

Die gotischen Wandmalereien im Ostflügel der Forchheimer Burg

Bestand und Restaurierungsgeschichte

Band I: Text

Inauguraldissertation
in der Fakultät Geistes-und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von
Barbara Beckett (geb. Schick)
aus Mindelheim

Bamberg, den 16.04.2013

Die gotischen Wandmalereien im Ostflügel der Forchheimer Burg

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Juli 2013

Erstgutachter: Universitätsprofessor Dr. Achim Hubel

Zweitgutachter: Universitätsprofessor Dr. Rainer Drewello

INHALT:

Band 1:

A	Einleitung – Zielsetzung	6
B	Forschungsstand	9
I	Kunstgeschichtlicher Hintergrund	21
1.1	Aspekte zur Baugeschichte	21
1.2	Die Wandmalereien – Die Bildthemen und ihre Bedeutung in Bezug zur Raumfunktion	25
1.2.1	Die Malereien im „Kaisersaal“	25
1.2.2	Die Malereien der Kapelle	33
1.2.3	Die Malereien im Nebenraum der Kapelle	40
1.2.4	Die Malereien im 2.Obergeschoss	45
1.2.5	Zusammenfassung	47
1.2.6	Exkurs: Die Wandgestaltung des 16. Jahrhunderts	48
1.3	Die Malerei der Forchheimer Burg im Spiegel ihrer Zeit	50
1.4	Historische Abbildungen	69
II	Die Maltechnik und gewachsener Malereibestand	73
2.1	Anmerkung zur Maltechnik	73
2.2	Maltechnik der verschiedenen Dekorationsgruppen	74
2.2.1	Aufbau des Bildträgers	75
2.2.1.1	Das Mauerwerk als Putzträger	75
2.2.1.2	Der Putz als Bildträger	75
2.2.1.3	Putzaufbau	76
2.2.1.4	Exkurs: Verbreitung der Putzglättung in der mittelalterlichen Wandmalerei	77
2.2.2.	Malschichttechnischer Aufbau - Malweise	78
2.2.2.1	Grundierung	78
2.2.2.2	Übertragungshilfen, Unterzeichnung	79
2.2.2.3	Metallauflagen	80
2.2.2.4	Farbmittel -Pigmente	82
2.2.2.5	Bindemittel	85
2.2.2.6	Exkurs: Proteinbindemittel und Tempera in mittelalterlichen Wandmalereien	88
2.2.2.7	Exkurs: Proteinbindemittel und Tempera auf der Wand in mittelalterlichen Quellentexten	89
2.2.2.8	Farbauftrag- Malweise	92
2.2.3	Zusammenfassung der Maltechnik	95

2.3	Malereibestand	97
2.3.1	Berührungsfreie optische Untersuchung zum Bestand	98
2.3.1.1	Untersuchung im nicht sichtbaren Spektrum – Infrarot IR-Reflektographie	99
2.3.1.2	Untersuchung im nicht sichtbaren Spektrum – Ultraviolett UV-A-Fluoreszenz Fotografie	100
2.3.2.	Materialanalyse Bindemittel und Pigmente zum Bestand - Vergleich der historischen Berichte und des Befundes am Objekt	103
2.3.3	Zusammenfassung der Ergebnisse	105
III	Restaurierungsgeschichte	108
3.1	Restaurierungsgeschichte - Chronologie nach dem Quellenstudium	108
3.1.1	Überdeckung und Wiederauffindung der Malereien	108
3.1.2	Freilegung und Restaurierung 1830-1832 Exkurs: Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der Enkaustischen Maltechnik	109 111
	Exkurs: Chemische Analysen zur Maltechnik in der Kapelle von Franz Fernbach	126
3.1.3	Freilegung und Konservierung 1906-1910 Exkurs: Chemische Analysen zur Maltechnik im „Kaisersaal“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts	132 135
3.1.4	Die Geschichte der Wandmalereien ab 1941	137
3.1.5	Die Konservierung-Restaurierung 1999-2002	138
3.2	Spannungsfeld Wandmalereirestauration im 19. und frühen 20. Jahrhundert	141
3.2.1	Die Restaurierung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts	142
3.2.2	Die Restaurierungstechnik vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts	149
IV	Denkmalpflegerische Einordnung	154
4.1	Schriften zur Restaurierung von Wandmalereien mit Beginn der wissenschaftlichen Denkmalpflege am Anfang des 20. Jahrhunderts – von Georg Hager, Alois Riegl und Max Dvorak	154
4.2	Denkmalpflegerische Einordnung der historischen Restaurierungen des frühen 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts	163

C	Zusammenfassung der Ergebnisse	174
	Summary	177
	Literaturverzeichnis	179
	Abkürzungen	203
	Bildnachweis	203
	Danksagung	204
Band 2:	Anhang:	
5.	Bestandskatalog der einzelnen Malereien	207
	Abbildungen zu den Malereien, Beschreibung, Bestand, Restaurierungsgeschichte, Analyseergebnisse, Quellen, Literatur	
6.	Bildmaterial:	296
6.1	Historische Aufnahmen	296
6.2	Die historischen Pausen der Restaurierung 1906-10	316
6.3	Abbildungen zum Text	323
7.	Protokolle zur Maltechnischen Untersuchung	340
7.1.	Pigmentanalyse	340
7.2	Maltechnischer Aufbau und Bindemittelanalyse	351
8.	Untersuchung zum Bestand	399
8.1	Abbildungen zur UV – Fluoreszenz- Fotografie	399
8.2	Abbildungen zur IR - Reflektographie	431
9.	Quellenmaterial (Abdruck der Transkription)	447
9.1	Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (BStGS): XIV, F,1 Akte „Erhaltung alter Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim“ 1830 - [1834]	447
9.2	Staatsarchiv München: MInn 24107 Akte: „Die alten Wandgemälde im Schlosse zu Vorchheim [Forchheim] 1830-1832“	469
9.3	Staatsarchiv Coburg: StACo K 216 II Nr. 723 Finanzamt Forchheim (Akten)	473
9.4	Bayerisches Landesamtes für Denkmalpflege, Dokumentationsarchiv Bamberg/ Schloß Seehof: Forchheim, Schloss, Schriftwechsel zur Restaurierung 1906-1911	477
9.5	Bayerisches Landesamtes für Denkmalpflege, München: Akte mit fünf Schriftstücken zu den Wandmalereien aus den Jahren 1940 -1946	484

A Einleitung – Zielsetzung:

„Geht einer mit offenen Augen durch unsere geschichtlichen Denkmäler, so überkommt einem ein stilles Grausen, das endlich sich zu lauten Verwünschungen sich zusammenballt: Nirgends mehr die Gewißheit, ob das, was man vor Augen hat, wirklich alt sei. Überall sitzt der Kobold, der einem zuruft: Hüte dich, paß auf, ob du nicht eine stilvolle Ergänzung für Altes nimmst?“¹

Treffend umreißt Cornelius Gurlitt 1924 die große Herausforderung, der sich Restauratoren und Bauforscher konfrontiert sahen, als die wissenschaftliche Aufarbeitung des Ostflügels der Forchheimer Burg anstand. Die Untersuchungen erfolgten von 1996-2003 sowohl als Vorbereitung einer grundlegenden Sanierung, wie auch begleitend während der Durchführung der Maßnahmen. Sie umfassten zum einen die Architektur des Gebäudes und zum anderen dessen reiche malerische Ausgestaltung.

Die umfassende Bauforschung durch Tillman Kohnert² und die damit einhergehende Untersuchung der Wandfassungen gaben die Möglichkeit, den reichen Bestand der spätgotischen Malereien zum ersten Mal monographisch aufzuarbeiten. Dieser interdisziplinäre Ansatz zwischen historischer Bauforschung und restauratorischer Untersuchung der Malereien ermöglichte eine Klärung der komplexen Entstehungs- und Restaurierungsgeschichte von Burg und Ausstattung. Die reichhaltigen und überaus hochwertigen Wandmalereien konnten sowohl kunstwissenschaftlich beleuchtet als auch restauratorisch-naturwissenschaftlich untersucht werden.

Die Beschäftigung mit den Forchheimer Malereien verdeutlicht auf eindrucksvolle Weise die Komplexität der Entstehungsgeschichte dekorativer Architekturfassung. Bereits deren Planung und Ausführung als repräsentatives Ausdrucksmittel des Auftraggebers Fürstbischof Lamprecht von Brunn, dem Berater von Karl IV., eröffnen sogleich internationale Bezüge zu den europäischen Höfen um 1400.

Mit dem Wechsel der Besitzer und dem Bedürfnis, sich der rasch wechselnden Mode anzupassen, sind architekturgebundene Malereien einem erhöhten Veränderungsdruck ausgesetzt. Vielfach wurden hierbei gotische Malereien – vor allem im profanen Bereich – nicht gänzlich abgeschlagen und somit vernichtet, sondern mit Putz- und Kalktüncheschichten überzogen und übermalt. Dabei blieb meist die ältere Fassung erhalten, so auch in Forchheim.

Mit der Wiederentdeckung der Malereien erlebte die mittelalterliche malerische Ausgestaltung eine neue Wertschätzung. Zugleich eröffnet sie ein neues Themenfeld: die Restaurierungsgeschichte. Denn nachdem 1830 in der Kapelle durch das Abfallen eines späteren Putzbewurfes die bis dahin vergessenen Malereien der Öffentlichkeit vor Augen geführt werden konnten, stieß diese Wiederentdeckung im historischen Umfeld

¹ Gurlitt 1924, S. 438; Findeisen 1990, Einleitung S. I.

² Kohnert 2008.

der bestehenden Begeisterung für das Mittelalter der Romantik auf immenses Interesse. König Ludwig I. selbst veranlasste deren Freilegung und Restaurierung. Nach dieser ersten Restaurierungsphase, die in die Frühphase der Denkmalpflege fällt, und einer zweiten Phase zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann am Umgang mit den Forchheimer Wandmalereien in situ und anhand der erhaltenen Dokumente die Geschichte der Restaurierung von den Anfängen des 19. Jahrhunderts bis zur Wende um 1900 hin zur einen wissenschaftlichen Konservierung beispielhaft nachvollzogen werden.

Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt hinsichtlich der Restaurierungsmethodik und dem hierbei verwendeten Material ergibt sich durch den Umgang mit einer vorausgesetzten enkaustischen Technik der Malereien. Erheblichen Einfluss muss hierbei dem Fortschritt der Wissenschaft durch die Auffindung der kampanischen Wandmalereien in Pompeji beigemessen werden. Mit deren Erforschung, besonders hinsichtlich der Maltechnik waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts zahlreiche Chemiker, Maltechniker und Künstler in ganz Europa beschäftigt. Als führender Protagonist der Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik gilt Franz Fernbach, der die frühe Restaurierung der mittelalterlichen Malereien in Forchheim ausführte.

Wie die meisten mittelalterlichen Malereien im gewachsenen Bestand aus Fragmenten der Erstmalerei und späteren Veränderungen präsentieren sich auch die in Forchheim. Trotz einer Anerkennung der Eingriffe historischer Restaurierungen als einen zu erhaltenen Bestandteil des Objektes, in Fachkreisen und der von ICOMOS Deutschland formulierten „Empfehlungen zum Umgang mit den Ergebnissen früherer Restaurierungen“³ ist die allgemeine Akzeptanz der Erhaltung historischer Zeitschichten bisweilen noch nicht selbstverständlich. Dies bestätigte sich in den Diskussionen um das Konservierungskonzept in der Planungsphase im Jahr 1999. Die in ihrer Zeit so radikal puristische Präsentation der Malereien als Fragment, von 1906-10 bedarf fast 100 Jahre später einen erhöhten Erklärungsbedarf. Gerade die derzeitige museale Präsentation der Malereien eröffnet didaktische Möglichkeiten zur Vermittlung ihrer Geschichte.

Der rasche Wechsel in den Vorgehensweisen der Restaurierungen der Forchheimer Malereien in nur wenigen Jahrzehnten im 19. Jahrhundert sollte aufhorchen lassen vor einer wieder aufkommenden Tendenz zu Ende des 20. Jahrhundert: vom minimalen konservatorischen Eingriff hin zu einer ästhetischen Ausrichtung mit weit reichenden Ergänzungen.⁴ Die vielschichtigen Erkenntnisse aufgrund interdisziplinärer Teilaspekte bilden einen reichen Schatz, der weit über ihren Wert als künstlerische Dekoration hinausreicht.

Zum ersten Mal werden die spätgotischen Wandmalereien in Forchheim monographisch bearbeitet. Die unterschiedlichen Schwerpunkte spannen einen weiten Bogen von der Kunstwissenschaft über die Analyse einer komplexen Maltechnik bis hin zur bewegten

³ Exner, Schädler-Saub (Hrsg.) 2002, S. 288, 289

⁴ Siehe auch Vorwort in Österreichischer Restauratorenverband (Hrsg.) 2005.

Restaurierungsgeschichte und offenbaren die enge Verflechtung auf europäischer Ebene. Neben Informationen zur Bau-, Kunst- und Restaurierungsgeschichte zeigen die Quellen zu den Forchheimer Malereien und den allgemeinen Schriften zur Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts ein hohes Engagement und eine tiefe Leidenschaft als zentralen Beweggrund zur Erhaltung von Kulturgut. Die Erhaltung von Denkmälern war beispielhaft für ein gesamtgesellschaftliches Thema. Die lebhafte Diskussion um deren Erhalt war in weiten Kreisen verortet.

Die vorliegende Arbeit zeigt am Beispiel der spätgotischen Malereien in der Forchheimer Burg die Vielfältigkeit der Geschichte der Kunstdenkmäler. In der geistigen und praktischen Auseinandersetzung ergeben sich zentrale Aspekte und Argumente für einen achtsamen Umgang, aber auch eine Freude über ihr Bestehen.

B Forschungsstand:

Mit der Mittelalterbegeisterung im frühen 19. Jahrhundert beginnt auch für die fürstbischöfliche Burg in Forchheim das Interesse einer breiteren Bevölkerungsschicht zu erwachen. Wichtig erschien die damalige Annahme, dass die Anlage in Forchheim eine Königspfalz war, wie Paul Oesterreicher 1823 es in einem frühen Aufsatz des 19. Jahrhunderts hierzu äußert.⁵ Ob diese Pfalz im Zusammenhang mit dem jetzigen Gebäude des Pfalzmuseums stand, war Anlass vieler Spekulationen und konnte spätestens durch eine jüngst durchgeführte Grabung des Lehrstuhls für Mittelalterarchäologie der Universität Bamberg endgültig verneint werden.⁶ Doch vor allem im 19. Jahrhundert wurde der Bau als Kaiserpfalz bezeichnet, um das hohe Alter und die lange Geschichte zu betonen.⁷

Das zufällige Auffinden der Wandmalereien im Ostflügel rückt ab 1830 die Anlage in das öffentliche Interesse. Zu den frühesten Aufsätzen gehört der von Theodori 1831 „Über eine Entdeckung alter Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim“.⁸ Er beschreibt die Malereien „mit männlichen Figuren“, die unter einer dicken Staubschicht zum Vorschein kamen. Weitere Malereien wurden durch das Abklopfen des darüber liegenden Mörtels entdeckt. Theodori bewertet ihren Erhaltungszustand als gut, weiter er vermutet bereits, dass dieser Raum die ehemalige fürstbischöfliche Kapelle gewesen sein muss. Er weist die Malereien dem „byzantinischen Style“⁹ zu und gleicht deren Datierung mit der Baugeschichte der Burg ab, woraufhin eine Entstehung nicht vor dem 14. Jahrhundert möglich erscheint. Prof. Martinet¹⁰ datiert im selben Jahr die Malereien in einem Briefwechsel an den Rentamtbeamten Herrn von Stapf mit Bezug auf die Baugeschichte in das 14.-15. Jahrhundert: „Das Gemälde fällt nicht über das 14. Jahrhundert hinaus und ist vielleicht noch später: Denn 1. das Gebäude, worin das Gemälde sich findet wurde in den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts erbaut [Bleistiftnotiz: restauriert?]. Es kann also als Wandgemälde kein höheres Alter als die Wand selbst haben, 2. die Verzierungen im Hauptgemälde bes. am Betstuhle der hl. Maria gegen das Fenster zu zeugen von einer bei weiten späteren Zeit, als angeblich behauptet wird – diese Verzierungen waren im 14. u. 15. Jahrhundert üblich. 3. Die Schrift fällt zwischen das 14. und 15. Jahrhundert hinein und daß Sie mit dem Gemälde gleichzeitig ist, mag solches als Beweis gelten: Der Mahler wollte die Antwort Marias auf den Gruß des Engels vollständig geben. Um dieß zu leisten, mußte er zwei Bücher mahlen auf deren einen *Ecce ancilla domini* u. auf dem andern *fiat mihi secundum verbum tuum* steht – sonst wären zwei Bücher ganz bedeutungslos“.

⁵ Oesterreicher 1823.

⁶ Kohnert 2008, S. 18.

⁷ Tillman Kohnert sieht einen Zusammenhang mit der Begeisterung für das deutsche Kaisertum im späten 19. Jahrhundert, Kohnert 2008, S. 11.

⁸ Theodori 1831, S.67-69.

⁹ Die byzantinische Kunst mit ihrem Ausgangspunkt in Konstantinopel war im Ostreich seit dem 4. bis ins 15. Jahrhundert vorherrschend. Sie beeinflusste auch die Kunst im Westlichen Reich wie z.B. in Venedig und Ravenna. Theodori bezeichnet die Forchheimer Malereien vermutlich als byzantinisch, da sie linear und wenig bewegt erscheinen.

¹⁰ Prof. Dr. Adam Martinet (1800-1877), geistl. Rat und Gymnasial-Professor, war Mitbegründer des Historischen Vereins für das Hochstift Bamberg.

Kurz darauf publiziert Grüneisen 1832 sein Werk „Alte Wandgemälde in dem Schlosse, jetzigem königl. Rentamts-Gebäude zu Forchheim.“ Darin beschreibt er erstmalig detailliert die Malereien der Kapelle unmittelbar nach deren Entdeckung. Ihm verdanken wir wichtige Beobachtungen, die jetzt nicht mehr sichtbar sind, wie z.B. die Schrift auf dem Buch Mariens auf der Ostwand.¹¹ Weiterhin beschreibt er die Reste des an einer Stange hängenden, grün-blauen, umlaufenden Vorhangs unterhalb der Malereien. Als Technik vermutet er eine Temperamalerei, eventuell mit einem enkaustischen Überzug. Seiner stilistischen Analyse nach sind die Figuren einer älteren Tradition verhaftet, im Gegensatz zu den naturalistischen Details, wie z. B. dem geflochtenen Körbchen in der Anbetung der Könige. Gegen Ende seines Beitrags führt er im Detail die einzelnen Arbeitsschritte der Restaurierung unter Franz Fernbach auf. Diese beiden frühen Artikel über die Wandmalereien in der Kapelle sind in der „Bibliographie der Bayerischen Kunstgeschichte“ von 1906 aufgeführt.¹²

Diese ersten Berichte liefern wichtige Beschreibungen der Malereien, die unmittelbar nach deren Freilegung und noch vor der später durchgeführten Übermalung durch Franz Fernbach erfolgten. Nach der Restaurierung 1830-32 unternahm 1843 der bekannte Kunsthistoriker Dr. Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) eine weitere Datierung.¹³ In seinen Reisetagebuchaufzeichnungen vom 20. Juli 1843 findet sich die Notiz, dass die Malereien der Kapelle aufgrund der „sehr einfachen Anordnung der Figuren“ der „einfachen Gewänder“ und dem „architektonischen Beiwerk“ mit dem Beispiel des Traghimmels über Maria, nicht später als aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammen. Weiterhin erwähnt er, dass die Malereien „nicht ohne Geschick restauriert und zur Erhaltung mit einer Auflösung von Wachs überzogen, welche indeß für diesen Zweck wenig verspricht, da sie an der vierten Wand (Südwand), an welcher der Restaurator den Namenszug des Königs Ludwig angebracht hat, von der Hitze aufgelöst in Tropfen herabgelaufen ist“¹⁴

Franz Fernbach, der die erste Restaurierung der Malereien 1830-32 ausführte, erwähnt in seiner ersten 1834 veröffentlichten maltechnischen Abhandlung „Ueber Kenntniss und Behandlung der Oehl-Farben“ die Forchheimer Malereien als ein Beispiel wie beständig das rote Pigment Mennige ist, da es sich in den Hintergründen bei den Malereien, welche nach seiner Ansicht aus dem elften oder zwölften Jahrhundert stammen so gut erhalten hat¹⁵. Der Kunsthistoriker und Professor an der Münchner Akademie Rudolf Marggraff (1805-1880) berichtet 1840 in seinem Aufsatz „Über die neue enkaustische Malerei in München und deren Stellung zu anderen Ausübungsarten der Malerei in älterer und neuerer Zeit“ äußert positiv über die Restaurierung der Forchheimer Malereien in der enkaustischen Technik Franz Fernbachs. Für seinen Hinweis dass die Malereien bereits zuvor „ungeschickt“ restauriert worden waren¹⁶, finden sich jedoch keine Hinweise an den Malereien selbst. Er bezeichnet die

¹¹ Grüneisen 1832, S. 225.

¹² Sepp 1906

¹³ Waagen 1843, S. 146-148.

¹⁴ Waagen 1843, S. 148.

¹⁵ Fernbach 1834, S. 43

¹⁶ Marggraff 1840, S. 244

Forchheimer Burg als „Villa Regia Kaiser Karls des Großen“ und sieht so mit der Verwendung der Enkaustik darin einen Hinweis, dass diese Technik unter Karl dem Großen nach Griechischen Vorbild wiederbelebt wurde¹⁷. In seinem 1843 erschienenen Buch über „Die Ölmalerei“ schreibt Franz Fernbach dass er die Forchheimer Malereien als ursprünglich enkaustisch gemalt, bestätigen konnte und sie in dieser Technik nach der Freilegung restauriert hat.¹⁸ In seinem 1845 erschienenen Werk „Die enkaustische Malerei“ beschreibt Fernbach den maltechnischen Aufbau der Malereien in der Kapelle vor seiner Überarbeitung. Bei der Anbetung der Könige gibt er detailliert den ursprünglich sehr dünnen, mehrschichtigen Farbauftrag über einer roten Unterzeichnung wieder. Im Weiteren bestätigt er mit einfachen Nachweisreaktionen, dass die Malereien in der Kapelle in enkaustischer Technik ausgeführt sind. Als Maltechniker schätzt Fernbach die Malereien nur in wenigen Zeilen kunstgeschichtlich als „alten deutschen Typus“ mit teilweisen fremden Einflüssen ein.¹⁹

Die Forchheimer Malereien fanden Einzug in zahlreiche Kunsthistorische Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts: Gustaf Hotho widerspricht in seiner mehrbändigen Abhandlung über die die „Malerschule, Huberts van Eyks“²⁰ der Frühdatierung Waagens und sieht die Entstehung der Forchheimer Malereien hingegen im 14. Jahrhundert von einem Maler aus dem Bamberger, Würzburger oder Nürnberger Raum. Bei der knienden Maria im „Christus als Weltenrichter“ erkennt er Ähnlichkeiten zur Kreuzigung in dem Tucherschen Hochaltar der Nürnberger Marienkirche. Carl Schnasse wertet die Forchheimer Wandmalereien in seiner Geschichte der bildenden Künstler im Mittelalter²¹ als „roh“ in der Ausführung und verweist sie aufgrund der fehlenden gotischen Formen, vergleichbar zu Waagen, in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Diese frühe Entstehungszeit sieht auch Hubert Janitschek, in der „Geschichte der Deutschen Malerei“²² da für ihn sowohl die Darstellung der Typen, der Gewänder und die Anordnung noch an einer alten Formensprache festhalten.

Nach einer ersten Euphorie der Entdeckung der Wandmalereien nehmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die schriftlichen Quellen wieder ab.

Hans Hübsch sieht in seiner 1867 veröffentlichten „Chronik der Stadt und Festung Forchheims“ Bischof Leopold III. von Babenburg 1353 als Erbauer der Forchheimer Burg, die 1377 von Fürstbischof Lamprecht von Brunn erworben wurde.²³ Im gleichen Jahr schreibt Johann Baptist Deuber in der „Geschichte der Stadt Forchheim“, dass Fürstbischof Lamprecht von Brunn 1390 ein Schloss erbaute, wahrscheinlich auf dem Platz der ehemaligen Königsburg.²⁴ Die Wandmalereien erwähnt er jedoch nicht.

Vor der zweiten Restaurierung (1906-10) beschreibt der Kunsthistoriker Karl Woermann (1844-1933) in der „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“²⁵ unter

¹⁷ Marggraff 1840, S.257f.

¹⁸ Fernbach 1843, S.278.

¹⁹ Fernbach 1845, S. 281-289.

²⁰ Hotho 1855, S. 206-208.

²¹ Schnasse 1856, S. 676.

²² Janitschek 1890, S.156.

²³ Hübsch 1867, S. 51f.

²⁴ Deuber 1867, S. 36.

²⁵ Woermann 1905, S. 258.

der „Malerei Süddeutschlands und Österreichs von 1050-1250“ die Wandmalereien der Kapelle „obgleich sie bereits dem 13. Jahrhundert angehören, noch starr und leblos“.

Einen neuerlichen Anstoß für Veröffentlichungen über das fürstbischöfliche Schloss lieferte die Einrichtung des Pfalz museums im östlichen Hauptgebäude durch den 1905 gegründeten Historischen Verein Forchheims. 1908 erscheint der Aufsatz des Bamberger Gymnasialprofessors Gotthold Sabel über „Die kürzlich freigelegten Malereien im Schloß zu Forchheim in heraldischer Beleuchtung und Folgerung für das Stadtwappen“.²⁶ Er erkennt in den beiden Wappen an der Süd wand des Kaisersaales anhand einer Fotografie einer 1:1 Pause den Königsadler und den böhmischen Löwen. Aufgrund der Schildformen und der Darstellung des einköpfigen Adlers datiert er diese auf eine Entstehungszeit zwischen 1390 und 1400. Sabel brachte die Wappen in einen Zusammenhang mit der Regierungszeit des Königs Wenzel (1378-1400) und durch die Person des Fürstbischofs Lamprecht von Brunn zur böhmischen Buchmalerei. Ihm ist die schlüssige Erkenntnis zu verdanken, die Malereien seien unter Lamprecht von Brunn zwischen 1390-98 entstanden, wobei er eher zur früheren Entstehung um 1390 tendierte. Er hielt sogar die Beauftragung durch König Wenzel für Lamprecht von Brunn für möglich. Der von ihm beschriebene „einköpfige Adler in einem gekröntem Schild“²⁷ über der Darstellung des König David auf der Westwand des „Kaisersaals“ ist als Farbrest nicht vorhanden. Möglich ist, dass er die, sich an dieser Stelle befindende Inschrift aufgrund der Entfernung und schlechter Lichtverhältnisse fehlgedeutete. Der Heraldiker Dr. Erich Gritzner (1874-1963) äußerte sich im selben Jahr noch zu den Theorien Sabels in der Juliausgabe in „Der Deutsche Herold“, er sähe einen ikonographischen Zusammenhang der Wappen eher mit Kaiser Karl IV. als dessen Sohn Wenzel.²⁸ Die neu freigelegten Wandmalereien weckten ein großes Forschungsinteresse. Durch die Deutung der Wappen wurde bereits früh eine enge Beziehung nach Böhmen zum Hofe Karl IV und dessen Sohn Wenzel in der Person Lamprechts von Brunn hergestellt.

Der Direktor des Forchheimer Museums Dr. Martin Gückel veröffentlichte 1906, beauftragt vom Historischen Verein Forchheim, eine erste umfangreichere Publikation über „Der ehemalige Königshof und die fürstbischöfliche Burg in Forchheim“. Informationen aus Archivalien des Bamberger Kreisarchivs wurden hierzu ausgewertet. Gückel wählte das neue Pfalz museum am selben Platz wie die ehemalige Pfalz. Seine detaillierte Beschreibung stellt heute eine wichtige Quelle für den Zustand der Malereien mit den Veränderungen durch die Restaurierung unter Franz Fernbach dar. Die erst kurz darauf freigelegten Malereien in den weiteren Räumen im Schloss sind noch mit Putz verdeckt, lediglich im Kaisersaal erwähnte er Farbspuren.²⁹ Wichtig für die Geschichte der Wandmalereien sind die Abbildungen, welche die neu erfolgten Übermalungen zeigen.³⁰ Interessant ist die Stelle mit dem Hinweis, dass in der 1840er

²⁶ Sabel 1908.

²⁷ Sabel, 1908, S. 128.

²⁸ Gritzner 1908.

²⁹ Gückel 1909, S. 22.

³⁰ Siehe 1.4 Historische Abbildungen; die Abbildungen entsprechen teilweise den Fotos, die sich von Ferdinand Schmid im Stadtarchiv Nürnberg erhalten haben.

Jahren eine Restaurierung durch „Prof. Heideloff(re)“ durchgeführt worden sein soll, die sich nur hier findet³¹ In seinem Führer durch die Stadt Forchheim von 1909 beschrieb Gückel bereits auch die neu aufgedeckten Malereien im „Kaisersaal“.³²

1912 veröffentlichte der Kunsthistoriker Hugo Kehrer (1876-1967) eine umfangreiche Abhandlung über die Wandmalereien in Forchheim. Obwohl sich Kehrer der Schwierigkeit einer stilistischen Einordnung einer durch Restaurierungen veränderten Malerei bewusst war,³³ zog er doch überarbeitete Details für seine stilistische Argumentation heran. Auch wenn seine sehr weit reichenden ikonographischen Deutungen später kritisiert wurden,³⁴ ist es Kehrers großes Verdienst, dass er mit umfangreichen Vergleichsbeispielen aus Malerei und Buchmalerei die Verbindung mit der böhmischen Kunst und den oberitalienischen Einflüssen weiter vertieft. Einen Zusammenhang zum böhmischen Hof, zu den Luxemburgern sieht er wie bereits Gotthold Sabel durch den Erbauer Bischof Lamprecht von Brunn gegeben. Zum ersten Mal werden nun die Forchheimer Malereien ausführlich stilkritisch untersucht. Doch Kehrers Frühdatierung der Propheten an der Westwand der Kapelle, als Fragment des Vorgängerbaues des Bamberger Fürstbischofs Leopold III. (1353-1363), auf das Jahr 1353, lässt sich weder durch die Befunde der Bauforschung³⁵ noch die Zuordnung der Malereien untereinander bestätigen³⁶. Diese bereits bei Woermann vorgenommene frühere der Datierung der Propheten könnte auch mit einer bewussten Darstellung in „älteren Stile“ für die Vertreter des Alten Bundes zusammenhängen. Die Malereien im Kaisersaal schrieb Kehrer einem böhmischen Künstler zu, die Anbetung der Heiligen Drei Könige und die Malereien der Ostwand in der Kapelle hingegen einem fränkischen Meister mit böhmischer Schulung. Wichtig für die Restaurierungsgeschichte ist die Abbildung der Anbetung der Könige direkt nach der Abnahme der Übermalung von Fernbach³⁷ (Hist.A19).

Die Aufdeckung der Wandmalereien und die Eröffnung des Pfalzmuseums 1911 wurden in der lokalen Presse besprochen.³⁸ Einzelne Artikel widmeten sich dem Verlauf der Aufdeckung und der anschließenden Konservierung unter Friedrich Pfeleiderer in den Jahren 1906 bis 1910. Der Vorsitzende des Historischen Vereins, der Kgl. Gymnasiallehrer Dr. Hans Räbel (1872-1941), veröffentlichte mehrere Artikel ab 1910

³¹ Gückel 1909, S. 26. Vermutlich ist Prof. Alexander Heideloff gemeint, der als Direktor der städtischen Polytechnischen Schule in Nürnberg maßgeblich für die „romantisch“ geprägten Restaurierungen in Nürnberg zuständig war (vgl. Schädler-Saub 2000, S. 25f). Als ausgewiesener Experte seiner Zeit für mittelalterliche Architektur und Skulptur war er maßgeblich an der „Purifizierung“ des Bamberger Doms von 1831-1834 beteiligt, vgl. Hubel 1985, S.78-84. Da er selbst nicht an den Forchheimer Wandmalereien restaurierte, ist anzunehmen, dass er hier eventuell beratend tätig war. Weitere Hinweise gibt es darüber nicht.

³² Gückel 1909, S. 63ff.

³³ Kehrer 1914, S. 69. Kehrer kritisierte die Fernbachsche Restaurierung scharf: „Die Fernbachsche Restaurierung war schlecht. Er verbesserte nach seinen Ideen, malte neue Bildcharacter hinzu und gab den Köpfen der Heiligen einen neudeutschen Character“, Kehrer 1914, S. 3.

³⁴ Kupfer 1952, S. 5.

³⁵ Kohnert 2008, S. 73-80.

³⁶ Siehe Kap. 1.3, Die Malerei der Forchheimer Burg im Spiegel ihrer Zeit

³⁷ Kehrer 1912, S. 55, Abb.40.

³⁸ Siehe Forchheimer Tagblatt 4. Juli 1911, „Eröffnungsfeier des Forchheimer Pfalzmuseums“, „Die alte Forchheimer Kaiserpfalz“ in Bayerisches Wochenblatt, 6.11.??, Generalanzeiger Nürnberg, 19.11.??

bis in die 1930er Jahre. Der 1910 in zwei Teilen im Bayerischen Kurier&Fremdenblatt erschienene Bericht „Die gotischen Malereien der Forchheimer Pfalz und deren Restaurierung“³⁹ gibt wichtige Hinweise zur Baugeschichte und Wiederherstellung der Wandmalereien. Räbel erwähnt z.B., dass bei der Erneuerung des Estrichs die Basis für einen Mittelstützpfiler für das Gewölbe in der Kapelle und dessen Nebenraum gefunden worden sei. Er beschrieb die weit reichenden Übermalungen und freien Ergänzungen von Franz Fernbach, die bei der Abnahme derselben bei der Restaurierung 1906-1910 offensichtlich wurden. Wichtig sind bis heute seine Angaben zur Farbigkeit dieser Übermalungen, da lediglich SW-Aufnahmen und Pausen erhalten sind. Nach den Angaben Räbels hat Fernbach die Farbigkeit mit Umbra und grau-brauner Farbe „tiefgestimmt“⁴⁰. Neu ist in diesem Artikel der Hinweis, dass während der Restaurierung 1906-10 ein Probe zur Analyse in der Farbenfabrik der Firma Kreul (Forchheim) eingesendet wurde, da man die Verwendung von Bleiweiß und eine Harz-Ölfarbe als ursprüngliche Maltechnik vermutete. 1912 erschien in der Festschrift aus Anlass des Besuchs des Prinz Ludwig von Bayern ein ausführlicher Beitrag von Räbel über „Die Restaurierung der alten Forchheimer Pfalzmalereien“. Hierin beschreibt er die weiteren Malereien, die im „Kaisersaal“ im Nebenraum der Kapelle und im 2.OG freigelegt wurden.

Neben dem äußerst interessanten künstlerischen Bestand sind die Malereien in der Forchheimer Burg auch ein seltenes Beispiel der „Wiederentdeckung“ der enkaustischen Malerei zu Ende 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts. Deshalb haben die Malereien der Forchheimer Burg Eingang in führende Publikationen zur Maltechnik gefunden. In der Reihe zu „Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Temperamalerei“ führte Ernst Berger die Malereien aus der Kapelle als einige der wenigen Beispiele für Wachsmalerei auf Wänden aus dem Mittelalter an. Er bezog sich auf einen Hinweis Franz Fernbachs in dessen Buch über die enkaustische Malerei. Berger bedauerte, dass der Befund nicht mehr nachprüfbar sei, da Fernbach die Malereien restauriert habe.⁴¹ Die damals geläufige Annahme einer enkaustischen Technik wurde durch neue Analysen zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerlegt. Der Leiter der Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik in München, Prof. Dr. Alexander Eibner (1862-1935), sah die Malereien in der Forchheimer Burg als das älteste bis dahin analysierte Beispiel einer „Käsekalkmalerei“⁴² aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Deutschland. Prof. Kehrler hatte hierzu eine Materialprobe aus dem böhmischen Wappen im „Kaisersaal“ entnommen und an die Versuchsanstalt gesandt. Er widerlegte Fernbachs Vermutung der enkaustischen Technik⁴³

Nach der Wiedereröffnung des im 2. Weltkrieg beschädigten Pfalzmuseums, 1951 erschienen vom Leiter des Museums, Dr. Konrad Kupfer, mehrere Artikel, u.a.

³⁹ Räbel 1910.

⁴⁰ Räbel 1910, 6. Juli 1918.

⁴¹ Berger 1982 (Reprint von 1912), S. 20, S. 284.

⁴² Käsekalk ist der veraltete Begriff für Kasein. Kasein besteht aus Eiweißstoffen der Milch. Für die Verwendung als Bindemittel wird es mit einer Alkalie, z.B. Kalk, Ammoniumcarbonat aufgeschlossen.

⁴³ Eibner 1984 (unveränderter Reprint 1926) , S. 426f; Siehe 3.1.3 Exkurs: Chemische Analysen zur Maltechnik zu Beginn des 20. Jahrhunderts

„Forchheims Geschichte und Kunst“⁴⁴ und „Geschichte der Pfalz in Forchheim“.⁴⁵ Im folgenden Jahr veröffentlichte er gemeinsam mit Dr. Georg Raschke den „Führer durch das Pfalzmuseum“.⁴⁶ Hierin schreibt Kupfer, dass Bischof v. Gebattel „die Wand zwischen Kapelle und dem Südraum im 1. Obergeschoss entfernen, um einen einzigen profanen Saal zu gewinnen und die gotischen Wandmalereien übertünchen“ ließ.⁴⁷ Dies konnte von Tillman Kohnert in seiner Forschung zur Baugeschichte bestätigt werden⁴⁸ Bei der kunstgeschichtliche Einordnung der Wandmalereien bezog Kupfer sich auf Hugo Kehrer. Er fügt jedoch hinzu, dass man dessen Theorie bei der Darstellung des Königs und der Drollerien im 1. Obergeschoss handele es sich um ein Spottbild auf König Wenzel, nicht aufrecht halten könne.⁴⁹

Johann Max Kaupert⁵⁰ diskutierte als erster ausführlich die unterschiedlichen Bezeichnungen und die Nutzungsgeschichte der Forchheimer Burg. Er belegte schlüssig, dass die Bezeichnung „Kaiserpfalz“ und „Königshof“ nicht zutreffend seien und tendierte zu „fürstbischöflichem Wasserschloss“.⁵¹ Hinsichtlich der Baugeschichte verwies er auf Gückel. Er vermutete, dass in dem Neubau von Lamprecht von Brunn ältere Bauteile verwendet wurden, was die Frühdatierung von Kehrer für die Propheten möglich machen würde.

Tillmann Breuer beschreibt in dem Band XII Stadt und Landkreis Forchheim der Bayerischen Kunstdenkmale 1961 unter Pfalz, die einzelnen Räume mit den Wandmalereien.⁵² Für das 2. Obergeschoss erwähnt er jedoch nur die Architekturmalerei von Jakob Ziegler von 1559/60, hingegen nicht die zwei fragmentarisch erhaltenen gotischen Malereien.

Erst 52 Jahre nach der umfassenden kunstgeschichtlichen Untersuchung durch Hugo Kehrer erschien der Aufsatz von Dr. Bruno Müller aus Bamberg.⁵³ Er befasste sich ausführlich mit der Ikonographie und den stilistischen Anregungen aus der Buchmalerei zu den Malereien des „Kaisersaales“. Bei einzelnen Inschriften in den Spruchbändern im Kaisersaal vermutet Müller eine Sinnesänderung aufgrund der Restaurierung⁵⁴, was jedoch bei der Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht bestätigt werden kann. Er sah alle Malereien, mit Ausnahme der Bemalung der Ostwand der Kapelle, als das Werk eines Meisters von 1392, allerdings ohne diese Datierung zu erläutern. Wichtig sind die Abbildung und die Vergleiche zum „Vogelkopf-Menschen“, zu der bei Müller abgebildeten Zeichnung des Bauamtsassessors Fritz Schad von 1906 (Hist.A.20). Ohne weitere Erläuterung brachte er die Forchheimer Malereien in seinem

⁴⁴ Kupfer 1951.

⁴⁵ Kupfer 1952.

⁴⁶ Kupfer, Raschke 1952.

⁴⁷ Kupfer, Raschke 1952, S. 9.

⁴⁸ Kohnert 2008, S. 136.

⁴⁹ Kupfer, Raschke 1952, S. 18.

⁵⁰ Kaupert 1951, S. 189-192.

⁵¹ Siehe Kohnert 2008, S. 11-12.

⁵² Breuer 1961, S.35f.

⁵³ Müller 1964, S. 241f.

⁵⁴ Müller 1964, S. 243.

Aufsatz in den Künstlerkreis der Baumeister- und Bildhauerfamilie Parler,⁵⁵ die nach seiner Untersuchung auch im Karmeliten- Kreuzgang in Bamberg tätig waren.

Der Bedeutung der gotischen Malereien in der Forchheimer Burg angemessen, finden diese nun Eingang in die großen Standardwerke des 20./21. Jahrhunderts. In der 1969 von Karl Maria Swoboda herausgegebener Veröffentlichung „Gotik in Böhmen“, schreibt er, dass sich in Ulm, Nürnberg und in der Pfalz zu Forchheim Wandmalereien böhmischer Inspiration, aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts erhalten haben.⁵⁶

In der umfassenden Publikation zur Ausstellung „Die Parler und der schöne Stil 1350-1400“ stellte Günther Bräutigam die Forchheimer Wandmalereien in einen Zusammenhang mit der zeitgenössischen Nürnberger Wandmalerei.⁵⁷ Im selben Band zeigt Günther Zehnder zum ersten Mal den wichtigen Vergleich mit dem Fragment eines Kopfes eines Propheten ursprünglich aus dem „Hansasaal“ in Köln mit den Propheten in der Forchheimer Kapelle auf. Das Fragment von 1360-1370 gehört zu einem Wandgemälde das bereits 1859 abgenommen wurde. Zehnder weist auf die den beiden Malereien eigenen Neuerungen in der Kunst ab der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts hin – die Verbindung zwischen zeichnerischer und malerischer Qualität hin zu mehr Volumen und einer zunehmenden Individualisierung.⁵⁸

In dem von Elisabeth Roth 1979 herausgegebenen Band zu „Oberfranken im Spätmittelalter und zu Beginn der Neuzeit“ werden die Malereien in der Forchheimer Burg in die Zeit um 1390 eingeordnet. Die enge Verbindung zwischen Bamberg und Prag sieht auch sie durch den Bischof Lamprecht von Brunn gegeben. Elisabeth Roth geht näher auf die Bildinhalte ein. Sie sieht die Malereien wie bereits Bruno Müller⁵⁹, als ein Beleg des Wirkens des Künstlerkreises der Parler außerhalb Bambergs.⁶⁰ Das Gewölbe des Kaisersaales, das sich erst jetzt in der interdisziplinären Zusammenarbeit der Bauforschung und Restaurierungswissenschaft als Ergänzung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts herausgestellt hat, wird noch Johann Philipp von Gebsattel (1599-1609), als Beispiel der Nachgotik in Oberfranken, zugeordnet. In ihrer drei Jahre später erschienenen Untersuchung zur „Gotischen Wandmalerei in Oberfranken“⁶¹, geht Elisabeth Roth auf einzelne Malereien in der Forchheimer Burg ikonographisch ein und ordnet sie thematisch den weiteren gotischen Wandmalereien in Oberfranken zu. Zum ersten Mal wird das Lob des Generalkonservatoriums für die zweite Restaurierung 1906-1910 unter Friedrich Pfeleiderer erwähnt. Sie sieht die Entstehung der Malereien als das Werk einer gemeinsamen Werkstatt von Malern, die den fortschrittlichen Stil der böhmischen Malerei nach Franken brachte. Die Forchheimer Malereien werden um 1400 datiert. Die Weltgerichtsdarstellung könnte nach Frau Roth 10 Jahre später

⁵⁵ Die Parler, Baumeister- und Bildhauerfamilie mit Heinrich Parler dem Werkmeister von Schwäbisch Gmünd. Seine Söhne und Enkel waren unter anderem an den Domen in Wien, Prag, Köln, Ulm, Freiburg, Basel und Nürnberg tätig. Hervorzuheben ist Peter Parler, gen. „Von Gmünd“ der unter anderem Dombaumeister in Prag war, siehe Legner, Anton (Hrsg.) 1978, Band 3, S.7-12.

⁵⁶ Swoboda (Hrsg.) 1969, S. 260.

⁵⁷ Legner, Anton (Hrsg.) 1978, Band 1, S. 379f.

⁵⁸ Legner, Anton (Hrsg.) 1978 Band 1, S. 205.

⁵⁹ Müller 1964

⁶⁰ Roth (Hrsg.) 1979, S. 358.

⁶¹ Roth 1982.

einordnet werden, auch wenn die Köpfe der Apostel Ähnlichkeit mit denen der Könige in „Anbetung der Könige“ zeigen.⁶² Sie verweist auf das Wirken des Künstlerkreises der Parler vor allem in der Oberen Pfarre in Bamberg und am Chorgestühl im Bamberger Dom und deutet einen Zusammenhang zur Entstehung der Forchheimer Malereien aus diesem Kreis an. Es ist anzunehmen, dass mit dem Namen Parler nicht immer direkt Mitglieder der weitverzweigten Familie und deren Werkstätten gemeint sind, sondern der Begriff, wie bei der großen Ausstellung „Die Parler und der schöne Stil 1350-1400 Europäische Kunst unter den Luxemburgern“, auch stellvertretend für die neue Art des Bauens – der Kunst ab der Mitte des 14. Jahrhunderts hin zu einer Wirklichkeit getreueren Abbildungen der Welt steht.⁶³

In der „Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470“ von 1981 sind die Propheten aus der Kapelle als Beispiel der Malerei in und um Nürnberg aus der Mitte des 14. Jahrhunderts abgebildet⁶⁴. Der erstmals von Zehnder aufgezeigte Vergleich zu dem Fragment eines Propheten aus dem „Hansasaal“ in Köln wird ebenfalls aufgezeigt. In der 1989 erschienenen Ausgabe der Denkmaltopographie über die Stadt Forchheim, übernimmt Katharina Sitzmann die Datierung der Malereien um 1400 mit böhmischem Einfluss.⁶⁵

Von Ursula Schädler-Saub wurden die Forchheimer Malereien in ihrer Arbeit über „Gotische Wandmalereien in Mittelfranken“ von 2000 in die Zeit von 1390-1400 datiert, sie bezieht sich dabei vor allem auf die Veröffentlichung von Kehrer von 1912. Sie sieht „gewisse Ähnlichkeiten mit dem Architekturgehäuse der „Anbetung der Hl. Drei Könige“ mit der illusionistischen Architekturmalerei der Wandmalereien in der Frauenkapelle in Heideck.⁶⁶ Bei diesen und Wandmalereien aus der Frauenkirche und St. Sebald in Nürnberg sieht sie die „direkte oder indirekte Kenntnis böhmischer und italienischer Vorbilder als Voraussetzung“⁶⁷. Weiter zeigt sie eine stilistisch enge Verwandtschaft der Malereien in Forchheim, vor allem die Darstellung des König Davids im „Kaisersaal“ mit den, im zweiten Weltkrieg zerstörten Wandmalereien im ehem. Dominikanerinnen-Kloster St. Katharina in Nürnberg auf⁶⁸.

2002 veröffentlichte Frau Gisela Goldberg „Die Archivalien der Alten Pinakothek zu den Wandgemälden der Forchheimer „Kaiserpfalz“ und machte somit diesen reichen Schatz an Informationen über die erste Restaurierung unter Fernbach zugänglich.⁶⁹

In der 2004 anlässlich der Wiedereröffnung des Pfalzmuseums, nach den umfangreichen Umbaumaßnahmen, veröffentlichten Festschrift, fasst Jürgen Pursche die bei der Konservierungsarbeit gewonnenen Erkenntnisse der Restauratoren und durchgeführten Maßnahmen zusammen. In dem 2006 herausgegebenen Band „Karl IV. Kaiser Von Gottes Gnaden“ bezeichnete Jiri Fajt die Darstellung des thronenden Königs

⁶² Roth 1982, S.54

⁶³ Legner, Anton (Hrsg.) 1978 Band 1, S.XIV

⁶⁴ Ullmann (Hrsg) 1981, S174.

⁶⁵ Sitzmann 1989, S. 72-75.

⁶⁶ Schädler-Saub, 2000, S. 94.

⁶⁷ Schädler-Saub, 2000, S. 94.

⁶⁸ Schädler-Saub, 2000, S. 131.

⁶⁹ Mein Dank gilt Frau Gisela Goldberg, die mich auf die gesamte Akte, die in der neuen Pinakothek lagert, hingewiesen hat.

David im Kaisersaal, in der Bildunterschrift als ein höchstwahrscheinliches Identifikationsportrait⁷⁰ König Wenzels IV.⁷¹ Neben der künstlerischen Verwandtschaft sieht er durch den Auftraggeber Lamprecht von Brunn gute Gründe zur Annahme, dass dieselbe Werkstatt, die in Nürnberg in St. Sebald die beiden Szenen aus dem Leben der Apostelfürsten Petrus und Paulus darstellte, auch diese Malerei ausgeführt haben könnte⁷²

Nicht nur stilistisch sondern auch hinsichtlich der Maltechnik sind die Forchheimer Malereien immer wieder Forschungsgegenstand. Im Kapitel zur Maltechnik im begleitenden Katalog zur Ausstellung „Die Landschaften Griechenlands“ von Carl Rottmann in der Neuen Pinakothek in München von 2007 wird die Technik der Enkaustik unter Ludwig I. umrissen und die frühe Anwendung durch Franz Fernbach an den Malereien in Forchheim genannt.⁷³

Im Zuge der abgeschlossenen Generalsanierung und Wiedereröffnung des Pfalzmuseums rücken die Geschichte der Burg und deren Malereien erneut in das öffentliche Interesse. Das Haus der bayerischen Geschichte nutzte die noch leeren Räume 2004 für die Landesausstellung „Frei und Edel Franken im Mittelalter“. Für den Katalog wurde ein Aufsatz der Verfasserin zum Bestand der Wandmalereien in der Forchheimer Burg veröffentlicht.⁷⁴ Zwei weitere Beiträge gehen ebenfalls kurz auf den Bestand der Malereien ein: in dem Aufsatzband „Forchheim in Geschichte und Gegenwart“⁷⁵ und in der Veröffentlichung zum Symposium „Die Wandmalereien in der Kaiserpfalz Forchheim“⁷⁶ Das vom Förderverein veranstaltete Symposium versuchte mit Beiträgen zu verschiedenen Teilaspekten der Wandmalereien diese der Öffentlichkeit in Forchheim und der Umgebung näher zu bringen.

Die Maltechnische Untersuchung und Restaurierungsgeschichte sind ein wichtiger Schwerpunkt der Kunstbetrachtung, der von Restauratoren untersucht und auch zunehmend veröffentlicht wird.

Ursula Schädler-Saub bringt hierbei Beispiele historischer Restaurierungen aus Mittelfranken und Schwaben und diskutiert das Thema zum Umgang mit historischen Restaurierungen. In einem letzten Absatz wertet sie die historische Restaurierung in Forchheim als seriös und so erhaltenswert. Frau Heidrun Stein-Keks stellt die Wandmalereien in der Forchheimer Burg aus kunstgeschichtlicher Sicht in den Kontext der spätgotischen Malerei. In Forchheim konnten durch den weitgereisten Lamprecht von Brunn Malereien entstehen, die die vielfältigen Anregungen des künstlerischen und kulturellen Austauschs zwischen den Kulturzentren Frankreich Italien und Böhmens

⁷⁰ Als Identifikationsportrait werden Darstellungen zumeist von Kaisern und Königen bezeichnet, deren mehr oder weniger Portraithaften oder Typisierten Abbildungen in andere Bildthemen zumeist in Christliche Darstellungen eingebracht werden. Von Karl IV gibt es davon zahlreiche Beispiele. Siehe „Ikon und Portrait“ in Legner, Anton (Hrsg.), S. 217-235, Siehe Suckale 2003 (A) „Die Porträts Karl IV. als Bedeutungsträger S.193ff.

⁷¹ Fajt, Drake-Boehm 2006, S. 477

⁷² Fajt, Drake-Boehm 2006, S. 461-481

⁷³ Rott, Poggendorf, Stürmer (Hrsg.), 2007, S. 68.

⁷⁴ Jahn, Schumann, Brockhoff(Hrsg.) 2004, S.71-75

⁷⁵ Ammon (Hrsg.) S. 85-92.

⁷⁶ Förderkreis Kaiserpfalz e.V. (Hrsg.) 2007.

aufnehmen. Frau Stein-Kecks⁷⁷ weist darauf hin, dass bereits Kehrler 1912 mit Vergleichsbeispielen diese verschiedenen Bezüge aufzeigte. Sie sieht die Forchheimer Malereien als ein Beispiel des letzten Viertels des 14. Jahrhunderts wie die Kunst in Nürnberg und Umland die vielfältigen Einflüsse des böhmischen Hofes unter Karl IV aufgenommen hat. Franz Machilek⁷⁸ liefert den biographischen Hintergrund des Auftraggebers Lamprecht von Brunn als Fürstbischof von Bamberg und gibt den Historischen Rahmen mit den „europäischen Bezügen“ für den Bau der Forchheimer Burg und deren malerische Ausstattung. Der letzte Beitrag von Horst Brunner beleuchtet die literarischen Quellen des Königs der Kranichschnäbler, der in der Fensterlaibung im Nebenraum der Kapelle aufgemalt ist.

2008 erschien die 2006 fertiggestellte Dissertation von Tillman Kohnert, der umfassend die Baugeschichte der Burg analysiert. Seine Ergebnisse werden in der folgenden Arbeit für die zeitliche Einordnung des Bestandes zu Grunde gelegt.⁷⁹

2011 wurde ein neuer Führer des Pfalz museums in Forchheim herausgegeben. Es enthält neben der Vorstellung der Baugeschichte von Tilmann Kohnert, eine Übersicht über die Wandmalereien von der Verfasserin.

Trotz ihrer hohen Bedeutung wurden die Malereien im Pfalz museum in Forchheim nie umfassend wissenschaftlich aufgearbeitet. Die verschiedenen Beiträge, beginnend mit Kehrler 1912, der bereits richtige stilistische Bezüge aufgestellt hat, befassen sich zumeist mit der kunstgeschichtlichen Zuordnung einzelner Darstellungen. Für diese stilistischen Vergleiche werden bis heute häufig malerische Details herangezogen, die durch Verluste und Veränderungen vor allem früherer historischer Restaurierungen mit dem Erscheinungsbild der ursprünglichen Malerei wenig übereinstimmen. So werden beispielweise in Forchheim die gut erhaltenen linear geprägten Malereien im „Kaisersaal“ als Unterzeichnung verstanden wo die Malschicht verlorengegangen ist, wohingegen die stark reduzierte ehemals mehrschichtige Malerei in der Kapelle, die geprägt ist von den Resten der früheren Übermalung als gut erhalten angesehen wird.

Ziel dieser Arbeit ist es, das gesamte Material über die gotischen Malereien in der Forchheimer Burg zusammenzutragen und auszuwerten und erstmals sich mit dem vorhandenen materiellen Bestand unter Restaurierungswissenschaftlichen Aspekten auseinanderzusetzen. Die Klärung des Bestandes in Erstbestand und spätere Veränderungen ermöglicht dann eine kunstgeschichtliche Einordnung. Dazu ist es wichtig, die äußerst interessante Restaurierungsgeschichte aufzuarbeiten. Zur Unterscheidung des Erstbestandes von den späteren Ergänzungen wurden die umfangreichen Primärquellen, die bereits zu einem kleinen Teil durch Frau Gisela

⁷⁷ Stein-Kecks 2007.

⁷⁸ Machilek 2007.

⁷⁹ Tillman Kohnert hat in seiner Dissertation im Hinblick auf die Baugeschichte die Forschungslage der fürstbischöflichen Burg erörtert. Überschneidungen und Wiederholungen sind der Vollständigkeit halber noch einmal aufgenommen, doch stets gekennzeichnet, Kohnert 2008, S. 12-19.

Goldberg publiziert wurden, erstmals komplett erfasst und in Bezug zu dem Bestand analysiert⁸⁰.

⁸⁰ Siehe Anhang, 9. Quellenmaterial

I Kunstgeschichtlicher Hintergrund

1.1 Die Forchheimer Burg – Aspekte zum Bau und zur Baugeschichte

Tillman Kohnert konnte in den Jahren 1996 bis 2003 anhand versierter Bauforschung die Forchheimer Burg detailliert untersuchen und deren Baugeschichte anschaulich und überaus überzeugend darlegen.⁸¹ Die Arbeit liefert neue Erkenntnisse zur Baugeschichte im Zusammenhang mit der Nutzung der wechselnden Besitzer. Mit Hilfe der Dendrochronologie konnte der gesamte Bauablauf seit des Kaufbriefs von 1377 über den Neubau unter Lamprecht von Brunn mit dem Jahr 1391 mit der Fertigstellung der großen Kemenate bis ins 18. Jahrhundert schlüssig nachvollzogen werden. Erstmals konnte das in der Kaufurkunde erwähnte „Haus auf dem Burgstall“ auf 1339 (d) datiert und an der Wehrmauer im Nordwesten der Burganlage nachgewiesen werden. Wichtige Erkenntnisse zur Raumabfolge, zur Deutung und Funktion der Steinheizung unter dem „Kaisersaal“ sowie zur Datierung des Gewölbes im „Kaisersaal“ konnten gewonnen werden, die frühere Bemühungen korrigieren. Die während der Bauforschung vor Ort diskutierten Erkenntnisse sind Grundlage für die Untersuchung von Bestand und Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien, da die Architektur ein nicht zu trennender Bestandteil derselben ist. Gerade im interdisziplinären Austausch konnten Vermutungen zu Tatsachen geklärt werden, so z. B. die Entstehungszeit der gotischen Wandmalereien im Kaisersaal durch die Datierung des Gewölbes sowie deren ikonographischer Zusammenhang in Bezug auf die Raumnutzung.

Die Anfänge der vierflügeligen Burg (jetzt Kapellenstraße 16) liegen im 9. Jahrhundert. Bischof Otto der Heilige (1060/61-1139) errichtete hier zu Anfang des 12. Jahrhunderts zusammen mit der angrenzenden Marienkapelle ein steinernes Haus.⁸² Obwohl es einzelne Hinweise auf Vorgängerbauten gibt, konnten diese bislang nicht genauer nachgewiesen werden.⁸³ Als Baubeginn der heute bestehenden fürstbischöflichen Burg wird das Jahr 1377 angesetzt, da am 17. Januar laut eines Kaufbriefes der Bamberger Fürstbischof Lamprecht von Brunn (1320-1399)⁸⁴ von Heinz von Wiesenthau ein Haus auf dem „Burgstall“ erworben hatte.⁸⁵ Der Fürstbischof nutzte vermutlich bereits dieses Gebäude, als er 1391 den steinernen Ostflügel auf den Resten einer älteren Burg neu errichtete. In dem dreigeschossigen Hauptbau befinden sich die gotischen Wandmalereien, die im Weiteren mit den Mitteln der Restaurierungswissenschaften erstmals umfassend auf ihren Bestand und ihre Restaurierungsgeschichte erforscht wurden. Sowohl das Wappen Lamprecht von Brunns (rote Fischangel auf silbernem Grund), wie auch das des Hochstifts Bamberg (mit silbernen Faden belegter, nach links

⁸¹ Kohnert, Tillman: Die Forchheimer Burg genannt „Pfalz“, Petersberg 2008, S. 31-144.

⁸² Sitzmann 1989, S.70-75.

⁸³ Kohnert 2008, S. 38.

⁸⁴ Lamprecht von Brunn, Abt von Gengenbach, Bischof von Brixen, Speyer, Straßburg und Bamberg (1375-1398), Kanzler Karl IV. und seines Sohnes Wenzels. Siehe Machilek: in Förderkreis Kaiserpfalz e.V., 2006, S. 68-93.

⁸⁵ Kohnert 2008. S. 38.

steigender Löwe) zeugen an der Ostfassade auf Höhe des 3. Geschosses vom Auftraggeber.

Wohl bereits kurz nach der Fertigstellung 1391(d) und nach einer ersten Ausmalung im „Kaisersaal“ wurde dort und in der darüber liegenden Kapelle ein repräsentatives Gewölbe eingezogen und der Saal mit Herrscherdarstellungen ausgemalt. Vermutlich war die bauliche Umgestaltung bis zum Besuch König Wenzels in Forchheim im Jahr 1398 fertig gestellt⁸⁶. Dies widerlegt die bislang vorherrschende Annahme, die das Gewölbe ausschließlich anhand der aufgemalten Wappen auf den Schlusssteinen in die Zeit von Fürstbischof Gebstättel (1599-1609) datierte.⁸⁷ Dieser nahm nachweislich weit reichende Umbauten im Schloss vor.⁸⁸ Die auf restauratorischen Befunden und stilistischer Einordnung basierende Schlussfolgerung, dass das Gewölbe mitsamt der aufgetragenen Malereien zum Bestand aus der Zeit der Spätgotik gehört, wird zusätzlich durch die Bauforschung unterstützt. Die Entscheidung für eine große bauliche Umgestaltung entsprang wohl dem Wunsch Lamprecht von Brunns, Forchheim zu seinem Alterssitz ausbauen zu lassen.⁸⁹

Von Seiten der Bauforschung wird angenommen, dass die Fertigstellung der Umbaumaßnahmen nach dem Tod Lamprechts von Brunn 1399 unter der Amtszeit 1398-1421 des Fürstbischofs Albert von Wertheim fortgesetzt wurde.⁹⁰ Größere Bauaktivitäten sind später erst wieder 1516-18 durch Kastenamtsrechnungen am Neubau des südlichen Teils im Westflügel belegt.⁹¹ 1558/59 entstand der Nordflügel, 1559-61 wurde der nördliche Westflügel durch einen Gang mit der Großen Kemenate verbunden. 1560/61(d) begann man mit dem Bau des Südflügels. Die Innenausstattung insbesondere der Großen Kemenate wurde den Wünschen der jeweiligen Bewohner angepasst. Unter Fürstbischof Georg IV. Fuchs von Rügheim (1556-1561) malte 1559/60 der Hofmaler Jakob Ziegler die Wände des Nordsaals des 2. Obergeschosses (3.03) mit illusionistischen Architekturen aus. Der angrenzende, südlich gelegene Saal erhielt figürliche und floralen Malereien mit Szenen aus dem Alten Testament (3.02).

Weitreichende Veränderungen, auch der Wandmalereien, brachten die großen Umbauten unter Fürstbischof Johann Philipp von Gebstättel (1599-1609) in den Jahren 1602-1605. Er veränderte die Zugangssituation im Erdgeschoss und die Innenaufteilungen im 1. und 2. Obergeschoss. In der Kapelle und dem zugehörigen Nebenraum im 1. Obergeschoss ließ er wohl 1603 die Gewölbe abbrechen⁹² und schaffte einen Wanddurchbruch für einen Abtritt. Dabei wurden Teile der Wandmalerei mit der Darstellung der Maria aus der Verkündigungsszene an der Ostseite der Kapelle zerstört. Als neue Erschließung fügte er 1604-05(d)⁹³ an der Westseite einen steinernen Treppenturm mit Wendeltreppe an. Es ist anzunehmen, dass in dieser Zeit die

⁸⁶ Kohnert 2008, S.80.

⁸⁷ Roth 1979, S. 358.

⁸⁸ Kupfer, Raschke 1952, S.10.

⁸⁹ Kohnert 2008, S.80.

⁹⁰ Kohnert 2008, S.80.

⁹¹ Kohnert in Ammon, (Hrsg), 2004, S.77.

⁹² Kohnert 2008, S. 136, Gückel 1906, S. 21.

⁹³ Dendrochronologische Datierung des Dachwerkes des Treppenturmes siehe Kohnert 2008, S. 134.

Wandmalereien angespitzt und überputzt wurden.⁹⁴ Eine umfangreiche Veränderung im Bereich der Großen Kemenate stellt der Umbau des ursprünglichen Treppengiebels zu einem Krüppelwalmdach in der Mitte des 18. Jahrhunderts dar. Nach der Säkularisation wurde die fürstbischöfliche Burg als Lager und Rentamt genutzt. Im Jahr 1911 entschied man sich für die Einrichtung des „Pfalzmuseums“, das bis heute besteht. Die Umbauten anlässlich der Generalsanierung 1999-2004 brachten für den Ostflügel Veränderungen der historischen Böden, der Fenster und eine zusätzliche neue Erschließung durch einen weiteren angebauten Treppenturm im Norden.

Die Vierflügelanlage mit dem mächtigen steinernen Ostflügel ist an drei Seiten von einem Graben umgeben (Abb. 5.1). Die Erschließung erfolgt über das Eingangstor im Süden, das in den geschlossenen Innenhof führt. Vom ehemaligen Nord Tor ist nur noch eine Fußgängerpforte geblieben. Der große viergeschossige Quaderbau im Osten ist die „Große Kemenate“ – in dem sich die kostbaren Wandmalereien befinden – und misst ca. 35,3m (l) mal 13,2m (b), mit einer Traufhöhe von 22m. Das Krüppelwalmdach des 18. Jahrhunderts ist mit Gauben unregelmäßig durchbrochen. Diese sind über drei Ebenen angeordnet und dienten der Belüftung des Dachraums, der als Getreidespeicher genutzt wurde.⁹⁵ Die Mauerstärke des Sandsteinmauerwerks verjüngt sich von 2,05m im Erdgeschoss bis etwa 0,90m im 3. Obergeschoss. Die Obergeschosse werden durch den polygonalen Treppenturm mit einer Hohlspindel-Wendeltreppe, der durch ein Wappen des Fürstbischofs Johann von Gebstadel auf 1603 datiert ist, erschlossen.

Ein Renaissanceportal vom Beginn des 17. Jahrhunderts führt in einen Vorraum zwischen Treppenturm und bauzeitlichem Kellerzugang. Vermutlich erfolgte die ursprüngliche Erschließung durch einen Vorbau und Treppenturm an derselben Stelle.⁹⁶ Zwei große Säle befinden sich im Erdgeschoss (Abb. 5.2): der nördliche Raum (1.02) mit den Abmessungen von 17,20m (l), 9,50m (b) und ca. 4,65m (h) wird von einem mächtigen Längsunterzug bestimmt, der die Balkendecke von 1390/91(d)⁹⁷ stützt. Ein nachgewiesener Kamin beheizte diesen ehemaligen Aufenthalts- und Versammlungsraum, der zusätzlich als Speisesaal diente. Hier befindet sich keine Wanddekoration, was wohl mit der untergeordneten Nutzung zusammenhängt. Der zweite große Raum ist der daran anschließende sog. „Kaisersaal“ (1.03), 14,3m (l) mal 9,50m (b). Eine imposante Mittelsäule trägt das Kreuzrippengewölbe, das im höchsten Punkt bis zu 4,60m den Raum öffnet. Als repräsentativer Audienzsaal gibt es hier zahlreiche Reste mittelalterlicher Wandmalereien, mittels einer mittelalterlichen Steinkammerluflheizung konnte er zusätzlich erwärmt werden.⁹⁸

Über die steinerne Wendeltreppe gelangt man im ersten Obergeschoss zunächst in einen großen Saal mit Flachdecke von 1388 (d, o.Wk.), deren Längszug ebenfalls von

⁹⁴ Ob die Malereien des 16. Jh. auch in diesem Zeitraum übertüncht wurden, kann nicht gesagt werden. Sie zeigen keine Spuren einer Überdeckung mit Putz.

⁹⁵ Kohnert 2008, S. 141f.

⁹⁶ Kohnert 2008, S. 52.

⁹⁷ Die Nummerierung der Räume wurde im Rahmen der jüngsten Sanierungsarbeiten festgelegt. Da sie von Tilmann Kohnert in seiner Arbeit verwendet werden, werden Sie hier zum besseren Vergleich beibehalten.

⁹⁸ Kohnert 2008, S. 58ff.

einer Mittelstütze getragen wird (Abb. 5.56). Hier befand sich ehemals eine Bohlenstube als Privatraum des Bischofs in der nordöstlichen Ecke. Wie im darunterliegenden Raum konnten auch hier keine Reste einer ehemaligen Malerei nachgewiesen werden. Ein Portal des 17. Jahrhunderts führt in einen Bereich, der heute in zwei Räume unterteilt ist: eine Kapelle (2.03) und deren Nebenraum (2.04). Östlich des heutigen Zugangs hat sich die bemalte Archivolte (2.02a) des ursprünglichen, jetzt zugesetzten Eingangs erhalten. Die Kapelle ist vollständig mit christlichen Themen ausgemalt und bildet im Osten eine gewölbte Altarnische aus. In der südlichen Leibung ist eine kleine Wandvertiefung (38x 2,5cm, 26cm tief), vermutlich für die liturgischen Geräte.

Die Fenster sind eine Veränderung der Baumaßnahmen zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Unterteilung zum Nachbarraum ist eine Fachwerkwand des 19. Jahrhunderts. Statt der Fensteröffnung an der dortigen Westwand führte ehemals eine Tür zum ursprünglichen dort anschließenden Vorbau.⁹⁹ Wie an den bogenförmigen Abschlüssen der Wandmalereien ersichtlich, waren Kapelle und Nebenraum, die jetzt eine Bohlenbalkendecke besitzen, ursprünglich gewölbt, vergleichbar zum darunterliegenden „Kaisersaal“. Die Geschosshöhe beträgt 4,15m.

Das 2. Obergeschoss (Abb. 5.156) mit einer Raumhöhe von etwa 3,80m ist in zwei große Räume (3.02 und 3.03) unterteilt, von der Wendeltreppe betritt man den nördlichen. Die bauzeitliche Innenaufteilung lässt sich nicht mehr genau nachweisen. Die Balkendecken können auf 1391(d) datiert werden. Hier finden sich neben zwei spätgotischen, auch später angelegte Wandmalereien des 16. Jahrhunderts. Im südlichen Raum wurde auf eine Vormauerung gemalt, die vor die mittelalterliche Wand hochgezogen wurde.¹⁰⁰

⁹⁹ Kohnert 2008, S.74.

¹⁰⁰ Kohnert 2008, S. 82.

1.2 Die Wandmalereien – Die Bildthemen und ihre Bedeutung in Bezug zur Raumfunktion

In der großen Kemenate der Forchheimer Burg hat sich die repräsentative malerische Ausstattung in weiten Teilen erhalten. Sie verteilen sich auf drei Stockwerke: Im Erdgeschoss trägt der „Kaisersaal“ gotische Bemalungen aus zwei Zeitschichten, die lediglich wenige Jahre auseinander liegen (Abb. 5.2). Im ersten Obergeschoss ist die Kapelle mit religiösen Themen ausgemalt, während im Nebenraum die Wände mit religiösen wie auch weltlichen Darstellungen dekoriert sind (Abb. 5.56). Im zweiten Obergeschoss haben sich darüber hinaus zwei bauzeitliche Malereien erhalten, während die übrigen, zumeist jüngeren Wände 1559/60 bemalt wurden (Abb. 5.156).

1.2.1 Die Malereien im „Kaisersaal“

Erste Ausstattung:

Der so genannte „Kaisersaal“ beeindruckt sowohl durch seine Größe als auch durch die ehemals wandfüllenden Malereien, die bis heute in Fragmenten die mächtigen Wände bedecken. Bauhistorische Forschungen belegen, dass der „Kaisersaal“ wohl bereits kurz nach seiner Fertigstellung verändert worden war. In den flachgedeckten Raum, der dendrochronologisch auf 1391 datiert werden kann¹⁰¹, wurde wohl um 1398 das heute noch erhaltene Kreuzrippengewölbe, eingezogen. Deutlich wird dies an der Südwand (Abb. 5.23, Abb. 5.26), wo der mittlere Gewölbepfeiler eine ehemals bogenförmig abschließende Fensteröffnung überdeckt. Heute zeigt der Raum nebeneinander zwei Ausstattungsphasen, die während der Restaurierung 1909¹⁰² auf eine Sichtebene freigelegt wurden. Die zugesetzte Fensteröffnung wurde während der zweiten Ausstattungsphase mit dem Einzug des Gewölbes mit einem geglätteten Putz geschlossen und wie die Wandrücklagen und das Gewölbe grau getüncht. Zusammen mit zwei weiteren bauzeitlichen Fensterischen an der Ostwand (Abb. 5.16) wird die Öffnung in der Südwand von einem umlaufenden monochrom-roten Begleitband mit gemalten Krabben eingefasst. Über dieser einfachen Maßwerkmalerei liegt ein gelber, etwa 4 cm breiter Streifen mit schwarzen Konturen, vermutlich eine gemalte Standarte. (Abb. 5.28 -29). Zu dieser Dekoration gehören drei heraldische Wappenschilder auf der Südwand: Auf der westlichen Seite der geschlossenen Fensterische findet sich fast vollständig erhalten das Wappenschild des böhmischen, doppelgeschweiften weißen Löwen auf rotem Grund (Abb. 5.28). Das gekrönte Wappentier hat sein Maul weit geöffnet. Zu seiner Rechten, der heraldisch übergeordneten Position,¹⁰³ ist fragmentarisch ein ein-köpfiger deutscher Reichsadler schwarz vor weißem Grund aufgemalt (Abb. 5.25).¹⁰⁴ Die beiden Wappentiere wenden sich einander zu, was ihre Zugehörigkeit unterstreicht und gleichzeitig weisen sie wohl auf einen Herrschersitz hin, der hier im Saal – umrahmt vor der Öffnung – gestanden haben könnte. Bei der

¹⁰¹ Kohnert 2008, S. 79.

¹⁰² Siehe Kap. 3.1 Restaurierungsgeschichte Chronologie nach dem Quellenstudium

¹⁰³ Sabel 1908, S.128.

¹⁰⁴ Jiri Fajt und Barbara Drake-Boehm sehen in dieser Hervorhebung des Reichsadlers Lamprechts Rolle als Reichskanzler, von Wenzel IV. ernannt. Siehe Fajt, Drake-Boehm 2006, S. 47f.

späteren Wölbung des Saales wurden zwei weitere Wappen überdeckt und gelangten so in den Zwischenboden, wo sie spätere Restaurierungen unverändert überstanden haben (Abb. 5.153). Diese sind durch eine Klappe im Boden vom darüber liegenden Nebenraum der Kapelle (2.04) einsehbar. Das östliche Wappen des Herzogtums Franken ist orange-rot mit einem mit schwarzen Linien gefassten, gelben Innenfeld mit einer weißen Sturmflagge auf rotem Grund (Abb. 5.154). Auf das westlich gelegene Feld ist der zweiköpfige schwarze Reichsadler auf gelbem Grund gemalt, das Symbol des „Römischen Kaisers“ (Imperator Romanorum) bzw. des „Heiligen Römischen Reiches“ (Sacrum Romanum Imperium)¹⁰⁵ (Abb.5.155).

Die Auswahl und Position der Wappen wurden vom Auftraggeber veranlasst, um die eigene Legitimation zu veranschaulichen. Sie sind Ausdruck von Souveränität, Besitzanspruch, Zugehörigkeit, Genealogie, Ehre und Stolz. „Wappenzyklen stellen ein umfassendes Programm dar, in dem festgehalten ist, wie sich die Auftraggeber welthistorisch, kosmologisch und astrologisch positionieren“.¹⁰⁶ Lamprecht von Brunn, (um 1320 - 1399)¹⁰⁷ ein enger Berater Kaiser Karls IV. (1346 - 1378) und als Reichskanzler auch noch unter dessen Sohn König Wenzel IV. (1363-1419 König von Böhmen, 1376-1400 römisch-deutscher König) tätig, konnte als einflussreicher Mann mit Recht seine Macht demonstrieren. Beispiele zeigen, dass heraldische Malereien zu einem bestimmten Ereignis angebracht wurden und somit Teil einer temporären Ausstattung waren.¹⁰⁸ Dies könnte auf den „Kaisersaal“ zutreffen, da diese Ausgestaltung nur wenige Jahre sichtbar war und mit dem Einzug des Gewölbes verändert wurde, wofür auch die flüchtige Ausführung der Malerei spricht, die Läufer Spuren aufweist.¹⁰⁹ Dass die Ausmalung für den Besuch König Wenzels, der am 3. Juli 1398 in Forchheim beurkundet ist, angebracht wurde, muss verworfen werden, da zu dieser Zeit bereits das Gewölbe eingezogen war,¹¹⁰ Allerdings rechtfertigen Brunns Beratertätigkeiten einen repräsentativen Wappensaal auch schon in den Jahren zuvor. Sogenannte Wappensäle finden sich als Repräsentationsräume in vielen mittelalterlichen Burgen. Ein gut erhaltenes Beispiel ist der Wappensaal im sogenannten Wenzelschloss in Lauf an der Pegnitz, das Kaiser Karl IV. um 1353 errichten ließ.¹¹¹ Ein weiteres Beispiel des ausgehenden 14. Jahrhunderts sind die zahlreichen gemalten Wappenfriese auf Burg Runkelstein bei Bozen.¹¹² In bürgerlichen Wohnhäusern war das Anbringen von Wappen Ausdruck des Nachahmens der adeligen, als Vorbild geltenden Sitten. Zuweilen wurde damit eine gewünschte adelige Herkunft vorgetäuscht.¹¹³

¹⁰⁵ Schloß Runkelstein 2000, S. 246.

¹⁰⁶ Lutz (Hrsg.) 2002, S 268, S. 292.

¹⁰⁷ Ausführlicher zum Lebenswerk Lamprecht von Brunns siehe Kap. 1.1, und Kap.1.3

¹⁰⁸ Lutz (Hrsg.) 2002, S 268, S. 284.

¹⁰⁹ Siehe Kap. 2.2.2.8 Farbauftrag/ Malweise

¹¹⁰ Kohnert 2008, S. 39, S. 80.

¹¹¹ Großmann (Hrsg.) 2006.

¹¹² Stadt Bozen (Hrsg.) 2000, S. 235-262.

¹¹³ Siehe auch Schneider/ Hanser 1986, S.13.

Zweite Ausstattung:

Mit dem Einzug des gemauerten Kreuzrippengewölbes wurde der Raum der Mode des späten 14. Jahrhunderts angepasst, die für repräsentative Bauten eine Wölbung vorsah.¹¹⁴ (Abb. 5.48-5.51) Das grau gefasste und wohl ursprünglich noch weiter bemalte Kreuzrippengewölbe rhythmisiert den Raum und verleiht ihm ein eindrucksvolles repräsentatives Erscheinungsbild. Wenige Reste einer ornamentalen Dekoration des Gewölbes wie blau-grüne Scheiben oder ein gelber Stern finden sich nur in einzelnen Gewölbeflächen, sodass das System nicht auf das gesamte Gewölbe übertragen werden kann. Fortschrittlich für die Zeit um 1400 ist das ausgeklügelte Heizsystem einer Steinspeicherheizung, das für den Raum nachgewiesen werden kann. Es unterstützt die Nutzung als Repräsentationssaal.¹¹⁵ Im Zuge dieser beachtlichen baulichen Veränderungen erhält der Raum eine dem neuen Anspruch gerechte Ausmalung. Bis zu einer Höhe von etwa 2,60m verläuft ein gemalter Sockel mit Würfeln in vier horizontalen Reihen, eine Perspektive andeutend (Abb. 5.7, Abb. 5.11, Abb. 5.14). Die in Aufsicht gemalten Würfel besitzen im Wechsel rote, weiße und schwarze oder gelbe Seitenflächen mit einfachen vertikalen Kehlungen, die eine Kassetierung andeuten. Für die Aufsicht ist an der Ostseite Blau nachweisbar (Abb. 5.15). Gut erhalten hat sich der Quadersockel an der Süd-, Ost- und Westwand, an der Nordwand ist er jedoch nur noch in Spuren sichtbar. Aus der gleichen Zeit, in der die räumliche Malerei entstand, stammt wohl auch ein perspektivisch gemaltes Gewölbe, das sich noch in der mittleren Fensternische der Ostwand (Abb. 5.20) erhalten hat und an der Westwand im Nebenraum der Kapelle erneut vorkommt (Abb. 5.151). Auf das konisch zulaufende, geneigte Gewölbe ist in Gelbtönen ein perspektivisches Kreuzrippengewölbe aufgemalt. Die hellen Rippen führen auf eine runde Schlusssteinplatte zu. Diese ist mit einem schwarzen Wappen mit drei roten Kugeln bzw. Scheiben vor einem weißen Streifen dekoriert (Abb. 5.22). Aufgrund des reduzierten Bestandes lässt sich das Wappen nicht mehr deuten. Der gemalte, runde, flache Schlussstein erinnert an die aus Stein gearbeiteten Schlusssteine in diesem Raum. Die mit Licht und Schatten modellierten Gewölbeflächen enden auf der Süd- und Nordwand in zwei angeschnittenen Bögen, die in je eine rote und grüne Hälfte unterteilt sind. Dann bricht der Erstputz zu den Laibungen ab. Zur Wandfläche hin ist das Gewölbe mit etwa 26 cm breiten, marmoriert gemalten Quadern in Rot, Weiß und Grün eingefasst.

An den Wandflächen trennt ein horizontal verlaufendes, gelbes, etwa 10cm breites Band die Sockelzone von der darüber liegenden, figürlich gestalteten Bildzone. Bis auf den südlichen Bereich der Westwand, wo sich fast vollständig die Darstellung des König David erhalten hat, liegen in den weiteren Wandfeldern nur Malereifragmente vor, die in einen Ergänzungsputz der Restaurierung 1906-10 eingebunden sind. Auf dem westlichen Teil der Nordwand, wo sich in einer Rundbogennische die ursprüngliche Tür befindet, zeigen die großen Fragmente noch deutlich die Reste eines schwarz-gelben Schriftbandes. Die erhaltenen schwarzen Frakturbuchstaben auf grauem Grund lauten

¹¹⁴ Kohnert 2008, S. 80.

¹¹⁵ Kohnert 2008, S. 59ff.

„imel“, was für „(h)im(m)el“ stehen könnte¹¹⁶ (Abb. 5.6). Von der ehemals figürlichen Malerei markieren rote Farbreste noch den Abschluss einer Sitztruhe oder einen Gewandsaum. (Abb. 5.5). Östlich des Gewölbepfeilers trennt sich über einem dünnen, horizontalen, schwarzen Pinselstrich die Sockelzone von dem darüber liegenden Bildfeld. Von einer vermutlich figürlichen Darstellung ist das Fragment eines Gewandsaumes und die Spitze wohl eines Trichterärmels (Abb. 5.10) in Rot und Gelb mit schwarzer Kontur sichtbar. Das darüber liegende, gelb konturierte Schriftband mit schwarzen Buchstaben auf dem grau getünchten Putz ist als Fragment gut erhalten und lautet „uf im h“ (= wach auf im Himmel)¹¹⁷ (Abb. 5.9). An der Ostseite ist die figürliche Malerei bis auf geringe Farbreste in Rot, Gelb und Schwarz verloren. Jedoch zeigt sich über der großen Putzergänzung wiederum der Teil eines Spruchbands, diesmal mit dem Wort „amos“ (Abb. 5.13).

Die gut erhaltene, figürliche Darstellung an der südlichen Seite der Westwand vermittelt einen Eindruck von der ursprünglichen Bemalung (Abb. 5.34, Abb. 5.35). Sie zeigt einen gekrönten Herrscher, auf einem Thron sitzend. Unter dem blau gefütterten, langen Hermelinmantel mit einer goldfarbenen Halsbordüre trägt er einen in der Taille stark geschnürten, roten Wams über roten enganliegenden Beinlingen. Sein modischer Hermelinmantel wird durch eine Runde goldfarbene Schmuckspange zusammengehalten. Auf der Hüfte trägt er dazu einen modischen Scharniergürtel. Das Gesicht des rot-blond Gelockten zieren sowohl ein Schnurrbart wie auch ein geteilter Kinnbart. Mit übergeschlagenen Beinen sitzt er auf einem Thron, eine scheinperspektivisch dargestellte Sitztruhe mit vertikalen Kehlungen. Die verzerrte Perspektive ermöglicht eine Aufsicht auf die Sitzfläche, vergleichbar ungelentk der räumlichen Darstellung der gemalten Würfel in der Sockelzone. Das Spruchband über ihm bezeichnet ihn als (König) David (Abb. 5.40). In seiner linken Hand hält er ein goldenes Zepter, in seiner Rechten ein weiteres Spruchband, das in seiner Länge nach Süden geändert wurde (Abb. 5.39, Abb. 5.42), wobei sein Zeigefinger auf die Schrift hinweist. Die Inschrift unterstreicht seine Rolle als gerechter Herrscher: „[gerecht]keit ist hie ein hort un pringt unz ewig frewde dort“¹¹⁸. Seine große Blattkrone mit Lilienformen am Reif zeichnet ihn als König aus. Seit Beginn der Aufdeckung der Malerei bis heute wird immer wieder auf eine Ähnlichkeit der Gesichtszüge des Königs David mit Darstellungen König Wenzels IV. verwiesen.¹¹⁹ Im Laufe des 13. Jahrhunderts werden Gesichter, in der Kunst zunehmend individueller dargestellt. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts entwickeln sich dann die Anfänge der Porträtkunst, als

¹¹⁶ Müller 1964, S. 246.

¹¹⁷ Müller 1964, S. 247.

¹¹⁸ Roth 1982, S. 52.

¹¹⁹ Hugo Kehrer sah in den Gesichtszügen des Königs David eine Ähnlichkeit mit der Darstellung des Königs Wenzel aus der „Wenzelbibel“ von 1398., Kehrer 1912, S.11; Franz Machilek sieht in seinem Vergleich mit den im Krieg zerstörten Wandmalereien im Haus Burgstr. 26 in Nürnberg eine Ähnlichkeit mit König Wenzel; Machilek, in Förderkreis Kaiserpfalz e.V (Hrsg), 2006, S.476; Jiri Fajt nennt in der Bildunterschrift König David als ein „höchstwahrscheinliches Identifikationsportrait Wenzels IV. Fajt, Drake-Boehm, 2006, S.476.

direktes Abbild.¹²⁰ Bei repräsentativen Herrscherdarstellungen vermischen sich dabei noch häufig typisierte, ideale Merkmale mit individuellen Zügen, den die Gesichtszüge repräsentierten im hohen Maße den Stand und Charakter.¹²¹ Zahlreiche Beispiele hierfür finden sich gerade in der Böhmisches Tafelmalerei und Steinskulptur¹²². Anhand sich wiederholender typisierter Gesichtsformen werden einzelne Herrscher benannt¹²³. Diese wurden, sowohl durch historische Beschreibungen, wie auch durch Bildvorlagen überliefert. So erscheint es durchaus möglich, dass die „zeichnenhafte“ Darstellung des Königs David im „Kaisersaal“ bewusst charakteristische Merkmale der zahlreichen Darstellungen König Wenzels wie beispielsweise aus der „Goldenen Bulle“ oder der Wenzelbibel¹²⁴ übernimmt.

Unter dem Spruchband und somit zu seiner Rechten schaut ein Löwe – das königliche Wappentier – mit seinen Jungtieren zu ihm auf (Abb. 5.37). Dem König ebenfalls beigeordnet ist zu seiner Linken ein zweihufiger Elefant mit einem trompetenartigen Rüssel. Auf seinem Rücken trägt er auf einem gegürteten Satteltuch einen roten Turm (Abb. 5.38). Sowohl die Löwen wie auch der Elefant befinden sich jeweils auf separaten Sockeln, einer Verknüpfung aus felsiger Landschaft und gemalter Architektur mit angedeuteten vertieften Kassetten auf der Sichtfläche. Die drei Figurengruppen schweben vor dem flächigen grauen Hintergrund der getünchten Putzoberfläche. Die beigegebenen Tiere bekräftigen die Bedeutung König Davids als Vertreter der Gerechtigkeit. Bei der letzten Restaurierung zeigte sich nach der Abnahme der durch leichtlösliche Salze zerstörten Putzergänzungen an der Westwand, dass es unter dem ca. 3-5mm starken, einlagigen Putz der jetzt sichtbaren Sockelbemalung eine frühere, farblich ähnliche Gestaltung gegeben hat (Abb. 5.45). Diese gehörte zur ersten Ausgestaltung des Saales, da deren Putzschicht hinter den Gewölbevorlagen fortläuft. Bei der Grabung des Lehrstuhls für Mittelalterarchäologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 1989 wurden Putzfragmente unter der Darstellung des Königs David geborgen, die vermutlich aus der Umbauphase mit dem Einzug des Gewölbes stammen. Die einlagigen bemalten Putzfragmente entsprechen dem maltechnischen Aufbau der ersten Ausgestaltung an der Südwand¹²⁵ (Abb. 5.47).

Das südlich an die König-David-Darstellung anschließende Wandfeld an der Westwand zeigt in der jetzt sichtbaren, zweiten Ausstattungsphase nur noch Spuren einer Bemalung in der Sockelzone (Abb. 5.46). Bei der jüngsten Restaurierung konnten durch die Abnahme geschädigter Ergänzungsputze in der Sockelzone diese blauen, grauen und schwarzen Malereifragmente, die dem maltechnischen Aufbau der

¹²⁰ Als frühestes Beispiel eines mittelalterlichen Portraits, im Sinne eines individuellen Abbildes gilt das, um 1365 geschaffene Abbild des Herzogs Rudolfs IV. Im Dreiviertelprofil werden lebendig die Gesichtszüge plastisch malerisch modelliert. Feuchtmüller 1978, S. 423f.

¹²¹ Die Tafelmalerei mit dem Abbild des Königs Johann II. (um 1349) ist ein Beispiel für die Vermischung von Typisierung, Idealisierung und beginnender Individualisierung, vgl. Sukale, Weninger 1999, S. 91. und Sauerländer, 2003, S.114ff.

¹²² Einzelne Büsten am Oberen Triforium am Prager Veitsdom tragen deutlich individuelle Gesichtszüge. Homolka 1978, S. 657f.

¹²³ Beyer, 2002.

¹²⁴ Krasa 1971.

¹²⁵ Siehe Kap. 2.2. Maltechnik.

Zweitfassung zugehörig sind, freigelegt werden.¹²⁶ Dies lässt vermuten, dass sich auf diesem Wandfeld die umlaufende gemalte Sockelzone fortsetzte. Oberhalb des gemalten Sockels finden sich keine Malerieste auf dem noch in wenigen Bereichen erhaltenen Erstputz. Ob dieses Feld unbemalt war und wenn ja warum, ist nicht ersichtlich. Einen Zusammenhang könnte es mit der hier im Boden vorhandenen, ehemaligen Steinkammerluftheizung geben, jedoch ist er nicht nachweisbar.

Dekorationsthemen

Die malerische Ausstattung des Kaisersaals ist ein elementares Gestaltungsmittel der architektonischen Wirkung. Die lineare rote Umfassung der zugemauerten Fensteröffnung an der Südwand des „Kaisersaales“ und der mittleren Fensternische der Ostwand mit stilisiertem Maßwerk ist dekorativ und wertet zugleich die steinerne Architektur mit zeitgemäßen, aufwendigen Formen auf.

Nach der Umgestaltung des sogenannten „Kaisersaales“ wird durch den Einbau des Gewölbes und durch die wandfüllenden Malereien¹²⁷ mit einem neuen ikonographischen Programm bestehend aus Königen und deren Herrschersymbolen der repräsentative Charakter des Raumes verstärkt. Lamprecht von Brunn entwickelt das Thema der Personifikation weiter durch heraldische Wappen mit der Darstellung typisierter historischer Charaktere.

Tillman Kohnert vermutet den Grund dieser Gestaltung in der Entscheidung Lamprecht von Brunns, die Forchheimer Burg von einem Nebensitz zu seinem Hauptsitz im Alter auszubauen.¹²⁸ Als kaiser- und königlicher Berater wünschte er seine Residenz den ihm von seinen Reisen wohl bekannten europäischen repräsentativen Gebäuden anzupassen. Die Aufwertung des „Kaisersaals“ bildete somit auch einen angemessenen Rahmen für den im Juli 1398 beurkundeten Besuch König Wenzels IV. in der Forchheimer Burg.¹²⁹

Geometrische Dekoration, Würfelsockel und gemaltes Gewölbe

Würfel- oder perspektivisch angelegte Quaderdekorationen vergleichbar der Dekoration im „Kaisersaal“ sind nicht nur in Sockelzonen zahlreicher bürgerlicher wie herrschaftlicher Häuser aus dem späten 14. Jahrhundert und beginnenden 15. Jahrhundert bekannt, sondern auch als flächige Außenbemalung.¹³⁰ Beispiele in Lübeck aus dem späten Mittelalter im Haus Koberg 2 und im Haus in der Badenstraße 41, aus Stralsund sowie aus dem Haus Kirchgasse 38 in Zürich¹³¹ (Abb. 6.3.42) veranschaulichen diese weitverbreitete Dekoration.¹³² Die aufgemalten mehrfarbigen

¹²⁶ Siehe Kap. 2.2. Maltechnik.

¹²⁷ Es ist nicht nachzuweisen, ob die Erst- und Zweitfassung im „Kaisersaal“ gleichzeitig sichtbar waren. Bei der Freilegung 1906-1910 wurde immer auf die unterste Fassung freigelegt. Im Briefwechsel der Restaurierung finden sich jedoch keine Hinweise auf jüngere Fassungen auf den Malereien der Südwand, die bei der Freilegung mit abgenommen wurden.

¹²⁸ Kohnert 2008, S. 80.

¹²⁹ Machilek 2007, S. 84, Kohnert 2008, S. 80.

¹³⁰ Hofrichter 1993, S. 92f.

¹³¹ Brockow 2001, S. 218-220, S. 443, Abb. 39 und Abb. 90, S. 470, Schneider, Hanser 1986, Abb. S. 30, Meier 2005, S. 399.

¹³² Brockow 2001, S. 218-220, S. 443, Abb. 39 und Abb. 90, S. 470, Schneider, Hanser 1986, Abb. S. 30.

Steinquader imitieren ein steinernes Fundament, das seit der Antike als „opus sectile“¹³³ bezeichnet wurde. Es unterstützt damit den massiven Charakter des Saales. Dass die Quader in Forchheim die Kassetierung des Thrones von König David wieder aufnehmen, könnte „die vielen Throne oder Altäre als Sinnbild der vergangenen und kommenden Herrscher versinnbildlichen, für die alle das gleiche, einst darüber angebrachte Bildprogramm an der oberen Hälfte der Saalwände Gültigkeit hatte“.¹³⁴

Das perspektivisch bemalte Kreuzgratgewölbe mit seinen bunten Quadern mit Marmorimitationen unterstützt die Illusion eines kostbar inkrustierten Bauwerks. Die auf ihre farbige Grundanlage reduzierte Malschicht des gemalten Schlusssteines mit drei roten Kugeln bzw. Scheiben vor einem weißen monochromen Band auf schwarzem Grund lässt sich nicht mehr deuten. Müller vermutet hier – allerdings ohne weitere Begründung – das durch die Restaurierung verfälschte Wappen mit drei roten Rosen auf einem schwarz-weiß-schwarzen Grund des Fürstbischofs Albrecht von Wertheim (1398-1421).¹³⁵ Diese Deutung erscheint jedoch aufgrund der spärlich vorhandenen Reste als äußerst spekulativ. Die Nachbildung einer aufwendigen Steinarchitektur wiederholt sich im 2. Obergeschoss im Nebenraum der Kapelle. Dort wird die gewölbte Decke eines Durchgangs an der Westwand mit einfachen, gelben Rippen zu einem Kreuzrippengewölbe aufgewertet.

Figurenprogramm

Über der Sockelzone sind, analog zu König David an der Westwand, weitere thronende Könige bzw. Herrscher, historische Personen zu vermuten, deren Tugenden als Vorbild und zugleich als ein Abbild des Regenten anzusehen sind. Die Gerechtigkeit ist der Person König Davids impliziert. Zum einen deuten die übereinander geschlagenen Beine auf seine Funktion als Richter hin.¹³⁶ Dieses Motiv der übereinander geschlagenen Beine bei Königen und Herrschern kann im weltlichen Zusammenhang auch als Zeichen der adligen Abstammung gedeutet werden. Ein Spruchband unterstreicht die Tugendhaftigkeit und Gerechtigkeit „(Gerechtig)keit ist hie ein hort un pringt unz ewig freude“. Die ihn begleitenden Tiere bekräftigen dies. Seine Position als Vermittler zwischen dem Irdischen und Göttlichen wird durch den Löwen, mit seinem Jungen, am Fuße seines Thrones, verdeutlicht. Dieser symbolisiert zugleich Mut und Königlichkeit. Der Physiologus¹³⁷ verbindet den Löwen mit Christus in drei Eigenarten: Er symbolisiert

Christus als Löwe aus Davids Stamm und in Darstellung mit seinen Jungen verweist er auf die Auferstehung Jesu¹³⁸. Dem Elefanten schreibt der Physiologus verschiedene

¹³³ Die bereits von Vitruv (26; VII, Kap. 1,4) beschriebene Technik ist die Dekoration von Fußböden und Wänden mit dünn geschnittenen, verschieden farbigen Steinplättchen zu geometrischen Mustern. Oft wurde wertvoller Marmor für die Dekoration verwendet, vgl. Knöpfli 1990, S. 442.

¹³⁴ Müller 1964, S. 245.

¹³⁵ Müller 1964, S. 245.

¹³⁶ Müller 1964, S. 242.

¹³⁷ Treu, (Hrsg.), 1981, S. 5-8.

¹³⁸ Der Löwe gebärt seine Jungen tot, nach drei Tagen bläst der männliche Löwe nach der Sage seinen Jungen das Leben ein. Dies wird der dreitägigen Grabruhe und Auferstehung Jesu gleichgesetzt. Treu, (Hrsg.), 1981, S. 6-7.

Tugenden zu: neben der Keuschheit, Klugheit und Mäßigung ist er vor allem ein Verteidiger des Guten gegen das Böse, meist in Form eines Drachens.¹³⁹ Der Elefant war im 14. Jahrhundert aus Naturenzyklopädien, Reisebeschreibungen und Weltkarten bekannt.¹⁴⁰ Der Turm auf seinem Rücken macht ihn zum so genannten bewehrten Kampfelefanten, was seine Macht und Stärke unterstreicht. Die bekannte Darstellung eines turmbewehrten Kampfelefant im Kreuzgang zu Brixen¹⁴¹ (Abb. 6.3.4) stellt den Tod Eleasar Awaran unter einem Kriegelefanten dar, wie sie auch im weitverbreiteten mittelalterlichen Andachtsbuch, dem „Heilsspiegel“, von 1360 abgebildet ist¹⁴² (Abb. 6.3.3). Eleasar, der Bruder des Judas Makkabäus, opferte sich im Kampf für das jüdische Volk.¹⁴³

Von weiteren figürlichen Darstellungen oberhalb des gemalten Sockels sind nur wenige Fragmente erhalten, die viel Raum für Überlegungen hinsichtlich des Gesamtprogramms lassen. Eher unwahrscheinlich ist eine Interpretation, dass es sich um die Übernahme des Programms der Herrschertugenden von der Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nationen handeln könnte, welche das erhaltene Wortes „Amos“ an der Ostwand als eine Umdeutung des Wortes Salomon durch die Restaurierung um 1906 zur Erklärung mit einbezieht.¹⁴⁴ Die Veränderung lässt sich am Objekt nicht nachweisen, so dass es sich hier eher um den Propheten Amos handeln wird. Anregungen hinsichtlich des Programms mag sich der Bauherr aus Prag geholt haben, denn dort ließ Kaiser Karl IV. eine Genealogie mit etwa sechzig stehenden und sitzenden Königen und Königinnen auf die Wände des großen Saales der dortigen Burg anbringen.¹⁴⁵ Wahrscheinlich erscheint die Übernahme eines weiteren im 14. Jahrhunderts beliebten Themas: Bereits 1330 schuf Giotto im „Castel Nuovo“ in Neapel einen Bilderzyklus mit den „Uomini Famosi“, den neun Helden aus der Antike.¹⁴⁶ Dieser Zyklus fand nördlich der Alpen Verbreitung, so z. B. in Köln, diese 1859 im Hansasaal, in der Gerichtslaube und dem Repräsentationsaal abgenommen großformatigen Wandgemälde von 1360-1370 zeigten an der Südwand die lebensgroßen „guten Helden“: für das Heidentum sind dies Hektor, Alexander der Große (356 v.Chr.-323 v.Chr.)¹⁴⁷ und Julius Cäsar (100 v.Chr.-44 v.Chr.). Hektor, die Heldengestalt aus der Ilias von Homer,¹⁴⁸ wurde im Mittelalter, wie Cäsar und Alexander, zu Symbolfiguren der Ritterlichkeit. Für das Judentum standen die Propheten Josua, David und Judas Makkabäus und für das Christentum Kaiser Karl der Große (vermutlich 747-814), die Sagengestalt König Artus und Gottfried von

¹³⁹ Treu, (Hrsg.), 1981, S. 80-84.

¹⁴⁰ Späni 2001, S. 476.

¹⁴¹ Wolfsgruber 1988, S. 139.

¹⁴² Appuhn (Hrsg.) S. 51.

¹⁴³ AT, 1 Makkabäer, 6,42.

¹⁴⁴ Müller 1964, S. 246.

¹⁴⁵ Dieser Wandmalereizyklus ging vermutlich bei Renovierungsarbeiten ab 1588 verloren, er ist nur in Zeichnungen überliefert. Homolka 1998, S. 51-57.

¹⁴⁶ Poeschke 2003, S. 31.

¹⁴⁷ Alexander der Große: Als Alexander III. König von Makedonien.

¹⁴⁸ Homer, Griechischer Dichter vermutliche Lebensdaten. zweite Hälfte des 8. Jh. v.Chr.

Bouillon.¹⁴⁹ Neben den acht Propheten ist Kaiser Karl IV. abgebildet.¹⁵⁰ Die „Neun Helden“ wurden als „Assistenzfiguren bei der Rechtsprechung“ angesehen.¹⁵¹

Wie weit verbreitet, sowohl im verschiedenen Kontexten wie auch künstlerischen Gattungen, dieses Thema im 14. Jahrhundert war, veranschaulichen auch die fünf erhaltenen niederländischen Tapisserien (um 1400), die jetzt in den Cloisters in New-York ausgestellt sind.¹⁵² Dass dieser Zyklus auch in Franken durchaus bekannt war, zeigt die Übernahme der „Neun Helden“ in das über 40 Personen starke, komplexe Programm des Schönen Brunnens in Nürnberg (1385-1394)¹⁵³.

Welche der „guten Helden“ in Forchheim neben König David dargestellt gewesen sein könnten, ist nicht mehr ersichtlich, das vorhandene Platzangebot lässt jedoch nur eine Auswahl dieser zu, doch würden diese „Rechtsgaranten“ und „Repräsentanten des Reiches“¹⁵⁴ den repräsentativen Charakter und die politischen Funktion als Sitzungs- und Gerichtssaal ergänzen.

1.2.2 Die Malereien in der Kapelle

An der Südwand des großen nördlichen Saales im 1. Obergeschoss hat sich östlich der Eingangstür vom Beginn des 17. Jahrhunderts, aus der Umbauphase unter Fürstbischof Johann Philipp von Gebstättel,¹⁵⁵ die spitzbogige Archivolte der ursprünglichen gotischen Türöffnung zur Kapelle erhalten (Abb. 5.57, Abb. 5.58). Die äußere Einfassung dieses aufwendig mit Kehlen und Wülsten abgestuften Steingewändes ist von einem roten Blattstab begleitet und endet oben in einer Kreuzblume. Das innere Bogenfeld zeigt noch schwach – direkt auf den Stein gemalt – zwei gemalte Wappenschilder mit Helmzier: das Wappen des Hochstifts Bamberg und des Fürstbischofs Albrecht von Wertheim, der von 1398-1421 als Nachfolger Lamprechts regierte. Die Kapelle und deren Nebenraum, die beide von Bohlen-Balken-Decken aus dem Jahr 1603 (d)¹⁵⁶ überspannt werden, waren ursprünglich gewölbt. Fürstbischof Gebstättel ließ das gemauerte Kreuzgratgewölbe im Zuge der Umbaumaßnahmen herausbrechen.¹⁵⁷ Die figürlichen Malereien zeigen den halbkreisförmigen Abschluss des ursprünglichen Gewölbes. Dieses wurde zusammen mit der Einwölbung des darunterliegenden „Kaisersaales“ nur wenige Jahre nach der Erbauung und vermutlich vor 1398 errichtet.¹⁵⁸ Die zwei Räume trennt heute eine Fachwerkwand des 19. Jahrhunderts.¹⁵⁹ Ob von Beginn an eine Wand zwischen den beiden Räumen war, ließ sich bei der bauforscherischen Untersuchung nicht klären. Die bei Hugo Kehrer erwähnte Urkunde, laut derer der Würzburger Fürstbischof Julius Echter (1545-1617)

¹⁴⁹ Herzog von Lothringen geb. um 1060 gest. 1100 in Jerusalem an der Pest. Eroberer von Jerusalem im 1. Kreuzzug unter Papst Urban II.

¹⁵⁰ Parler 1987, Band 1, S. 204f.

¹⁵¹ Lutz (Hrsg.) 2002, S. 268, S. 469.

¹⁵² Plotzek 1987, S. 120-123; Barnet 2005, S. 116f.

¹⁵³ Lutz (Hrsg.) 2002, S. 268, S. 470.

¹⁵⁴ Lutz (Hrsg.) 2002, S. 268, S. 461.

¹⁵⁵ Kohnert 2008, S. 73.

¹⁵⁶ Kohnert 2008, S. 78.

¹⁵⁷ Kohnert 2008, S. 136.

¹⁵⁸ Kohnert 2008, S. 80.

¹⁵⁹ Kohnert 2008, S. 77; Räbel 1910, Räbel 1912.

die ursprüngliche Zwischenwand abreißen ließ,¹⁶⁰ ist nach Kohnert falsch zitiert. Richtig ist, dass Julius Echter die rigiden Umbaumaßnahmen Johann Philipp von Gebattel anklagte, unter anderem auch den Abriss der Südwand der Kapelle.¹⁶¹ Von Seiten der Nutzung und der Bemalung ist eine Abtrennung der beiden Räume bauzeitlich wahrscheinlich. Nebenräume an Kapellen waren durchaus üblich: Das Beispiel der Kapelle im Wohnturm in Boppard aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zeigt, dass die Kapelle bereits bauzeitlich lediglich durch eine Fachwerkwand von den privaten Gemächern abgetrennt gewesen sein kann.¹⁶² Bei der hiesigen Restaurierung im Jahr 2001 wurde eine Bemalung entdeckt, die jetzt in zwei Öffnungen die Farbschicht freilegen: Die Ausschnitte zeigen eine helle monochrome Fläche und grüne Blattranken auf rotem Grund. Aufgrund des vorhandenen Briefwechsels zu den Restaurierungen der Wandmalereien¹⁶³ kann diese Bemalung Franz Fernbach zugeordnet werden. Bei dessen Tätigkeit in den Jahren 1831-32 fügte er Blattranken und eine Gedenktafel mit einem „L“ für König Ludwig I., der die Restaurierung ermöglichte, hinzu¹⁶⁴ (Abb. 5.120).

Die Kapelle im 1. Obergeschoss ist ein Andachtsraum, geprägt von religiösen Darstellungen des Alten wie des Neuen Testaments. Die Seccomalereien liegen alle auf dem einlagigen, geglätteten Erstputz.

Verkündigung an Maria, Christus als Weltenrichter – Maiestas Domini.

Betritt man den Raum durch die später eingebaute Tür in der Nordwand, die nur etwa einen Meter westlich der ursprünglichen Öffnung liegt, fällt der Blick zugleich auf die Ostwand mit der Darstellung der Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel (Abb. 5.76). Die Malerei ist durchbrochen von einer etwa 1m tiefen, gewölbten Altarnische, deren Rückwand verändert und nun mit einem steinernen Doppelfenster aus dem 17. Jahrhundert geschlossen ist. Die Stirnseite des flachgedrückten Rundbogens wird durch eine mit zahlreichen Krabben verzierte, profilierte Maßwerkrippe malerisch begleitet (Abb. 5.77). Im Bogenscheitel laufen die Rippen zu einer zentralen Kreuzblume zusammen. Das Maßwerk fußt zu beiden Seiten der Fensternische auf Kapitellen mit Wulst-Kehle-Wulst-Profilierung. Die ursprünglich in dunkelgrün ausgeführte, an Pflanzen erinnernde Malerei, wurde bei der Restaurierung 1830-32 mit der jetzt in Resten sichtbaren, grau-braunen Farbe weitgehend übermalt und somit in eine steinerne Architektur umgedeutet.¹⁶⁵ In die südliche Leibung ist auf

¹⁶⁰ Kehrer 1914, S. 29, Anm. 1. Er bezieht sich auf eine Urkunde des Bamberger Kreisarchives (Rep. 184II, Verz.2, Nr. 6 und 16).

¹⁶¹ Kohnert 2008, S. 136.

¹⁶² Herrmann 1995, S. 90.

¹⁶³ Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (BStGS): XIV, F,1 (Anhang 9.1)

¹⁶⁴ „An der neu aufgeführten Seitenwand, (Südwand) mittels welcher der ganze Saal geschlossen werden mußte, befinden sich keine Gemälde, doch habe ich mich veranlaßt gefunden, in einem der Felder eine Tafel, und oben (sic!) derselben den Buchstaben L /: Ludwig :/ und eine Krone zu dem Zwecke anzubringen, damit nach Ermessen und der hohen Anordnung Eine königliche Gallerie-Direction etwa die Jahrzahl der Entdeckung und Restauration dieser Gemälde oder sonst eine passende Inschrift hineingesetzt werden könne“. BStGS XIV, F, 1, Bericht vom 3. April 1832, siehe auch Kap. 3.1.2 Freilegung und Restaurierung 1830-1832.

¹⁶⁵ Räbel 1910;Räbel 1912.

einer Höhe von 1m eine kleine Nische (0,26m x 0,26m x 0,38m) in die Mauer eingearbeitet. Diese wohl ehemals blau gefasste Vertiefung diente ursprünglich der Ablage liturgischer Geräte.

Wie in vielen mittelalterlichen Kirchen findet die Verkündigung am Chorbereich und in Altarnähe ihren Platz, wobei sich heraldisch rechts Maria und links der Erzengel Gabriel in den Bogen einpassen (Abb.5.78, Abb. 5.84). Die Empfängnis Jesu wird mit der Eucharistie als Reincarnation in Verbindung gestellt.¹⁶⁶ Maria vor einem Lesepult sitzend empfängt soeben den Heiligen Geist in Form der Taube. Die Jungfrau ist in ein üppiges blaues Gewand gehüllt, der Farbe des Himmels. Darunter trägt sie als Abbild ihrer Keuschheit ein weißes Unterkleid. Ein Zeichen ihrer Bildung ist das aufgeschlagene Buch vor ihr auf dem Lesepult, wo der Versuch einer perspektivischen Darstellung unternommen wurde, indem eine zweiseitige Ansicht versucht wurde, bei der die mit gotischem Schnitzwerk dekorierten Seitenwände sichtbar sind. Das aufgeschlagene Buch gibt noch minimale Textreste preis. In einem frühen Bericht nach Auffinden der Malereien und deren ersten Restaurierung¹⁶⁷ erwähnte August Graf von Seinsheim, dass deutlich in gotischen Lettern die Worte Verbum „carne factum est“¹⁶⁸ zu lesen seien. Auf einem zweiten aufgeschlagenen Buch, das auf einer Lesestütze auf dem Schreibpult liegt, sind die gotischen Minuskeln mit gelber Farbe abgedeckt. (Abb. 5.82). Vermutlich war hier die Antwort Mariens an den Engel Gabriel geschrieben, die nach der Überlieferung „Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum“, lautet.¹⁶⁹ Marias Gesichtszüge sind leider fast vollständig verloren, nur geringe Reste ihres linken Auges sind noch zu erkennen. Der Heilige Geist in Gestalt einer Taube berührt ihren Nimbus. Auf einer sich leicht in die Tiefe erstreckenden Bodenebene wächst neben dem Pult eine üppig blühende Lilie, die, wie das Weiß des Unterkleides, auf die Jungfräulichkeit Mariens hinweist. Bis auf die Andeutung einer Tiefe im Bodenbereich ist der Hintergrund nicht weiter perspektivisch angelegt, lediglich dunkelrote Blätter und Blüten sind locker verstreut. Der untere westliche Bildbereich wurde durch den Einbau einer Tür zu einem Abtritt um 1603 gestört.¹⁷⁰

Ihr gegenüber kniet der Erzengel Gabriel auf einem Wolkenband vor einem kräftig roten Hintergrund und überbringt der zukünftigen Gottesgebärerin die Botschaft. Die mächtigen Flügel sind weit gespannt. Geringe Malschichtfragmente zeigen eine ursprüngliche Bemalung mit Pfauenfedern, die sich in der UV-Fluoreszenzaufnahme deutlicher abzeichnen (Abb. UV18). Er trägt einen weiten grünen Umhang. In seiner linken Hand hält er das Ende eines Spruchbandes, dessen ursprüngliche Beschriftung gänzlich verloren ist. Bereits 1831 wurde diese von Franz Fernbach als fragmentarisch bezeichnet.¹⁷¹ Mit einem deutlichen Fingerzeig des rechten Zeigefingers gibt Gabriel

¹⁶⁶ Sachs o. J, S. 355.

¹⁶⁷ BStGS XIV, F, 1, Bericht des August Graf von Seinsheim über die Auffindung der Fresken, August 1830: Umständlicher Bericht, August 1830.

¹⁶⁸ Vermutlich soll es „verbum caro est“ heißen Übersetzung aus dem Lateinischen „ das Wort ist Fleisch geworden“.

¹⁶⁹NT Lk 1,38 „Ich bin die Magd des Herrn, mir geschehe, wie du es gesagt hast“.

¹⁷⁰ Kohnert 2008, S. 74.

¹⁷¹ „An dem vorderen Fensterbogen=Gemälde hat der Engel einen weißen Pergament=Streifen in der Hand, der ganz zerlöchert und verwischt und kaum noch leserlich mit altdeutschen Buchstaben der

den göttlichen Beschluss an Maria weiter. Insgesamt darf der flächig-rote¹⁷² Hintergrund mit den teppichartigen floralen Verzierungen auf einen Verweis auf die übliche reich und zumeist mit kostbaren Wandbehängen ausgestatteten Räumlichkeiten verwiesen werden. Die Darstellung spiegelt ein höfisch gebildetes Umfeld.

Die Verkündigung als Beginn der Heilsgeschichte aus dem Leben Jesu übernimmt eine bedeutende Rolle innerhalb des Kappellenprogramms. Die innerhalb der Altarnische dargestellte „Maiestas Domini“ deutet auf das Ende der Welt und somit auf deren Vollendung hin (Abb. 5.98). Über allem schwebt der thronende Christus als Weltenrichter über dem Weltenkreis, der sich in konzentrischen Bögen¹⁷³ über schlaufenförmigen Wolken aufspannt. Im Himmel sitzend, die Füße auf die Erde stützend. Als Zeichen seiner göttlichen Gerichtsbarkeit entwachsen aus seinem Mund zwei Schwerter - ein rotes und ein goldenes (Abb. 5.100). In der Offenbarung des Johannes wird beschrieben: „Aus seinem Mund kam ein scharfes Schwert; mit ihm wird er die Völker schlagen“.¹⁷⁴ In spätmittelalterlichen Darstellungen wird Christus bisweilen sowohl mit einem Schwert, mit zwei Schwertern oder mit einem Schwert und Lilie, die aus seinem Mund kommen, dargestellt. Das abgebildete Antlitz folgt einem weitverbreiteten typisierten Christusbild mit hellbraunen längeren Haaren und einem zweigeteilten Kinnbart. Über einem blauen Unterkleid trägt er einen roten Umhang. Die ausgebreiteten Hände zeigen auf den Handinnenflächen wie auch auf den Füßen deutlich die Wundmale. Maria und Johannes der Täufer, mit seinem Fellgewand unter dem Umhang, knien auf stilisierten Wolken als Adoranten zu seiner Rechten und Linken und halten Fürbitte. Posaunenblasende blondgelockte Engel sind ebenfalls beim Jüngsten Gericht, wie Himmelsbote mit Marterwerkzeugen (Geißel, Keule, Kreuz, Dornenkrone, Nägel und Lanze), deutliche Hinweise auf den Kreuzestod Jesu¹⁷⁵ (Abb. 5.101-5.106). Deren Engelsflügel sind reich mit Pfauenfedern dekoriert, auf stilisierten Wolken schwebend. Ihre goldene Nimben sind allesamt schwarz umrandet. Auch hier bildet ein floraler „Teppich“ mit dunkelroten Pflanzen auf hellrotem Grund einen Hintergrund (Abb. 5.107).

Die zwölf Apostel auf Wolken schwebend schmücken die Laibungen der Fensternische darunter. Jeweils drei sitzen sich in zwei horizontalen Registern auf stilisierten Wolken gegenüber. Die zwei dem jetzigen Fenster naheliegenden Apostel sind einander zugewandt, der dritte ist auf diese gerichtet, ihre Köpfe sind zu Christus erhoben (Abb.5.88, Abb. 5.89). Die fein gelockten, schematisierten Köpfe mit vergoldeten Nimben sind in Dreiviertelprofil gemalt. Alle tragen über einer langen Tunika einen Mantel, die fein ausgearbeiteten Füße sind nackt. Ihre Köpfe und vor allem ihre Attribute sind als individuelle Kennzeichnungen übergroß dargestellt. Auf der südlichen

lateinische Spruch Ave Maria darauf geschrieben stand,[..].“(BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, 27.Juni 1832)

¹⁷² Rot oder Gold als Farbe der Sonne, des Feuers, der Erhabenheit und Stärke war Gott und dem Kaiser und König als dessen Stellvertreter zugeordnet.

¹⁷³ Der Regenbogen, auf dem Christus häufig in dieser Szene sitzt, ist hier nicht deutlich mit den Farben als solcher gekennzeichnet.

¹⁷⁴ Offb.19,15.

¹⁷⁵ Mit der Einführung des Festes der Heiligen Lanze und der Arma Christi 1354 unter Karl IV, bekommen diese eine besondere ikonografische Stellung im späten Mittelalter, vgl. Suckale 1993, S.162

Seite beginnt die obere Reihe mit dem hl. Petrus, der als Attribut seinen Schlüssel bei sich hat, neben ihm der hl. Jakobus der Ältere mit der Pilgermuschel. Daneben Jakobus der Jüngere, der die Walkerstange in der frühen Form eines Knüttels trägt.¹⁷⁶ Die untere Reihe beginnt mit dem hl. Johannes Evangelist, dem jüngsten Apostel, der deshalb keinen Bart trägt. Er hält das Buch und einen Kelch in den Händen. Der hl. Thomas trägt in seiner linken Hand eine Lanze, die auf seinen Märtyrertod hinweist. Der hl. Matthäus hält in seiner linken ein Schwert, hier mit einer Doppelklinge. Auf der nördlichen Hälfte sitzen von oben links nach unten rechts: Gegenüber des hl. Petrus ist der hl. Paulus mit dem Buch als Symbol der Verkündigung des Evangeliums dargestellt. Neben ihm sitzt der hl. Bartholomäus mit einem Messer, das an seinen Märtyrertod durch das Abziehen der Haut erinnert. Der hl. Andreas hält in seiner linken Hand ein Kreuz, das auf seinen Tod am Kreuze hinweist. Der hl. Matthias zeigt das Beil, das für seine Enthauptung benutzt wurde. Von der Gestalt des hl. Simon ist nur noch das untere Gewandstück erhalten, der Oberkörper mit seinem Kopf fehlt. Das Buch, das die meisten der Apostel zusätzlich zu ihrem Marterwerkzeug tragen, ist das Symbol der Apostel als Verkünder des Evangeliums. Die Nimben und teilweise die Attribute sind vergoldet.

Propheten

Der Verkündigung an Maria, die für das Ende des Alten Bundes steht¹⁷⁷, stehen die Verkünder des Alten Bundes, die Propheten, gegenüber: An der Westwand vor einem flächigen, mit floralen Mustern dekorierten Hintergrund fast lebensgroß sind sie als drei bärtige ältere Männer dargestellt (Abb. 5.108). Ursprünglich waren je zwei Figurenpaare zu beiden Seiten der ursprünglichen Türöffnung angeordnet. Die äußere nördliche Figur ist durch einen späteren Kamineinbau verloren.¹⁷⁸ Auf der südlichen Wandhälfte stehen sie sich im Halbprofil wie im Disput gegenüber. Die Haltung der schlanken, leicht S-förmigen Körper ist verhalten. Die zwei fast lebensgroßen, bärtigen Männer tragen über langen Gewändern Umhänge und als Kopfbedeckung geknotete Turbane (Abb. 5.109). Bei dem südlichen schauen wie bei den Aposteln die detailliert ausgearbeiteten Zehen eines nackten Fußes hervor (Abb. 5.113). Der lehrreiche Disput wird durch den überdeutlichen Zeigegestus angedeutet. In ihren Händen halten sie die Enden von jetzt unbeschriebenen Spruchbändern¹⁷⁹, die sie in einem weiten Bogen überspannen. Den Hintergrund bilden Ranken mit sternförmigen Blumen in Blau und

¹⁷⁶ Braun 1988, S. 351.

¹⁷⁷ Hubel 2005, S.76.

¹⁷⁸ Siehe Kap. 3.1.2 Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien, Chronologie der Restaurierungen

¹⁷⁹ Ob die Schriftbänder ursprünglich eine Inschrift trugen, kann aufgrund der großen Malschichtverluste nicht mehr nachvollzogen werden. Kurz nach der Auffindung und noch vor einer Restaurierung beschreibt Graf von Seinsheim: „Die beiden Figuren scheinen Propheten darzustellen, allein auf den fliegenden Papierrollen, welche selbe in Händen halten, sind alle Spuren von Schrift verschwunden“ (BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, August 1830). Dies zeigt sich auch in dem von Ihm angefertigten Aquarell (Hist.A.01). Da diese kolorierte Zeichnung in anderen Bereichen künstlerische Freiheiten zeigt, kann das Fehlen der Schrift auch darauf zurückzuführen sein. Prof. Martinez, der die Malerei ebenfalls vor der Restaurierung sah, deutet das Fehlen einer Inschrift auf den „Pergamentstreifen“ dahingehend, dass sich die Erfüllung des Alten Bundes erst im Neuen Bund fand (StACo, K216II Nr.723, Schreiben vom 7.11.1831). Üblicherweise tragen Spruchbänder die eigentliche Botschaft als wichtigen Teil der Darstellung vgl. Propheten aus dem „Reichenauer Hof“ in Ulm.

Rot (Abb. 5.115). Nördlich der Fensternische ist lediglich die Darstellung eines Propheten erhalten geblieben (Abb. 5.117). Er trägt über einem langen hellen Gewand einen grünen Umhang und eine hohe phrygische Mütze. Das unbeschriebene Spruchband spannt sich in einem Bogen über ihn und bildet so eine Art Nische aus. Der Hintergrund ist wiederum mit Ranken und sternförmigen Blumen geschmückt.

Der Betrachter wird chronologisch an die Heilsgeschichte herangeführt. Als die ersten Verkünder des Willens Gottes und der Vertreter des Alten Testaments stehen die Propheten den zwölf Aposteln aus dem Neuen Testament gegenüber. Die Prophetenpaare sind wie die Propheten des Chorsrankenreliefs im Bamberger Dom im lebhaften Dialog.¹⁸⁰ Die Darstellung weiterer Propheten läßt sich auf der westlichen Hälfte der Nordwand¹⁸¹ aufgrund der äußerst geringen Malereireste nur vermuten. Ob sogar alle zwölf Propheten des AT in der Kapelle und dem angrenzenden Nebenraum dargestellt waren, kann nicht mehr nachgewiesen werden, doch ist es aufgrund der vorhandenen fragmentarischen Bilder und der zur Verfügung stehenden Wandfläche vorstellbar.

Anbetung der Könige

Auf der Nordwand dominiert die Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige (Abb. 5.65). Von der Mitte aus leicht nach Westen positioniert, sitzt erhöht die gekrönte Gottesmutter Maria, auf einer thronartigen Architektur (Abb. 5.66). Sie trägt über einem blauen Unterkleid einen weißen Umhang, der in weichen großen Falten ihre Haltung nachformt und über ihren Füßen und auf dem Boden in Schlaufen aufliegt. Ihr gelocktes blondes Haar fällt in zwei geflochtenen Zöpfen auf den Rücken. Dies unterstreicht – wie auch der weiße Mantel – ihre Jungfräulichkeit. Liebevoll schützend stützt sie den nackten, blond gelockten Jesusknaben, der aufrecht auf ihrem Schoß sitzt. Sein Kopf neigt sich leicht nach unten zu dem von dem knienden König dargebotenen silbernem Kelch mit drei goldenen Kugeln. Dieses an eine Monstranz mit Hostien erinnernde eucharistische¹⁸² Gefäß steht in der Bildmitte und erzählt die zentrale Bildaussage: Christus der Sohn Gottes ist auf die Welt gekommen und wendet sich den Menschen zu, um sie in der Eucharistie zu erlösen. Am westlichen Bildrand sitzt Josef, gestützt auf seinen Stock auf einem niederen Sitz in einer abgeschlossenen Nische zu Rechten Marias und betrachtet die Szene. Er ist mit einem grauen Vollbart als alter, einfacher Mann dargestellt, eingehüllt in einen weiten Kapuzenumhang, dazu trägt er strumpfhartige Schuhe. In der östlichen Bildhälfte ist das Morgenland mit den Hl. Drei Königen dargestellt. Als Ältester kniet König Melchior vor dem göttlichen Knaben, wo er ihm seine übergroß gemalte Krone auf die unterste Stufe des Thrones zu Füßen legt. Barhäuptig überbringt er dem neugeborenen König seine Gabe. Stehend weist König Balthasar auf den Abendstern, der die Weisen aus dem Morgenland auf ihrem Weg

¹⁸⁰ Hierbei könnte es sich um die so genannten vier großen Propheten handeln, Jesaja, Jeremia, Ezechiel und Daniel. Hubel 2005, S. 76ff.

¹⁸¹ Auf dieser Wand, ist nur noch der Rest eines Spruchbandes erhalten

¹⁸² Stein-Kecks, 2007, S.53.

geführt hat.¹⁸³ In seiner linken Hand hält er, geschützt durch seinen Mantel, ein Ziborium mit Weihrauch. Er wendet sich dem jüngsten der drei Könige, Caspar, zu, wohl um diesem mitzuteilen, dass sie am Ziel ihrer Reise angekommen sind. Dieser hat als Geschenk Myrrhe mitgebracht. Die Weisen tragen über den knielangen Gewändern weite Umhänge. Groß dargestellt sind die mitgebrachten Gefäße, die reich mit verschiedenen Metallauflagen verziert sind. Die erzählerische Szene ist in eine aufwendig komponierte Scheinarchitektur eingebunden, die durch eingestellte Wandscheiben und flache Baldachine einen sich zum Betrachter öffnenden, unwirklichen Raum umschreiben. Einzig Josef wird von einer massiveren Wölbung überspannt, dies könnte seine separate Stellung als Ziehvater betonen. Große, durch hängende kugelige Knäufe betonte Öffnungen schaffen Zusammenhänge und ermöglichen die Interaktion der handelnden Personen, verhindern aber, mit Ausnahme des ältesten Königs Melchior, den Eintritt. Melchior dringt in den abgeschlossenen „göttlichen“ Bereich vor und verbindet somit diesen mit der Welt. Alle Raumsegmente sind nach hinten in den Bildmittelgrund geöffnet und lassen den Blick frei auf eine rote, mit gelbem feinteiligem floralen Muster geschmückte Rücklage, die an einen reich gewirkten Wandbehang erinnert. Allein Maria und das Jesuskind befinden sich in ihrem eigenen, auch nach hinten abgeschlossenen Raum und unterscheiden sich hiermit von der weltlichen Sphäre. Unterstützt wird dieser Eindruck vom Stern über Maria, der sie zusätzlich als Himmelskönigin auszeichnet.

Die Darstellung der Hl. Drei Könige als Teil der Weihnachtsgeschichte ist eines der häufigsten Motive in der bildenden Kunst. Die eindrückliche Erzählung lehnt sich an die übliche Wiedergabe mit den notwendigen Inhalten dieser Zeit an. Die Drei Könige repräsentieren nicht nur die damals bekannten Kontinente, sondern auch die drei Lebensalter. Zudem manifestiert sich hier der Machtanspruch der Kaiser als weltliche Oberhäupter über die Christenheit. Wie bereits bei der Darstellung des Königs David im „Kaisersaal“ werden in der Abbildung des zweiten und dritten Königs eine Repräsentation Kaiser Karls IV. und dessen Sohns Wenzel, als allgemeinverständliche „Kryptoportraits“, gedeutet. Diese sollen den Betrachter auf die „Kontinuität des Hauses Luxemburg im Reich und in Böhmen hinweisen“.¹⁸⁴ Von Karl IV. gibt es zahlreiche, sehr ähnliche Bildnisse. In seinen späteren Darstellungen, die auf Wunsch Karls IV. „individuellere“ Gesichtszüge zeigen, ist der Bart eine Anlehnung an das Idealbild Karls des Großen. Im Vergleich zu der literarischen Beschreibung des Florentiner Chronisten Matteo Villani nehmen die zahlreichen Bildnisse Karls IV. bereits individuellere Züge an, sie sind jedoch immer noch idealisiert, typisiert.¹⁸⁵ Das Motiv der Hl. Drei Könige, von Karl IV. als „kaiserliche“ Ikonografie bewusst verbreitet,¹⁸⁶ wurde vielfach verwendet zur Repräsentation realer Könige.¹⁸⁷ Das Abbild Karl IV. wird in mehreren Königsdarstellungen vermutet.¹⁸⁸ Karl IV. ließ von sich zahlreiche „Identifikationsportraits“ anfertigen. Indem er sich mit verschiedenen Heiligen und

¹⁸³ Neues Testament NT Mt 2,1-12.

¹⁸⁴ Machilek 2006, S. 86

¹⁸⁵ Suckale 2003 (A) S. 192f

¹⁸⁶ Suckale 1993, S.161.

¹⁸⁷ Stehkämpfer 1982.

¹⁸⁸ Machilek 2006, S. 86.

wichtigen historischen Persönlichkeiten in Verbindung bringt, zeigt er seine tiefe Gottergebenheit und übernimmt die positiven Eigenschaften der verschiedenen Persönlichkeiten augenscheinlich.¹⁸⁹

Illusionistische Vorhänge, Wandteppiche

Fragmente von Ringen an einer gelben, etwa 6cm breiten Stange am unteren Bildrand zum Aufhängen einer Draperie, zeugen von einem verlorenen, gemalten Vorhang. Ein Bericht, unmittelbar nach der Freilegung verfasst, nennt einen grün-blauen, noch in Spuren vorhandenen Vorhang.¹⁹⁰ An der Nordwand hat sich in dem bemalten Wandfeld um die Türöffnung ein, vermutlich während der Änderung der ursprünglichen Türöffnung falsch versetzter, bemalter Quader erhalten der die gelbe Stange noch deutlich zeigt (Abb. 5.61). Da sämtliche figürliche Malereien erst ab einer Höhe von 1,90m beginnen, ist anzunehmen, dass die Vorhangmalerei umlaufend war. Einzig unter dem Bildfeld „Anbetung der Könige“ läuft der Putz unterhalb der gemalten Stange zum Quadermauerwerk flach aus. Dort zeigt sich das Quadermauerwerk mit verschiedenen Steinmetzzeichen.¹⁹¹ Vermutlich war dort ein hölzerner Einbau, vermutlich eine Chorbank, bereits bauzeitlich vorgesehen.

Gemalte Wandbehänge oder Pelzbesatz¹⁹² finden sich zumeist in privaten Wohnbereichen im mittelalterlichen Haus. Diese Imitation von Wandteppichen und Pelzen im Sockelbereich verselbstständigt sich zu einer weit verbreiteten Dekoration unterhalb figürlicher und ornamentaler Wandbemalung im 14. und 15. Jahrhundert¹⁹³ und hat ihr Vorbild in tatsächlichen edlen Wandbehängen adliger Wohnräume.

In der Darstellung der „Anbetung der Könige“ und der „Maiestas Domini“ zieren zudem kleine Pflanzen den roten Hintergrund. Sie erinnern an reich gewebte Stoffe, die, nach dem realen Vorbild auch in der Malerei in die Architektur gehängt wurden. Häufig dienen sie auch als „Ehrenvorhang“ um eine Szene oder Figur hervorzuheben. Wie Beispiele aus mittelalterlichen Burgen und Wohnhäusern zeigen, variiert die Gestaltung der Sockelzone mit gemalten Vorhängen, Pelzbesatz, Steinimitationen und Wappen zwischen den einzelnen Räumen. Für den Palazzo Davanzanti in Florenz sieht Steffi Roettgen darin ein Mittel zur Differenzierung der einzelnen Räume.¹⁹⁴

1.2.3 Die Malereien im Nebenraum der Kapelle

Im Gegensatz zur Kapelle umgreifen die Darstellungen in diesem an die Kapelle angrenzenden Raum sowohl religiöse als auch weltliche Themen. Wiederum liegen die

¹⁸⁹ Suckale 2003 (A) S. 193ff.

¹⁹⁰ „Unter diesen Bilde wird eine gemalte ohngefähr zwey bis drey Zoll dicke Stange bemerkt, an welcher an Ringen ein grün oder blauer Vorhang hing, der aber jetzt kaum mehr sichtbar ist, und die Verzierung der Wand unter dem Gemälde ausmachte“. BStGS XIV, F, 1, Umständlicher Bericht, August 1830.

¹⁹¹ Kohnert 2008, S. 98-100.

¹⁹² Pelz-Feh-besatz ist ein Hinweis aus der Heraldik, eine Erinnerung an fellbespannte Schilder. Brockow 2000, S. 221.

¹⁹³ Ein gut erhaltenes Beispiel sind die gemalten Vorhänge aus des späten 14. und Beginn des 15. Jh. im Westpalas der Burg Runkelstein bei Bozen. Stadt Bozen (Hrsg.) 2000, S.51ff.

¹⁹⁴ Roettgen 2002, S. 230.

Seccomalereien auf dem geglätteten Erstputz. Vergleichbar der Kapelle zeichnen die Putzkanten der erhaltenen Dekoration den Verlauf des ursprünglichen Gewölbes ab.

Bärtiger Mann – Propheten

Auf der Ostwand zwischen den bauzeitlichen¹⁹⁵ tiefen Fensteröffnungen präsentiert sich das Fragment eines bärtigen Mannes (Abb. 5.121, Abb. 5.123). Sein langes faltenreiches, Gewand, das nur noch in wenigen schwarzen Linien der Unterzeichnung angedeutet ist, wird deutlich unter UV-Fluoreszenz wiedergegeben (Abb. UV32). Es umhüllt den sich darunter abzeichnenden Körper. Bedeckt durch den Umhang hält er in seiner linken Hand als etwas Kostbares den Anfang eines heute leeren Spruchbandes. Seine Rechte deutet auf die Schriftrolle. Die gelockten Haare und der Vollbart sind in braun-roter Farbe detailliert ausgearbeitet. Das Gesicht ist ebenfalls in der ursprünglichen Untermalung Braun-Rot weich modelliert (Abb. 5.124). Die ursprünglich wohl in weichen Lasuren darüber liegende Malschicht¹⁹⁶ ging, wie auch die Malschicht des Kleides, verloren. Den Hintergrund dekorieren rot-braune Blütenranken, kräftig orangefarbene Blüten und grüne Blätter. Die Gewandbildung zeigt große Ähnlichkeit zu den Propheten in der Kapelle. Eine Weiterführung der Propheten aus der Kapelle erscheint ein geeigneter Wandschmuck in dieser Studierstube. Von einer weiteren Figur ist an der Südwand nur ein Finger und das Fragment eines heute ebenfalls leeren Spruchbandes erhalten (Abb. 5.139).

Fabelwesen

Als eine der wenigen erhaltenen, ursprünglichen Fensteröffnungen zeigt an der Ostwand die südlich gelegene, dass die Dekoration sich ursprünglich wohl über die gesamte Wandfläche erstreckte.

Auf der südlichen Laibung reitet auf einem Kamel ein bekröntes Zwitterwesen, ein Mensch mit einem langen Vogelschnabel, ein Kranichmensch (Abb. 5.134). Ein eindrucksvoller Krummsäbel zierte seinen Gürtel, beherrscht schwingt er einen Stab. Diese fast lieblich anmutende Angriffslust wird durch einen auffallenden Ohrring noch unterstrichen. Sein enges, in feine Falten gelegtes Gewand ist in der Taille modisch stark geschnürt, der Oberkörper erscheint dadurch kugelig. Die Zügel sind aus Ketten, zu beiden Seiten seines Sattels hängen prall gefüllte dunkle Säckchen. Ihm gegenüber taucht ein weiteres Fabelwesen, ein Triton, aus dem Wasser (Abb. 5.130) auf.¹⁹⁷ Er wendet sich im Halbprofil in Richtung des Fensters. Sein enges grünes Obergewand geht in einen Blattschurz über. Der bärtige Mann mit abstehenden Haaren spielt auf einer Geige mit einem Drachenkopf am Instrumentenhals. Auf seinem Kopf trägt er eine für einen Meeresherrn ungewöhnliche phrygische Mütze. Hingebungsvoll lauscht er den Tönen, die er seinem Musikinstrument entlockt.¹⁹⁸ Bedauerlicherweise ist die Figur

¹⁹⁵ Kohnert 2008, S. 78.

¹⁹⁶ Siehe Kap. II Die Maltechnik und gewachsener Malereibestand.

¹⁹⁷ Kehrer 1912, S.18-23. hat die zwei Darstellungen als Spottdarstellungen auf König Wenzel interpretiert.

¹⁹⁸ Roth 1982, S. 52.

lediglich bis zu einem Rocksäum erhalten, vom Fischschwanz ist nur das aufgestellte drachenflügelartige Schwanzende zu sehen.

Wie bereits von Bruno Müller¹⁹⁹ und Elisabeth Roth²⁰⁰ beschrieben, ist die Gestalt des Kranichmenschen im Mittelalter aus zwei Quellen bekannt: dem Gedicht des Herzogs Ernst²⁰¹ aus dem 12. Jahrhundert und daraus übernommen taucht er wieder in Kap.175 der damals weit verbreiteten „Gesta Romanorum“²⁰² auf. Darin heißt es: „In Europa leben irgendwo schöne Leute, die aber den Kopf, Hals und Schnabel von Kranichen haben. Das sind die Richter, welche wie der Kranich einen langen Hals haben sollen, damit sie eher in ihrem Herzen klüglich überlegen, als sie das Urtheil auf der Zunge haben, und wären alle Richter so, hätten wir nicht so viele schlechte Urtheilssprüche“.²⁰³ So unterschiedlich wie die verschiedenen Beschreibungen der Kranichmenschen in den verschiedenen Fassungen des Herzog-Ernst-Epos²⁰⁴ sind auch die bekannten bildlichen Darstellungen der Kranichmenschen.²⁰⁵ Die Forchheimer Darstellung unterstreicht mit dem Krummsäbel, Kamel und dem großen Ohrring das Orientalische.²⁰⁶ Eine der wenigen erhaltenen Wandmalereien eines Kranichmenschen des 14. Jahrhunderts ist die 1954 abgenommene Malerei aus Freiburg in der Schweiz aus einem profanen Haus, ehemals Reichengasse 31, das einen in großen Schritten eilenden Menschen mit einem Vogelkopf zeigt (Abb. 6.3.43).²⁰⁷ Sie spiegelt einen seltenen Typus des „Kranichmenschen“ wieder, der seinen Ursprung in einer im 13. Jahrhundert niedergeschriebenen Prosa hat, die im 14. Jh. in neuhochdeutsch in Augsburg veröffentlicht wurde²⁰⁸.

In der Forchheimer Burg steht dem Kranichmenschen in der Fensterleibung der Meeresherr Triton²⁰⁹ gegenüber. (Abb. 5.130). Die antike Sagengestalt, die in Form der weiblichen Sirenen aus der „Odyssee“ bekannt ist, wurde im Mittelalter ebenfalls durch eine Beschreibung in der „Gesta Romanorum“ verbreitet. „Es befinden sich in Indien auch einige Leute, welche sechs Hände haben, nackt und behaart sind und sich an einem Strome aufhalten. Die Menschen mit den sechs Händen, bedeuten aber die Eifrigen, welche arbeiten, auf daß sie das ewige Leben erringen, wie Petrus sagt: meine Seele ist

¹⁹⁹ Müller 1964, S.249f.

²⁰⁰ Roth 1982, S.52f.

²⁰¹ Es wird vermutet, dass die Gestalt des Kranichmenschen dem. Gedicht des Herzog Ernst aus dem 12.Jh. entnommen ist. Dieser beschreibt auf seiner Reise in der Grippia Episode ein Volk von Kranichmenschen. Blamirez 1997, S. 29ff.

²⁰² Die „Gesta Romanorum“ ist eine Sammlung mündlich überlieferter Sagen, Fabeln, Geschichten des klassischen Altertums, die von einem Geistlichen vermutlich, in England im 13. Jahrhundert zusammengestellt und mit moralisierenden Ausdeutungen versehen wurde, sodass die unterhaltsamen Geschichten religiösen Charakter bekamen. Trillitzsch 1973, S.5f.

²⁰³ Gräbe 1971, S.133.

²⁰⁴ Brunner 2007, S. 94-112.

²⁰⁵ Brunner 2007, S. 102f, 105, 107f.

²⁰⁶ Brunner 2007, S. 100f.

²⁰⁷ Lutz 2002 (B), S 190.

²⁰⁸ Lutz 2002 (B), S. 191.

²⁰⁹ vgl. Müller 1964, S. 251f.

immer in meinen Händen. Unter den nackten Menschen muß man sich die der Tugend beraubten Sünder denken, welche am Strome dieser Welt wohnen“.²¹⁰

Mit der Auswahl der literarischen Phantasiegestalten hat der Auftraggeber gleich mehrere Ansprüche einer malerischen Ausstattung erfüllt: Die kuriosen Darstellungen sind unterhaltend, besitzen moralischen Wert und weisen ihn als Kenner der Literatur aus. Durch die gezielte Auswahl und Kombination literarischer Vorlagen veranschaulicht Lamprecht von Brunn sein Bildungswissen und tritt damit in einen gelehrten Dialog mit seinen Gästen. Dies setzt den Bildungshintergrund einer gleichen Gesellschaftsschicht voraus²¹¹.

Südwand, Pferdefragment

Aufgrund eines Fensterdurchbruchs des 17. Jahrhunderts²¹² hat sich ein Malereifragment eines reich geschmückten weißen Pferdes erhalten (Abb. 5.143). Von der Szene ist etwa nur ein Viertel am westlichen Bildrand erhalten. Es zeigt den mit einem roten, aufwendig verzierten Zaumzeug gesattelten hinteren Teil eines Pferdes (Abb. 5.142). Dieses steht vor einer steil ansteigenden, perspektivisch gemalten Felswand, die mit grünen Bäumen dicht bewaldet ist. Ein Schwert oder eine Schwertscheide ist schräg nach hinten auf den kräftigen Pferdeleib gelegt. Oberhalb sind fragmentarisch gemalte Blattranken erhalten, die von dem Pferd überdeckt werden, sie bildeten trotz der räumlich gestalteten Felswand einen flächigen Hintergrund. Das Fragment bildet den Abschluss der Gewölbennische. Die Szenerie hat sich nach Osten fortgesetzt. Sie lässt viel Raum für die Deutung des ursprünglich Dargestellten²¹³. Denkbar wäre hier der Zug der Heiligen drei Könige²¹⁴, ein Heiliger Georg²¹⁵, der mit dem Drachen kämpft oder ein Sankt Martin. Für den beliebten ungarischen Heiligen, den Heiligen Martin²¹⁶ spricht das gut sichtbare Schwert und das Patrozinium der damals bereits erbauten Stadtpfarrkirche St. Martin von Forchheim.²¹⁷ In Sankt Sebald in Nürnberg hat sich ein vergleichbares Fragment eines Heiligen Martin erhalten (Abb.6.3.35), das deutlich das Schwert des Heiligen zeigt. Malereien, wie der Hl. Georg aus dem Oratorium in Padua lassen auch diese Interpretation als sehr wahrscheinlich gelten (Abb. 6.3.36). Beide Heilige sind zum Ende der Gotik äußerst beliebt und weit verbreitet, da sie die christlichen mit den ritterlichen Tugenden verbinden. Ihre Legende

²¹⁰ Gräbe 1971, S. 133.

²¹¹ Lutz 2002 (B), S. 180-196.

²¹² Kohnert 2008, S. 78.

²¹³ Hugo Kehrer vermutet den Einzug Lamprechts von Brunn in Forchheim in Anlehnung an die zahlreichen Abbildungen von Einzügen von Königen, Kaisern und Bischöfen. vgl. Kehrer 1912, S.26.

²¹⁴ Müller 1964, S.252f, mit der Darstellung des Zugs der Könige erklärt er eine weitere Bedeutung der Fabelwesen. Sie verkörpern den Orient, den Osten aus dem die drei Magier kommen.

Gegen diese Theorie spricht, dass die drei Könige meist nicht bewaffnet sind und dass, das erhaltene Pferd in den Osten reitet.

²¹⁵ Hl. Georg ein Krieger höheren Ranges aus Kappadozien, wahrscheinlich als Märtyrer zu Beginn der Christenverfolgung um 303 unter Kaiser Diokletian (284–305) enthauptet. Die zahlreichen Darstellungen sind den verschiedenen mittelalterlichen Legenden entnommen. Vgl. Braun 1988, S.283ff.

²¹⁶ Sankt Martin geboren um 316 in Sabaria (Ungarn) war Soldat bei der Römischen Reiterei, der Legende nach teilte er mit seinem Schwert seinen Mantel und gab ihm einen frierenden Bettler. Der 371 zum Bischof von Tour geweihte, wird sowohl als Bischof wie als reitender Soldat dargestellt. Braun 1974, S.509ff

²¹⁷ Für Forchheim ist das Martinspatrozinium seit dem Jahr 890 nachweisbar. Roth 1979, S.386.

verbreitete sich in den zahlreichen mittelalterlichen Volksbüchern, wie der äußerst vielgelesenen „Legenda Aurea“ des Dominikanermönches Jacobus de Voragine (um 1229-1298). Der spätere Erzbischof von Genua stellte darin zwischen 1263-1273 die Lebensgeschichten von Heiligen aus verbreitetem Quellenmaterial zusammen. Das Wandmalereifragment könnte jedoch, wie die beiden Fabelwesen in den Leibern der Ostwand, auch Teil einer auf literarischen Vorlagen beruhenden Szene sein, die weitere literarische Sagengestalten wiedergibt. Im 14. Jahrhundert verbreitet waren unter anderem der ritterliche Held Parzival, nach einem Epos von Wolfram von Eschenbach (um 1160/80- nach 1220), aus dem 13. Jahrhundert und die ritterliche Minne des Liebespaares Tristan und Isolde.

Ein Nebeneinander von auf literarischen wie auch auf christlichen Bildtraditionen beruhenden Wanddekorationen war kein Widerspruch und findet sich in bürgerlichen wie herrschaftlichen mittelalterlichen Häusern.

Wie in der Kapelle verbinden auch hier im Nebenraum freie Rankenmalereien mit verschiedenen Blüten und grünes Blattwerk die einzelnen Wandmalereien. Sie bilden sowohl ein eigenständiges Motiv wie auch den Hintergrund für die figürlichen Szenen. Beim Pferdefragment überdeckt der Pferdekörper eine gemalte Ranke. (Abb. 5.145). Dies widerspricht einer üblichen Vorgehensweise, in der zuerst die bildlichen Szenen aufgemalt werden und dann die Ranken in die Leerräume dazwischen verteilt werden. Vielleicht wurde hier die Szene erst in ihren Umrissen als Unterzeichnung auf die Wand skizziert und dann aufgrund zeitlicher Vorgaben und einer Arbeitsteilung oder Spezialisierung der Maler erst die Ranken ausgearbeitet und dann die einzelnen Szenen dazwischen in ihrem mehrschichtigen Farbauftrag fertiggestellt.

Mit dem Interesse an der Natur und deren genauer Beobachtung werden die anfänglich schematischen Pflanzendarstellungen zunehmend vielfältiger und naturgetreuer.²¹⁸ So unterscheiden sich in Forchheim die Blüten in den einzelnen Szenen. Mit den Pflanzen wird die Natur in ihrer Schönheit in den Raum geholt. Wie so oft nimmt die Wandmalerei dabei die Anregungen aus der Buchmalerei auf und entwickelt sie weiter. Wie im Kapellenraum beginnen die Malereien erst in einer Höhe von 1,90m. Der geglättete Putz, der die Malschicht trägt, geht bis in den Fußboden über. Anders als in der Kapelle läuft die Malerei nach unten „weich“ aus (Abb. 5.142). Es sind keine Reste einer umlaufenden Sockelbemalung oder einer Vorhangmalerei erkennbar. Gut vorstellbar ist, dass die untere Wandzone ursprünglich abgehängt oder zugestellt war. Größere Holzeinbauten sind unwahrscheinlich, da sie wohl vor dem Putzauftrag eingebaut worden wären, wie in der Kapelle unter der Darstellung Anbetung der Könige zu beobachten ist. Die im Mittelalter übliche Abhängung mit Fellen oder Wandbehängen, die den Raum behaglicher gestalten sollten,²¹⁹ ist hier gut vorstellbar.

Die Darstellungen umgreifen sowohl religiöse als auch weltliche Themen. Lamprecht von Brunn besaß nachweislich einen reichen Bücherbestand, der heute in der Vatikanischen Bibliothek in Rom aufbewahrt wird, deshalb ist eine Nutzung als

²¹⁸ Brockow 2000, S. 222.

²¹⁹ Brockow 2001, S. 220.

Bibliothek durchaus wahrscheinlich.²²⁰ Private Bibliotheken finden sich im frühen Mittelalter jedoch nur in großen Klöstern, so z. B. in St. Gallen. Aus Privathäusern sind eigens geplante Bibliotheken erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt, wie z.B. das um 1444 gebaute obere Stockwerk der Neithartschen Familienkapelle am Ulmer Münster.²²¹ Aufgrund des begrenzten Platzangebotes in Forchheim könnte nur eine geringe Anzahl an Büchern aufbewahrt worden sein, deshalb erscheint für den Nebenraum der Kapelle eine Funktion als Lese- und Studierzimmer am wahrscheinlichsten. Somit ist das im Mittelalter wichtige Nebeneinander von Andacht und Gelehrsamkeit in der Forchheimer Burg auch räumlich gegeben.

1.2.4 Die Malereien im zweiten Obergeschoss

Gotische Malereien

Im zweiten Obergeschoss sind zwei gotische Wandbilder zu sehen. Das zur Erbauungszeit noch weitere Malereien die Wände schmückten, ist anzunehmen, kann aber aufgrund umfassender Umbauten der Fenster- und Türöffnungen, wie auch der Änderung in der Innenaufteilung in den Jahren 1602-05 nicht mehr nachgewiesen werden.²²² Der Fund bauzeitlicher Schwellen in den Fachwerkwänden zeigt, dass die großen Räume im zweiten Obergeschoss vergleichbar dem nördlichen Raum im ersten Obergeschoss durch hölzerne Einbauten in kleinere privatere Räume unterteilt waren. Die Dekoration der Räume befand sich wohl auf den heute herausgenommenen hölzernen Zwischenwänden. Das wäre eine Erklärung, warum nur so wenige mittelalterliche Malereien erhalten sind.²²³

Die zwei heute noch erhaltenen, gotischen Malereien wurden bislang in der älteren Literatur nicht weiter behandelt. Auf der Nordwand der südlichen Zone der Kemenate sind weite Bereiche der ehemals wandfüllenden Malerei leider durch einen Kamineinbau unter Fürstbischof von Gebstadel Anfang des 17. Jahrhunderts verloren gegangen. Die verbliebenen Fragmente zeigen Zimmerleute, die vor der stolzen Kulisse einer Stadt den Bau eines Fachwerkhauses vorbereiten (Abb. 5.157). In Grisaille Malerei steht im oberen Bilddrittel vor einem intensiv blauen Himmel eine mit einer hohen Mauer umgebene Stadt mit runden Türmen (Abb. 5.158). Sie öffnet sich durch ein mächtiges Stadttor das von einem polygonalen Turmaufbau bekrönt wird. Deutlich zeichnet sich eine spätgotische Hallenkirche ab, deren Wände von langen Lanzettfenstern durchbrochen sind. Etwas außerhalb der Stadt inmitten einer Waldlichtung vor einem ansteigenden schroffen, felsigen Gelände steht leicht erhöht eine Burg mit einer auffälligen polygonalen Turmbekrönung. Es dürfte eine idealisierte Stadtansicht gewählt worden sein, die auffällige Hallenkirche und die Lage der Burg außerhalb der Stadtmauer lassen jedoch an die mittelalterlichen Ansichten von Prag-Ansichten erinnern²²⁴. Im Vordergrund am östlichen Bildfeld wird eine Fachwerkwand

²²⁰ Kohnert 2008, S. 40, 77.

²²¹ Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) 1969, S. 304.

²²² Kohnert 2008, S. 131.

²²³ Kohnert 2008, S. 81.

²²⁴ Prag im Jahre 1490. Kolorierter Stich von Michael Wohlgemut aus dem Liber Chronicarum von Hartmann Schedel, Nürnberg 1493.

von zwei Männern errichtet (Abb. 5.159). Eine zweite Riegelwand ist bereits fertiggestellt. Im Hintergrund ist ein weiteres Haus als Holzkonstruktion erkennbar. Eine übergroße Figur mit einem Schwert in der Hand eilt mit wehenden Haaren und Mantel davon. Da nur noch die Umrisse schwach erkennbar sind, ist eine Zuordnung nicht möglich. Ein kleines Wandmalereifragment am westlichen oberen Bildrand zeigt braun-rote Ranken mit intensiv roten, kugelförmigen Blüten. Diese tauchen bereits im Nebenraum der Kapelle beim Malereifragment des Pferdes auf. Im unteren Bereich der Handwerkerszene wiederholen sich die buschartigen stilisierten Bäume, welche auch schon die schroffe Felslandschaft des Pferdefragments im Nebenraum der Kapelle bewalden.

Architekturmalerien in mittelalterlichen Gemälden spiegeln sowohl reale wie ideale Bauwerke wieder. Eine Stadt mit wehrhaften Steinbauten und Kirchen wird als eine stolze Errungenschaft der Zivilisation und der Künste wiedergegeben. Neben idealisierten Stadtansichten werden im späten Mittelalter zunehmend auch bestehende, zumeist lokale zum Herrschaftsgebiet gehörende Städte als „Identifikationsangebot“²²⁵ wiedergegeben. Um die eroberten Kastelle im Palazzo Publico in Siena wie im Wandbild des Heerführers Guidoriccio da Fogliano (etwa 1290-1352) von 1328 naturgetreu abbilden zu können, fertigte Simone Martini (1285-1344) zur Vorbereitung Zeichnungen vor Ort an²²⁶. Die um 1400 entstandenen Monatsbilder im „Torre Aquila“ in Trient und im Turniersaal in der Burg Runkelstein in Bozen bilden neben zumeist unspezifisch idealisierten Städten auch konkrete Architekturen wie im Monatsbild April/Mai im Hintergrund die Burg des Auftraggebers ab²²⁷. In dem 1483, etwa hundert Jahre später entstandenem Tafelbild mit dem „Apostelabschied“ von Katzheimer wird detailliert die Stadtsilhouette von Bamberg wiedergegeben.

Alltägliche Dinge, wie das Aufrichten eines Hauses, zeugen sowohl von der Erzählfreude, dem Bestreben nach der Wiedergabe der Natur als auch vom Selbstbewusstsein und der Kunstfertigkeit des Handwerks. Zumeist bilden die gemalten Architekturen den Hintergrund einer Bildszene. Da der Putz im Mittelbereich der Malerei mit der Stadtansicht in der Forchheimer Burg verloren ist, lässt sich die Hauptszene, die sich wahrscheinlich dort befunden hat, nicht mehr nachweisen.

Bedauerlicherweise ist der Großteil der gotischen Malerei in nördlichen Raum bis auf kleine Reste verloren. Von der einst vermutlich wandfüllenden Malerei haben sich auf dem geglätteten Erstputz nur noch die rote Unterzeichnung und geringe Reste der ursprünglich mehrschichtigen Seccomalerei erhalten (Abb. 5.162). Deutlich zeichnet sich ein Reiter ab, der auf einer doppelten Posaune bläst (Abb. 5.167). Ein weiterer, detailliert ausgearbeiteter Pferdekopf (Abb. 5.169), erscheint daneben. Weiter erkennt man lange Stangen und Fahnen. Eine Dreiergruppe von Männern ist vom Rumpf an als farbige Grundanlage erhalten. Ihre engen Wamse sind tailliert und lassen den Oberkörper kugelig erscheinen. Sie tragen phrygische Mützen (Abb. 5.171).

²²⁵ Meier 2001, S. 411f.

²²⁶ Poeschke 2003, S.32.

²²⁷ Meier 2001, S. 412.

Die vorhandenen Farbreste lassen auf eine ursprünglich farbenfrohe Szene schließen. Ob es sich bei dieser Wandmalerei um die Erinnerung an eine reale Schlacht handelt, um eine Jagdszene oder um einen höfischen Turnierkampf lässt sich aufgrund der großen Verluste nicht mehr klären. Das ritterliche Stechen im Turnier, wie auch das Jagen gehörten zum höfischen Leben und finden sich in fast jedem profanen Wandmalereizyklus um 1400. Auf Burg Runkelstein sind im Westpalas, im sogenannten Turniersaal, ein „Lanzenturnier“ und im Saal der Liebespaare ein „Kolbenturnier“ als anschauliche Beispiele für diese Art der höfischen profanen Wandmalerei erhalten (Abb. 6.3.39).²²⁸ Ein weiteres Beispiel zeigt eine Wandmalerei mit einem Turnierkampf um 1400 aus dem Torre del Aquilla im Trento (Abb. 6.3.40). Reale Schlachtendarstellungen werden dagegen selten wiedergegeben. Eine Ausnahme bildet hierfür die Wandmalerei in der „Capella Regio“ in Hoflach bei München, sie ist auf 1422 datiert und stellt die „Schlacht bei Alling“ dar.

Während der „Kaisersaal“ im Erdgeschoss mit einem repräsentativen Gewölbe, einer erhöhten Raumhöhe und tugendhaften Herrschern einen offiziellen repräsentativen, öffentlichen Raum darstellt, sind im 1. Obergeschoss mit der Kapelle und einer anschließenden Lese- und Studierstube die privaten Räume Lamprechts untergebracht. Anhand der geringen verbliebenen wandfüllenden Malereien mit höfischen unterhaltenden Themen wie einer Turnier- oder Jagdszene und einer Darstellung mit Arbeiten des täglichen Lebens vor einer Stadtkulisse ist anzunehmen dass im zweiten Obergeschoss die privaten Repräsentationsräume des Bischofs lagen mit einem Fest-Speisesaal und Gästezimmern, wie es in zeitgleichen Burganlagen üblich war.

1.2.5. Zusammenfassung:

Die gotischen Wandmalereien der ersten Dekoration von 1391(d) im „Kaisersaal“ unter Lamprecht von Brunn und die weitere Ausgestaltung in seinem Auftrag und dem seines Nachfolgers, Albrecht von Wertheim vor 1400, deren Ausgestaltung und die Intension ihrer Erstellung sind die zentralen Anliegen.

Die Wandmalereien, die sich über die gesamte Kemenate der Forchheimer Burg verteilen, spiegeln mit ihrer Bilderwelt ein repräsentatives, herrschaftliches Haus aus dem Ende des 14. Jahrhunderts wieder. Der „Kaisersaal“ mit heraldischen Wappen aus der ersten Ausstattungsphase, wie mit den gemalten biblischen Königen und Herrschern in der zweiten Ausstattung, wurde als großer öffentlicher Raum ausgestattet. Im 1. Obergeschoss liegen die privaten Räume des Bischofs. Die Kapelle zeichnet sich durch die vornehmlich christlichen Themen einer Anbetung der Drei Könige, der Verkündigung an Maria, Christus als Weltenrichter, den Aposteln und den Propheten als privater Andachtsraum aus. Die gemalten Blütenranken im Hintergrund und die Draperie verstärken den privaten und wohnlichen Charakter. Sie verbinden die Kapelle mit dem anschließenden Raum, wobei die unterschiedlichen Blüten gleichzeitig die einzelnen Szenen differenzieren. Mit der Fortführung der Propheten und Heiligen sowie zusätzlich den Phantasiegestalten aus der Literatur schmücken die Malereien den Lese-

²²⁸ Stadt Bozen (Hrsg.) 2000, S.88ff

und Studierraum aus und vermögen den außergewöhnlichen Grad der höfischen Bildung auszudrücken.

Die Malereien im 2. Obergeschoss führen mit einzelnen Elementen, wie den Blumenranken und der Wiedergabe der Natur, die malerischen Ansätze aus dem 1. Obergeschoss fort, doch gleichzeitig führen sie einen neuen Bildaufbau und neue Themen ein. Die Malereien nehmen die gesamte Wand ein, sie ist nicht mehr klar in ein Dekorationssystem gegliedert wie noch im „Kaisersaal“, der Kapelle und dem Nebenraum. Hier wird die bildliche Zone klar von einem Sockel abgegrenzt. Die zwei Fragmente im zweiten Obergeschoss mit Turnierszenen und der Stadtansicht gehören zur Darstellung des alltäglichen, höfischen Lebens. Die Darstellungen, die wohl die privaten Repräsentationsräume des Bischofs schmückten, geben bekanntes Wissen wieder und laden, neben ihrem künstlerischen Ausdruck zum Gespräch ein.²²⁹

Die Konzeption des Dekorationsschemas, die Auswahl der Themen zur Funktion des Raumes und die einzelnen Elemente wie die perspektivische Quader- und Vorhangmalereien in der Sockelzone sowie die freien Blumenranken zeigen die modernen „Ausstattungstrends“ des ausgehenden 14. Jahrhunderts eines wohl gebildeten Auftraggebers, der zahlreiche Burgen und Paläste mit aufwendigen Dekorationen ihrer Zeit aus eigener Anschauung kannte.

Exkurs: Wandgestaltung des 16. Jahrhunderts

Nicht mehr zum eigentlichen Thema dieser Arbeit gehörig, doch der Vollständigkeit halber erwähnt, sollen die aus dem 16. Jahrhundert stammenden Malereien in den zwei Räumen im 2.OG kurz vorgestellt werden, die zusammen mit den gotischen Malereien bei der Restaurierung 1906-10 freigelegt wurden. Auf derselben Westwand wie die „Kampfzene“ liegt – auf einer leicht erhöhten Putzebene – die wandfüllende Architekturmalerei des Bamberger Hofmalers Jakob Ziegler²³⁰ von 1559/1560 (Abb. 6.3.44). Der malschichttragende Putz der gotischen Malerei läuft noch etwa 3cm hinter dem Putz des 16. Jahrhunderts weiter (Abb. 5.165). Die repräsentative Ausgestaltung wurde unter Fürstbischof Georg IV. Fuchs von Rügheim (1554-1561) ausgeführt. Über einem gemalten Sockel, der mit Ranken verziert ist, wird die Wand mit großen Öffnungen illusionistisch durchbrochen. Auf kräftigen, in die Tiefe abgestuften Pfeilern ruht ein mit runden roten Scheiben oder Öffnungen verzierter breiter Querbalken, der eine offene Attikazone abtrennt. Den oberen Wandabschluss bildet ein profiliertes auskragendes, in Kassetten gegliedertes Gebälk, das wiederum von in die Tiefe gestuften Pfeilern getragen wird. Bei der Abnahme der später aufgebrachten, weißen Tüncheschichten wurde die ursprüngliche mehrschichtige Architekturmalerei stark reduziert, sodass jetzt nur noch die farbige Grundanlage erhalten ist. Die mehrschichtige Malerei, die mit Licht und Schatten der Raumillusion eine Plastizität verlieh, ist

²²⁹ Meier 2001, S. 417

²³⁰ Der Hofmaler des Bamberger Fürstbischofs, Jakob Ziegler, war in Bamberg nachweislich von 1559-1597 tätig. Über seine Herkunft und Ausbildung ist nichts bekannt. Neben seinen frühen Malereien in der Forchheimer Burg bemalte er 1572/73 die Fassade der Alten Hofhaltung. Seine Vielseitigkeit bewies er, denn er war neben der Ausübung als Tafelmaler auch als Illuminist, Radierer und Kupferstecher tätig, siehe Baumgartl, Lauterbach, Otto 1993, S. 144f.

verloren. Während der jüngsten Renovierung hat man im darüber liegenden Raum gemalte Kassettenfelder gefunden, die den oberen Abschluss der Architekturmalerei bildeten. Da sie noch vor der Überfassung, vermutlich bei den Umbauten zu Beginn des 17. Jahrhunderts, in den Bodenzwischenraum gelangten, sind sie gut erhalten. Zwei Felder wurden von unten geöffnet, um den ursprünglichen Eindruck der Architekturmalerei zu zeigen.

Im anschließenden südlichen Saal sind drei Fensternischen mit Themen aus dem Alten Testament bemalt (Abb. 6.3.45). Neben dem Amtswappen und einer Kreuzigungsdarstellung ist in der Fensternische der Ostwand die Erschaffung Adams und Evas abgebildet. Die östliche Fensternische der Südwand zeigt den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. In der Fensternische der Westwand ist die Arche Noah und Moses auf dem Berg Sinai aufgemalt. Sie wird von einem fast lebensgroßen, lanzenbewehrten Türwächter bewacht. Die figürlichen Darstellungen und die Fensterlaibungen werden von reichem Roll-, Ast- und Blattwerk eingerahmt. Sie sind durch das Amtswappen auf 1559 datiert. Zu dieser Bemalung gehört auch die Wandmalerei auf der Südwand mit Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kaiserin Kunigunde, die als Stifter das Modell des Bamberger Domes tragen. Die Inschriften „1575“, „Tandem bona causa triumphat“ (= Endlich siegt die gute Sache), „Augustus Hertzog zu Saxen Churfürst“ erinnern an den Besuch des sächsischen Herrschers in Forchheim. Ob der Besuch mit der Gartenliebhaberei des Herzogs zusammenhängt, wie in dem Museumsführer von 1952 steht,²³¹ oder nicht doch einen wichtigen politischen Grund hatte, ist unklar.

²³¹ Kupfer, Raschke 1952, S.19, Kohnert 2008, Anmerkung 530, S.165.

1.3. Die Malerei der Forchheimer Burg im Spiegel ihrer Zeit

Vor allem architekturgebundene Ausstattungen werden häufig sowohl durch persönliche Vorlieben der Besitzer als auch durch Modernisierungstendenzen verändert. Das vorhandene Dekorationsprogramm wird dabei ergänzt und/oder aktualisiert, sodass oft ein Nebeneinander verschiedener Ausstattungszeiten und -stile vorherrscht. Eine malerische Ausstattung kann sich nach der baulichen Fertigstellung Jahre, bisweilen auch Jahrzehnte hinziehen.²³² Wegen des Verschleißes aufgrund von Nutzung werden zusätzlich in weit größerem Umfang als bei anderen Kunstgattungen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen ausgeführt. Diese weit verbreiteten Beobachtungen gelten auch für die Wandmalereien in Forchheim.

Alle Malereien in der Kemenate der Forchheimer Burg sind Seccomalereien. Die Farbpigmente wurden mit Temperabindemittel²³³ auf die sorgfältig geglättete, trockene Kalkputzoberfläche mit einer hellen Kalktünche als Zwischenschicht aufgebracht. Alle Malereien liegen auf dem Erstputz des Mauerwerks von der Erbauung unter Lamprecht von Brunn (um 1320 - 1399). Im Gegensatz zur Freskotechnik,²³⁴ deren Bemalung mit dem Auftrag des Putzes zeitlich verbunden ist, können Seccomalereien unterschiedlichen Entstehungsdatums auf demselben Putz bzw. derselben malschichttragenden Imprimitur, wie im Fall von Forchheim einer Kalktünche, liegen.

Die Wandmalereien in der großen Kemenate der Forchheimer Burg wurden während der Restaurierungen 1830-32 und 1906-10 freigelegt. Mit Ausnahme der Sockelzone an der Westwand im „Kaisersaal“ legte man jeweils die unterste Schicht frei. Ob dabei darüber liegende spätere Fassungen verloren gingen, ist den erhaltenen Restaurierungsakten nicht zu entnehmen. Es finden sich keine Informationen, wie die Wände vor der Freilegung aussahen. Bekannt ist lediglich, dass die Malereien überputzt und mehrere Kalkfassungen vorhanden waren. Die gotischen Malereien in der Forchheimer Burg lassen sich nach Erkenntnissen der Baugeschichte und aufgrund der Maltechnik sowie mit Mitteln stilistischer Vergleiche in drei verschiedene Bemalungsgruppen und somit Entstehungszeiten unterteilen.

Gruppe I: Erstbemalung im „Kaisersaal“

Durch die Baugeschichte belegt, kann die erste Ausmalung der Forchheimer Burg frühestens mit dem Neubau von 1391 unter Fürstbischof Lamprecht von Brunn ausgeführt worden sein. Die erste Fassung des „Kaisersaales“ ist zeitgleich mit dem Einbau einer Holzflachdecke von 1391 (d) entstanden, die vor dem Einzug des Gewölbes den „Kaisersaal“ schmückte. Mit der Annahme, dass das Gewölbe bis zum Besuch König Wenzels in Forchheim 1398 fertig gestellt war,²³⁵ ist das Datum 1398 der

²³² Dies kann beispielsweise für die Ausstattung der Kapellen auf Burg Karlstein nachgewiesen werden. Stejskal 2003, S. 47.

²³³ Siehe Kap. 2.2. Maltechnik

²³⁴ Bei der Freskomalerei werden die Farbpigmente mit Wasser oder Kalkwasser vermischt auf den frischen, noch feuchten Putz aufgebracht und verbinden sich mit diesem durch eine chemische Reaktion während der Trocknung (siehe Kap 2.1). Je nach Klima und Putzaufbau kann der Zeitraum der Bemalung ein bis maximal mehrere Tage dauern.

²³⁵ Kohnert 2008, S. 39.

Terminus post quem dieser ersten Gestaltung. Sie zeigt die gemalten Wappen mit dem böhmischen Löwen und dem deutschen Reichsadler an der Südwand und weitere Wappenfragmente im Zwischenboden oberhalb der Gewölbe (zugänglich vom Nebenraum der Kapelle im 1. Obergeschoss). Dazu gehört eine einfache rote, lineare Rahmung um zwei Fensteröffnungen mit einer gemalten Maßwerk-Architekturrahmung. Zu dieser ersten Dekoration lässt sich die Sockelbemalung, die sich noch in geringen Farbresten in der unteren Zone an der Westwand unter der dünnen Putzschicht der jetzt sichtbaren gemalten „Würfel“ liegen, zuordnen, die sich auch in einigen Fragmenten als Bodenfund vor der Westwand erhalten haben. Diese erste Dekoration erscheint flüchtig in der Ausführung, wie an Farbläufern und Spritzern zu sehen ist (Abb. 5.31). Diese rasch ausgeführten Wanddekorationen finden sich häufig in Profanbauten, aber auch in Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts. Es scheint keinen Widerspruch gegeben zu haben zwischen der exakt ausgeführten Architektur, dem zumeist sorgfältig geglätteten Putzträger und einer flüchtig und provisorisch wirkenden Malerei. Wichtig war die Wiedergabe eines allgemein verständlichen Zeichens, eines Symbols. Aufgrund der Ikonographie und der Gestaltung der Wappen können diese in den Zusammenhang mit der Regierungszeit Königs Wenzel IV. 1363-1419 gebracht werden.²³⁶ Im Gegensatz zu der nachfolgenden Ausmalung unterscheiden sich diese Seccomalereien durch einen auffallend hohen Öl-Anteil in der temperagebundenen Malschicht.²³⁷

Die im Folgenden beschriebenen, zwei weiteren Gruppen unterscheiden sich hingegen aufgrund der Malweise und stilistischer Vergleiche, jedoch nicht in der verwendeten Maltechnik.

Gruppe II: Neubemalung des „Kaisersaal“- König David

Mit dem Einzug repräsentativer Gewölbe im „Kaisersaal“, in der darüber liegenden Kapelle und deren Nebenraum wurden diese Säle neu verputzt und im Weiteren ausgemalt. Ob die erste Gestaltung gleichzeitig zur neuen Ausmalung sichtbar blieb, kann nicht geklärt werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass es keine darauf liegende gotische Überarbeitung gab, da in der Sockelzone an der Westwand im „Kaisersaal“ bei der Aufdeckung und Restaurierung 1906-09 nicht die unter der jetzt sichtbaren zweiten Fassung liegende Gestaltung, die vermutlich zu den gemalten Wappen gehört, freigelegt wurde. Von Seiten der Baugeschichte gibt es zur Datierung des Gewölbes kein gesichertes Datum. Ein Grund der baulichen Planänderung und der damit einhergehenden Aufwertung der Räume könnte die Abgabe des Bischofsamtes 1398 durch Lamprecht von Brunn und der Ausbau der Forchheimer Residenz als fürstbischöfliches Schloss zu einem repräsentativen Alterssitz sein.²³⁸ Wie weit diese Arbeiten bis zum Tode Lamprechts 1399 bereits fortgeschritten waren und welche unter seinem Nachfolger, dem Fürstbischof Albert von Wertheim (1398-1421), fertiggestellt wurden, ist nicht genau zu belegen. Dies ergibt einen relativ kurzen zeitlichen Rahmen für die Entstehungszeit der spätgotischen Wandmalereien in der Forchheimer Burg.

²³⁶ Sabel 1908, S. 128. Machilek 2006, S. 85.

²³⁷ Siehe Kap. 2.2 Maltechnik

²³⁸ Kohnert 2008, S. 80.

Die zweite Ausgestaltung des „Kaisersaales“ folgt einem festgelegten Raumkonzept. Im Vergleich zur ersten, eher provisorischen Gestaltung des Saales, setzt dies einen Vorentwurf nach einer inhaltlichen Vorgabe oder einem Vorbild voraus. Da sich die figürliche Darstellung des Königs David fast vollständig erhalten hat, muss diese zur stilkritischen Untersuchung stellvertretend zu der verlorenen bzw. nur fragmentarisch erhaltenen Bemalung der weiteren Wände herangezogen werden.

Die mit einer markanten Linienführung betonte, figürliche Malerei schwebt vor einem monochrom grauen Hintergrund. Die einzige räumliche Andeutung gibt der Thron. Der perspektivisch gemalte Truhenthron, der in der böhmischen Malerei zur Zeit König Wenzels auftaucht,²³⁹ wird in der Aufsicht dargestellt. Die dem König beigeordneten Tiere, der Elefant und die Löwen, stehen je einzeln auf Felsen. Durch den undefinierten Raum wirkt die Szene eher zeichenhaft. Mit roter Farbe werden König Davids enganliegende Schecke und die Beinlinge modelliert, die von einem langen Hermelinmantel gerahmt werden, sodass trotz der Dominanz der Linie sein Körpervolumen wohl geformt ist. Seine modische Kleidung ist überspitzt gezeichnet und betont so besonders seine höfische Eleganz. In Hüfthöhe trägt er einen, im 14. Jahrhundert weit verbreiteten, Platten- oder Scharniergürtel.²⁴⁰ Haupthaar- und Barttracht mit kurzem gewelltem Haar, einem Schnurrbart und einem geteilten kurzen Kinnbart entspricht der Mode zu Ende des 14. Jahrhunderts, wie es z.B. der steinerne Kopf des König Artus zeigt,²⁴¹ der ursprünglich am „Schönen Brunnen“ in Nürnberg angebracht war (Abb. 6.3.1). Die Königsinsignien sind vergrößert hervorgehoben. Gestenreich weist er auf die Inschrift des Spruchbandes, sodass die Figur skizzenhaft und zeichenhaft wirkt. Die Sicherheit und Dynamik der Linie zeigt eine gekonnt routinierte Malweise, die nahezu ohne Unterzeichnung auskommt.²⁴² Sie erinnert an die Buchmalerei. Beispiele vergleichbarer Herrscher- und Königsdarstellungen finden sich zahlreich. Hugo Kehrer führt als Beispiel König David aus „Das Weib von Thecua vor König David“ aus der Wenzelbibel auf²⁴³ (Abb. 6.3.2). Übereinstimmend sind die bewegte „lässige“ Linie, die modisch elegante Kleidung und Haltung, die jedoch bei der Buchmalerei noch verstärkt ist, und die reiche Gestik. Als Vorlage und Anregung für den turmbewehrten Elefanten liegt die Szene des „Eleazar durchbohrt den Elefanten“²⁴⁴ aus dem Heilsspiegel, dem „speculum humanae salvationis“ aus Prag,²⁴⁵ nahe (Abb. 6.3.3). Auffällig ist die Übereinstimmung der Zweihufigkeit und der „drachenflügelartigen“ Ohren, die bei weiteren Abschriften dieser Bilderhandschrift anders wiedergegeben sind.²⁴⁶ Diesem Vorbild folgt vermutlich auch die Wandmalerei im Kreuzgang im Dom zu Brixen, die 1470/71 von Meister Leonhard geschaffen wurde²⁴⁷ (Abb. 6.3.4). Im Gegensatz zu Kaiser Karl IV. (Abb. 6.3.5), der oft in

²³⁹ Stejskal 1998, S. 56.

²⁴⁰ Kühnel 1992, S. 95.

²⁴¹ Fründt 1978, S. 368. Die Plastik ist heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ausgestellt.

²⁴² Kap. 2.2 Maltechnik.

²⁴³ Kehrer 1914, S. 47.

²⁴⁴ 1. Makkabäer 6, 44-46.

²⁴⁵ Kehrer 1914, S. 16, speculum humanae salvationis, Böhmisches Museum Prag cod.III, 73,10.

²⁴⁶ Appuhn 1989, S. 51.

²⁴⁷ Wolfsgruber 1988, S. 27.

Frontalansicht als würdevoll ruhende Gestalt auf einem Thron sitzt, sind seine Söhne Wenzel (Abb. 6.3.6), und Sigismund (Abb. 6.3.7) wie auf den Wandmalereien aus dem Haus Burgstraße 26 in Nürnberg²⁴⁸ zumeist in Dreiviertelansicht mit schwungvoll überschlagenen Beinen gemalt, vergleichbar dem König David im „Kaisersaal“ der Forchheimer Burg. Soweit die historischen schwarz-weißen Aufnahmen einen Vergleich zulassen, erscheint die Forchheimer Malerei jedoch im Pinselstrich fließender und gekonnter.

Auch der Wandmalereizyklus aus dem Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerinnenklosters St. Katharinen in Nürnberg aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ist nur noch als Bilddokument erhalten (Abb. 6.3.8). Die Aufnahmen von 1932 vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, die den römischen Kaiser Maxentius (um 278-312) (Abb. 6.3.9) zeigen, stimmen in der Haltung und der linearen, nur gering plastischen Darstellung mit dem König David des „Kaisersaals“ überein. Bei diesen Wandmalereien erscheint die Linie jedoch weniger fließend ausgeführt.²⁴⁹

Wie weit verbreitet dieser Typus einer Königsdarstellung aufgrund der engen, oft familiären Beziehungen unter den Herrschenden war, zeigt eine Darstellung des König Herodes aus der „Fishermen’s Chapel“ in St. Brelade auf der Insel Jersey in England. Seine überlangen Trichterärmel werden auf die Mode für Männer des burgundischen Hofes zwischen 1390-1430 datiert²⁵⁰ (Abb. 6.3.10). Der rege künstlerische Austausch beruhte zum großen Teil auf politischen und familiären Beziehungen zwischen den Herrscherhäusern. Mit der Hochzeit Richards II. und Anna von Luxemburg, der Schwester Wenzels 1382 wurden auch die Beziehungen zu England intensiviert.²⁵¹

Vergleichbare Darstellungen der Zeit findet man auch in Häusern des gehobenen Bürgertums. Im sogenannten „Reichenauer“ oder „Ehinger“ Hof in Ulm hat sich im Erdgeschoss die Ausmalung des gewölbten ehemaligen Festsaals, dem „Meistersingersaal“, von etwa 1380 erhalten. Gestenreich diskutierende Figurenpaare sitzen im Halbprofil einander zugewandt auf Kastentruhen (Abb. 6.3.11, Abb. 6.3.12). Details ihrer Kleidungen, wie der mit Scheiben verzierte Scharniergürtel und die in der Taille eng geschnürte Schecke des Laute spielenden Musikanten in einer Fensternische (Abb. 6.3.13), reihen sich in die Folge der Vergleichsbeispiele ein. Die Darstellungen der reinen geistlichen und weltlichen Liebe (Minne) werden dem vermutlich aus Ulm stammenden Maler Hans Stozinger zugeschrieben, der unter anderem bei der Ausmalung der Kapelle in Schloss Runkelstein bei Bozen mitgearbeitet hat.²⁵² Leider sind die Malereien aus Ulm im Bestand reduziert und wurden bei der Restaurierung 1960 weitreichend überarbeitet, wie der Vergleich zu Aufnahmen von 1944 zeigt.

²⁴⁸ Machilek 1999, Schädler-Saub 2000, S. 128-131, Stein-Kecks 2006, S. 64f.

²⁴⁹ Schädler-Saub 2000, S. 129f.

²⁵⁰ Rodwell 1990, S. 41.

²⁵¹ Siehe Fajt, Drake Boehm 2006, S. 463.

²⁵² Hans Stozinger oder Hans Stocinger stammte vermutlich aus Ulm und wirkte in Südtirol. Ihm werden Wandmalereien in der Stadtpfarrkirche in Terlan, in der Dominikanerkirche in Bozen und auf Burg Runkelstein in Bozen zugeschrieben; Siehe Citta di Bolzano (Hrsg.), S. 196-198.

Ein weiteres Beispiel, das durch Restaurierungen noch weniger verändert ist, bekräftigt, wie weit verbreitet diese auf das zeichenhafte reduzierte Malweise zur Dekoration profaner Häuser im späten Mittelalter war. Wie bereits bei den Musikanten im „Meistersingersaal“ verdeutlichen die Darstellungen in dem Wandmalereifragment „Minnegarten Szene 2: dem Quintanspiel“²⁵³ aus dem „Bürgerhaus zur Mageren Magd“ in Zürich von 1370 (Abb. 6.3.14), wie durch die übersteigerte zeichenhafte Wiedergabe modischer Details oder den voluminösen Oberkörper in Bezug zur schmalen Taille, die Malerei mit einfachen Mitteln das Vorbild des Adels nachahmte. Auch hier trägt der bärtige Mann über der enganliegenden Schecke den modischen, tief sitzenden scheibenförmigen Scharniergürtel.

Zusammenfassend kann zur figürlichen Darstellung des Königs David festgestellt werden, dass die Malerei – trotz der Andeutungen einer geringen Räumlichkeit an dem perspektivisch gemalten Thron und den felsenartigen Sockeln der Löwenfamilie und des Elefanten – der Linie verhaftet ist. Sie ist sowohl im Farbauftrag wie auch in der Darstellung auf das Wesentliche beschränkt. Die lineare Grundanlage wird mit teilweise grafischen Mitteln, wie der Schraffur, zu einer geringen Modellierung weiterentwickelt. Die eingeschränkte Farbpalette wird nur sparsam akzentuierend eingesetzt. Auch der graue flächige Hintergrund ist nicht weiter differenziert. Die Proportionen des Körpers – der voluminöse kugelige Oberkörper, die sehr schlanke Taille und die im Maßstab zu kurzen Beine – erscheinen karikaturhaft überzeichnet, vergleichbar der kolorierten Zeichnung des sitzenden Königs aus der Handschrift mit Astronomischen Texten der Wenzelwerkstatt aus Prag 1392-1393 (Abb. 6.3.15). Der Würfelsockel ist perspektivisch angelegt und ergibt zugleich ein dekoratives Muster, dies wiederum verweist auf eine Anregung oder Vorlage aus der Buchmalerei. Die Vorlage oder Anregung für diese linear betonte Malerei mit wenigen plastischen Akzenten könnte aus der Buchmalerei im Umfeld König Wenzels zum Ende des 14. Jahrhunderts stammen. Den kleinen Buchmalereien wird eine Monumentalität zugeschrieben, die es ermöglicht, die Komposition in großflächigere Kunstgattungen, wie Tapisserien, aber eben auch auf Wände zu übertragen. Tatsächlich verdichten sich Hinweise, dass es enge Verbindungen zwischen den Buchmalern und Wandmalern gab. So sollen die Musterzeichnungen des „Braunschweiger“ und des „Erlanger“ Skizzenbuchs als Vorlagensammlungen für Wandmalereien gedient haben.²⁵⁴ Illustratoren von Handschriften wurden auch für die Ausgestaltung von Räumen hinzugezogen. Eine strenge Trennung der Gewerke scheint es nicht gegeben zu haben. Dass Buchmaler auch als Wandmaler arbeiteten, kann sowohl für einfachere Raumausstattungen,²⁵⁵ wie auch für künstlerisch wertvollere Ausmalungen nachgewiesen werden,²⁵⁶ wie im Falle einiger Illuminatoren am Hof des Jean de Berry²⁵⁷ und den Limburg Brüdern Paul, Jean und Herman.²⁵⁸ Es scheint

²⁵³ Lutz (Hrsg.) 2002, S. 397.

²⁵⁴ Swoboda 1969, S. 240.

²⁵⁵ Saurma- Jeltsch 2002, S. 289.

²⁵⁶ Thomas 1979, S. 15.

²⁵⁷ Johann von Valois oder Johann von Berry (frz. Jean de Berry) geb. 30.11.1340 in Vincennes, gest. 15.3.1416. Als dritter Sohn des französischen Königs Johann II. und als Bruder Karls V. zählte er zu den einflussreichen Personen seiner Zeit. Als Mäzen und Kunstsammler betraute er um das Jahr 1410 die Brüder Limburg mit der Illustration des berühmten Stundenbuchs „Très Riches Heures“.

durchaus nachvollziehbar und ökonomisch sinnvoll, dass anerkannte Kräfte am Hofe bevorzugt beschäftigt und diese zu unterschiedlichen Tätigkeiten bestellt wurden.

Die malerische Ausstattung in der Forchheimer Burg vereint die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorherrschenden Ausdrucksmittel. Neben der linearen, zuweilen bis zur Karikatur entwickelten, expressiven Sprache²⁵⁹ des „Kaisersaales“ spiegeln die im folgenden untersuchten Malereien im ersten und zweiten Obergeschoss dem aus Italien stammenden Streben nach der Wiedergabe der Natur mit der Darstellung des Raumes wieder.

Gruppe III: Kapelle und Nebenraum im 1. Obergeschoss sowie zwei Wandmalerei-fragmente im 2. Obergeschoss

Die gotischen Malereien im 1. und 2. Obergeschoss der Forchheimer Burg lassen sich aufgrund maltechnischer und stilistischer Untersuchungen zu einer Malphase, zusammenfassen. Wie bereits im „Kaisersaal“ liegen alle Malereien auf einer Kalktünche auf dem geglätteten Erstputz der bauzeitlichen Wände ab 1391. Sie sind alle in derselben Tempera-Technik, vergleichbar der Gruppe II, ausgeführt, die sich vor allem durch den technischen Aufbau der Malerei der Gruppe I unterscheidet.

Kapelle

Sämtliche Malereien in der Kapelle sowie die zwei Fabelwesen (Kranichmensch und Triton) in der südlichen Fensternische der Ostwand sind durch die Restaurierung und Übermalung nach ihrer Freilegung 1830-32 und der Abnahme der Übermalung 1906-10 in ihrem Bestand stark verändert.²⁶⁰ Die heute Bild bestimmende, dunkelrote Pinsellinie ist in weiten Bereichen der verbliebene Rest der Übermalung des frühen 19. Jahrhunderts. Dies gilt auch für den partiellen flächigen Farbauftrag, der an den Gewändern der Propheten der Westwand der Kapelle zu beobachten ist. Die nun sichtbare, rote Unterzeichnung war ursprünglich von einer mehrschichtigen Malschicht abgedeckt. Im Gegensatz zur weitgehend linear gestalteten Dekoration im „Kaisersaal“ waren diese Malereien mehrschichtig differenziert ausgestaltet, mit Lasuren weich modelliert, vergleichbar einer Tafelmalerei²⁶¹.

Die Anbetung der Könige

Die Anbetung der Könige hebt sich durch die Verwendung aufwendig konstruierter Architektursegmente hervor, hier gab man sich nicht mit einem flächigen Hintergrund zufrieden. Maria sitzt erhöht auf einer Bank mit Rückwand unter einem hölzernen Baldachin, was zugleich als Thron gedeutet werden muss. Einer Himmelskönigin gleich, empfängt sie würdig die Könige. Joseph kauert zu ihrer Rechten in einer offenen

²⁵⁸ Die Niederländischen Brüder Malouel waren tätig von 1399-1416. Jean und Herman begannen ihre berufliche Laufbahn 1399 mit einer Ausbildung als Goldschmiede in Paris. Ab 1402 arbeiteten sie an der „Bible moralisée“ für Herzog Philipp den Kühnen von Burgund. Ab 1410 sind sie am Hof des Grafen Jean de Berry. Vgl. Suckale, Weniger 1999, S. 151.

²⁵⁹ Castelnuovo 1987, S. 198.

²⁶⁰ Siehe Kap. 3.1 Restaurierungsgeschichte – Chronologie nach dem Quellenstudium und 5. Bestandskatalog

²⁶¹ Siehe Kap. 2.2.2 Malschichttechnischer Aufbau-Malweise

gewölbten Nische auf einer niedrigeren Stufe. Die Heiligen Drei Könige befinden sich in jeweils eigenen Raumsegmenten dieser illusionistischen Architektur. Flächig ist hingegen der rote teppichartige Hintergrund, mit kleinen gelben Blumen ornamentiert, der an reiche Stoffmuster und an florale kleinteilige Hintergründe der Buchmalerei erinnert. Kostbare Stoffe dieser Art wurden als Abbild und als Ehrentuch häufig hinter „Throne“ gehängt (Abb. 6.3.16). Bekanntlich entwarfen Maler im italienischen Zentrum der mittelalterlichen Textilherstellung Lucca neue Stoffmuster.²⁶² Es ist anzunehmen, dass die floralen Motive der Wand- und Tafelmalerei aus Vorlagenbüchern für Textilien entnommen wurden oder Maler Entwürfe hierfür lieferten. Geräte des täglichen Lebens, wie das geflochtene Körbchen, der Krug und ein weiteres Gefäß, die in der gemalten Nische neben dem Hl. Josef stehen, spiegeln den Wunsch, das tägliche Leben in die Szene miteinzubinden. Diese Hinwendung zu einer genaueren Wiedergabe der Wirklichkeit, einem zunehmenden Realismus, findet man in allen Bereichen in den Malereien des späten 14. Jahrhunderts sowohl in christlichen Szenen²⁶³ sowie in profanen Darstellungen, wie den um 1400 geschaffenen Monatsbildern, im „Torre Aquila“ im „Castel Buonconsiglio“ in Trient. Die Anfänge hierfür finden sich in Italien bereits zu Beginn des Trecento. Der Maler Cennino Cennini (um 1370 - um 1440)²⁶⁴ ermuntert in seinem „Traktat zur Malerei“²⁶⁵ die Künstler zum Naturstudium. Sein Zeitgenosse Boccaccio²⁶⁶ sieht die „Nachahmung der Natur und Wirklichkeit als den entscheidenden Maßstab jeder Malerei“.²⁶⁷ Dies zeigt sich auch in der Suche nach der perspektivischen Wiedergabe von Räumen – der Übergang von der „glatten Wand zum Bildraum“.²⁶⁸ Dieser wird mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts mit den Malereien von Giotto di Bondone (1266-1337)²⁶⁹ und dem Sieneser Maler Simone Martini (1280/85-1344)²⁷⁰ in Italien angesetzt. Wichtige Zentren zur Entwicklung der räumlichen Malerei

²⁶² Bravermanova 1998, S. 114.

²⁶³ In der Tafelmalerei des Paradiesgärtleins, das um 1410/30 von einem oberrheinischen Meister geschaffen wurde, sitzen die lesende Muttergottes, das Jesuskind und weitere Heilige inmitten eines Gartens, das mit einer Mauer eingefasst ist. Botanisch naturgetreu werden eine Vielzahl unterschiedlicher Blumen und Vögel wiedergegeben. Vgl. Suckale, Weniger 1999.

²⁶⁴ Cennino Cennini italienischer Maler. Nach einem ersten Malunterricht bei seinem Vater arbeitete er später in der Werkstatt des Malers Agnolo Gaddi (1350-1396) in Florenz. Weit verbreitet ist sein Handbuch über die Malerei, „Libro dell' arte o trattato della pittura“, das um 1400 entstanden ist. Er gibt detaillierte Beschreibungen zur Anfertigung von Wand- und Tafelmalerei. 1821 wurde es von Giuseppe Tambroni wieder veröffentlicht. 1844 erschien die englische Übersetzung von Mrs. M. Ph. Merrifield, 1871 die deutsche Übersetzung des österreichischen Kunsthistorikers Albert Ilg, vgl. auch Burns 2011.

²⁶⁵ Cennino Cennini Cap. 28, S. 18; Siehe auch Czymek 1978, S. 236- 240.

²⁶⁶ Giovanni Boccaccio (1313-1375) italienischer Schriftsteller, Dichter und bedeutender Vertreter des Humanismus. Sein Meisterwerk das „Decameron“, eine Sammlung von 100 Novellen, entstand 1349-1353.

²⁶⁷ Blume 2000, S. 19f.

²⁶⁸ Roettgen 2002, S. 224.

²⁶⁹ Giotto di Bondone (geboren 1266 in Vespignano bei Florenz, gestorben am 8. Januar 1337 in Florenz), Maler und Architekt. Mit seinen plastisch modellierten Individuen im perspektivischen Raum gilt er als entscheidender Wegbereiter der italienischen Renaissance. Zu Giottos Hauptwerk zählt der große Freskenzyklus in der „Cappella degli Scrovegni“ in der „Arenakapelle“ in Padua, entstanden von 1304 bis 1306.

²⁷⁰ Simone Martini (geboren 1280/85 in Siena, gestorben 1344 in Avignon), Maler. Sein frühes Werk, die „Maestà“ von 1315 im Palazzo Pubblico in Siena und der Freskenzyklus „Szenen aus dem Leben des heiligen Martin“ von 1322-26 in der Martinskapelle in der Unterkirche der Basilika San Francesco in Assisi, zeigt die neuen Tendenzen der realen Abbildung der Architektur und Personen. 1317 war er

sind hierbei Rom, die Städte der Toskana und Assisi mit den Malereien Giotto in der Oberkirche.²⁷¹ Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts verbreitet sich dieser neue Anspruch, der zu einer neuen Ausdrucksweise in der Malerei führte, rasch auch nördlich der Alpen in Frankreich, Böhmen und dem übrigen damaligen „Europa“. Künstler beeinflussten sich gegenseitig und spornten einander an. Ihre Auftraggeber versuchten hierüber neue Maßstäbe zu setzen. Der rege Austausch – auch anhand von Musterbüchern – war enorm. Neben dem indirekten Austausch durch Vorlagen und Kunstwerken herrschte eine rege Wanderbewegung der Künstler. Simone Martini (1284-1344) aus Siena und weitere italienische Maler, die zur Ausgestaltung des Papstpalastes nach Avignon kamen, brachten die Neuerungen in der Kunst nach Frankreich. Der italienische Maler Tommaso da Modena (1326-1379)²⁷² war hingegen ein wichtiger Vermittler zwischen „italienischer und böhmischer Malerei“.²⁷³ Auf Burg Karlstein sind zwei signierte Tafelmalereien erhalten, die er 1355 für die Gemahlin Karls IV. schuf.²⁷⁴ Es wird vermutet, dass er selbst am Prager Hof tätig war.²⁷⁵ Vermutlich haben vor allem seine Wandmalereien den Maler Theoderich in seinen Ausdrucksformen beeinflusst, die er in der Ausmalung der Kreuzkapelle nach 1360-1365 umgesetzt hat. Im Gegensatz zu den italienischen Malern dieser Zeit sind seine Figuren jedoch nicht schlank höfisch, sondern voluminösere Menschen mit ausgeprägten Gesichtern.²⁷⁶ Hier wird ein nachvollziehbarer Einfluss für die Forchheimer Malereien evident. Charakteristische Elemente, wie die ausdrucksstarken Köpfe und die den Hintergrund der Malereien bildenden konstruierten Architekturelemente, beherrschen die Anbetung der Könige, wie das folgende Beispiel weiter verdeutlicht. Als Anregung für die Ausgestaltung der Kreuzkapelle kann man für Theoderich den Zyklus im Kapitelsaal des ehemaligen Dominikanerklosters S. Niccolo (1351-1352) in Treviso sehen (Abb. 6.3.17). Eingezwängt in einen perspektivisch konstruierten Kastenraum, die „Zelle“, sitzt vor seinem Lesepult die kräftige Figur des Dominikanermönchs Albertus Magnus (ca. 1200-1280). Die ausgeprägten Gesichtszüge sind hell-dunkel modelliert und mit kräftigen braun-roten Strichen konturiert. Hinter dem Heiligen ist ein rotes Tuch mit zartem Blumenmuster. Die Hell-Dunkel-Modellierung und vor allem die kräftigen braun-roten Striche finden sich wieder in den Malereien der Forchheimer Kapelle. Weitere Elemente, wie die „kastenartigen“ Architekturelemente und die schlaufenartigen Falten an den Gewandsäumen, lassen einen Einfluss der italienischen Malerei eines Tommaso da Modena über eine Wanderung innerhalb der böhmischen Malerei erkennen, welche die stilistischen Elemente aus Italien bereits aufgenommen hatte. Wie vielfältig die Aufnahmen der italienischen, französischen und der

Hofmaler des französischen Königs Robert von Anjou in Siena und ab 1340 Hofmaler im Papstpalast in Avignon.

²⁷¹ Castelnuovo 1987, S. 297; Belosi 1987, S. 200.

²⁷² Tommaso da Modena, geb. 1325/26 in Modena, gest. 1379. Nach seiner Ausbildung vermutlich in Bologna führte er Aufträge in Oberitalien aus. Er arbeitet als Miniatur-, Tafel- und Wandmaler. Er schätzte die sienensische Kunst, vor allem die Malerei des Simone Martini. Ein Hauptwerk ist die Ausmalung des Kapitelsaals der Dominikanerkirche in Treviso; Suckale, Weniger 1999, S. 159.

²⁷³ Wundram 1978, S. 38; Raeber-Keel, S. 104f.

²⁷⁴ Menegazzi (Hrsg.) 1979, S. 93f.

²⁷⁵ Roettgen 2002, S. 226-228.

²⁷⁶ Wundram 1978, S. 38.

böhmischen Kunst in die regionale Kunst ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts waren, zeigt auch das Beispiel der Ausmalung der „Grabnische mit dem Efringerwappen“ in St. Peter zu Basel (Abb. 6.3.18). Die größten Anregungen für die Darstellung der „Grablegung Christi“ kamen aus der böhmischen Kunst,²⁷⁷ allen voran die Malerei Theoderichs. Ob dabei der Einfluss italienischer und französischer Kunst vom Hof von Avignon, wie Vergleichsbeispiele zeigen, direkt stattgefunden hat, kann nicht endgültig gesagt werden. Als sehr wahrscheinlich erscheint zudem, dass diese über die böhmische Kunst²⁷⁸ eingebracht wurden, da es einen intensiven Austausch sowohl durch die Wanderung der Künstler wie durch Vorlagenbücher gab.

Das Phänomen des künstlerischen Austausches lässt sich am Beispiel der auffälligen, „thronartig“ konstruierten Architektur der Forchheimer Anbetung der Könige weiter vertiefen. Die zahlreich vorhandenen Malereien einer thronenden Madonna mit Kind wurden gern dazu verwendet, eine dreidimensionale Illusion in aller Virtuosität zu zeigen.²⁷⁹ Die frühen Beispiele illusionistischer Architekturelemente, die ihren Anfang in den Werken eines Giotto di Bondone (1266-1337)²⁸⁰ haben, werden mit dem Bestreben, die Wirklichkeit immer getreuer nachzuahmen, zunehmend komplizierter, was offensichtlich auch mit der Zunahme der Feingliedrigkeit und Komplexität der gebauten spätgotischen Architektur zusammenhängt. Oftmals sitzt Maria auf kompliziert konstruierten Gebilden, vergleichbar einem Altargehäuse. Dieses Detail wurde ab der Mitte des 14. Jahrhunderts rasch nördlich der Alpen aufgenommen, wie folgende Beispiele zeigen: die Wandmalerei um 1356 aus der Katharinenkapelle in Karlstein (Abb. 6.3.19) sowie die thronende Madonna aus der Anbetung der Könige von Johannes Aquila (Mitte 14.-Mitte 15. Jh.) 1378 in der Kirche Velemer (Ungarn) (Abb. 6.3.20).²⁸¹ Vergleichbar erscheint der Thron der Forchheimer Malerei, der sich zu weiten illusionistischen Raumsegmenten ausdehnt, ebenfalls eher kastenartig mit nur wenigen Durchbrüchen. Als Dekoration sind einzig hängende Knaufkonsolen als Abschlüsse am Gehäuse Mariens angefügt. Im Gegensatz zu den Vorbildern aus Italien²⁸², beherrscht der Maler hier noch nicht die genaue geometrische Konstruktion, er fügt Wandelemente aus verschiedenen Ansichtsperspektiven zusammen.

Verkündigung an Maria

Im Gegensatz zur Anbetung der Könige ist die Verkündigung an Maria in der Kapelle der Forchheimer Burg hingegen noch der Flächigkeit verhaftet, nur wenige perspektivische Elemente lassen einen Übergang von einer noch eindimensionalen Bildauffassung zu den Anfängen einer illusionistischen Raumbildung erahnen. Der Verkündigungsendel an der Ostwand steht vor dem flächigen roten Hintergrund nur auf

²⁷⁷ Raeber-Keel 1979, S. 97ff.

²⁷⁸ Raeber-Keel 1979, S. 106f.

²⁷⁹ Bellosi 1987, S. 201f.

²⁸⁰ Bereits 1300 schuf Giotto seine auf einem perspektivisch konstruierten Thron sitzende „Madonna di Ognisanti“ (Uffizien Florenz). Vgl Suckale, Weniger 1999, S. 43.

²⁸¹ Prokopp 1978, S. 456.

²⁸² Ab 1410 wird der Beginn der mathematisch konstruierten Zentralperspektive angesetzt durch den Florentiner Architekten Filippo Brunelleschi (1377-1446). Der Maler Massaccio (1401-1428) hat diese Theorie 1425-1428 in seinem Fresko der „Dreifaltigkeit“ in Santa Maria Novella in Florenz zum ersten Mal in einer Wandmalerei umgesetzt.

einem blauen Wolkenband, das eine geringe Tiefe andeutet. Auf der nördlichen Wandseite täuscht das perspektivisch gemalte Leseput Mariens vor dem flächigen Hintergrund eine geringe Räumlichkeit vor. Die Vase mit der Lilie, als Symbol der Jungfräulichkeit, steht vor der plastisch gemalten Scheinarchitektur mit Krabben, die den flachen Bogen des oberen Nischenabschlusses umrahmt. Das gemalte Maßwerk imitiert eine steinerne Architektur. Maria und der Verkündigungengel waren ursprünglich weich und malerisch modelliert, die starke Betonung auf die Umrisslinien geht auf die Veränderungen nach den historischen Restaurierungen zurück. Wichtige Details, wie die differenzierte Gestaltung der Flügel des Engels mit Pfauenfedern, sind nicht mehr deutlich erkennbar, sie zeigen sich noch leicht unter UV-Beleuchtung ab (Abb. UV18). Die Haltung der beiden Figuren ist verhalten. Mit seinem überdeutlichen Zeigefinger deutet der Erzengel Gabriel auf Maria auf der gegenüberliegenden Seite. Der Körper Mariens ist – vergleichbar den Engeln in Christus als Weltenherrscher – wenig ausgeformt, vielleicht weil sie dem Himmlischen zugeordnet ist. Üblicherweise findet die Szene in einem Innenraum statt und ist gerne mit häuslichen Gerätschaften bereichert. Hier allerdings ist sie den baulichen Gegebenheiten des Raumes angepasst: Maria und der Engel rahmen die Fensternische. Diese Anordnung der Verkündigung zu beiden Seiten des Chorbogens mit dem Jüngsten Gericht im Scheitel, findet sich häufig in Gotteshäusern. In der Kapelle entschied man sich lediglich auf die Übernahme des Wesentlichsten. Es findet keinerlei Andeutung eines realen Raumes statt, als Interieur dient lediglich ein Gebetsstuhl. Die auf das erzählerisch notwendige beschränkte Szene erinnert an Vorlagen aus der Buchmalerei, wie z.B. im „Heilsspiegel“ (Abb. 6.3.21). Als Bildhintergrund wird ein vornehmes Rot aufgetragen, was die Szenerie in einen „göttlichen“ Raum überhöht.

Christus als Weltenherrscher

Die Jungfrau Maria und der Erzengel Gabriel umrahmen eine Fensternische, vor der mit großer Wahrscheinlichkeit der Altar gestanden hat. Die Fensternische war ebenfalls ausgemalt und zeigt heute noch das Jüngste Gericht. Im oberen Abschluss schwebt Christus als Weltenherrscher, assistiert von Maria, Johannes und Engeln mit Posaunen und Leidenswerkzeugen. Das frontal dargestellte Gesicht Christi im Scheitel folgt dem Typus der Vera Ikon, wie das Beispiel aus dem Musterbuch des Jacquemart de Hesdin von 1380-1400²⁸³ zeigt (Abb. 6.3.22). Die Figuren werden von wellenförmig stilisierten Wolkenbändern vor einem roten Hintergrund getragen. Dieser ist mit einem feinen floralen Muster gestaltet. Unterhalb in den Laibungen folgen die Zwölf Apostel – an ihren Symbolen deutlich erkennbar. Sie schweben ebenfalls auf stilisierten Wolken. Diese „wellenartigen“ Wolken finden sich in zahlreichen Kunstwerken vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis zum frühen 15. Jahrhunderts. Die detaillierte Unterzeichnung lässt eine ehemals hochwertige und differenzierte malerische Ausführung der Köpfe vermuten. Dieser naturalistische Anspruch zeigt sich zudem in den aus Pfauenfedern gestalteten Engelsflügeln und in der Holzmaserung des Kreuzes, ein Anspruch, der in der Umgebung gang und gäbe war: als Beispiel aus der Tafelmalerei ist das reich

²⁸³ Jenni 1978, S. 142.

gestaltete Bild „Christus am Kreuz“ auf den Seitenflügeln des Hochaltarretabels in St. Jakob in Nürnberg zu nennen. Das Kreuz Christi ist naturalistisch gemasert und die Engelsflügel imitieren Pfauenfedern. Diese um 1370 geschaffene Malerei wird mit böhmischen Tafelbildern in Verbindung gebracht (Abb. 6.3.23).²⁸⁴ Auch wenn die Köpfe der Apostel in Forchheim noch eher schematisch und somit typisierend wirken, wird bereits das Bestreben eines zunehmenden Naturalismus auch in der Wiedergabe von Personen angedeutet.

Propheten

Auf der gegenüberliegenden Wand stehen vor einem flächigen, mit floralen Mustern dekorierten Hintergrund die Propheten des Alten Testaments.

Je zwei Figurenpaare waren zu beiden Seiten der ursprünglichen Türöffnung angeordnet. Eine der Figuren ist durch einen späteren Kamineinbau verloren.²⁸⁵ Die überlebensgroß dargestellten Propheten in der Kapelle füllen die Wandfläche fast vollständig aus. Aufgrund der reduzierten Malschicht ist nicht mehr ablesbar, ob sie auf einer gemalten Bodenfläche stehen. Der mit Ranken und Blüten geschmückte, helle Hintergrund der getünchten Putzoberfläche bildet einen flächigen Wandteppich. Ihre Spruchbänder umrahmen sie und formen dabei deren Nischen aus. Schön zu sehen ist dies ebenso auf dem Nürnberger Wandteppich von 1380-85 (Abb. 6.3.24).²⁸⁶ Die Haltung der schlanken, leicht S-förmigen Körper der Forchheimer Propheten ist verhalten. Einzig die Ranken der Rücklage, die Spruchbänder und die Tuchenden der Kopfbedeckung des südlich stehenden Propheten zeigen Bewegung. Die nur leicht bewegte und doch geschlossene Körperhaltung, der in sich gekehrte Gesichtsausdruck, der über deutliche Zeigegestus und der Turban artige Kopfschmuck sind typische Gestaltungselemente, die bei zeitgleichen Darstellungen auftauchen, wie an den 1859 abgenommenen Malereien von 1360-1370, aus dem Kölner Rathaus²⁸⁷ (Abb. 6.3.25) und bei dem 1954 ebenfalls translozierten Fragment aus St. Jakob am Anger in München mit Johannes dem Täufer von 1404 (Abb. 6.3.26).²⁸⁸ Die heute lineare Erscheinung der Forchheimer Malerei muss man sich wie die Beispiele aus Köln und München in der früher mehrschichtigen Malerei weich modelliert vorstellen. Ein vorzügliches Anschauungsobjekt hierfür bietet der hl. Paulus in der Katharinenkapelle im zweiten Stock des Kirchturmes auf Schloss Karlstein in Prag von etwa 1375,²⁸⁹ der große Ähnlichkeit mit den Propheten aufweist. Aufgrund der partiellen Malschichtverluste sieht man deutlich, dass die ausgeprägte Unterzeichnung von der darüberliegenden Malschicht abgedeckt wird. Die Gewandfalten sind weich und malerisch modelliert (Abb.6.3.27).

²⁸⁴ Bräutigam 1978, S. 379.

²⁸⁵ Siehe Kap. 3.1.2 Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien, Chronologie der Restaurierungen

²⁸⁶ Wickens von 1978, S. 382f.

²⁸⁷ Zehnder 1978, S. 205.

²⁸⁸ Denkmalpflege Informationen des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Heft November 2008, S. 34-36.

²⁸⁹ Stejskal 1978, S. 722.

Die noch typisierten Köpfe der Propheten, wie auch der Apostel an der Ostwand der Kapelle, zeigen eine beginnende Individualisierung. Der Maler unterscheidet verschiedene Alter, Augenstellungen, Stirnfalten und Nasenformen. Diese Hinwendung zu einer individuelleren Ausgestaltung der Gesichter zum Ende des 14. Jahrhunderts²⁹⁰ kann beispielsweise anhand der bärtigen Steinskulpturen von 1386-92, ehemals am Schönen Brunnen in Nürnberg, gut nachvollzogen werden.²⁹¹

Auch wenn die bereits genannten Malereien aus dem „Meistersingersaal“ im sogenannten „Reichenauer“ oder „Ehinger“ Hof in Ulm eher linear aufgefasst sind, vergleichbar den Malereien im „Kaisersaal“, zeigen sie große formale Übereinstimmungen mit den Malereien der Kapelle, besonders mit den „Propheten“ hinsichtlich der Haltung, der Kleidung, der Gestaltung der Köpfe, darüber hinaus beim floralen Hintergrund und gemalten Vorhang unterhalb der Figuren (Abb.6.3.11; 6.3.12). Dies zeigt, wie stark der Einfluss von Vorlagen im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts werden konnte, auch wenn die künstlerische Ausführung im malerischen Detail verschieden bleibt.

Die Propheten an der Westwand, die weiteren Malereien im Nebenraum der Kapelle sowie die Stadt im zweiten Obergeschoss verbindet ein flächiger Hintergrund aus rot-braunen Pflanzenranken mit verschiedensten Blüten und grünen Blättern vor dem hellen Hintergrund der getünchten Putzoberfläche. Diese flächige Gestaltung mit einfachen floralen Mustern erinnert an die Rücklagen in der Buchmalerei, aus dem Umkreis der „Wenzelbibel“ (Abb. 6.3.28). Das Bildmotiv taucht in zahlreichen Tapissereien (Abb. 6.3.29) und profanen Wanddekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts auf.²⁹² Nachdem die Pflanzen in den frühen Malereien eher vereinfacht stilisiert dargestellt wurden, werden sie nun zunehmend differenziert und naturnah abgebildet.²⁹³ Der Wunsch, die Natur realistisch wieder zu geben, spiegelt sich demnach nicht nur in der gemalten Architektur, sondern auch am schmückenden Beiwerk.

Fasst man die Bemalung der Kapelle zusammen, so wirken die Figuren im Vergleich zu der Darstellung des König David im „Kaisersaal“ weniger bewegt, verhalten und weniger höfisch-elegant. Diese künstlerische Ausdrucksweise wird durch die unterschiedliche Malweise verstärkt. Waren die Malereien in der Kapelle mit ihrer linearen raschen Maltechnik noch beeinflusst von der Buchmalerei, so haben die mehrschichtigen Malereien ihre Anregungen in der Tafel- und Wandmalerei sicher mit Kenntnis der Malerei am Hofe Kaiser Karls IV.

²⁹⁰ Poeschke sieht den Ursprung des „Interesses an der individuellen Physiognomie und am Porträt“ im 14. Jahrhundert nicht in der sienesischen Kunst, sondern in der florentinischen. Neben dem schon genannten Wunsch einer wirklichkeitsgetreueren Abbildung sieht er auch einen Einfluss in der zunehmenden Kenntnis der antiken Portraïtkunst und den Wunsch sich der Nachwelt zu verewigen

²⁹¹ Der Figureschmuck entstand zwischen 1385-92 unter dem „Parlier“ Heinrich Behaim von verschiedenen Meistern. Als Anregung für die individuellere Darstellung der Physiognomie werden die Skulpturen am Triforium im Prager Veitsdom gesehen. Poeschke 2003, S. 33.

²⁹² Brockow 2001, S.221-226, Schneider, Hanser 1986, S. 22f.

²⁹³ Botanisch bestimmbare Abbildungen finden sich dann wieder später im 16. Jahrhundert, mit dem „Himmelsgarten“ an der Decke von St. Michael, Bamberg von 1614-1617.

In der Kapelle gibt es, wie bereits bei den einzelnen Malereien beschrieben, Unterschiede in der Behandlung der Räumlichkeit: Christus als Weltenherrscher und die Zwölf Apostel sitzen vor einem flächigen roten, mit floralen Mustern gemalten „himmlischen“ Gewölk, einzig die stilisierten Wolken deuten eine geringe Tiefe an. Der endlose Raum des Himmels wurde in der Malerei als monochrome Farbfläche zuerst als Goldgrund, dann in der Farbe Rot und später häufig als blauer Grund, zuweilen mit Sternen angedeutet. Die Farbsymbolik unterschied deutlich die göttliche Sphäre von der weltlichen. Die Verkündigung an Maria vereint den roten göttlichen Hintergrund mit einem durch eine Bodenfläche angedeuteten Raum und dem perspektivisch gemalten Leseput Mariens.

Stark beeinflusst von den neuen Vorstellungen einer räumlich dargestellten Architektur ist der Thron Mariens in der Anbetung der Könige, der Versuch, eine perspektivische illusionistische Architektur mit Durchbrüchen und gewölbten Durchgängen darzustellen. Die Architekturelemente bilden hier einen Bühnenraum. Die Perspektive wechselt zwischen verschiedenen Ansichten.

Nebenraum der Kapelle

Das verbindende Element der Ranken im Hintergrund kehrt im Nebenraum der Kapelle in allen Malereien wieder. Auf der Ostwand zeigt sich das Fragment eines bärtigen Mannes. Vom Körper und dem Mantel sind nur wenige Reste der Unterzeichnung zu sehen. Unter UV-Beleuchtung wird das Gewand durch die verbliebenen Bindemittelreste der ursprünglichen Malschicht wieder sichtbar (Abb. UV32). Haltung der Person sowie Gestaltung des Gewandes sind vergleichbar zu den Propheten in der Kapelle. Der Kopf mit der sorgfältig gestalteten Haar- und Barttracht ist in rot-braun weich und detailliert modelliert. Wie man an der UV-Aufnahme erkennt, sind die hellen Höhungen und ein lasierender Inkarnatton verloren. Die Darstellung ist sicher und gekonnt ausgeführt. Die rot-braune Modellierung mit einer Weißhöhung ist vergleichbar der bereits genannten, abgenommenen Wandmalerei aus der Apostellegende in St. Sebald in Nürnberg (vor 1386) (Abb. 6.3.30). Die einzelnen feingedrehten, schneckenförmigen Bartlocken lassen an die sorgfältige Ausführung der Steinskulptur des Heiligen Petrus aus Slivice (Tschechien) um 1385-1390 denken (Abb. 6.3.31).

In der Fensterlaibung der Ostseite haben sich die Fragmente von Fabelwesen, ein Kranichmensch und ihm gegenüber ein Triton, erhalten. Auf der südlichen Laibung reitet ein gekröntes Zwitterwesen mit menschlichem Körper und dem Kopf eines Kranichs mit langem rotem Schnabel auf einem Kamel. Da diese beiden Malereien, wie jene in der Kapelle, durch die Restaurierungen 1830-32 und 1906-10 stark reduziert wurden, ist eine stilistische Einordnung nur einschränkt möglich. Auch hier darf man sich nicht von der Dominanz der Linie fehlleiten lassen. Die Konturen der Fabelwesen sind verstärkt, eine farbige Ausmalung ist nur in Resten erhalten. Wenige Farbfragmente, wie am Schwert des Kranichmenschen, zeigen, dass die Malschicht mehrschichtig aufgebaut war. An den Geldsäcken ist noch die ehemals weiche Modellierung erkennbar. Da es sich um profane Themen handelt, ist die Kleidung

modisch enganliegend mit einer betont schmalen Taille, vergleichbar dem Gewand des Königs David im „Kaisersaal“.

Die mit Pinselstrichen gestalteten, leicht gewellten Barthaare des Triton weisen Ähnlichkeiten mit dem Schweif des Pferdefragments an der Südwand dieses Raumes auf. Dieses vereint sowohl den flächigen Hintergrund mit dem Rankenmotiv und eine illusionistisch gemalte, schroffe Berglandschaft am rechten Bildrand. Vom kräftigen Schimmel ist nur der hintere Teil mit zwei Beinen erhalten. Das stolze Tier steht ruhig auf einer grauen, leicht in die Tiefe reichenden Bodenfläche. Auffällig ist der reich ornamentierte Schweifriemen des roten Pferdegeschirrs. Kräftig rote Schweifriemen laufen über den hinteren Teil des Schimmels, jeweils zwei Riemen hängen als Dekoration seitlich bis zum Ansatz der Beine herab. Sie sind mit auffälligen, winklig abstehenden Verzierungen geschmückt. Die intensiv roten Riemen sind mit weißen runden Nieten verziert. Die bewaldeten prismatisch angelegten Felsen im Hintergrund finden sich in zahlreichen Malereien des 14. Jahrhunderts. Sie stehen zeichenhaft für eine bergige Landschaft. Ihr Ursprung liegt in der italienischen Malerei. Cennini beschreibt in Cap. 88 seines Traktat der Malerei „Die Art, ein Gebirge nach der Natur zu entwerfen“: „Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich scheinen, so nimm grosse Steine, rauh und unpolirt. Und zeichne sie nach der Natur, indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt“.²⁹⁴ Bereits in den Malereien Giotto's taucht dieses Element auf, wie z.B. in der Darstellung „Der Heilige Franziskus verschenkt seinen Mantel“ von 1296-1299 in der Oberkirche von San Francesco in Assisi.²⁹⁵ In den Wandmalereien der Monatsbilder im „Torre Aquila“ in Trient bilden die Felsen und die Bäume und Sträucher eine Landschaft, in die die Figuren eingebunden sind. Die Sträucher, Blätter und Blüten sind in beiden Malereien als Pinselabdruck abstrahiert.²⁹⁶ Auch im Gegensatz zu der um 1380-1390 geschaffenen Tafelmalerei Christus am Ölberg vom Meister von Wittingau (Abb. 6.3.32), wo die Felsen einen Bildraum schaffen, stehen sie in der Forchheimer Malerei als Versatzstück am Bildrand vor dem hellen Hintergrund. Diese Kombination von schroffen, räumlichen Felsen vor einem flächig ornamentierten Hintergrund findet sich in der Buchmalerei, wie ein Beispiel aus der Wenzel Werkstatt veranschaulicht (Abb. 6.3.33), welche wiederum als Vorlage für weitere Kunstgattungen dienten, wie das Beispiel der Seidenstickerei vom Festornat des Bischofs von Trient, Georg von Lichtenstein aus Prag 1390, verdeutlicht (Abb. 6.3.34).²⁹⁷ Die Abbildung zeigt auch das für das 14. und 15. Jahrhundert rote Pferdegeschirr auf dem Schimmel, das sich in zahlreichen Wandmalereien findet. In St. Sebald in Nürnberg liegt der hintere Teil eines Hl. Martin zu Pferde von 1380/90 frei. Die restliche Wandmalerei ist überdeckt durch eine spätere Darstellung des 15. Jahrhunderts (Abb. 6.3.35). Es ist mit einem vergleichbaren roten Pferdegeschirr geschmückt, das häufig in der Malerei des Trecento in Italien zu finden ist. Das Beispiel stammt von dem oberitalienischen Maler

²⁹⁴ Cennino Cennini S. 59, Bellosi 1987, S. 201

²⁹⁵ Suckale, Weninger 1999, S. 46.

²⁹⁶ Castelnovo, de Gramatica 2002 (Hrsg.), S. 247.

²⁹⁷ Suckale 2005, S. 171.

Altichiero da Zevio (ca. 1330-1390) aus dem Oratorium des Hl. Georgs in Padua (Abb. 6.3.36).

Zwei gotische Malereien im 2. Obergeschoss: Stadtansicht und Kampfszene

Stadtansicht

Die Parallelität zwischen Fläche und Räumlichkeit setzt sich in dem fragmentarisch erhaltenen, großen Wandbild mit einer in Trompe l'oeil gemalten Stadt an der Nordwand im südlichen Saal im zweiten Obergeschoss fort. Die Stadt ist perspektivisch wiedergegeben, das kleine Fragment der rot-braunen Ranke erinnert erneut an den flächigen Hintergrund der Malereien der Kapelle und deren Nebenraum.

Vor dem Hintergrund der erhöht liegenden Stadt errichten soeben zwei Zimmerleute eine Fachwerkwand. Die blau-graue Grisaille-Technik findet sich wieder in der felsigen Landschaft im Pferdefragment im Nebenraum der Kapelle. Auch die mit einem Pinselabdruck stilisierten Blätter im Umfeld der Baustelle tauchen dort wieder auf. Die Stadt ist aufwendig konstruiert mit zahlreichen Türmen, Toren, Öffnungen. Auf der westlichen Seite deutet sich eine Burg an, östlich daneben ein hohes Kirchenschiff mit großen Fensteröffnungen. Die Stadtansicht markiert den oberen Bildabschluss und diente vermutlich als Hintergrund einer figürlichen Szene im Vordergrund. Vergleichbare gemalte, existierende oder zumeist idealisierte Städte sind ein neuer Bestandteil vieler Wandmalereizyklen des 14. Jahrhunderts. Ihr Ursprung in der Wandmalerei muss, wie bereits erörtert, in den aufwendigen Architekturen Giotto's gesehen werden. Frühe äußerst detaillierte Beispiele sind die Wandmalereien aus dem Palazzo Pubblico in Siena mit dem Kastell des Giuncarico von 1314²⁹⁸ und von Ambrogio Lorenzetti das Fresko mit der Allegorie des Guten Regiments von 1338-1340.²⁹⁹ Gut erhaltene Beispiele um 1400 finden sich auch in den Monatsdarstellungen im „Torre Aquila“ in Trient (Abb. 6.3.37).³⁰⁰ Für dieses Thema kann man eine zusätzliche Verbreitung durch die Buchmalerei annehmen, wie dies das Beispiel aus der Bildhandschrift des König Wenzels von 1390-1395 mit einer Burg in einer felsigen Landschaft vor einem flächig ornamentierten Goldgrund zeigt (Abb. 6.3.38). Soweit der reduzierte Zustand der Malerei in Forchheim erkennen lässt, war der ausführende Maler vertraut und geübt mit der perspektivischen Darstellung von Architekturen. Die Verwendung der Grisaille Technik in Forchheim in blau-grau Tönen ist die Aufnahme einer ebenfalls aus Italien stammenden „Manier“, die im 14. Jahrhundert ihren Anfang hat. Ein gut erhaltenes Beispiel hierfür sind die Wandmalereien des Tristan-Zyklus im Sommerhaus von Schloss Runkelstein, hier in Grüntönen in „Terraverde“-Technik ausgeführt³⁰¹. Cennino Cennini beschreibt auch diese Neuerung in Kap. 177 seines Traktates.³⁰²

²⁹⁸ Castelnuovo 1987, S. 246.

²⁹⁹Suckale 1999, S. 58-50.

³⁰⁰ Castelnuovo 2002, S. 45-47.

³⁰¹ Stadt Bozen (Hrsg.) 2000, S. 133-150.

³⁰² Cennino Cennini, Reprint 1871, S. 128f.

Kampfszene

Im zweiten Obergeschoss hat sich im Anschluss an eine bauzeitliche Flachdecke (Balken 1391(d)) das Fragment einer Kampfszene erhalten. Die Malschicht ist fast vollständig auf die rot-braune Unterzeichnung reduziert. Die geringen Farbreste zeigen einen ursprünglich mehrschichtigen Malschichtaufbau. Die Linienführung der skizzenhaften Unterzeichnung ist sicher und routiniert. Darauf erfolgte eine malerische Modellierung mit weichen Übergängen in Rot-Braun, wie an dem Reiter und seinem Pferd noch sichtbar ist (Abb. 5.67, Abb. 5.68). Weitere Figuren tragen phrygische Mützen, die Gesichter sind ausdrucksstark, bisweilen fratzenhaft (Abb. 5.69). Die kugeligen Oberkörper in modisch enganliegenden Jacken sind vergleichbar zu den Fabelwesen im Nebenraum der Kapelle.

Neben kriegerischen Auseinandersetzungen waren der höfische Turnierkampf wie auch die Jagd weit verbreitete Themen in der profanen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Als zeitgleiche Beispiele können Turnierkämpfe, wie das Lanzenstechen aus dem „Turniersaal“ von Burg Runkelstein (Abb. 6.3.39),³⁰³ die Kampfszene des Monats Februar im Torre Aquila in Trento um 1400³⁰⁴ (Abb. 6.3.40) oder als Schlacht, wie das Fresko von der Belagerung der Burg aus dem „Pistorhaus“ in Bad Radkersburg von Johannes Aquila von 1390 herangezogen werden.³⁰⁵ Das Werk des Malers Johannes Aquila und seiner Werkstatt aus Bad Radkersburg in der Steiermark in Österreich lässt sich gut einordnen, da er sowohl seinen Namen, das Entstehungsjahr und sein Portrait auf seinen Wandmalereien hinterließ.³⁰⁶ Seine Malereien werden als typisch für das Ende des 14. Jahrhunderts angesehen, da er den Einfluss der italienischen Wanderkünstler mit den Einflüssen der böhmischen Kunst vereinte.³⁰⁷

Die Schlachtszenen zeigen Ausrüstung und Kampftechnik der jeweiligen Zeit. Weit verbreitet war die von Konrad Kyeser 1402-1405 geschriebene Handschrift „Bellifortis“, über die Kriegskunst.³⁰⁸ Weitere Vorlagen finden sich in der Buchmalerei mit Darstellungen höfischer Erzählungen, wie z.B. die eines „Tournament“ aus der Bibliothek des Herzogs von Mailand aus der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 6.3.41).³⁰⁹ Aufgrund des sehr reduzierten Erhaltungszustandes kann die Vorlage für die Kampfszene in der Forchheimer Burg jedoch nicht näher bestimmt werden.

Zusammenfassung:

Die gotischen Malereien in der Forchheimer Burg lassen sich aufgrund der Baugeschichte und der Malweise deutlich in drei unterschiedliche Gruppen unterteilen.

³⁰³ Stadt Bozen (Hrsg.) 2000, S. 88; Castelnuovo 2002, S. 244.

³⁰⁴ Castelnuovo (Hrsg.) 2002, S. 244.

³⁰⁵ Lanc 2002, S. 24.

³⁰⁶ Höfler, Balazic 1992, S. 15f.

³⁰⁷ Höfler, Balazic 1992, S. 19.

³⁰⁸ Kulturstiftung der Länder und Bayerische Staatsbibliothek (Hrsg.) 2000.

³⁰⁹ Thomas 1979, Platte 1, S. 40.

Zum einen die Erstbemalung mit den gemalten Wappen im „Kaisersaal“ nach 1391, die sich aufgrund der Baugeschichte noch vor dem Einbau der Gewölbe datieren lässt. Es ist erwiesen, dass diese erste, einfache Ausgestaltung mit der Erbauung um 1391 angebracht wurde. Die zweite Phase ist die Bemalung des „Kaisersaales“ mit der Darstellung des König Davids. Sie ist nach dem Einbau des Gewölbes entstanden. Die Malerei ist in der Linie betont, die Farbe partiell mit wenigen Akzenten eingesetzt. Diese gekonnt und rasch ausgeführte Malerei findet ihre Anregung und Vorlagen aus der Buchmalerei im Umkreis der Wenzelbibel von 1390-1400. Sowohl die Malereien im ersten Obergeschoss, wie auch im darüber liegenden Geschoss zeichnen sich durch eine ursprünglich Qualität volle, mehrschichtige Malerei aus, die zeitgemäße Bildelemente des späten 14. Jahrhunderts aufnimmt. Die Malereien tragen sowohl flächige Elemente wie auch die Anfänge der naturnahen illusionistischen Wiedergabe der Architektur, der Natur und des Menschen. Die Gesichter zeigen individuellere Züge, die jedoch noch typisierende Anlehnungen sind.

Mit Ausnahme der Anbetung der Könige, der Bemalung des Ostabschlusses der Kapelle mit der Verkündigung an Maria und Christus als Weltenherrscher und der Kampfszene im zweiten Obergeschoss verbinden alle Malereien das rot-braune Rankenmotiv mit differenzierten Blüten.

Die Anbetung der Könige und die Bemalung der Ostwand der Kapelle spielen sich zudem vor einem roten Hintergrund ab, der mit floralen Dekorationen gestaltet ist. Gerade in dieser bedeutenden Szene wird der Versuch unternommen, eine illusionistische, aufwendig konstruierte Architektur aufzunehmen, die ihre Ursprünge in der italienischen Malerei des Trecento hat und rasch in Böhmen und anschließend im damaligen Europa Verbreitung fand. Die dritte große Gruppe der Malereien wurde sowohl stilistisch als auch aufgrund des maltechnischen Aufbaus zeitgleich mit den Malereien im Kaisersaal wohl noch unter Lamprecht von Brunn ausgeführt, da sie eher im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts einzuordnen sind.

Alle Malereien zeigen Merkmale der italienischen und böhmischen Kunst, die sich zum Ende des 14. Jahrhunderts zusammen mit der französischen Kunst zur sogenannten Internationalen Kunst vermischt haben.

Regionale Einflüsse lassen sich durch Parallelen zur Malerei in Nürnberg finden. Alle Elemente der oberitalienischen wie auch der böhmischen Kunst tauchen auf, wie stilisierte Wolken, eine liebevoll detaillierte Erzählweise, wie sie an den mit Pfauenfedern dekorierten Engelsflügeln und in der Darstellung der häuslichen Geräte sowie dem geflochtenen Körbchen und den Krügen zu sehen ist.

Die exemplarisch aufgeführten Vergleichsbeispiele zeigen bereits, wie ähnlich die Formensprache der Malereien der sogenannten „Internationalen Gotik“³¹⁰ von etwa 1360-1430 ist. Durch die bedeutenden Handelswege³¹¹ waren die wichtigsten Handels- und Kulturzentren miteinander verbunden. Ein reger Austausch von Vorlagen- und

³¹⁰ Pochat, Wagner (Hrsg.)1991, S. 9.

³¹¹ Roth 1979, S. 399.

Musterbüchern, wie das Braunschweiger Musterbuch,³¹² Andachtsbüchern, wie dem „Heilsspiegel“, dem „Speculum humanae salvationis“,³¹³ sowie anderer Handschriften, wie der „Wenzelbibel“³¹⁴, der „Goldenen Bulle“³¹⁵ und Stundenbüchern, wie das Stundenbuch des Herzogs von Berry, sorgten für die Weitergabe von Inhalten und Darstellungsweisen. Import und Export von Kunstwerken, wie der St. Jakobsaltar in Nürnberg, der aus Böhmen stammt,³¹⁶ die Reisetätigkeit sowohl von Gelehrten, Adeligen, aber vor allem der Handwerker und Künstler selbst, sorgte für eine Vermischung der künstlerischen Formensprache. In „Europa“ bildet sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine „neue Klasse“³¹⁷ aus Adel und Patriziern mit vergleichbaren Idealen, Lebensstilen und Geschmack. Das Kopieren mit der Übernahme von Versatzstücken und die Adaption bereits bestehender Werke wurden als Wertschätzung des Ursprungswerkes aufgefasst und galten als Ausdruck der eigenen Bildung.³¹⁸

Bedeutende künstlerische Ausdrucksformen wurden an den zentralen Höfen in Frankreich (Burgund, Avignon), Oberitalien und Böhmen mit Prag als künstlerische Zentren entwickelt und gepflegt und als stilbildend in ganz „Europa“ übernommen. Die Königs- und Kaiserhöfe als künstlerische Mittelpunkte waren im 14. Jahrhundert zusätzlich durch familiäre Beziehungen verbunden.³¹⁹ Sie spielten eine große Rolle als inspirierende und richtungweisende Mäzene. Neben Wanderkünstlern, die ihren Stil unverändert in „Europa“ verbreiten, vermischen einheimische Künstler den höfischen Stil mit regionalen Traditionen. In Italien und Deutschland ist eher das Patriziat Auftraggeber, in Frankreich und Böhmen vermehrt der Adel.³²⁰ Der Austausch und die Aufnahme der neuen Elemente erfolgt über alle Kunstgattungen, von der Monumentalmalerei, wie Wand- und Glasmalerei,³²¹ über die Tafelmalerei und Skulptur bis zum Kunsthandwerk,³²² weshalb diese zum Vergleich herangezogen werden können.

Trotz der malerischen Gemeinsamkeiten in den Forchheimer Malereien lassen kleine Unterschiede in der Ausführung auf ein Malerteam schließen, was bei der Bewältigung solch großer Flächen auch nötig erscheint. Die zeitgleiche Verwendung sowohl der expressiven linearen Malerei der zweiten Fassung des Kaisersaales, die über Avignon nach Prag gelangte,³²³ mit den nach der Abbildung der Natur strebenden Malereien im

³¹² Müller 1996, S. 43-68.

³¹³ Appuhn 1989.

³¹⁴ Krása 1971.

³¹⁵ Goldene Bulle 1978.

³¹⁶ Royt 2003, S. 99.

³¹⁷ Kunsthistorisches Museum Wien und Bundesministerium für Unterricht (Hrsg.) 1962, S. 34.

³¹⁸ Thomas 1979, S. 25.

³¹⁹ Thomas 1979, S. 9.

³²⁰ Kunsthistorisches Museum Wien und Bundesministerium für Unterricht (Hrsg.), 1962, S. 35.

³²¹ Vergleiche zu den Forchheimer Malereien aus dem Bereich der Glasmalerei sind das Stromer-, Behaim- und Paumgärtner-Fenster aus St. Sebald, das Langhausfenster in St. Martha in Nürnberg (Corpus Vitrearum XXII. Internationales Colloquium Nürnberg/ Regensburg 29. August-4. September 2004. S.105, 108, 110, 120.) und die Glasmalereien im Dom zu Erfurt um 1370, mit dem starken böhmischen Einfluß (Drachenberg 1990, S. 61-80, 149, 184.

³²² Castelnovo 1987, S. 274-277.

³²³ Castelnovo 1987, S. 298.

1. und 2. Obergeschoß zeigen das umfassende Wissen um das künstlerische Wirken der Zeit und dessen gezielte Auswahl. Die Bildauswahl mit starken Bezügen zur oberitalienischen und böhmischen Kunst spricht dafür, dass das Programm noch von Fürstbischof Lamprecht von Brunn stammte.

Sein Leben, seine Ausbildung und seine Beratertätigkeit führen ihn zu den Macht- und Kunstzentren des damalig bekannten „Europas“. Um 1320 im Elsass geboren, schloss er das Studium der Rechte vermutlich an der damals angesehenen Universität in Avignon ab.³²⁴ Mitte des 14. Jahrhunderts kehrte er immer wieder als Diplomat und Finanzberater an die päpstliche Kurie dorthin zurück. Bevor Lamprecht von Brunn 1374 zum Fürstbischof von Bamberg ernannt wurde, war er 1356 Abt im Benediktinerkloster Gengenbach und hatte das Bischofsamt bereits in Brixen (1363-64), Speyer (1364-71) und Straßburg (1371-74) inne. Nach einer ersten Vermittlertätigkeit 1360 für Kaiser Karl IV. blieb Lamprecht von Brunn mit dem Prager Hof als Vertrauter, Ratgeber und Diplomat von Kaiser Karl IV. und später von dessen Sohn König Wenzel eng verbunden. Mehrmals begleitete er Kaiser Karl IV. auf seinen Zügen nach Italien, 1377/78 nach Paris und Luxemburg. 1384 hielt er für kurze Zeit das Amt des königlichen Hofkanzlers inne.³²⁵ Der gebildete Fürstbischof war aufgrund seiner beruflichen Verbindungen und seiner vielfältigen Reisetätigkeit mit den Zentren der Kunst des 14. Jahrhunderts eng in Kontakt. Er kannte die angesehensten und neuesten Werke und vermutlich auch die Künstler sowohl aus eigener Anschauung, aber auch mittels Vorlagenbücher. Alle Wandmalereien in der Forchheimer Burg lassen sowohl hinsichtlich des Anspruchs auf das Programm als auch der künstlerisch hochwertigen Ausführung auf einen gelehrten und weit gereisten Auftraggeber schließen: Lamprecht von Brunn. Das Anbringen des Wappens seines Nachfolgers Albrecht von Wertheim über dem ursprünglichen Eingang zur Kapelle steht dazu nicht im Widerspruch. Dies war ein üblicher Vorgang bei der Übernahme eines Amtes und somit auch eines Gebäudes, was in der Forchheimer Burg auch an den Wappen des Fürstbischofs Johann Philipp von Gebsattel deutlich wird.

³²⁴ Machilek2007, S. 68f.

³²⁵ Zur Lebensgeschichte des Fürstbischofs Lamprecht von Brunn siehe Machilek 2001, S. 185-225. Machilek 2007, S. 68-93 und Kohnert 2008, S. 39.

1.4 Historische Abbildungen³²⁶

Wenige erhaltene historische Zeichnungen und Graphiken vor dem 19. Jahrhundert zeigen nur den Außenbau der Forchheimer Burg.³²⁷ Den ersten bildlichen Hinweis auf die gotischen Wandmalereien in der großen Kemenate gibt ein Aquarell, das August Graf von Seinsheim 1830 von den beiden Propheten an der Westwand der Kapelle im 1. Obergeschoss nach deren Freilegung anfertigte. Die kolorierte Zeichnung war für König Ludwig I. bestimmt, um ihn über den sensationellen Fund zu unterrichten³²⁸ (Hist.A.01).

Dies ist das einzige Bilddokument dieser Wandmalerei im Zustand, nach der Aufdeckung, ohne die weitreichende Übermalung der anschließenden Restaurierung unter Franz Fernbach 1830-32. Das Aquarell umfasst in etwa die Umriss der vorhandenen Putzkanten. Die kolorierte Zeichnung weicht jedoch von der jetzt noch sichtbaren Farbigkeit in weiten Bereichen ab: Den grünen Mantel des nördlichen Propheten malte Graf von Seinsheim in einem kräftigen Blau, das Untergewand des südlich Stehenden ist dunkelgrün, auf der Zeichnung hingegen weiß koloriert. Die Erstmalschicht ist bei den Propheten weitgehend verloren. Über der Unterzeichnung liegen Reste der Übermalung von Franz Fernbach, wie das grüne Gewand des nördlichen Propheten, die mit lasierenden Retuschen bei der Restaurierung 1906-10 ergänzt wurden. Deshalb ist es nicht mehr möglich die Abbildungsgenauigkeit dieses frühen Aquarells im Vergleich zum Erstbestand zu untersuchen. Dass diese kolorierte Zeichnung jedoch eher frei ausgeführt ist, lässt sich sowohl an der Anordnung der Blüten, wie auch an der grünen Farbe der Ranken vermuten, die an der besser erhaltenen Erstmalerei im Nebenraum ursprünglich mit rot-brauner Farbe ausgeführt wurden. Die Abweichung der Farbigkeit kann auch mit den schlechten Lichtverhältnissen erklärt werden, die Graf von Seinsheim erwähnt³²⁹.

Vergleiche erhaltener Aquarelle mittelalterlicher Wandmalereien aus dem 19. Jahrhundert, mit dem Befund vor Ort zeigen, dass diese wohl eher frei idealisiert gestaltet wurden.³³⁰ Auch müssen die oft schlechten Lichtverhältnisse während der Erstellung in Betracht gezogen werden. Obwohl Johann Georg von Dillis in einem Schreiben vom 17. September 1830 an König Ludwig I. eine erste kolorierte zeichnerische Dokumentation aller Malereien für wichtig erachtet³³¹, wurde diese vermutlich nie ausgeführt, da sie in dem weiteren Briefwechsel über die Restaurierung nicht weiter erwähnt wird.

Vor der allgemeinen Verbreitung der Fotografie ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es bei Restaurierungen üblich, detaillierte

³²⁶ Anhang: 6.1 Historische Aufnahmen (Hist.A.)

³²⁷ Kohnert 2008, S. 20-25.

³²⁸ BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, August 1830.

³²⁹ BStGS XIV, F, 1 Bericht des August Graf von Seinsheim über die Auffindung der Fresken, August 1830.

³³⁰ Brajer, 2010.

³³¹ BStGS XIV, F, 1 Brief München 17. September 1830: Demnach dürfte die erste Sorgfalt dahin gehen, colorierte Zeichnungen, von den übrigen Gemälden auf die Art anfertigen zu lassen, wie bereits Graf August v. Seinsheim eine Zeichnung von den aufgefundenen Bildern zweyer Propheten eingeschickt hat.

Aquarelle von den Objekten zur Dokumentation anzufertigen. Im Generalkonservatorium in München bediente man sich, parallel zu den Aquarellen für die Farbinformation, bereits früh ab 1862 der Fotografie³³².

Alle folgenden bildlichen Zeugnisse der Malereien der Kapelle und der zwei Fabelwesen im Nebenraum der Kapelle wurden erst nach der Restaurierung von Franz Fernbach angefertigt.

In der Staatsbibliothek in Bamberg hat sich die Zeichnung, der Wandmalerei Anbetung der Könige (Hist.A.02) des Künstlers Carl August Lebschée (1800- 1877)³³³ von 1848 erhalten. Die Beschriftung lautet: „Höchst interessantes Bild im alten Schloß zu Forchheim. Wandgemälde mit Wachsfarben und daselbst auch sonst noch höchst seltene Reste der Malerei blos in Contour“³³⁴ (Hist.A.03). Dieses Dokument wurde vermutlich im Rahmen der malerischen Topographie des Königreiches Bayerns von ihm erstellt.

Die nächsten Abbildungen erfolgen erst wieder im Rahmen der Einrichtung des Pfalzmuseums (1906-1910). Martin Gückel³³⁵ bildet in seinem Forchheim Führer, von 1906 noch die Aufnahmen der Wandmalereien in der Kapelle mit den Übermalungen Franz Fernbachs ab, die zum Zeitpunkt der Herausgabe noch nicht entfernt waren (Hist.A.04-08). Die beiden Fabelwesen an der Ostwand im Nebenraum der Kapelle, sind als Zeichnungen des Bauamtassessor Fritz Schad von 1906 (Hist.A.09) abgedruckt. Bruno Müller³³⁶ vergleicht diese Zeichnungen mit dem Bestand der Malereien nach der Abnahme der Fernbachschen Übermalung. Auf der Zeichnung von Fritz Schad wirkt die Stelle, an der bei der Restaurierung 1906-10 die Krone lasierend rekonstruiert wurde (Abb. 5.137), nach Müller wie krauses Haar. Vergleicht man die Zeichnung von Schad mit der Pause im Maßstab 1:1 (Abb. Pause 21), die vor der Abnahme der Übermalungen von Franz Fernbach durch den Restaurator Pfeleiderer angefertigt wurden, dann erscheint diese Stelle eher als Fragment einer Krone. Vermutlich ist die Zeichnung von Franz Schad in diesem Punkt ungenau.

Frühe Fotografien welche, die Wandmalereien mit ihren enkaustischen Überarbeitungen zeigen, haben sich im Stadtarchiv Nürnberg erhalten (Hist.A.10-17). Sie zeigen uns auch die neu bemalte umlaufende Vorhangmalerei in der Sockelzone, die Franz Fernbach von einem Maler in Wasserfarbe rekonstruieren ließ³³⁷. Weiter veranschaulichen sie die schriftlich diskutierte³³⁸ zurückhaltende Ergänzung des fehlenden Propheten auf der nördlichen Seite der Westwand (Hist.A.15, 17). Ob dies

³³²Huber 1996, S. 32.

³³³ Carl August Lebschée (1800- 1877), Deutscher Maler und Zeichner der Romantik. Mit einem Stipendium von Ludwig I besuchte er in München die Kunstakademie unter anderem unter Johann Georg von Dillis. In der „malerischen Topographie des Königreiches Bayern kopierte er in einer Reihe von Darstellungen aller im Königreiche Bayern malerisch-oder historisch merkwürdigen Landstriche, Gebirge, Seen, Städte und grösserer Ortschaften, einzelner Schlösser, Kirchen, Königlichen Anlagen ‚alter und neuer Bauwerke, mit Begleitung eines historischen Textes nach der Natur und auf Stein“ kopierte zahlreiche Kunstwerke vor Ort.

³³⁴ Roth 1982, S.51

³³⁵ Gückel 1906, S.67

³³⁶ Müller 1964, Abb. 4a/b, 5a/b

³³⁷ BStGS XIV, F, 1, Bericht Fernbachs über die Restaurierung der Wandgemälde vom 3. April 1832.

³³⁸ BStGS XIV, F, 1, Bericht vom 25. Januar 1832

ein Teil der im Schriftwechsel mit dem Landesamt für Denkmalpflege als Anlage aufgeführten 9 Fotografien sind³³⁹, lässt sich nicht mehr nachweisen. Die Malereien zeigen bereits Malschichtverluste auf den von Fernbach mit Mörtel geschlossenen Hacklöchern.³⁴⁰ Die Aufnahmen veranschaulichen wie weitreichend Franz Fernbach die spätgotischen Malereien nach ihrer Freilegung überarbeitet hat.

Auf Geheiß des Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer in München erstellte Friedrich Pfeleiderer von den Malereien der Kapelle und den zwei Fabelwesen im Nebenraum der Kapelle vor der Abnahme der Übermalungen Pausen im Maßstab 1:1, da man befürchtete, dass es bei der „Rückrestaurierung“ zu Verlusten in der Darstellung kommen könnte.³⁴¹ Leider wurden die Pausen nicht wie gefordert, farbig ausgeführt, sondern mit einem weichen Graphitstift auf Transparentpapier durchgezeichnet. Im Rahmen der Dissertation wurden die einzelnen Blätter im Durchlicht fotografiert und somit die fragilen Dokumente verwendbar gemacht (Abb. Pause 01-22).³⁴²

Hugo Kehrer zeigt in seiner umfassenden Veröffentlichung über die Forchheimer Wandmalereien³⁴³, eine Aufnahme des Nürnberger Fotografen Ferdinand Schmidt³⁴⁴, die das Wappens mit dem Böhmisches Löwen³⁴⁵ auf der Südwand des „Kaisersaals“ zeigt. Sie dokumentiert den guten Zustand des Wappens nach der Freilegung (Hist.A.18). Weiter stellt Kehrer eine Abbildung der Anbetung der Könige aus der Kapelle³⁴⁶ mit den Übermalungen durch Franz Fernbach, einer Aufnahme des Fotografen Luthardt gegenüber. Diese ist die einzige Abbildung die den Zwischenzustand der Malereien in der Kapelle festhält, nach der weitgehenden Reduzierung der Übermalung und noch ohne die neuen lasierenden Retuschen der Restaurierung 1906-10 (Hist.A.19). Die Aufnahme lässt erahnen, dass auf den Kittungen der Hacklöcher noch geringe Reste der Retusche von Franz Fernbach aufliegen. Im Anhang bildet Kehrer noch weitere Malereien des Pfalz museums ab, im damals aktuellen Zustand nach der Konservierung unter Pfeleiderer.

Einige der Tafeln, die den Zustand nach der Restaurierung 1906-1910 zeigen, haben sich aus dem Archiv des Kunsthistorikers Alfred Stange (1894-1968) im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München erhalten. Es sind teilweise nachkolorierte Aufnahmen der Malereien aus der Kapelle (Hist.A.22-25), des König Davids aus dem „Kaisersaals“ (Hist.A.21) und des Kranichmenschen aus dem Nebenraum der Kapelle (Hist.A.26).

³³⁹ BLfD Schreiben 8. 02.1907 e. No 738 (3)

³⁴⁰ Die Harzfarben konnten sich vermutlich nicht gut mit den frischen, eventuell noch feuchten Putzergänzungen verbinden.

³⁴¹ BLfD Schreiben 8. 02.1907 e. No 738 (3) „Da die Übermalung der Fresken mit Ölfarbe erfolgte steht zu erwarten, daß bei der Abnahme der Übermalung größere ältere Schäden zu Tage traten und vielleicht auch weitere Teile der Malereien abbröckeln. (..) Es erscheint deshalb dringend geboten, von sämtlichen Gemälden sorgfältige farbige Pausen nach dem jetzigen Zustand zu fertigen und erst dann die Übermalungen zu entfernen“.

³⁴² Anhang: 6.2 Die historischen Pausen der Restaurierung 1906-10

³⁴³ Kehrer 1912

³⁴⁴ Beer 1999.

³⁴⁵ Kehrer 1912, S.24.

³⁴⁶ Kehrer 1912, S.55.

Die letzten historischen Aufnahmen der Wandmalereien, entstanden 1941 durch das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege von dem Fotografen Eugen Herrigel (Hist.A.29-Hist.A.34). Diese Schwarz-Weiß Fotografien stehen im Zusammenhang mit der Sicherung und Dokumentation von Kulturgut vor und während des 2. Weltkrieges. Sie umfassen Fotografien der Wandmalereien aus der Kapelle und der Malereien des 16. Jahrhunderts im 2. Obergeschoss. Die Museumsräume sind leer, die Malereien spiegeln den Zustand wieder, wie er vor der Restaurierung 1999-2001 war.

II Die Maltechnik und gewachsener Malereibestand

Das Erscheinungsbild historischer Wandmalereien ist geprägt durch ihre Entstehungs- und Nutzungsgeschichte und die vorgenommenen Restaurierungen. Eine erste Dekoration wurde meist im Laufe der Zeit ergänzt, überfasst, freigelegt, übermalt, „entrestauriert“ und mehrmals gefestigt. Dies ergibt in der Regel den überkommenen Bestand. Während all dieser Veränderungen können die verschiedenen Materialien miteinander und mit ihrer Umwelt reagieren.

Am Anfang jeder restauratorischen Untersuchung gilt es, mit optischen Hilfen den Bestand zu klären. Das heißt, die Erstmalerei von den Überarbeitungen gedanklich zu trennen und die Maltechnik der Erstmalerei und der späteren Veränderungen zu untersuchen. Dies ermöglicht, den Einfluss der Umwelt einzuschätzen.

2.1 Anmerkung zur Maltechnik

In der Wandmalerei unterscheidet man grundsätzlich drei verschiedene Maltechniken:³⁴⁷

- **Fresko oder Fresco buono:** Die Pigmente werden nur mit Wasser oder Kalkwasser vermischt auf den frischen, druckfesten Kalkputz aufgetragen. Die Pigmente werden dabei mit der Karbonatisierung³⁴⁸ des Putzes stabil in die Oberfläche eingebunden. Da der Putz für die Malerei frisch aufgetragen werden muss, sind bei größeren Malereien Putzgrenzen sogenannte „Giornate“ (Tagwerke) erkennbar.
- **Kalkmalerei:**³⁴⁹ Bei einer Kalkmalerei wird auf den bereits getrockneten Putz eine Kalktünche³⁵⁰ oder eine Kalkschlämme³⁵¹ aufgetragen. Die Pigmente werden nur mit Wasser, Kalkwasser³⁵² oder Kalkmilch vermischt in die feuchte Tünche gestrichen. Die Pigmente werden mit der Karbonatisierung der Kalktünche in diese eingebunden. Da die dünne Kalkschicht die Farben nicht so stabil einbindet wie beim Fresko, wurde häufig der Kalktünche ein proteinhaltiges Bindemittel, wie z.B. Milch, Kasein oder Glutinleim zugegeben.
- **Seccotechniken:** Bei der Seccotechnik wird die Farbe auf den trockenen Untergrund aufgetragen. Die Bindung von Pigmenten oder Farbstoffen erfolgt mit einem Bindemittel. Als historische Malmittel wurden verschiedenste organische Stoffe verwendet, wie Proteine, Gummiharze, Öle, Harze und Wachse. Oft wurden die

³⁴⁷ Knöpfli, Emmenegger 1990, S. 22-25.

³⁴⁸ Karbonatisierung ist der Prozess, bei dem im sog. Kalkkreislauf der Löschkalk, das Kalkhydrat ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) Kohlendioxid (CO_2) aufnimmt und zu Kalziumkarbonat (CaCO_3) abbundet.

³⁴⁹ Für Kalkmalerei wird auch der unklare Begriff Fresco-Seccomalerei verwendet. Der von Knöpfli und Emmenegger (Knöpfli u.a. 1990, S. 23) definierte Begriff der Kalkmalerei beschreibt die Technik exakter und wird deshalb im Folgenden verwendet.

³⁵⁰ Kalktünche ist eine Mischung aus Kalkhydrat, Kalziumdihydroxid ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) mit Wasser verdünnt. Eine Kalktüncheschicht besteht aus mehreren dünnen Schichten von verdünntem Kalkhydrat, Kalkmilch.

³⁵¹ Eine Kalkschlämme ist eine Kalktünche, verdünntes Kalkhydrat, mit Zusatz von Füllstoffen z.B. Sand.

³⁵² Kalkwasser ist eine klare, Lösung über einen festen Bodenkörper von Kalziumhydroxid ($\text{Ca}(\text{OH})_2$).

einzelnen Stoffe in Form einer Emulsions-Tempera³⁵³ angewendet. Im 19. Jahrhundert kam mit dem Wasserglas³⁵⁴ ein anorganisches Bindemittel hinzu.

Selten finden sich die Techniken in Reinform, zumeist wurden sie als Mischtechnik angewendet. Häufig wird die Malerei in Freskotechnik angelegt und dann in Secco zu Ende gemalt. Gerade bei der Kalkmalerei ist der Übergang oft fließend, sodass es schwierig zu unterscheiden ist, ob die Bindung aufgrund der Kalktünche oder eines organischen Bindemittels stattgefunden hat.

Die Untersuchung der Malereien in der Forchheimer Burg konzentrierten sich auf folgende Fragestellungen:

- In welcher Maltechnik wurden die einzelnen Malereien ursprünglich ausgeführt?
- Lassen sich die Malereien aufgrund der Maltechnik verschiedenen Entstehungszeiten zuordnen? Was gehört zur Erstmalerei und was zu den Überarbeitungen späterer Restaurierungen?
Lassen sich die in den Quellen zu den historischen Restaurierungen beschriebenen Maßnahmen am Objekt nachvollziehen? Stimmen Bericht und Maßnahme überein?

2.2 Maltechnik der verschiedenen Dekorationsgruppen

Die maltechnischen Untersuchungen beziehen sich auf die angetroffene Bemalungen und Bemalungsphasen, dies betrifft insbesondere die Erstbemalung in allen Räumen und die Erstbemalung und die zweite Dekoration im „Kaisersaal“.

Durch die optischen Voruntersuchungen, die Quellenforschung, eine stilistische Einordnung und berührungsfreie Untersuchungsmethoden konnten bereits exemplarische Gruppen zusammengefasst werden. Dabei lassen sich die Malereien in drei verschiedene Gruppen zusammenfassen:

- Gruppe I: Erste Ausgestaltung des „Kaisersaals“ mit den gemalten Wappen
- Gruppe II: Zweite Ausgestaltung des „Kaisersaals“ mit dem Einzug des Gewölbes.
Gemalter Sockel mit figürlicher Bemalung im oberen Wandbereich
- Gruppe III: Dritte malerische Gestaltung im 1. OG Malereien der Kapelle und des Nebenraumes sowie im 2. OG gotische Malereien (Stadtansicht, Kampfdarstellung)

Im „Kaisersaal“ zeigen sich zwei zeitnahe Ausgestaltungsphasen. Die dritte Gruppe umfasst die Malereien im 1. OG und zwei gotische Wandmalereien im 2. OG. Davon heben sich in der Kapelle die Malerei Anbetung der Könige und die Gestaltung des Ostabschlusses mit Christus als Weltenherrscher und der Verkündigung an Maria durch eine reichere Farbenpalette, einem roten Hintergrund und Metallauflagen hervor.

³⁵³ Tempera steht für eine Emulsion als Bindemittel. Es kommt von dem lateinischen Wort „temperare“ – in ein richtiges Mengenverhältnis bringen. Zumeist wurde es für eine Mischung aus wässrigen und öligen Bindemitteln, mit Ei, Glutinleimen, Pflanzenleimen, Gummiharzen und Öl verwendet.

³⁵⁴ Wasserglas ist die Bezeichnung für Kalium- oder Natriumsilikat, das durch Schmelzen von Quarzsand und Kaliumkarbonat bzw. Natriumkarbonat hergestellt wird. Das Glaspulver wird unter Hitze mit Wasser verdünnt.

2.2.1 Aufbau des Bildträgers

2.2.1.1 Das Mauerwerk als Putzträger

Alle gotischen Malereien in der Forchheimer Burg liegen auf dem Erstputz des Mauerwerks. Eine Ausnahme bildet nur die Bemalung der Sockelzone an der Westwand im „Kaisersaal“. Diese zeigt zwei bemalte Putzschichten übereinander.

Die massive Kemenate ist mit einem zweischaligen Mauerwerk erbaut. Die großen Hausteinquader sind aus grobem Sandstein herausgearbeitet mit einer mittleren Quadergröße von 0,8m x 0,35m x 0,5m. Tillman Kohnert vermutet eine Bauzeit von etwa 3 Jahren.³⁵⁵ Nur an der Westwand des „Kaisersaales“ war es möglich, nach der Abnahme schadhafter Putzergänzungen das Mauerwerk zu sehen. Dort zeigte sich ein Mischmauerwerk mit Ausbesserungen (Abb. 5.45).

2.2.1.2 Der Putz als Bildträger

Historische Putze können zur Zuordnung von Malereien hinzugezogen werden. Gut geeignet ist die Freskotechnik, da hier der Putz für die unmittelbar darauf liegende Erstmalerei zeitgleich aufgetragen werden muss. Bei Seccomalereien dagegen kann zwischen Putzauftrag und Ausführung der Malerei eine größere Zeitspanne liegen. Malereien aus verschiedenen Entstehungszeiten können auf dem gleichen Malgrund aufgebracht sein. Im Idealfall ist anhand einer Schmutzschicht, die entsteht, wenn eine Oberfläche der Umwelt für einen Zeitraum ausgesetzt ist, ersichtlich, ob eine Malerei unmittelbar nach dem Putzauftrag ausgeführt wurde oder eben erst später.³⁵⁶ Ein weiteres Indiz für die zeitliche Anbringung des Putzes können Putzkanten zu benachbarten datierbaren Einbauteilen sein.

Eine sorgfältige Bearbeitung der Oberfläche, wie Glätten, kann auf eine Vorbereitung für eine Bemalung hinweisen. Die Datierung von Putzen ist zumeist nur für große zeitliche Abstände möglich, z.B. unterscheiden sich in Forchheim bereits optisch die gotischen Putze von denen der Überputzung vom Ende des 16. Jahrhundert, die sich vereinzelt noch in Hacklöchern erhalten haben. Der spätere Putz ist bräunlich und besitzt einen hohen Anteil an gleichförmigen, vermutlich silikatischen Zuschlägen.

Da für die Putze in der Regel regionales Material verwendet wurde und die Technik in den Grundzügen bestehen bleibt, unterscheiden sich die gotischen Kalkputze in Forchheim, die in kurzem zeitlichem Abstand aufgetragen wurden,³⁵⁷ nicht augenscheinlich. Für eine nasschemische Putzanalyse benötigt man mindestens 7g Material, um die quantitative Zusammensetzung des Bindemittels, der Zuschlagstoffe und somit eine Sieblinie zu erhalten. Da es bei den Malereien in Forchheim nicht möglich war, größere Mengen Probenmaterial zu entnehmen und die Fragestellung es nicht zwingend erforderte, wurden die Putze rein optisch untersucht.

³⁵⁵ Kohnert 2008, S. 100.

³⁵⁶ Durch Reinigung der Oberfläche vor der Bemalung kann diese Schicht jedoch reduziert oder entfernt sein.

³⁵⁷ Siehe Kap. 1.1. Aspekte zur Baugeschichte

2.2.1.3 Putzaufbau

Die Wandmalereien liegen auf einem einschichtigen Putz. Die Dicke variiert von wenigen Millimetern bis etwa einem Zentimeter. Die Putzoberfläche ist wellig, sie folgt den Unebenheiten des Mauerwerks. Der Putz konnte qualitativ bei allen entnommenen Proben als feiner Kalkputz analysiert werden. Mikroskopisch können unterschiedlich große, gebrochene Quarzkörner als Zuschlag identifiziert werden.³⁵⁸ Aufgrund des nur partiell geringfügigen Auftretens von Pflanzenfasern, d.h. Getreidespelzen, muss dies als Verunreinigung gewertet werden.

Als Putz der Erstfassung des „Kaisersaals“ konnte bei den Bodenfunden, die vor der Westwand geborgen wurden, Kalk (Kalziumkarbonat; Kalzit) mit hydraulischen Anteilen und Resten an gelöschtem Kalk (Kalziumhydroxid) nachgewiesen werden. Der Putz enthält auch einen organischen Zusatz³⁵⁹, vermutlich Glutinleim und Öl, Reste an ungelöschtem oder nachgelöschtem Kalk, sog. „Kalktreiber“ oder „Kalkspatzen“, sind ein Zeichen für das im Mittelalter am weitesten verbreitete „Trockenlöschverfahren“. Dabei wird der gebrannte Stückkalk vor Ort mit dem trockenen oder nassen Sand vermischt und anschließend die Masse mit Wasser gelöscht. Diese unter exothermer Reaktion hergestellten Mörtel eigneten sich gut für den im Mittelalter weitverbreiteten dicken Einschichtputz. Aufgrund des langsamen Nachlöschens der enthaltenen ungelöschten Kalkteilchen neigen diese nur zu geringem Schwund und besitzen aufgrund des höheren Bindemittelanteils eine große Härte.³⁶⁰ Diese Mörtel wurden sowohl als Mauermörtel und Wandbewurf verwendet. Für die Bereitung von Mörtel für das „Intonaco“ der Freskomalerei wurde Mörtel aus bereits gelöschtem, gelagertem Kalk empfohlen.³⁶¹ Die malschichttragende Putzschicht in allen Gruppen scheint in Forchheim in sehr feuchtem Zustand aufgetragen zu sein, wie an Wasserschlieren ersichtlich ist (Abb. 5.116). Dies ermöglichte das Aufbringen einer dünnen Putzschicht und gibt einen längeren Zeitraum für das Glätten des Mörtels. Überlappende Putzkanten sind nur an wenigen Stellen sichtbar. Im „Kaisersaal“ versteckt sich beispielsweise der Putzübergang im umlaufenden gemalten Band zwischen der Sockelzone mit den gemalten Quadern und der figürlichen Malerei. Von der Höhe entspricht dies einer horizontal umlaufenden Gerüstlage einer „pontata“.³⁶² Die Überlappung verläuft von unten nach oben, d.h. der Putz wurde wie üblich von oben nach unten auf die Wand aufgetragen. Die einzeln aufgetragenen Putzportionen wurden gut noch im feuchten Zustand miteinander verrieben. Bei den kleineren und niedrigeren Räumen in den oberen Stockwerken kann davon ausgegangen werden, dass der Putz in einem Arbeitsgang von oben nach unten aufgetragen wurde. Putzgrenzen sind dort nicht ersichtlich. Die Oberfläche des Putzes ist sorgfältig geglättet, teilweise bis sie spiegelnd

³⁵⁸ Siehe Protokolle in Kap. 7.2 Maltechnischer Aufbau und Bindemittelanalyse, Probe Fo Pg 35a (35a_Rot) (35a_Sch).

³⁵⁹ Glutinleime enthalten das Protein Glutin. Sie stammen aus verschiedenen Geweben unterschiedlicher Tiere. Weit verbreitet ist Hasenhautleim, Knochenleim, Pergamentleim, Fischleim und Störleim, der aus der Schwimmbase von Stören hergestellt wird.

³⁶⁰ Kraus, Wissner, Knöfel, 1989.

³⁶¹ Siehe Cennino Cennini, Nachdruck von 1871, 1970. Cap. 67, S. 43.

³⁶² „Pontata“ (= ital. ponte (edilizia) = (Bau) Gerüst), wird als Fachbegriff in der Wandmalerei-restaurierung für eine meist horizontale Putzgrenze verwendet, die eine Gerüstebene markieren.

erscheint. Dies spricht für eine sorgfältige Vorbereitung des Untergrundes für eine feinteilige Malerei, vergleichbar die Vorbereitung bei der Tafelmalerei. Abdrücke, vermutlich einer Zungenkelle (Abb. 5.116) von der Glättung, finden sich überall auf der Putzoberfläche. An diesen Stellen ist der Putz gequetscht. Durch das Verdichten der Oberfläche beim Glätten traten an der Putzoberfläche zahlreiche feine Schwundrisse auf und der Putz hatte sich an einigen Stellen vom Träger abgelöst. Voraussetzung der starken Glättung ist der nachgewiesene hohe Bindemittelanteil. Der Zusatz von Proteinen und Ölen verlangsamt den Abbindeprozess des Putzes, sodass dieser länger geglättet werden kann. Zusätzlich führen die organischen Zusätze zu einer Verdichtung der Oberfläche, sodass später das Malmittel nicht in den Putzgrund eindringt und so länger stehen bleibt.

2.2.1.4 Exkurs: Verbreitung der Putzglättung in der mittelalterlichen Wandmalerei

Die bereits in vorrömischer Zeit vorkommende Manier, den malschichttragenden Putz zu glätten, erfuhr in der römischen Zeit seinen Höhepunkt. Die aufwendigen Mehrschichtputze der römisch-pompejanischen Wandmalerei wurden spiegelnd poliert. Die Flächen wurden durch unterschiedlich glänzende und matte Oberflächen differenziert.³⁶³ Die Technik der Putzglättung hält sich bis in die späte Gotik.³⁶⁴ Der hohe Glanzgrad der frühen Zeit wird bei den zumeist einlagigen Putzen nicht mehr erreicht und vermutlich auch nicht angestrebt. Die Putzglättung war eine Form der Oberflächenbehandlung neben raueren Oberflächen. Sie findet sich im Mittelalter sowohl in der Fresko-, wie auch in der Seccotechnik. Gerade äußerst detailliert ausgeführte Malereien, wie z.B. die Bemalung der Medici-Kapelle im Palazzo Medici Riccardi von Benozzo Gozzoli in Florenz 1459 erfordern einen glatten Malgrund vergleichbar des Malgrundes für die Tafelmalerei.

Dünne Kalklasuren als Imprimitur wurden zum Teil mit dem feuchten Putz zusammen geglättet. In den zeitgemäßen Quellentexten finden sich Hinweise bei zwei italienischen Traktaten: Cennino Cenninos „Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei“³⁶⁵ erwähnt den Glättvorgang in einer Anweisung zur Herstellung des Putzgrundes zur Freskomalerei zwar in Cap. 67 nicht explizit, jedoch zeigt der Hinweis in Cap. 144, wo beschrieben ist, wie man mit einem kleinen Reibbrettchen die polierte Putzoberfläche wieder aufräut, um die Oberfläche eines derben Stoffes zu imitieren, dass die

³⁶³ Diese bereits bei Vitruv beschriebene Technik konnte Nicole Riedl in ihrer Dissertation 2007 an der Universität Bamberg für die „Provinzialrömische Wandmalerei“ in Deutschland nachweisen. Siehe Riedl 2007, S.188-195.

³⁶⁴ Knöpfli (Hrsg.) 1990, S. 104-106., Eibner 1926, Nachdruck 1984, S.413-417.

³⁶⁵ Cennino Cennini (um 1370 - um 1440) italienischer Maler. Nach einem ersten Malunterricht bei seinem Vater arbeitete er später in der Werkstatt des Malers Agnolo Gaddi (1350-1396) in Florenz. Weit verbreitet ist sein Handbuch über die Malerei, „Libro dell' arte o trattato della pittura“, das um 1400 entstanden ist. Er gibt detaillierte Beschreibungen zur Anfertigung von Wand- und Tafelmalerei. 1821 wurde es von Giuseppe Tambroni wieder veröffentlicht. 1844 erschien die englische Übersetzung von Mrs. M. Ph. Merrifield, 1871 die deutsche Übersetzung des österreichischen Kunsthistorikers Albert Ilg, Siehe auch Burns 2011.

Oberfläche ursprünglich geglättet ist. Leon Battista Alberti³⁶⁶ berichtet in seinem Werk „De re aedificatoria“ (1452) über „den Stucko der Alten“: „Dass wenn die letzten Schichte von reinem Weiss (Kalk) gut gerieben wird, glänzt sie wie ein Spiegel“.³⁶⁷ Da es sich bei dieser Beschreibung um die Herstellung von „Stucco Lustro“ handelt, erwähnt er in antiker Manier einen abschließenden Überzug aus Wachs, Mastix und Öl, der eingebrannt wird. Sowohl Ernst Berger³⁶⁸ wie auch Alexander Eibner³⁶⁹ geben zahlreiche Beispiele für die Putzglättung sowohl für die Freskotechnik wie auch bei in Secco ausgeführten Malereien südlich und nördlich der Alpen. So führt Eibner als Beispiel die Tradition aus Tirol durch „Abwälzen des Bildes mit Glasflaschen“ auf,³⁷⁰ das er bei der Auswertung seiner Analyse der Malerei in der Forchheimer Burg erwähnt. Für Südtirol gibt er unter anderen das Beispiel der Malereien im Domkreuzgang in Brixen.³⁷¹ Georg Hager beschreibt in seinem Aufsatz „Die Erhaltung und Restaurierung alter Wandmalereien“ die Putzglättung mit der Eisenkelle für die Romanik und Gotik³⁷². Er beschreibt, dass durch das Eisen die Putzoberfläche grau-gelblich fleckig wird. Als spätes bekanntes Beispiel nennt er die Wandmalerei des hl. Christophorus in St. Sebald in Nürnberg. Für die Malereien Ende des 14., Anfang des 15. Jahrhunderts in Mittelfranken beobachtet Frau Schädler-Saub, dass bei vielen Malereien der Putz geglättet wurde, wie z.B. bei den „Szenen aus der Apostellegende“ in der Frauenkirche in Nürnberg.³⁷³ Von einem Unverständnis dieser Tradition bzw. des maltechnischen Aufbaus zeugen zahlreiche Beispiele spätgotischer Wandmalerei, auf deren sorgfältig geglättete Putzoberfläche eine dicke streifige, mehrlagige Kalktünche- oder Kalkschlämme aufgetragen wurden.

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass der sorgfältig geglättete Putz in Forchheim sowohl für die Entstehungszeit als auch für die hohe Qualität der Ausführung der Malereien durchaus üblich war.

2.2.2 Malschichttechnischer Aufbau - Malweise

2.2.2.1 Grundierung

Auf der geglätteten Putzoberfläche liegt bei allen Proben eine unterschiedlich dicke Kalktüncheschicht von 50 Mikrometer bis über 200 Mikrometer mit einem geringen

³⁶⁶ Leon Battista Alberti (1404-1472) italienischer Humanist, Schriftsteller, Architekt. Seine vielfältigen Begabungen führten u.a. zu dem Verfassen von Dramen und Gedichten und einer Beschreibung Roms. Als Berater des Papstes beeinflusste er die Stadtgestaltung von Rom und den Umbau an St. Peter. In seinen kunsttheoretischen Schriften strebt Alberti danach, wie er meint, die Unkenntnis der Künstler zu beseitigen. 1435/36 erscheint sein Traktat „De pictura“ (= Über die Malkunst). Er beschreibt darin die geometrischen und optischen Grundlagen zur Komposition eines Bildes. 1452 veröffentlicht er „De re aedificatoria“ (= Über die Baukunst). Nach dem Vorbild der zehn Bücher über die Architektur von Vitruv schiebt er eine Abhandlung der römischen Bauten.

³⁶⁷ Berger 1912, S. 233.

³⁶⁸ Berger 1912, S. 233.

³⁶⁹ Eibner 1926, Nachdruck 1984, S. 412-420.

³⁷⁰ Eibner 1926, Nachdruck 1984, S. 416.

³⁷¹ Eibner geht nicht näher darauf ein, welche Malereien im Kreuzgang gemeint sind. Dort befinden sich verschiedene Bilder von 1376-1509, siehe Wolfsgruber 1988.

³⁷² Hager 1909, S. 442.

³⁷³ Schädler-Saub 2000, S. 149.

dolomitischen³⁷⁴ Kalkanteil und einem Proteinzusatz. In den Materialproben der Gruppe I, demnach der ersten Ausgestaltung des „Kaisersaales“, konnte der Proteinzusatz als Glutinleim identifiziert werden.³⁷⁵ Es ist zu vermuten, dass die Tünche in einigen Bereichen noch auf den feuchten Putz aufgetragen wurde, da sie partiell gut mit dem Putz verbunden ist. Der Auftrag der Kalktünche variiert sowohl in der Stärke wie auch in der Art und Weise des Auftrags. In einigen Bereichen, v.a. in der Kapelle, ist er dünn und zeigt nur wenig Struktur (Abb. 5.95). In der zweiten Fassung des „Kaisersaales“ hingegen zeigt sich, dass der Kalk bisweilen pastos kreuz und quer mit der Bürste aufgetragen wurde (Abb. 5.15, Abb. 5.43). Der Zusatz von Protein in Form von Milch oder tierischem Leim war im Mittelalter verbreitet. In der Sammlung kunsttechnologischer Rezepte des „Liber illuministrarum“ aus dem Kloster Tegernsee³⁷⁶ liest man als Empfehlung, dass das Mauerwerk mit Kalk unter Zugabe von Leimwasser grundiert wird.³⁷⁷

2.2.2.2 Übertragungshilfen, Unterzeichnung

Die Unterzeichnung³⁷⁸ meint die Skizze als Vorbereitung für die Malerei auf der Wand. Je nach ausgeführter Maltechnik liegt sie auf dem Unterputz (Arriccio), bei der Freskotechnik dann spricht man von einer Sinopia,³⁷⁹ dem Feinputz, oder auf der Grundierung. Sie kann auch auf verschiedenen Malgrundebenen wiederholt werden. Abhängig von der Malweise wird die Unterzeichnung mit der Malerei komplett abgedeckt oder sie wird in die Komposition mit einbezogen, sodass die zumeist dunklen Linien in Rot oder Schwarz zur Konturierung und als Schatten dienen. Da der Kalk in noch feuchtem Zustand transparent ist, liegt bei Kalkmalereien die Unterzeichnung zumeist auf dem Putz.

Bei allen Malereien in Forchheim liegt die Unterzeichnung auf der Kalk-Tüncheschicht. Da die Unterzeichnung und die malerische Grundanlage sich besser als die darüber liegenden secco Farbschichten erhalten haben, ist anzunehmen, dass diese partiell noch freskalt mit der Kalktünche abgedeckt hat. Bei den Malereien ist die Unterzeichnung in sehr unterschiedlichem Umfang ausgeführt. Im Kaisersaal finden sich nur wenige Hinweise sowohl in der Gruppe I wie auch in der Gruppe II. Bei den gemalten Wappen

³⁷⁴ Je nach regionaler Herkunft des Ausgangsmaterials des Kalkes, handelt es sich statt des reinen Kalksteins CaCO_3 um Dolomit $\text{CaCO}_3 \cdot \text{MgCO}_3$. Beim Kalkbrennen wird dies dann zu $\text{CaO} + \text{MgO}$. Der dolomitische Kalk ist durch einen Magnesium Anteil nachweisbar.

³⁷⁵ Siehe 7.1.2 Maltechnischer Aufbau und Bindemittelanalyse

³⁷⁶ Die Handschrift aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts kam während der Säkularisation 1803 aus der Bibliothek des Benediktinerklosters Tegernsee in die Bayerische Staatsbibliothek nach München. Eine enge Beziehung des „Liber illuministrarum“ besteht zum „Strassburger Manuskript“ und anderen Handschriften, die wiederum Rezepte des Strassburger Manuskripts übernehmen. Zusätzlich enthält es Vorschriften mit Parallelen zu München, vgl. Bartl u.a. 2005, S. 11f, 28-34.

³⁷⁷ Bartl u.a. 2005, S. 185.

³⁷⁸ Begriffsklärung siehe Köepfli, Emmenegger 1990, S. 76. Für die Unterzeichnung wird häufig auch der Begriff Vorzeichnung verwendet. Die Vorzeichnung kann sowohl die Entwurfsskizze für das Objekt wie am Objekt bezeichnen, deshalb ist der Begriff Unterzeichnung zu verwenden, wenn die Skizze am Objekt benannt werden soll.

³⁷⁹ Die Sinopia-Sinopia ist die zumeist mit dem Pinsel mit rotem Ocker skizzenhaft ausgeführte Umrisszeichnung auf dem Rauhputz dem „Arriccio“. Diese wird dann mit dem Feinputz, dem „Intonaco“, abgedeckt. Der Name kommt von dem roten Ocker „Sinope“, einem pontischen Ocker aus dem Gebiet am Schwarzen Meer.

sind nur wenige Details in schwarz skizzenhaft angelegt (Abb. 5.30), der Großteil der Malerei ist frei aufgemalt. Auch die Falten des Umhangs des Königs David sind sowohl mit einem dünnen schwarzen oder rotem Pinselstrich rasch vorgezeichnet (Abb. 5.44). Die Konturen der gemalten Rauten in der Sockelzone sind partiell mit einem dünnen schwarzen Pinselstrich vorgezogen. Die nachfolgende, flüchtig und routiniert ausgeführte Malerei deckt die Unterzeichnung nicht überall ab. Die Farben folgen frei der Unterzeichnung. Die gelbe Pinsellinie des Schriftbandes an der Westwand in der Darstellung des Königs David ist frei aufgemalt, sie ist Unterzeichnung und Teil der Malerei in einem. Sie kennzeichnet sowohl die Außenkontur und die Buchstabengröße (Abb. 5.39, Abb. 5.42). Bei den anderen Schriftbändern findet man vereinzelt die dünne schwarze Unterzeichnung.

Aufgrund der großen Malschichtverluste liegt bei den Malereien in der Kapelle, dem Nebenraum und im 2. OG die Unterzeichnung in weiten Bereichen frei. Vor allem bei den Gesichtern, Händen und Füßen in der Kapelle lässt sich die detaillierte und Qualität volle Ausführung gut ablesen (Abb. 5.95-5.97, Abb. 5.113, 5.114). Die Inkarnate der Gesichter werden hier nicht nur linear angelegt, sondern bereits mit Licht und Schatten malerisch in rot-brauner Farbe ausgeformt (Abb. 5.72, 5.73, Abb. 5.93, 5.94). Hell-Dunkel-Übergänge sind weich nass in nass modelliert. Diese Modellierungen mit einem dünnen roten Pinselstrich sind wohl auch deshalb so sorgfältig ausgeführt, da sie nur mit dünnen Farblasuren übermalt wurden und weiter in der Malerei sichtbar blieben. Im Nebenraum der Kapelle finden sich zwei Arten der Unterzeichnung, sowohl eine eher skizzenhafte schwarze Pinsellinie, wie auch die detaillierter ausgeführte, rote, bereits modellierende malerische Grundanlage (Abb. 5.126-5.128, Abb. 5.146-5.148). Von der Darstellung der Kampfszene im 2. OG besteht bis auf minimale Farbreste nur noch die mit sicherem rotem Pinselstrich routiniert ausgeführte Unterzeichnung (Abb. 5.167, Abb. 5.169-5.171).

Die Blattranken sowie die großen Blumen sind frei gemalt. Kleine Details der Blumen, wie z.B. Blütenstempel zeigen die Anwendung einer Schablone (Abb. 5.62), einer in der gotischen Wandmalerei häufig angewendete Technik, wie dies beispielsweise an den Malereien auf Schloss Runkelstein bei Bozen ersichtlich ist.³⁸⁰

2.2.2.3 Metallauflagen

Die Applikation von Metallauflagen war im 14. und 15. Jahrhundert äußerst beliebt. Dies ist auch ein Ausdruck des bereits bei der kunstgeschichtlichen Einordnung beschriebenen Strebens nach einer realistischen Nachahmung der Wirklichkeit.

Die in der Tafelmalerei weitaus stärker angewendeten Applikationstechniken wurden auf die Wand übertragen, zumal die meisten Maler in beiden Disziplinen arbeiteten. Ein hohes Ausmaß an Vergoldung und Applikation von Edelsteinen im 14. Jahrhundert zeigt z.B. die Ausgestaltung der Karlskapelle auf der Prager Burg.

Bei den Wandmalereien in der Forchheimer Burg gab es vermutlich nur in der Kapelle Metallauflagen und hier nur in vier Bereichen. Sie sollten zum einen die Darstellungen mit Christus und die Ostwandnische als Ort des Allerheiligsten hervorheben. In der

³⁸⁰ Kenner 2000, S. 224.

Anbetung der Könige sind zum anderen die Nimben Marias und des Christuskindes vergoldet, zusätzlich sind die Gabengefäße der Könige mit einer Silberfolie belegt, also Unterstreichungen des Majestätischen. In den Nimben zeigen sich zwei unterschiedliche Vergoldungen, nämlich geringe Reste der ursprünglichen Metallauflage und Goldergänzungen von der Restaurierung unter Fernbach 1830-32 (Abb. 5.66, Abb. 5.68-69). In der frühesten Beschreibung der Malereien in der Kapelle, kurz nach der Freilegung und vor der Überarbeitung durch Fernbach, beschreibt 1831 Theodori, die Figuren hätten „vergoldete Scheine“.³⁸¹ Grüneisen³⁸² differenziert zwischen den einzelnen Darstellungen, er erwähnt Spuren von Vergoldung auf den scheibenartigen Glorien bei dem Erzengel und der Maria des Englischen Grußes. Diese Reste einer Vergoldung sind nicht mehr ersichtlich. Fernbach hingegen erwähnt, dass die Heiligenscheine nicht vergoldet seien und deshalb auch von ihm nicht nachvergoldet wurden.³⁸³ Des Weiteren beschreibt Grüneisen die Spuren verschiedenartiger Metallauflagen in der Darstellung Anbetung der Könige, die in Resten noch heute sichtbar sind. Am Ende geht er auf die Restaurierung unter Fernbach ein, wobei er bemerkt haben will, dass die Nimben der Heiligen, Kronen und andere derlei Gegenstände neu vergoldet wurden.³⁸⁴

Die Nimben und einzelne Attribute der Apostel auf den Innenseiten der Fensterleibung wie auch in der Darstellung des „Weltgerichts“ tragen die unter Fernbach erneuerten Metallauflagen (Abb. 5.92-5.94).

Vom Nimbus des Christuskindes wurde aus den Resten des Erstbestandes eine Materialprobe der Vergoldung entnommen (Fo Pg6) und mittels Spektralanalyse im Rasterelektronenmikroskop (REM-EDS)³⁸⁵ analysiert. Die Metallfolie besteht fast aus reinem Gold, mit nur etwa 3% Kupferanteil. Eine weitere Materialprobe (Fo Pg7) stammt aus demselben Bild vom Schaft des Kelches, den der kniende König dem Jesuskind darbietet. Die Elementaranalyse der Probe zeigt, dass das verwendete Metall sehr reines Silber ist, mit ebenfalls nur einem geringem Anteil, etwa 3%, einer Kupferlegierung. Das Silber ist heute geschwärzt,³⁸⁶ was bereits Grüneisen in seiner Schilderung der Malereien beschrieb.³⁸⁷ Da das Phänomen des Schwärzens von Silber schon im Mittelalter bekannt war,³⁸⁸ wurde es zumeist zum Schutz mit einem Firnis oder Lack überzogen.

³⁸¹ Theodori 1831, S. 68.

³⁸² Grüneisen 1832, S. 226.

³⁸³ BStGS XIV, F, 1, Bericht Fernbachs über die Restaurierung der Wandgemälde vom 3. April 1832.

³⁸⁴ Rechnung über Gold und Silber von der Restaurierung Fernbachs, BStGS XIV, F, 1, Rechnung vom 2. April 1832.

³⁸⁵ REM-EDS: Die Zusammensetzung der Metalllegierungen wurde mit der qualitativen Elementanalyse der Energiedispersiven Spektralanalyse im Rasterelektronenmikroskop im Labor der Restaurierungswissenschaften der Universität Bamberg freundlicherweise von Dr. Paul Bellendorf bestimmt.

³⁸⁶ Das Schwärzen von Silber beruht auf der Reaktion des Silbers zu Silbersulfid unter der Einwirkung von Sauerstoff, Schwefelwasserstoff und Feuchtigkeit: $2 \text{Ag} + \text{H}_2\text{S} + 1/2\text{O}_2 \rightarrow \text{Ag}_2\text{S} + \text{H}_2\text{O}$, siehe Schramm 1988, S. 76.

³⁸⁷ Grüneisen 1832, S. 226.

³⁸⁸ Hinweis bei Cennino Cennini, dass Silber nicht dauerhaft sei: Cap. 151, S. 100.

Anlegetechnik und Bindemittel der ursprünglichen Vergoldung

Angrenzend an die unter Fernbach ergänzte Vergoldung haben sich kleine Reste einer ursprünglichen Metallauflage des Heiligenscheins des Christuskindes erhalten. Die Analyse der daraus entnommenen Probe (Fo Bm 9) zeigt, dass die Goldfolie mit einem proteinhaltigen Ölgrund, der mit Bleiverbindungen und vermutlich Zinnober eingefärbt war, angelegt wurde. Die Bleiverbindungen reagieren zusätzlich zur Farbgebung als Trockenmittel (Sikkativ) des Öls.³⁸⁹ Das Anlegemittel liegt auf einem proteinhaltigen Kreidegrund mit einem hohen Anteil an verharztem Öl, der als Zwischenschicht auf den Kalkputz aufgetragen wurde.

Für die Vergoldung auf der Wand sind für die mittelalterliche Malerei verschiedenste Rezepte sowohl für die Bereitung eines Goldgrundes wie auch für Anlegemittel überliefert. Die meisten der Gründe und Anlegemittel enthalten Öl mit einem Zusatz von Bleipigmenten als Sikkativ.³⁹⁰ Dies wurde auch an verschiedensten Objekten, wie z.B. an der Chorschrankenmalerei im Kölner Dom,³⁹¹ nachgewiesen. Die Vergoldung in der Anbetung der Könige der Forchheimer Malereien ist eine Mischung aus einer Poliment³⁹²- und Öl-Vergoldung. Die Poliment-Vergoldung, die in der Tafelmalerei vorherrschend verwendet wurde, wird auf einem Kreidegrund aus tierischem Leim und Kalziumkarbonat ausgeführt. Durch die Zugabe von Ölfirnis zu diesem Leimgrund wurde dieser für die Anwendung auf der Wand beständiger. Es ist vorstellbar, dass der Maler mit der Verwendung des weichen Kreidegrundes einen höheren Glanzgrad erzielen wollte, als bei einer Ölvergoldung direkt auf dem Putzträger.

Das Bologneser Manuskript³⁹³ aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gibt zwei Rezepte für eine Vergoldung auf der Mauer:³⁹⁴ Eine besteht aus einer ähnlichen Mischung wie bei den Forchheimer Malereien, einem Öl-Harz-haltigen Kreidegrund aus Knochenmehl, Pergamentleim, Leinöl, Safran und einer „Vernice liquida“.³⁹⁵ Die zweite beschreibt ein Anlegemittel für eine Ölvergoldung aus Leinöl mit Bleiglätte, Grünspan Ocker und wieder „Vernice liquida“.

2.2.2.4 Farbmittel-Pigmente

In der mittelalterlichen Wandmalerei begegnet man zumeist einem wiederkehrenden Kanon verwendeter Farbmittel. Diese sind abhängig von der Maltechnik und dem damit verbundenen Bindemittel. Für Fresko und Kalkmalerei müssen die Pigmente

³⁸⁹ Bereits Cennino Cennini erwähnt den Zusatz von Bleiweiß oder Grünspan (Gemisch verschiedener basischer Kupfer(II)-acetate) zum Öl, zur Herstellung einer Beize zum Vergolden: Cap. 151.

³⁹⁰ Siehe Cennino Cennini, Cap. 151; „Liber illuminarum“ aus dem Kloster Tegernsee Kap. 141/143, 241, 242, 248/243, Bartl, Krekel, Lautenschläger, Oltrogge 2005, S. 522f.

³⁹¹ Richter, Härtlein 1983, S. 296.

³⁹² Von einer Poliment- oder Wasser-Vergoldung spricht man, wenn die Goldfolie mit einer sog. Netze aus Wasser und Alkohol auf einer Grundlage aus Kreidegrund (Glutinleim und Gesteinsmehle) und einem leimgebundenen Poliment-(Bolus)-Schicht aufgelegt wird. Das Gold kann nach dem Trocknen auf dem elastischen Grund mit z.B. einem Achat hochglänzend poliert werden.

³⁹³ Das Bologneser Manuskript „Segreti per colori“ ist eine Rezeptsammlung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Ausführlich wird auf die Herstellung von Farben eingegangen. Siehe Berger 1912, S. 128f.

³⁹⁴ Berger 1912, S.131; Knöpfl 1990, S. 111.

³⁹⁵ Als „Vernice liquida“ wird ein Firnis bezeichnet, der aus Verkothen von Harzen in trocknenden Ölen hergestellt wird. Häufig wurde Sandarak in Leinöl verkoht. Siehe Brachert 2001, S. 260.

alkalibeständig sein.³⁹⁶ In weit höherem Maße als in der Tafelmalerei sind die Kunstwerke zumeist in öffentlichen Räumen als Innen- und Außendekorationen den Umwelteinflüssen ausgesetzt. Eine Rolle spielt sicher auch der Preis der Pigmente aufgrund der Ausmaße der gemalten Flächen. Mit der zunehmenden Verwendung von organischen Bindemitteln in der gotischen Malerei erweiterte sich auch die Anwendung der Farbmittel mit organischen Farbstoffen.³⁹⁷ Aufgrund der zumeist geringen Lichtbeständigkeit haben sich diese in geringem Maße erhalten. Sowohl mit der Zunahme der Anzahl der Analysen, wie auch deren Qualität erweiterte sich das Wissen um die bei mittelalterlichen Wandmalereien verwendeten Farbmittel stetig.

Bei den Malereien in der Forchheimer Burg herrschen augenscheinlich die natürlichen Erdpigmente, Metalloxide als rote, gelbe, braune Ocker und grüne Erden vor. Bei den Proben aus der Gruppe I wurde das Rot als Eisenoxid natürlicher Haematit³⁹⁸ (Fo Pg 35a) bestimmt, das Schwarz (Fo Pg 35a) ist Holzkohle und das Gelb ein gelber Ocker. Der Hintergrund des Wappens im Zwischenboden ist mit Terra di Siena, eine manganhaltige Erde mit hohem Eisenoxidanteil (Fo Bm 6) bemalt. Die gelben und roten Ocker (Fo Bm 2, Fo Bm 3, Fo Bm 6) aus der Gruppe II zeigen in der EDS³⁹⁹ neben den Eisenoxidverbindungen auch Aluminiumsilikate, was für einen Anteil an gelber und roter Tonerde (Bulus) spricht. Diese Anteile an zusätzlichen Metallverbindungen variieren je nach den geologischen Gegebenheiten der Fundorte. Als Schwarz wurde bei dem Grau des Hintergrundes des „Königs David“ im „Kaisersaal“ im Gewölbe, und im Schweif des Pferdefragmentes im Nebenraum der Kapelle aufgrund eines erhöhten Siliziumgehalts Schieferschwarz⁴⁰⁰ nachgewiesen, ein Tonschiefer der bergmännisch abgebaut wird. Zusätzlich zu den Proben für die Bindemittelanalyse wurden sechs Punktproben zur Analyse der Pigmente entnommen und im Rasterelektronenmikroskop (REM)⁴⁰¹ mit angeschlossener EDS auf die Elementverteilung untersucht.⁴⁰²

Während viele einfachere, mittelalterliche Wandmalereien ausschließlich mit Erdpigmenten gemalt sind, gehört der Einsatz von Blau, Grün und kräftigem Rot bereits zu einer erweiterten Farbskala einer prächtigeren Malerei. Diese Pigmente waren entweder natürliche Mineralien, die aufwendig abgebaut werden mussten oder sie wurden künstlich hergestellt. Die Untersuchung ausgewählter Proben an den Malereien in Forchheim erbrachte für das Blau (Fo Pg1) aus einer Probe des gemalten

³⁹⁶ Der pH-Wert von Kalk liegt bei 12-13.

³⁹⁷ Bei den Farbmitteln unterscheidet man zwischen löslichen Farbstoffen und den unlöslichen Pigmenten. Farbstoffe sind natürliche oder künstliche organische Stoffe, sie wurden vor allem zum Färben von Textil und in der Buchmalerei angewendet. Sie können durch den Vorgang der „Verlackung“ zu Pigmenten umgewandelt werden. Siehe auch Howard 2003, S. 11.

³⁹⁸ Hämatit, auch Blutstein, Eisenglanz oder Rötel genannt, ist ein natürliches Eisenoxid Fe_2O_3 .

³⁹⁹ Die EDS ist eine Elementaranalyse, die dem Rasterelektronenmikroskop (REM) angeschlossen ist. Sie ermöglicht eine qualitative wie quantitative Auswertung der Elementzusammensetzung einer Materialprobe unter dem REM.

⁴⁰⁰ Schieferschwarz, Erdschwarz, Mineralschwarz ist ein bergmännisch abgebauter schwarzer Tonschiefer.

⁴⁰¹ REM Rasterelektronenmikroskop: Durch den Beschuss von Elektronenstrahlen entstehen Sekundärelektronen, deren Signal ein Bild erzeugt. Die Vergrößerung ist maximal 20 000fach, siehe Matteini 1990, S. 40f.

⁴⁰² Die Analyse der Proben am REM wurde freundlicherweise von Dr. Paul Bellendorf im Labor der Universität Bamberg durchgeführt.

Würfelfrieses in der Sockelzone des „Kaisersaales“ (1.03c) natürliches Azurit, ein Kupfercarbonat ($2 \text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$). Als weitere Probe wurde aus dem gemalten Gewölbe im Kaisersaal (Fo Pg3) das kräftige Grün aus der Quaderung analysiert. Es handelt sich um das mit dem Azurit häufig in der Natur gemeinsam vorkommende Mineral Malachit ($\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$) mit einem geringen Anteil an Atacamit, einem basischen Kupferchlorit ($\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$).⁴⁰³ Trotz des hohen Preises waren Azurit wie auch Malachit in der mittelalterlichen Malerei weit verbreitet. Azurit löste den noch wertvolleren, natürlichen Halbedelstein Ultramarin (Lapislazuli) als Blaupigment ab. Azurit wurde im 14. Jahrhundert in großen Mengen in Deutschland abgebaut.⁴⁰⁴ Nur wenige Analysen belegen, dass im Mittelalter auch noch das in der Antike vorherrschende, künstliche Kupferpigment Ägyptisch Blau⁴⁰⁵ vereinzelt in der Wandmalerei verwendet wurde.⁴⁰⁶ Der Nachweis von Atacamit findet sich in der Literatur bis jetzt nur häufig in asiatischen Malereien. Für Europa ist er für schwedische⁴⁰⁷ und wenige englische⁴⁰⁸ mittelalterliche Malereien publiziert.⁴⁰⁹ Bereits Theophilus Presbyter gibt in seiner „*Schedula Diversarum Artium*“⁴¹⁰ vom Anfang des 12. Jahrhunderts die genaue Anweisung, wie Kupferchlorid als „salzhaltiges Grün“ einfach aus Kupfer und Kochsalz hergestellt werden könne.⁴¹¹ Der Anteil an Atacamit bei den Malereien in Forchheim ist gering und es wurde zusammen mit Malachit analysiert, deshalb besteht auch die Möglichkeit, dass es sich in diesem Fall um eine chemische Umwandlung des Malachits durch Chloridsalze handeln könnte.

Weitere Pigmentproben wurden im Nebenraum der Kapelle (2.04) entnommen; das Grün der Blätter in der Rankenmalerei an der Westwand (2.04f) wurde ebenfalls als Malachit bestätigt. Die hellroten runden Blütenblätter in dieser floralen Gestaltung sind mit Bleioxid und dem Pigment Mennige (Pb_3O_4) ausgeführt. Das bereits seit der Antike bekannte Farbmittel wird durch Brennen von Bleiweiß oder Blei künstlich hergestellt.⁴¹² Es diente zuweilen zur Untermalung des teureren Zinnobers. Ein hoher Anteil an Quecksilber und Schwefel im kräftigen Rot vom Zaumzeug des Pferdes (2.04e) in der EDS lässt auf Quecksilbersulfid schließen, als Pigment unter natürlichem Zinnober

⁴⁰³ Brachert 2001, S. 29.

⁴⁰⁴ Howard 2003, S. 40.

⁴⁰⁵ Ägyptisch Blau oder Pompejanisch Blau ist eine künstliche Glasschmelze, ein Kalzium Kupfersilikat (CaCuSiO_5). Brachert 2001, S. 12; Howard 2003, S. 39.

⁴⁰⁶ Gaetani u.a., 2004.

⁴⁰⁷ Nord, Anders G.; Tronner, Kate: "Chemical analysis of Mediaeval mural paintings in Sweden" *Art et chimie, la couleur: actes du congrès Paris: CNRS Editions, March 2004, Pp. 97-101*; Cho, Nam Chul; Hong, Jong Ouk; Moon, Whan Suk; Hwang, Jin Ju: *The analysis study of mural painting pigments at Pongjongsu Kuknakjon [Original title and text in Korean], Conservation studies, No.21, March 2004, p.119-143*; Wang Xudong, Fu Peng: *Summary of painting materials and techniques of the Mogao Grottoes, in: Mural Paintings of the Silk Road, Tokyo 2007, S. 114.*

⁴⁰⁸ Howard 2003, S. 74.

⁴⁰⁹ Ernst Ludwig Richter jedoch vermutet, dass verschiedenste Kupferverbindungen, wie auch Atacamit, häufig im Mittelalter zur Anwendung kamen. Er konnte es an verschiedenen sowohl Tafel- wie Wandmalereien nachweisen. Richter 1988.

⁴¹⁰ Theophilus Presbyter war vermutlich der Mönch Rogerus aus Helmarshausen. Er verfasste seine Sammlung „*De Diversis Artibus*“ vermutlich zwischen 1106-1122. Das Werk, das in verschiedenen Abschriften ausgeführt wurde, wurde erst nach seinem Tod veröffentlicht. Die Wandmalerei wird nur kurz in Kap. 15 und 16 erwähnt. Vgl. Brepohl 1999 und Scholtka 1992.

⁴¹¹ Richter 1988, S. 173f.

⁴¹² Brachert 2001, S. 163.

(HgS) oder Cinnabarit bekannt. Der natürliche, zumeist durch bergmännischen Abbau gewonnene Zinnober war teuer.⁴¹³ Rezepte zur künstlichen Herstellung finden sich bereits in der „Mappae Clavicula“⁴¹⁴ (12./13. Jahrhundert), dem „Lucca Manuskript“⁴¹⁵ (7./8. Jahrhundert) und dem „Straßburger Manuskript“⁴¹⁶ (Ende des 14./Anfang 15. Jahrhunderts),⁴¹⁷ trotzdem wird eine Produktion in kleinen Manufakturen erst ab der beginnenden Neuzeit angenommen.⁴¹⁸

Zusammenfassung Pigmente

Alle Malereien der Gruppe I, II und III vom Ende des 14. Jahrhunderts in der Forchheimer Burg weisen die für die mittelalterlichen Wandmalereien üblichen Pigmente auf. Vorherrschend sind die natürlichen gelben und roten Ocker. Als Schwarzpigment wurden Schieferschwarz und Holzkohle eingesetzt. Eine erweiterte Farbpalette, die auf eine Qualität vollere teurere Ausführung der Malerei hinweist, ergibt sich aus der Verwendung von Mennige, Zinnober für Rot, Malachit und eventuell Atacamit für Grün und Azurit als blaue Farbe.

2.2.2.5 Bindemittel

Wie im Abschnitt über die historische Analyse⁴¹⁹ bereits aufgeführt, gaben die gotischen Malereien im steinernen Haus Anlass zur Diskussion über die angewandte Maltechnik, im Besonderen das verwendete Bindemittel. Bereits frühzeitig stand fest, dass es sich um keine Freskomalerei handelt, da Charakteristika, wie z.B. die zumeist erforderlichen Putzgrenzen, die sogenannten Tagwerksgrenzen, nicht vorhanden sind. Die dünne transparente Malschicht mit dem leichten Glanz ließ bereits kurz nach der Auffindung im 19. Jahrhundert auf eine Seccomalerei schließen.⁴²⁰

Eine genaue Analyse historischer Bindemittel ist häufig nicht möglich, da sie zumeist durch später eingebrachte Konservierungsmittel oder Bindemittel aus Überfassungen verfälscht worden sein können. Ein Vorteil bei den Malereien aus Forchheim ist, dass die vorangegangenen Restaurierungen des frühen 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gut schriftlich dokumentiert sind, sodass bei den aktuellen Analysen die ehemals eingebrachten Konservierungsmittel berücksichtigt werden können. Bei allen Proben ist

⁴¹³ Die verbreitete Meinung, dass natürliches Zinnober teuer war, wird von Howard durch Vergleiche zu anderen Pigmenten aus Rechnungen von der Kathedrale in Exeter und der Stefans Kapelle in Westminster, London relativiert. Howard 2003, S. 98.

⁴¹⁴ Die Mappae Clavicula ist ein Traktat vom Ende des 12. Jahrhunderts oder Anfang des 13. Jahrhunderts. Als Ursprungsland wird die Normandie oder England angenommen. Vgl. Berger 1912, S. 22f. Schießl gibt als Entstehung für den Hauptteil das 9. Jahrhundert an: Schießl 1997, S.37.

⁴¹⁵ Lucca-Manuskript, Traktat aus dem siebten oder achten Jahrhundert. Es ist nach dem Entstehungsort, dem italienischen Lucca benannt. Der Text behandelt das Färben und Vergolden von Glas, Fellen, Hölzern und Bein sowie die Herstellung von Farben und Metallverarbeitung. Es enthält keine Angaben zur Wandmalerei. Vgl. Trost 1991, S. 39-42.

⁴¹⁶ Das Straßburger Manuskript zählt zu den ältesten deutschsprachigen maltechnischen Schriften. Es stammt vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Borradaile 1976, S. 4f.

⁴¹⁷ Brachert 2001, S. 278.

⁴¹⁸ Resenberg 2005, S. 50.

⁴¹⁹ Siehe Kap. 2.1.3 Exkurs: Chemische Analysen zur Maltechnik von Franz Fernbach

⁴²⁰ Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (BStGS): XIV, F,1 (Anhang 9.1): Brief von Baron von Welden an König Ludwig I. vom 30. August 1830.

ein Kaseinüberzug von der zweiten Restaurierung (1906-1910) zu erwarten. Bei der jüngsten Restaurierung (1999-2002) wurde zur Festigung Zelluloseether eingebracht. Da sich die mittelalterlichen malschichttragenden Putze optisch nicht unterscheiden und die Malereien in Seccotechnik ausgeführt sind – somit Malereien aus verschiedenen Zeiten tragen können – sollen die Analysen der maltechnischen Aufbauten und die verwendeten Bindemittel zusätzlich Aufschluss über die Zuordnung der einzelnen Malphasen geben.

Es wurden sieben Materialproben zu deren Bestimmung entnommen. Proben aus den von Fernbach behandelten Malereien wurden zur Bindemittelanalyse nicht hinzugezogen, da die Ergebnisse durch die tief eingeschmolzene Wachs-Harz-Mischung zu stark verfälscht würden.⁴²¹ Von den Malschichtpartikeln wurden Querschliffe zur lichtmikroskopischen Auswertung hergestellt. Die Materialproben wurden sowohl mikrochemisch wie auch mit dem Fourier-Transform-Infrarot (FT-IR)-Mikro Spektrometer⁴²² untersucht und zusätzlich einzelne Pigmente unter dem REM-EDS verifiziert.⁴²³

Aufgrund des maltechnischen Aufbaues und des Bindemittels unterscheiden sich die Malereien in zwei Phasen:

Phase 1 umfasst die Ausmalungsgruppe I (Erste Dekoration „Kaisersaal“)

Bei der Grabung 1998 des Lehrstuhls für Mittelalterarchäologie der Otto-Friedrich Universität Bamberg konnten zahlreiche bemalte Putzfragmente entlang der Westwand im Kaisersaal vor der Darstellung des König David (1.03h) als Bodenfund gesichert werden.⁴²⁴ Diese Fragmente, die von der ersten Ausgestaltungsphase des Kaisersaales und vor dem Einbau des Gewölbes stammen, eignen sich gut zur Bestimmung des Bindemittels, da sie als Bodenfund nicht die Überarbeitungen späterer Restaurierungen tragen.⁴²⁵

Zwei Proben (Fo Pg 35a Rot und Fo Pg 35a Schwarz) wurden analysiert.

Das Trägermaterial ist ein Kalkputz mit hydraulischen Anteilen und mit einem organischen Zusatz (Glutinleim und Öl⁴²⁶). Auf dem Putz liegt eine graue, mit Ocker

⁴²¹ Eine Ausnahme bildet die Materialprobe (Fo Bm 9) zum Nachweis des ursprünglichen Anlegemittels für die Vergoldung, die nur in diesem Raum vorkommt.

⁴²² Bei der Infrarotspektroskopie (IR) werden Moleküle durch Energieabsorption in Schwingung und Rotationen versetzt. Die entstehenden Spektren sind charakteristisch für sowohl organische Substanzen wie Binde- und Festigungsmittel als auch anorganische Materialien wie Pigmente oder Korrosionsprodukte. Die Spektren lassen auf die Bindungsverhältnisse im Molekül und daher auf die die Moleküle selbst schließen (Molekularstrukturuntersuchung).

⁴²³ Die lichtmikroskopische Auswertung der Querschliffe und des Probenmaterials wurden freundlicherweise von Ursula Drewello und Dr. Rainer Drewello im Labor Drewello&Weißmann GmbH durchgeführt. Die Untersuchungen einzelner Proben am REM_EDS wurden freundlicherweise von Frau Huck-Stiasny am REM im Labor der Universität Bamberg ausgewertet.

⁴²⁴ Die Fragmente wurden mir freundlicherweise von Herrn Feil (Mitarbeiter der Universität Bamberg) zur Auswertung zur Verfügung gestellt.

⁴²⁵ Bei Bodenfunden kann jedoch vereinzelt aufgrund höherer Bakterienaktivität Proteine und Oxalat nachgewiesen werden.

⁴²⁶ Als historische Malmittel wurden verschiedene trocknende Öle verwendet wie Nussöl, Mohnöl und das häufig verwendete Leinöl. Das Trocknen der Öle wurde durch den Zusatz von Bleipigmenten als Sikkative beeinflusst oder durch Wärmeeinwirkung durch Kochen oder in der Sonne vopolymerisiert.

und Holzkohle pigmentierte Kalktünche, die ebenfalls einen organischen Zusatz von tierischem Leim besitzt. Die Pigmentierung und ein Magnesiumanteil⁴²⁷ im Kalk ergeben den grauen Farbeindruck. Darauf liegt die Rot- bzw. Schwarz- und Ockerfassung mit kalkhaltigem Bindemittel, tierischen Leims und geringem Ölzusatz. Zwei weitere Proben, die zur Gruppe I des Kaisersaales gehören, bestätigen die Analyse. Eine Probe aus dem gelben Hintergrund des gemalten Wappens mit dem Adler (Fo Bm 6) im Zwischenboden über dem Gewölbe, weist, wie die Proben der Bodenfunde, als Bindemittel zusätzlich zu dem Protein einen hohen Anteil an Öl oder Oleaten⁴²⁸ auf. Die Probe aus der roten Dekoration, die eine ehemalige Fensternische an der Südwand im Kaisersaal umrahmt, zeigt als Bindemittel nur Protein, kein Öl, obwohl sie zur Gruppe I der Ausstattung gehört. Es findet sich in beiden Proben in kräftigen Malschichten. Der gemalte, rote Rahmen ist mit einer dünnen, fließenden Farbe aufgetragen.

Phase II umfasst die Ausmalungsgruppen II und III

Die übrigen gotischen Malereien im 1. und 2. Obergeschoss lassen sich in Bezug auf den Malschichtaufbau und das verwendete Bindemittel zusammenfassen.

Im „Kaisersaal“ wurden folgende Proben entnommen: aus der Darstellung des König Davids das Grau aus dem Hintergrund (Fo Bm 1), eine rote Farbschicht aus dem Sockel des Löwen (Fo Bm 2), eine Probe der grauen Malschicht aus dem angrenzenden Gewölbe (Fo Bm 5) und von der zugesetzten Fensteröffnung an der Südwand (Fo Bm 8), von deren roter Umrahmung (Fo Bm 3) und aus den Fragmenten in der Sockelzone an der Westwand, im Bildfeld nördlich der Daviddarstellung (Fo Bm 4). Im Nebenraum der Kapelle wurde eine Probe aus der Malerei mit dem Pferdefragment (Fo Bm 7) entnommen und im 2. Obergeschoss aus einem Malschichtfragment aus der Kampfdarstellung (Fo Bm 10). Alle neun Proben zeigen den gleichen Malschichtaufbau. Auf einer zumeist über 200 Mikrometer starken Kalktünche liegt eine mehrschichtige Malschicht. Die Kalktünche als Grundierung enthält einen Proteinzusatz. In der Malschicht selbst kann in allen Proben wiederum Protein als Bindemittel nachgewiesen werden. In der Probe aus der Kampfdarstellung (Fo Bm 10) findet sich in einer Gelbschicht zusätzlich etwas Öl.

Bei den Malereien handelt es sich um Seccomalereien mit einem proteinhaltigen Bindemittel.

In mittelalterlichen Malereien waren die am weitest verbreiteten, proteinhaltigen Bindemittel tierischer Leim (Glutinleim), Kasein oder Ei. In verschiedenen Temperamischungen wurden diese häufig auch gemischt angewendet. Aufgrund des fehlenden oder äußerst geringen Phosphorgehalts in nur zwei der entnommenen Proben, die auf Kasein oder tierischen Leim schließen lässt, ist es wahrscheinlich, dass hier Ei, das einen hohen Proteingehalt besitzt, als Bindemittel verwendet wurde. Diese

⁴²⁷ Je nach regionaler Herkunft des Kalkes besteht er aus reinem Kalziumkarbonat (CaCO_3) oder aus Dolomitischen Kalkgestein aus Kalzium - Magnesiumkarbonat ($\text{CaCO}_3 \cdot \text{MgCO}_3$).

⁴²⁸ Oleate sind Salze der Ölsäuren.

Vermutung wird durch einen hohen Gehalt des Korrosionsproduktes Kalziumoxalat⁴²⁹ in der Malschicht bestärkt.

Die Malereien in Forchheim sind als Seccomalereien auf einer Kalkgrundlage zu bezeichnen. Die Bindung erfolgte durch das proteinhaltige Bindemittel. Am Objekt kann beobachtet werden, dass die Malerei dünn über der Bürstenstruktur der Kalktünche liegt. Die unterschiedlich starke Kalktünche ist an einigen Stellen zu dünn, um genügend Bindemittel für eine Kalkmalerei zu enthalten. Aufgrund der guten Verbindung zwischen der Unterzeichnung und der malerischen Grundanlage mit der Kalkgrundlage ist zu vermuten, dass die Kalktünche noch geringfügig feucht war oder vor der Bemalung nochmals angefeuchtet wurde, sodass diese Schicht in die Kalktünche eingebunden ist.

In welchem Umfang die Kalkmalerei mit und ohne Proteinzusatz zum Einsatz kam, ist nicht klar. Die neue Forschung geht davon aus, dass als Kalkmalereien bezeichnete Wandgemälde wohl eher in Seccotechnik mit einem proteinhaltigen Bindemittel ausgeführt wurden. Auch bei den generell als Kalkmalereien bezeichneten mittelalterlichen Malereien in Dänemark werden zunehmend proteinhaltige Bindemittel vermutet.⁴³⁰

2.2.2.6 Exkurs: Proteinbindemittel und Tempera in mittelalterlichen Wandmalereien

Im 14. Jahrhundert werden die Wandmalereien zunehmend in Seccotechnik mit verschiedenen organischen Bindemitteln ausgeführt. Als solche sind tierischer Leim, Ei, Kasein, Öl und verschiedene Temperamischungen bekannt. Während einfache lineare Malereien häufiger noch als Kalkmalereien ausgeführt wurden, verlangt die zunehmend detailliertere Darstellung mit weichen Modellierungen ein flexibles Bindemittel, das einen flüssigen Pinselstrich, weiche Modellierungen (Nass- in Nass- Technik), transparente Aufträge, feine wie auch pastose Pinselstriche erlaubt. Dass in einer Malerei auch verschiedene organische Bindemittel verwendet wurden, um unterschiedliche Farbwirkungen zu erzielen, lassen die Analysen der spätmittelalterlichen Malereien aus der Sakristei der Marienkirche in Beeskov vermuten. Für diese Malereien vom Ende des 14. Jahrhunderts wurden sowohl Protein wie Öl verwendet.⁴³¹ Die Verwendung von Ei als Bindemittel sowohl als Tempera mit anderen wässrigen oder öligen Komponenten wird für viele Objekte angenommen, den analytischen Nachweis gibt es bis jetzt nur für einige.⁴³² Bei den wertvollen Wandmalereien im Chapterhouse in Westminster Abbey in London, deren Entstehung um 1370 datiert wird, wurde sowohl die Verwendung von Ei mit etwas Leim wie auch Mischungen mit Öl nachgewiesen.⁴³³ Vergleichbar in dieser Hinsicht sind die Malereien

⁴²⁹ Calciumoxalat ist ein Calciumsalz der Oxalsäure CaC_2O_4 . Dieses mikrobiell umgewandelte Produkt findet sich häufig auf Wandmalereien. Das Calcium (Ca) stammt aus dem Kalk und das Protein kann sowohl aus organischen Zusätzen aus dem Putz wie der Malschicht stammen.

⁴³⁰ Trampedach 2005, S. 162.

⁴³¹ Hengelhaupt, Schmidt-Breitung 2007, S. 22f.

⁴³² Der Nachweis ist oft schwer, da verschiedenste proteinhaltige Bindemittel, unter anderem Ei als Vollei, Eiweiß oder als Tempera, mit z.B. Öl im 19. Jahrhundert häufig als Festigungsmittel eingebracht worden waren, u.a. auch an den Malereien der Chorschranken im Kölner Dom, die mit einer Ei-Emulsion gefestigt wurden. Richter, Härlin 1983, S. 295.

⁴³³ Howard 2003, S. 19.

an den Chorschranken im Kölner Dom (um 1332-1349); auch hier wurde eine Ei-Tempera (Protein mit wenig Öl-Zusatz) verwendet.⁴³⁴ Man kann davon ausgehen, dass der Begriff „Tempera“ bei Berichten nicht immer exakt verwendet wurde, der Nachweis von Protein führte zu dem Rückschluss auf eine Temperatechnik⁴³⁵. Als solche werden zahlreiche bedeutende Fragmente aus dem 13./14. Jahrhundert bezeichnet: die Propheten aus dem Hansasaal der Stadt Köln von 1360/70, die Malereien in der Oberkirche der Sainte-Chapelle in Paris (1242-48), die Malereien des Theoderich in der Wenzelskapelle in der Burg Karlstein in Prag (1365-70), eine Kreuzigungsdarstellung in der oberen Sakristei im Konstanzer Münster von 1348.⁴³⁶ Für die böhmisch beeinflusste „Apokalyptische Madonna“ in der Marienkirche in Frankfurt/Oder um 1376 ist auf einer freskalen Grundanlage die Malerei in Secco mit einem proteinhaltigen Bindemittel fertig gestellt worden.⁴³⁷ Im Heilig-Geistspital in Lübeck wurden die Malereien aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts in Temperatechnik gemalt.⁴³⁸ In Nürnberg werden zwei⁴³⁹ spätmittelalterliche Malereien als Temperamalereien aufgeführt: die Kreuzigungsdarstellung in der Sakristei der evangelischen Pfarrkirche von Nürnberg-Kraftshof und in St. Sebald die Wandmalereien mit den Szenen aus der Apostellegende. Die Untersuchung der Darstellung „Paulus vor den Juden“ von 1386 ergab eine Tempera auf einer weißen Grundierung mit Protein-öiligen Anteilen.⁴⁴⁰ Während nördlich der Alpen die Seccomalerei zum Ende des 14. Jahrhunderts vorherrscht, werden südlich der Alpen auch noch im 14. Jahrhundert ein Großteil der Malereien in „Fresco Buono“ ausgeführt, wie z.B. die zahlreichen Malereien in Schloss Runkelstein.⁴⁴¹ Jedoch mit zunehmender Differenzierung und Komplexität der Malerei nimmt der Anteil der mit einem Temperabindemittel fertig gestellten Partien al Secco auf einer freskalen Grundanlage zu.⁴⁴²

2.2.2.7 Exkurs: Proteinbindemittel Tempera auf der Wand in mittelalterlichen Quellentexten

Nach der Deutung der wenigen Stellen über die Wandmalerei im Traktat „De diversis artibus“, „Schedula diversis Artibus“ des Theophilus Presbyter aus dem 1. Viertel des 12. Jahrhunderts kann man davon ausgehen, dass diese in Fresko oder als Kalkmalerei ausgeführt wurden. Die Verwendung von Eidotter mit reichlich Wasser gemischt wird als Ausnahme für das Pigment Lapislazuli bezeichnet.⁴⁴³ Im Traktat „Anonymus Bernensis“ „De clarea“ vom Ende des 11. oder Beginn des 12. Jahrhunderts wird

⁴³⁴ Maul 1992, S. 252.

⁴³⁵ Zur Verwendung des Begriffes Tempera siehe Reinkowski-Häfner 2012.

⁴³⁶ Knoefli, Emmenegger 1990, S. 58.

⁴³⁷ Raue 2008, S. 267.

⁴³⁸ Brockow 2001, S. 290.

⁴³⁹ Die geringe Anzahl von zwei kann darauf zurückzuführen sein, dass wenig detaillierte Bindemittelanalysen vorliegen und diese sich durch spätere Überarbeitungen oft schwierig gestalten.

⁴⁴⁰ Schädler-Saub 2000, S. 21, 167.

⁴⁴¹ Schloss Runkelstein, Kenner 2000, S. 217-233.

⁴⁴² Roettgen 1996, S. 11.

⁴⁴³ Theophilus Presbyter geht im Buch 1 in Kap. 15.16 auf die Wandmalerei ein, Scholtka 1992, S. 33f.

hingegen ausführlich über die Bereitung von Eiweiß und Eigelb berichtet.⁴⁴⁴ Der unbekannte Autor unterscheidet das Malen mit geschlagenem Eiweiß von dem mit fettem Eidotter. Der Dotter habe eine höhere Bindekraft und erziele zudem eine glänzende Farbe. Das Eiweiß hingegen ergäbe eine matte transparente Farbe. Beide Bindemittel werden je nach Untergrund, Pigment und Jahreszeit mit Wasser verdünnt verwendet.⁴⁴⁵

Das Manuskript von St. Audemar⁴⁴⁶ wird nach Frankreich in das 12. oder 13. Jahrhundert eingeordnet. Es ist ein Teil der Abschriftensammlung von Le Begue von 1431.⁴⁴⁷ Das St. Audemar Manuskript gibt neben dem häufig genannten Leinöl auch Ei⁴⁴⁸ als geeignetes Bindemittel für Wand und Holz an. Das Ei wird in unterschiedlichen Formen als Eidotter, Eiweiß und auch faules Eiweiß⁴⁴⁹ angegeben.

Die „*Libri Eraclii de coloribus et artibus Romanorum*“ oder „Heraclius, von den Farben und Künsten der Römer“⁴⁵⁰ sind aus verschiedenen Abschriften vom 11. bis zum 13. Jahrhundert bekannt. Die im Buch III erwähnten Malvorschriften sind eng verwandt mit der „*Mappae Clavicula*“.⁴⁵¹ Zur Bemalung von Stein wird geraten, die Farben mit Öl zu vermischen, das durch den Zusatz von Bleiweiß und an der Sonne trocknet.⁴⁵² Welches Öl zu verwenden ist, wird nicht näher genannt. In Kapitel XXIX wird die Bereitung von Öl für das Tempern der Farben erklärt. Erst wird das Öl mit Kalk gekocht, dann Bleiweiß zugefügt und in die Sonne gestellt, um eine trocknende Ölfirnis zu erhalten.⁴⁵³ In Kapitel XXX und XXXI wird ausführlich das Filtern von Eiklar und die Vermengung von Eigelb mit Auripigment beschrieben.⁴⁵⁴

Die für die Malereien in der Forchheimer Burg relevanten Traktate sind die folgenden aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Die zuvor aufgeführten zeigen eine lange Tradition der Verwendung von Ei als Bindemittel in der Malerei.

Die umfangreichste Quelle zur spätmittelalterlichen Wandmalerei ist Cennino Cenninis „*Libro dell'arte o trattato della pittura*“ „Buch von der Kunst“.⁴⁵⁵ Das um 1390 geschriebene Traktat fasst die Florentiner Maltradition von Giotto di Bondone (1266-1337) und seinen Nachfolgern, wie Taddeo Gaddi (1290-1366), zusammen. In Cap. 72 wird ausführlich „Die Art des Malens auf der Mauer in Secco und dessen Tempera“ auf

⁴⁴⁴Hagen 1874, S. 377-400, Anonymus Bernensis mit einem Anhang zur Eitemperamalerei, S. 394-400; Trost 1991, S. 53.

⁴⁴⁵Hagen 1874, S. 382-390.

⁴⁴⁶Raft 1995, S. 19-26.

⁴⁴⁷Zu der Schriftensammlung von Le Begue zählen neben dem Manuskript von St. Audemar, das Traktat von Theophilus Presbyter „*Schedule diversarum Artium*“ (um 1100) und die drei Bücher von Heraclius „*De coloribus et artibus Romanorum*“ (11. oder 12. Jahrhundert).

⁴⁴⁸Raft 1995, S. 20.

⁴⁴⁹Faules denaturiertes Eiweiß ist elastischer und benetzt besser. Bei der Zersetzung sinkt der pH-Wert von 9,5 (alkalisch) zu leicht sauer, pH 6, siehe Bartl u.a. 2005, S. 575f.

⁴⁵⁰Ilg 1873

⁴⁵¹Trost 1991, S. 46f.

⁴⁵²Ilg 1873, S. 72.

⁴⁵³Ilg 1873, S. 74.

⁴⁵⁴Ilg 1873, S. 74, 76.

⁴⁵⁵Cennino Cenni, Neudruck 1970, Ilg (Hrsg.) 1871, 1970, Burns 2011, Thieme, Wipfler 2012.

zwei verschiedene Temperamischungen behandelt. Die erste besteht aus Eiweiß, Eigelb und Feigengummi,⁴⁵⁶ die mit Wasser verdünnt werden kann. Die zweite besteht nur aus Eigelb. Cennini bezeichnet sie als die eigentlich verwendete auf „Mauer, Tafel, auf Eisen“.⁴⁵⁷ Der Untergrund soll vor dem Malen mit einer verdünnten Eiweiß–Eigelb-Mischung mit einem Schwamm vorbereitet werden.⁴⁵⁸

In seinem Traktat über die Baukunst („De re aedificatoria“) geht Leon Battista Alberti als Architekt (1404-1472) ausführlich auf die Herstellung von verschiedenen Putzen ein, die einzelnen Techniken der Wandmalerei erwähnt er hingegen nur kurz. Man habe sowohl in Fresko wie auch in Secco gearbeitet. Interessant ist sein Hinweis, dass erst kürzlich herausgefunden worden sei, dass die Malerei mit Leinöl auf einer trocknen Wand sehr haltbar sei.⁴⁵⁹

Das älteste deutsche Handbuch ist das „Strassburger Manuskript“, vermutlich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.⁴⁶⁰ Die in Mittelhochdeutsch verfasste Quellenschrift beschreibt die Anweisungen eines ausführenden Malers an seine Schüler. Es können drei Hände unterschieden werden. Während der erste und zweite Teil sich mit der Herstellung der Farben für die Buchmalerei befasst, wird im dritten Teil auf die Metallapplikationen und Farbenherstellung für alle Arten der Malerei eingegangen. Eigelb und Eiweiß finden in der Buchmalerei ihren Einsatz. Zumeist werden die Pigmente mit Eigelb angerieben und dann mit „Gummi arabicum“ oder Eiweiß weiter vermalt.⁴⁶¹ Für Farbe, die auf Holz, Wand und Textil aufgetragen werden soll, wird Hautleim mit etwas Honig als Bindemittel empfohlen. Um die Farben glänzend und wasserfest zu machen, sollen sie mit einem Firnis überzogen werden.⁴⁶² Als weiteres wird die Herstellung von Ölfarben mit Leinöl beschrieben.⁴⁶³ Das Malen mit Ei oder einer Tempera für die Wand wird nicht wie bei Cennini explizit genannt.

Im „Liber illuministrarum“ aus dem Kloster Tegernsee, das viele Rezepte für die Buchmalerei enthält, ist Eiklar das am häufigsten aufgeführte Bindemittel. Es wird, wie beim „Anonymus Bernensis“ „De clarea“ beschrieben, erst geschlagen und dann mit Wasser vermischt. Das Eiweiß wird häufig auch mit anderen Bindemitteln vermischt, Eidotter für grüne und schwarze Tusche mit „Gummi Arabicum“ vermischt. Tierische Leime werden zumeist für Goldgründe hergenommen.⁴⁶⁴ Für die Wandmalerei gibt es nur wenige Hinweise, als Maltechnik wird hierfür der Aufbau einer Ölmalerei beschrieben.⁴⁶⁵

⁴⁵⁶ Reinkowski-Häfner 2010.

⁴⁵⁷ Cennino Cennini, Neudruck 1970, Ilg (Hrsg.) 1871, 1970, S. 53.

⁴⁵⁸ Cennino Cennini, Neudruck 1970, Ilg (Hrsg.) 1871, 1970, S. 52f.

⁴⁵⁹ Merrified 1952, S. 22.

⁴⁶⁰ Erst Berger datiert es in die Mitte des 15. Jahrhunderts, während Sir Charles Eastlake es in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts einordnet, siehe Borradaile, 1976, S.8.

⁴⁶¹ Borradaile 1976, S. 21, 23, 43, 47.

⁴⁶² Borradaile 1976, S. 53-55.

⁴⁶³ Borradaile 1976, S. S. 55.

⁴⁶⁴ Bartl u.a. 2005, S. 574-581.

⁴⁶⁵ Bartl u.a. 2005, S. 609.

Als letztes soll hier das regionale „Malerbüchlein aus dem Bamberger Karmelitenkloster“⁴⁶⁶ auf die Verwendung von Ei als Bindemittel untersucht werden. Der Sammelcodex aus der Zeit um 1500 vereint Mal- und Tintenrezepte aus verschiedenen Vorlagen des 15. Jahrhunderts.⁴⁶⁷ Neben der richtigen Pigmentmischung taucht eine wässrige Tempera aus Gummiarabikum und Eiklar auf.⁴⁶⁸

Die aufgeführten Quellen des frühen und späten Mittelalters bestätigen die wichtige Rolle, die dem Ei neben dem tierischen Leim und Gummiarabikum als Bindemittel zukommt. Nur in wenigen Texten wird explizit auf die Verwendung auf der Wand hingewiesen. Da jedoch die Maler häufig in verschiedenen Medien arbeiteten, ist anzunehmen, dass die Rezepte auf die unterschiedlichen Untergründe übertragen wurden.

2.2.2.8 Farbauftrag- Malweise

Wie bereits bei der Analyse des Bindemittels aufgezeigt, unterscheiden sich die Malereien in den einzelnen Gruppen in der Malweise und ihrem maltechnischen Aufbau.

Gruppe I/ Erste Fassung „Kaisersaal“

Nach der skizzenhaften Unterzeichnung werden die wenigen farbigen Bereiche mit einem breiten Pinsel (Abb. 5.30-5.31) als reine deckende Farbfläche aufgetragen. Läufer weisen darauf hin, dass die Farbe dünnflüssig war und rasch aufgetragen wurde. Zur Fertigstellung wurden die Darstellungen mit schwarzem Pinselstrich in unterschiedlicher Stärke aufgemalt. Um Weiß zu erhalten, wird an diesen Stellen die Farbe ausgespart, sodass der helle Malgrund der getünchten Wand sichtbar bleibt (Abb. 5.30). Die schwarze Linienmalerei wurde kurz nach dem Anlegen der Farbflächen aufgetragen. In einigen Bereichen war das Gelb bzw. Rot noch feucht, sodass sich das Schwarz dort mit den Farben leicht vermischt hat. Dies zeigt auch der Anschliff der Probe Fo Pg35a. Dort geht die flächige gelbe Farbschicht fließend in die darauf liegende schwarze Kontur über. Das Schwarz erscheint durch die Farbmischung leicht bräunlich.

Gruppe II/ Zweite Fassung „Kaisersaal“

Vergleichbar mit der ersten Fassung des „Kaisersaals“ zeigen sich auch bei der zweiten Fassung nur partiell – bei der Figur des David und in der gemalten Quadermalerei – wenige dünne schwarze Linien als Übertragungshilfen auf dem geglätteten Putz. Die weiße Kalktünche, der Malgrund, erscheint grau durch einen geringen Anteil an dolomitischem, magnesiumhaltigem Kalk und einer dünnen Lasur, die vermutlich mit einem geringen Anteil an Schieferschwarz oder Holzkohle versetzt ist (Fo Bm 1). Die

⁴⁶⁶ Ploss 1964.

⁴⁶⁷ Ploss 1964, S. 333f.

⁴⁶⁸ Ploss 1964, S. 340f.

dazugehörige Graufassung des Gewölbes zeigt ebenfalls eine mit einem geringen Anteil an Schieferschwarz oder Holzkohle versetzte Kalktünche mit proteinhaltigem Zusatz (Fo Bm 5). Das Grau, das den Hintergrund bildet, liegt nicht unter allen Farben, es wird – wie die Malschichtprobe zeigt – partiell noch einmal als Lasur aufgetragen. Grau als Hintergrundfarbe wird bei drei Malereiflächen in der Kapelle zum Heiligen Kreuz auf dem Karlstein nachgewiesen.⁴⁶⁹ Auf den bereits abgetrockneten Malgrund, der vermutlich vor der Bemalung nochmals leicht angefeuchtet wurde, erfolgte eine flächige Anlage der reinen Farbschichten in Gelb, Rot und Blau. Dieser Farbauftrag wurde, wie an der Probe (Fo Bm 2) vom roten Sockel des Löwen ablesbar ist, in bis zu zwei Schichten mit reinen Farben ausgeführt. Im Gegensatz zur Phase 1 sind die dargestellten Gegenstände und Figuren bereits leicht mit dem Farbauftrag modelliert, wie am Pinselduktus im Gewand des König David sichtbar ist (Abb. 5.35). Wie bei der Bemalung in der Gruppe I wird die Farbigkeit des Hintergrundes in die Gestaltung miteinbezogen. Die hellen Bereiche bleiben ausgespart, sodass der hellgraue Untergrund sichtbar ist. Zuletzt erfolgt die Binnenzeichnung. Das Gesicht, die Haare und die Gewandsäume werden mit dünnem rotem und schwarzem Pinselstrich aufgemalt, die Krone mit schwarzen Linien grafisch mit einer Schraffur modelliert (Abb. 5.36).

Das Schriftband, der Löwe und der Elefant zeigen keine Unterzeichnung, die Kontur ist direkt mit gelber Farbe angelegt und anschließend mit schwarzer Binnenzeichnung und Konturen gestaltet. Das Schriftband zeigt eine Änderung: ein so genanntes „Pentimenti“. Ursprünglich war das Band wohl kürzer geplant, was die gelbe Kontur eines eingerollten Abschlusses zeigt. Nachdem das Band dann länger ausgeführt wurde, blieb die frühere Kontur sichtbar (Abb. 5.42). Einzig der Turm auf dem Rücken des Elefanten ist mit dünner schwarzer Linie vorskizziert. Die hellen Bereiche sind ausgespart. Die flächigen roten Farben sind flüchtig ausgeführt, sie schließen nicht bündig mit der Kontur ab. Der Auftrag der Farben wie auch der Binnenzeichnung und Kontur sind routiniert ausgeführt. Die Malerei ist flächig und linienbetont. Die Farben und Linien beschränken sich auf das zur Bildaussage notwendige. Sie haben eher dekorativen Charakter.

Bei der Ausführung einer detaillierten Malerei wird zumeist zuerst die Form als Kontur festgelegt und dann die Binnenflächen mit Farbe ausgefüllt. Die linienbetonten Malereien der späten Gotik, wie wir sie im „Kaisersaal“ finden, hingegen erinnern an die Vorgehensweise beim Holzdruck und der Glasmalerei. Dort werden erst die farbigen Flächen monochrom angelegt und dann anschließend wird die Form mit einer dominanten schwarzen Kontur begrenzt und die Farbfläche mit einer Binnenzeichnung oder Schraffierung gestaltet.

⁴⁶⁹ Trestik 1998, S. 539.

Gruppe III/ Malerei Kapelle und Nebenraum im 1. OG, Stadtansicht und Kampfdarstellung im 2. OG

Aufgrund des stark reduzierten Zustandes und den weitreichenden Veränderungen an den Malereien der Kapelle durch die historischen Restaurierungen gibt es keine Bereiche, die noch die komplette ursprüngliche Malerei zeigen.

Da keine bildlichen Darstellungen der Malereien nach der Freilegung 1830-32, noch vor der anschließenden weitreichenden Restaurierung in der Kapelle, überkommen sind, außer der eher freien Aquarellskizze des Grafen von Seinsheim (Hist.A.01) gibt die Beschreibung des Restaurators Fernbach einen wichtigen Hinweis für den Farbauftrag. Sie bezieht sich auf das Bild Anbetung der Könige und die Bemalung der Ostwandnische.

„Temperafarben so dünn und doch so kräftig, durchsichtig, rein und klar zu malen vermöge. Der ganze Contour dieser Gemälde wurde vom Meister auf die zubereitete weiße Mauerfläche, sowie die Bestimmung der Falten in den Draperien oder Gewandungen e.c. mit ziemlich breiten dunkeln Strichen aufgetragen. Nachher wurde das Bild mit einer bräunlichen Farbe in leichten, einfachen und durchsichtigen Schatten gesetzt, und mit sogenannten ganzen Farben lasirend größtenteils so zu sagen nur colorirt, wobei jedoch die Fleischpartien an denselben mehr mit Deckfarben behandelt sind. Diese etwas breit und dunkel gehaltenen Contouren sind an den Gemälden eben so deutlich und stark in der Farbe gehalten, und wie die übrigen Farben am Bilde wahrzunehmen. Die Farben an diesen Gemälden sind größtentheils so dünn aufgetragen daß man die feinsten Sandkörner, die Ritzen und die vom Pinsel gelassenen Haare e.c. auf der Mauer durch die Farben hindurch wahrzunehmen im Stande ist“.⁴⁷⁰

Die hier beschriebene Maltechnik lässt sich in Teilen an den Malereien der Kapelle und im Nebenraum, wie auch an dem Fragment der Kampfszene nachvollziehen. Das Fragment eines bärtigen Mannes an der Ostwand des Nebenraumes der Kapelle zeigt derzeit den Zustand der in Rot-Braun modellierten Schatten im Gesicht (Abb. 5.124). Die darauf liegenden transparenten Lasuren für die Fleischfarbe sind verloren. Sie deuten sich noch leicht im UV-Licht an. Der Farbauftrag des Gewandes ist verloren, aufgrund der Reste des Bindemittels zeichnet sich jedoch die weiche Modellierung gut als Fluoreszenz unter UV-A- -Beleuchtung ab (Abb. UV32). In der Darstellung der Anbetung der Könige ist ebenfalls an der erhaltenen rot-braunen Untermalung des Jesuskindes (Abb. 5.68) der Malverlauf ablesbar. Diese rot-braun modellierende Grundanlage entspricht dem bei Cennini beschriebenen „Verdaccio“,⁴⁷¹ das Körper und

⁴⁷⁰ Fernbach 1845, S. 282f.

⁴⁷¹ Als „Verdaccio“ wird eine Untermalung mit einer grün-bräunlichen Mischfarbe, die aus gelbem Ocker und Schwarzem Pigment gemischt wird. Mit dem „Verdaccio“ wird das Inkarnat mit den Schatten modelliert. Wenn das „Verdaccio“ mit grüner Erde als Pigment ausgeführt wird, spricht man von „Verde terra“. Diese Technik wird detailliert bei Cennino Cennini in Cap.67 seines Traktates beschrieben. Vgl. Cennino Cennini, S.43-48, Knöpfler u.a. (Hrsg.) S. 92f, Brachert 2001, S. 267f., Hartmann 2012.

Gesicht in Schattentönen modelliert und anschließend mit einer transparenten Inkarnatfarbe überzogen werden sollen. Der Ausdruck „Verdaccio“ wird jedoch für eine Untermalung mit einer grünen „Verdeterra“ oder einer grün-grauen Mischfarbe aus Ocker und Schwarz verwendet. Über den Lasuren der Inkarnatfarbe werden dann Details mit einem dunkleren Farbton modelliert, betont und Weißhöhlungen aufgesetzt. Diese weiteren Schichten über der malerischen Grundanlage sind bei den Forchheimer Malereien vermutlich bei der Freilegung, wie bei den späteren Überarbeitungen in der Kapelle abgenommen worden. Auch in der Kapelle lassen sich trotz der Überarbeitungen noch Reste der fein ausgeführten, ursprünglichen Malerei finden. Die Figuren sind mit feinem rotem Pinselstrich unterzeichnet, Details wie Hände und Füße genau ausgeführt und bereits in Licht und Schatten modelliert (Abb. 5.94, Abb. 5.100, Abb. 5.111). Offensichtlich wurde der anschließende Farbauftrag mit lasierender Farbe vorgenommen, sodass die Unterzeichnung bereits als Detailzeichnung durchscheint und so Teil des Bildes wurde. Die Farbflächen sind mit reinen Farben aufgetragen und weich modelliert. Zuletzt wurden die bereits von der braun-roten Unterzeichnung sichtbaren Konturen partiell verstärkt.

Nur an einer Stelle in der Kampfszene im 2. Obergeschoss ist der sonst verlorene, mehrschichtige Aufbau über der dünnen roten Unterzeichnung gut sichtbar (Abb. 5.168-5.170). Sie zeigt deutlich die Komplexität der Malschicht.

2.2.3 Zusammenfassung der Maltechnik

Bei den Wandmalereien in Forchheim handelt es sich um Seccomalereien. Alle Malereien liegen auf einer unterschiedlich starken Kalktünche, die einen Proteinzusatz enthält. Sowohl die partielle Unterzeichnung als auch die malerische Grundanlage sind vermutlich noch in die dünne Kalktünche eingebunden.

Die erste Ausgestaltungsphase des „Kaisersaals“ lässt sich auch maltechnisch verdeutlichen, da als Bindemittel sowohl Protein wie Öl-Zusatz nachzuweisen sind. Dies bestätigt die Zuordnung der Putzfragmente, die als Bodenfunde unter der Malerei des König Davids geborgen wurden und zur Erstbemalung des „Kaisersaals“ gehören.

Alle weiteren Malereien sowohl der zweiten Ausgestaltung des „Kaisersaals“, wie in der Kapelle und deren Nebenraum im 1.OG und den zwei gotischen Malereien im 2. OG, sind als Seccomalereien mit einem proteinhaltigen Bindemittel, vermutlich Ei, ausgeführt worden. Die Verwendung von Ei oder Ei-Tempera entspricht der verbreiteten Technik zu Ende des 14. Jahrhunderts. Das Bindemittel ermöglicht sowohl das Malen in feinen Lasuren wie auch pastose deckende Malschichten. Wie in der Tafelmalerei können die Farben in Schichten wie auch Nass in Nass vermalt werden. Aufgrund der Maltechnik können die Malereien der Gruppen II und III trotz unterschiedlicher Malweise zu einer Malphase zusammengefasst werden. Vermutlich sind sie zeitgleich ausgeführt worden, aber durch unterschiedliche Maler. Die profanen Themen im „Kaisersaal“, wie die Fabelwesen in der Nische im Nebenraum der Kapelle, sind eher linear-graphisch angelegt, wohingegen die weiteren sich durch einen mehrschichtigen Aufbau und weiche Modellierungen unterscheiden. Hervorgehoben

durch einen roten Hintergrund und eine detailliertere Ausgestaltung mit Metallauflagen sind die Darstellung mit Szenen aus dem Leben Jesu an der Nordwand und dem Ostabschluss in der Kapelle.

Die Maltechnik der Phase III in der Kapelle und dessen Nebenraum folgen dem Aufbau einer Seccomalerei auf der Wand, wie sie detailliert von Cennino Cennini in seinem Traktat beschrieben worden ist.⁴⁷² Der Maler, bzw. wohl eher die Malerwerkstatt in Forchheim folgte dem traditionellen Aufbau mit einer Unterzeichnung, der Modellierung des Inkarnates in einer Art „Verdaccio“ und einer anschließenden Fertigstellung der Malschicht mit zahlreichen Lasuren, die sowohl in Schichten wie auch weich modelliert Nass in Nass verarbeitet wurden.

⁴⁷² Cennino Cenni, Neudruck 1970, Ilg (Hrsg.) 1871, 1970, S. 43-49.

2.3 Malereibestand

Ausgehend von den Ergebnissen, die im vorangegangenen Kapitel zur Maltechnik der Erstmalerei gewonnen werden konnten, wird im Folgenden der Frage nachgegangen, in welchem Ausmaß sich die einzelnen Dekorationen der unterschiedlichen Zeiträume erhalten haben.

Zu klären gilt, inwieweit die derzeit sichtbare Malerei dem Erscheinungsbild der Erstbemalung entspricht, welche Veränderungen oder Ergänzungen durch Alterung, Verlust und spätere restauratorische Eingriffe aufgetreten sind. Die Antworten auf diese Fragestellungen sind sowohl für die kunstgeschichtliche Einordnung wie auch für die Wertung der Restaurierungsgeschichte von erheblicher Bedeutung.

Zum einen ist das Wissen um die schriftlichen Quellen eine wichtige Voraussetzung zur Formulierung der Untersuchungsziele, der Auswahl der Untersuchungsmethoden und zur Interpretation der Ergebnisse, andererseits können die schriftlichen Quellen nicht unkritisch als Faktum übernommen werden und müssen mit den Untersuchungen erst im Detail verifiziert werden.

Für beide historische Restaurierungen im frühen 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich zwar umfangreiche schriftliche Dokumente erhalten,⁴⁷³ jedoch zeitbedingt nur wenige historische bildliche Zeugnisse (Abbildungen Anhang 6.1). Hierunter sind vor allem die historischen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert ein wichtiges Dokument, da sie den Zustand der Malereien in der Kapelle nach der weitreichenden Restaurierung 1830-32 zeigen (Hist.A.10- Hist.A.17). Sie geben eine gute Vorstellung über den hohen Grad der farblichen Überarbeitung, der Übermalung, der in den schriftlichen Quellen weitaus geringer dargestellt wird.⁴⁷⁴

Zusätzlich zu der Motivation der einzelnen Maßnahmen wird in den schriftlichen Unterlagen im unterschiedlichen Umfang auf die verwendeten Materialien und Techniken der Restaurierungsmaßnahmen eingegangen. Im Folgenden werden deshalb diese zuerst anhand zerstörungsfreier optischer Untersuchungsmethoden mit dem vorhandenen materiellen Bestand am Objekt abgeglichen, um anschließend aufbauend auf diesen Ergebnissen anhand einzelner entnommener Materialproben, die optischen Phänomene mit naturwissenschaftlichen Analysen zu verifizieren.

Zum Verständnis der Untersuchung des Bestands werden deshalb einzelne Daten der bewegten Restaurierungsgeschichte der Malereien in der Forchheimer Burg, die ausführlich in Kapitel 3.1 erörtert werden, vorweggenommen.

Entscheidend hierfür sind die beiden großen Restaurierungsphasen im frühen 19. Jahrhundert 1830-32 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts 1906-10. Während der ersten Restaurierung wurden die Malereien in der Kapelle (2.03) und die zwei Fabelwesen auf der Ostwand des angrenzenden Nebenraumes (2.04b Triton, 2.04c Kranichmensch) freigelegt. Nach dem Entstauben wurden Hacklöcher und Fehlstellen im Putz mit feinem Kalkmörtel geschlossen. Dann erfolgte eine weitreichende Übermalung, wie an den oben bereits genannten historischen Fotografien ersichtlich ist. Zum Abschluss

⁴⁷³ Siehe Anhang: Kap. 9. Quellenmaterial (Abdruck der Transkriptionen).

⁴⁷⁴ Siehe Kap. 3.1.2 Freilegung und Restaurierung 1830-1832.

werden die Malereien enkaustiert.⁴⁷⁵ In seinem Bericht zu den ausgeführten Maßnahmen benennt der Restaurator weder Bindemittel für die farbigen Ergänzungen noch Mischung und Material für diesen enkaustischen abschließenden Überzug. Bei einem enkaustischen Überzug kann jedoch mit großer Sicherheit als ein Bestandteil Wachs angenommen werden. Ob der ausführende Maler sein selbst entwickeltes, enkaustisches Malsystem, das er 1845 in seinem Buch zur enkaustischen Malerei⁴⁷⁶ veröffentlichte, in Forchheim zum Einsatz brachte, kann vor einer Untersuchung nur vermutet werden.⁴⁷⁷

Etwa 80 Jahre später erfolgte während der zweiten Restaurierungsphase die Freilegung der weiteren Wandmalereien in der Burg und deren Konservierung. Dies umfasste, nach einem ersten Entstauben, eine flächige Festigung der Malschicht mit einer dünnen Kaseinlösung⁴⁷⁸ und dem partiellen Schließen von Fehlstellen im Putz mit Mörtel. Da man eine reine Konservierung der Malereien und die Präsentation als Fragment anstrebte, wurde im hierzu verfassten Bericht viel Wert darauf gelegt zu betonen, dass nur äußerst geringfügig lasierende Retuschen angebracht worden seien. Die Übermalung und der enkaustische Überzug der Restaurierung von 1830-32 in der Kapelle und an den zwei Fabelwesen in der Fensternische an der Ostwand im Nebenraum der Kapelle wurden im Zuge dieser Maßnahmen wieder abgenommen.

2.3.1 Berührungsfreie multispektrale Untersuchung zum Bestand

Eine der wichtigsten restauratorischen Untersuchungsmethoden ist die rein visuelle Beurteilung am Objekt, unter Vergrößerung und im Schräglicht.⁴⁷⁹ Die sich als Höhenrelief abzeichnenden Oberflächenphänomene, wie beispielsweise Fehlstellen in der malschichttragenden Grundierung, ließen sich fotografisch gut dokumentieren (Abb.5.116).

Als weiteres kommen berührungsfreie optische Untersuchungsmethoden zum Einsatz, welche die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Material, Applikationstechnik und Materialveränderungen aufgrund von Alterung oder Umwelteinflüssen zu eigen macht, die während Bestrahlung im für das menschliche Auge unsichtbarem elektromagnetischem Spektrum auftritt.

Die Untersuchung von Kunstwerken im infraroten Spektrum des Lichtes und die Sichtbarmachung von Oberflächenphänomenen mittels ultravioletter Bestrahlung gehören bereits seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts⁴⁸⁰ zur Standarduntersuchung, zuerst in der Gemälderestaurierung und dann bald auch im Bereich der Wandmalerei. Während die Tiefenuntersuchung, dazu zählt die IR-Reflektographie in erster Linie,

⁴⁷⁵ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 25. Januar 1832. Zur Begriffserklärung und Technik der Enkaustik siehe

Kap. 3.1.2. Exkurs: Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik.

⁴⁷⁶ Fernbach 1845.

⁴⁷⁷ Siehe Kap.3.1.2 Exkurs: Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik.

⁴⁷⁸ Kasein ist aus Milch ausgeschiedenes Phosphorprotein, das nach einem Aufschluss als Klebemittel auch in der Konservierung Verwendung fand. Siehe Kap. 3.1.3 Freilegung und Konservierung 1906-1910.

⁴⁷⁹ Der Begriff Schräglicht ist umfassender als der häufig gebräuchliche Begriff Streiflicht, da der Einfallwinkel des Lichts je nach Oberfläche des Objekts unterschiedlich steil gewählt wird.

⁴⁸⁰ Nicolaus, Knut: Du Mont's Handbuch der Gemäldeskunde, Köln 1979, S. 241.

Hinweise zur Maltechnik gibt, kann die Oberflächenuntersuchung, wie die UV-Fluoreszenz Fotografie, Aussagen zum Bestand hinsichtlich späterer Ergänzungen, wie Retuschen und Überzügen, liefern.

2.3.1.1 Untersuchung im nicht sichtbaren Spektrum - Infrarot IR-Reflektographie

Im Gegensatz zur Untersuchungsmethode mittels UV-Fluoreszenz, die Aussagen über die Beschaffenheit der Oberfläche ermöglicht, kann die IR-Reflektographie optisch Schichten durchdringen und zählt somit zum Bereich der Tiefenuntersuchung. Dieses Phänomen wird eingesetzt, um in die unteren Schichten des Malschichtaufbaues zu dringen. Dies ermöglicht Übertragungshilfen, wie Unterzeichnungen, und den weiteren Schichtaufbau, wie Untermalungen, eine flächige malerische Grundanlage, wie das Rot-Braune „Verdaggio“ der Forchheimer Malereien im 1. und 2. Obergeschoss, aufzuzeigen.⁴⁸¹ Die physikalische Wirkung der zunehmenden Transparenz von Schichten hängt von der Art des Materials und der Schichtstärke ab. Gute Ergebnisse lassen sich bei organischen Bindemitteln wie Öle, Harze und Proteine erzielen, die als pigmentierte Lasuren ohne den Anteil von Füllstoffen, wie beispielsweise Gesteinsmehle oder Kreiden, aufgetragen wurden. Die optische Durchdringung mineralisch gebundener Farben, wie z.B. Kalkfarben, ist im nahen bis mittleren Infrarotspektrum (760nm - 3000nm), das im Bereich der Konservierung zumeist zum Einsatz kommt, nicht möglich.

Aufgrund der Einschränkung der häufiger verwendeten, anorganischen Bindemittel und der Tatsache, dass die hoch auflösenden Infrarot Vidicon Kameras zumal für den Transport und die Anwendung vor Ort nur bedingt geeignet waren, stammen die verbreiteten IR-Aufnahmen von Unterzeichnungen zumeist von Tafel- und Leinwandgemälden. Das Problem der Mobilität der verwendeten Vidicon spielt seit der rasanten Verbesserung der Qualität digitaler Fotokameras und deren Möglichkeit zur Verwendung zur IR-Reflektographie keine Rolle mehr.

Erste Versuche vor etwa 10 Jahren mit einer einfachen Kleinbildkamera im Germanischen Nationalmuseum zeigten, dass die Empfindlichkeit der digitalen Kamerachips zur Sichtbarmachung im nahen bis mittleren Infrarotspektrum möglich ist⁴⁸².

Erste Versuche in der Forchheimer Kapelle mit einer Infrarot Vidicon Kamera,⁴⁸³ die jedoch über keine Bildspeicherung verfügte, bestätigten bereits das erwartete Ergebnis: Aufgrund der stark reduzierten Malschicht im 1. und 2. Obergeschoss, in der die detaillierte Unterzeichnung zumeist bereits freiliegt, sind zu wenig darüber liegende Malschichten erhalten, die durchdrungen werden müssten. Bei beiden Dekorationen des „Kaisersaales“ ist aufgrund der eher linearen Malweise kein vielschichtiger Malschichtaufbau vorhanden. Die formgebenden Linien sind Bestandteil der sichtbaren Malschicht.

⁴⁸¹ Siehe Kap. 2.2.2.8 Farbauftrag/ Malweise Gruppe 2.

⁴⁸² Meyer, Raquet 2002.

⁴⁸³ Spectra elettronica NIR 1010, Empfindlichkeit bei 300-1700nm (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

Trotz der geringen Erwartungen hinsichtlich der Visualisierung verdeckter Übertragungshilfen, wurden alle Malereien der Vollständigkeit halber als IR-Reflektographie mit einer einfachen Digitalkamera⁴⁸⁴ aufgenommen. Die in einer Auswahl im Anhang aufgenommenen Aufnahmen zeigen jedoch noch die geringe Auflösung, die diese Technik vor etwa 10 Jahren lieferte. Mittlerweile ist es möglich, hoch auflösende IR-Reflektographie Aufnahmen mit adaptieren⁴⁸⁵ digitalen Spiegelreflexkameras zu erhalten. Wie bereits bei der optischen Untersuchung ersichtlich wurde, bestätigte die Untersuchung der gesamten Malereien, dass keine zusätzlichen Erkenntnisse gewonnen werden konnten. Die Malereien im „Kaisersaal“ (Abb. IR01-IR03) sind definitiv vorwiegend linear und mit nur wenigen Farbflächen ausgeführt.

Bei den ursprünglich mehrschichtig aufgebauten Seccomalereien in den beiden Obergeschossen liegen aufgrund des stark reduzierten Erhaltungszustandes die Unterzeichnung und die malerische Grundanlage weitgehend frei. Die darüber liegenden, farbigen Lasuren und Konturen sind nahezu vollständig verloren. Deshalb kann auch hier eine Tiefenuntersuchung im IR-Spektrum keine neuen Erkenntnisse liefern. Jedoch, wie bei allen Untersuchungen im multispektralen Bereich, kann auch im IR-Spektrum allein aufgrund der Verschiebung der Kontraste, aufgrund der unterschiedlichen Reflexion und Adsorption der verschiedenen Farbmittel eine Verdeutlichung innerhalb der Darstellung auftreten. Dies kann beispielweise zur besseren Lesbarkeit einzelner Details, wie Inschriften, führen, so auf dem aufgeschlagenen Buch auf der Lesestütze von der Verkündigung (Abb. IR13). In der Aufnahme zeigt sich besser die Unterzeichnung des Hl. Geistes in Form der Taube am Nimbus Mariens, die vermutlich bei der Restaurierung 1830-32 verändert wurde.

In den weiteren Beispielen, die aus der Anbetung der Könige stammen, unterscheiden sich die beiden in dunklem Rot-Braun ergänzten Konturlinien, die Reste der Übermalung von Franz Fernbach von 1830-32 und die späteren Retuschen der Restaurierung von 1906-10 (Abb. IR 08-09; IR 11-12).

2.3.1.2 Untersuchung im nicht sichtbaren Spektrum- Ultraviolett UV-A- Fluoreszenz Fotografie

Zur Untersuchung und Dokumentation der Oberfläche mittels UV-Fluoreszenz Fotografie wird der Bereich der langwelligen der UV-A Strahlung im nahen IR Spektrum (320nm-400nm) und im geringeren Maße bis zur mittleren kurzwelligen UV-B Strahlung (280nm-320nm) genutzt.

Die Oberflächenuntersuchung kann sowohl Unterschiede im Material, hinsichtlich Materialalterung und Applikationen sichtbar machen. Folgende Aussagen wären möglich: zur Erstmalschicht, wie vor allem zur Trennung der Erstmalschicht von späteren Ergänzungen im Putz, Retuschen in der Malschicht, eingebrachte Konservierungsmittel und spätere Überzüge durch unterschiedlich intensive oder

⁴⁸⁴ Sony DSC-F707, siehe Meyer, Raquet 2002.

⁴⁸⁵ Im Rahmen des RECORDS Forschungsprojektes an der Universität Bamberg, gefördert von der Bayerischen Forschung Stiftung (2012-13) konnten die großen Möglichkeiten dieser Technik an ausgewählten Tafelmalereien im Augsburger Dom bestätigt werden.

farbige Fluoreszenzen. Vereinzelt können sich Bereiche, in denen die Malschicht bereits reduziert ist oder Farbmittel, zumeist Pigmente, verloren sind, unter der UV-Beleuchtung aufgrund der Fluoreszenz des noch vorhandenen Bindemittels wieder abzeichnen.

Die durch die Strahlung erzeugte, sichtbare Fluoreszenz wird fotografisch dokumentiert.

Das Ziel der UV-Fluoreszenz Untersuchung an den Wandmalereien in der Forchheimer Burg war die Dokumentation des Bestand der Erstmalerei und eine optische Trennung von den späteren Ergänzungen. Die Zutaten der frühen Restaurierung 1830-32 in der Kapelle und an den zwei Fabelwesen im Nebenraum der Kapelle wurden laut der Restaurierungsberichte bei den Maßnahmen 1906-10 wieder weitgehend entfernt. Es ist jedoch anzunehmen, dass die harzhaltigen Übermalungen und die tief in den Putz eingeschmolzene Wachsmischung, die als abschließender Schutzüberzug aufgebracht wurde, damals nicht vollständig entfernt werden konnte. Es stellte sich die Frage, ob diese Bindemittelreste unter UV-Anregung sichtbar gemacht werden können.

Die wichtigste Fragestellung zur UV-Strahlenuntersuchung war, ob es möglich wäre, die bei der Restaurierung 1906-10 angebrachten Retuschen sichtbar zu machen und zu dokumentieren. Gerade weil der Verzicht auf weit reichende farbige Ergänzungen ein wichtiger Grundsatz dieser späteren Konservierung war, ist es zur endgültigen Bewertung und Einordnung in die Restaurierungsgeschichte notwendig, die schriftlichen Quellen mit dem Befund vor Ort dahingehend genauestens zu betrachten.

Hierfür wurden alle gotischen Wandmalereien im Ostflügel als UV-Fluoreszenzaufnahmen vor der Restaurierung 1999-2001 dokumentiert.⁴⁸⁶

Die Auswertung erfolgte im direkten Vergleich der UV-Aufnahmen zu den Wandmalereien vor Ort, den historischen Aufnahmen und Berichten.

Aufnahmebeschreibung:

Die Aufnahmeanordnung für die UV-A Fluoreszenzaufnahmen setzte sich aus drei Komponenten zusammen: einer Lichtquelle, die mit Hilfe eines Filters nur langwellige UV-Strahlen zur Anregung aussendet als Strahler oder Blitzlampe. Für diese Aufnahmen wurden die Wandmalereien gleichmäßig mit zwei Phillips UV-Strahler, HPW 125 Watt mit dem Schwarzfilter Schott MUC2 Filter ausgeleuchtet. Die Aufnahmen erfolgen im langwelligen, nahen UV-A Licht (320nm-380nm).

Zur Aufnahme werden sowohl analoge wie digitale Kameras in verschiedenen Formaten und Auflösungen benutzt. Die Wandmalereien in Forchheim wurden im 6x6 Format noch analog⁴⁸⁷ mit einem Fuji Provia 400 ASA Farbpositiv Film aufgenommen. Um Unschärfe durch reflektierende UV Strahlen in der Aufnahme zu vermeiden, wurde vor dem Objektiv ein UV Sperrfilter angebracht. Als UV Sperrfilter kam der KV418 der Fa. Reichmann, Schott zum Einsatz.

Die Aufnahmen erfolgten in der Dunkelheit.

⁴⁸⁶ Siehe Anhang 8.1

⁴⁸⁷ Hasselblad 500C, 80mm Zeiss Objektiv.

Informationen zum Bestand der Erstmalerei mittels der UV-A Fluoreszenzphotografie

Die spätgotischen Wandmalereien in der Forchheimer Burg sind mehrschichtige Seccomalereien, die auf einer Kalktünche ausgeführt wurden. Die proteingebundenen Farbschichten sind in unterschiedlichem Ausmaß reduziert. Unter der UV-A Beleuchtung zeichneten sich aufgrund der Fluoreszenz des verbliebenen Bindemittels Details der Erstmalerei deutlicher ab, die von einer gekonnten, hochwertigen künstlerischen Ausgestaltung zeugen: Die ehemals weiche Modellierung der Gesichter, aufgrund des mehrschichtigen Aufbaues in Lasuren und in einer Nass-in-Nass-Technik,⁴⁸⁸ zeigt sich am Beispiel des Verkündigungsengels besonders deutlich (Abb.UV18, UV19). Jetzt nur noch schwer lesbare, fein ausgeführte malerische Details, wie die Pfauenaugen auf dem Flügel des Erzengels, werden verdeutlicht. Dies gilt im Besonderen für die verlorenen Lasuren der Gewänder, die nur noch leicht in der Umrisszeichnung erhalten sind. Ein Beispiel hierfür ist das Gewand des „bärtigen Mannes“ auf der Ostwand im Nebenraum der Kapelle – Modellierung und Faltenwurf der komplett verlorenen Seccomalschicht werden durch eine leicht bräunliche Fluoreszenz des proteinhaltigen Bindemittels wieder sichtbar (Abb.UV32).

Die UV-Fluoreszenz verdeutlicht aufgrund der Verluste in der Malschicht nicht mehr oder nur noch schwer erkennbarer Details der ehemals äußerst fein ausgeführten Erstfassung. Dies soll an zwei weiteren Beispielen dargestellt werden. Der hl. Bartholomäus aus der nördlichen Laibungsfläche an der Ostwand der Kapelle zeigt durch helle Fluoreszenzen das in dünnen Pinselstrichen ursprünglich in der jetzt verlorenen Seccomalschicht fein modellierte Gewand (Abb.UV25). Selbst bei den nur als rote skizzenhafte Unterzeichnungen erhaltenen Figuren in der Kampfszene im 2. Obergeschoss heben sich die Gewänder der männlichen Figuren als bräunliche Fluoreszenz deutlicher hervor (Abb.UV41). Auch wenn Bindemittel und Pigmente nicht allein aufgrund charakteristischer Fluoreszenzen bestimmt werden können, so können diese bereits Hinweise für weitere analytische Untersuchungen geben, wie an den Beispielen des Zaumzeuges des Pferdefragments (UV37) und der Kampfszene (UV41) aufgezeigt werden kann. Das als Zinnober analysierte Rotpigment (Fo Pg2) erscheint unter UV Bestrahlung charakteristisch dunkel.

Unterscheidung der Erstmalerei von den Eingriffen der Restaurierungen unter UV-A Beleuchtung

An fast allen untersuchten Bereichen fällt in unterschiedlichem Ausmaß eine starke gelb-rötliche Fluoreszenz auf. Sie zeigt sich sowohl auf den 1830-32 geschlossenen Hacklöchern in der Kapelle (Abb. UV11-31), wie auch in geringerem Maße in Bereichen, die erst 1906-10 freigelegt und konserviert wurden, wie an der Darstellung des König David im „Kaisersaal“ (Abb. UV 06) und bei den vegetabilen Darstellungen im Nebenraum der Kapelle (Abb. UV38). Die Fluoreszenz deutet auf die Verwendung des Weißpigments Lithopone⁴⁸⁹ hin, welches bereits bei der Materialprobe (FoBm12)

⁴⁸⁸ Siehe Kap. 2.2.2.8 Farbauftrag-Malweise.

⁴⁸⁹ Das weiße Pigment Lithopone ist eine Mischung aus Zinksulfid (ZnS) und (BaSO₄). Das 1847 erstmals synthetisierte Gemisch wurde erst am Ende des 19. Jahrhunderts in der Malerei eingesetzt. Mairinger 2003 gibt für dieses eine charakteristische gelb-orange UV Fluoreszenz an.

von den Propheten an der Westwand in der Kapelle vermutet wurde. Da dieses Weißpigment erstmals 1847 synthetisiert wurde, können diese Retuschen und Ausmischungen nicht aus der frühen Restaurierung 1830-32 stammen und sind somit der zweiten Konservierung 1906-10 zuzuordnen.

Gut unterscheiden lassen sich unter UV Anregung die Putzergänzungen der beiden Restaurierungsphasen. Die späteren Kalkputzergänzungen von 1906-10 fluoreszieren nicht, sie adsorbieren das Licht und erscheinen deshalb dunkel. Die Putzergänzungen, die bereits 1830-32 in der Kapelle ausgeführt wurden, wurden wohl während der späteren Konservierung mit einer flächigen Lasur, das das oben aufgeführte Weißpigment Lithopone enthält, abgedeckt. Deshalb treten diese wiederum deutlich durch eine gelb-rote Fluoreszenz hervor. Gut zu sehen ist dies auch auf einigen größeren Putzergänzungen von 1906-10 in der Malerei des König Davids im „Kaisersaal“. Dort wurden die Putzergänzungen 1906-10 mit der weißen Lasur partiell übermalt (Abb. UV 07). Deutlich sind die Pinselstriche sichtbar.

Farbige Ergänzungen der Restaurierung 1906-10 treten unter UV-Beleuchtung deutlicher auf den dunkel erscheinenden zeitgleichen Putzergänzungen hervor. Der Umriss des Wappens wurde als Linie auf der großen Putzergänzung komplettiert (UV03), die horizontale Linie, die den Sockel von der figürlichen Malerei in dem Bildfeld mit König David trennt, wurde ebenfalls während der Restaurierung 1906-10 als dünne Linie auf den zeitgleichen Putzergänzungen angedeutet (Abb.UV06).

Unterschiedliche Fluoreszenzen erleichtern zudem eine Visualisierung der wenigen Ergänzungen, die an den Bildfeldern mit den Blütenranken angebracht wurden, wie die Aufnahmen mit den Blüten und Blättern von der Süd- und Westwand im Nebenraum der Kapelle demonstrieren (Abb.UV35, UV36, UV38). Die dunkelrote Fluoreszenz in den halbkreisförmigen Blüten markiert die Erstfassung mit Mennige als Pigment (Fo Pg 4), die helleren weiß-gelben Fluoreszenzen markieren lasierende Ergänzungen einzelner Blätter bei der Restaurierung 1906-10.

In der Kapelle finden sich zwei Ergänzungen in den dunkelroten Konturen. Sie unterscheiden sich nur partiell schwach unter einer Vergrößerung im Tageslicht, aufgrund der unterschiedlichen Rottöne und des Farbauftrages. Unter UV Anregung unterscheiden sich diese beiden Konturen nicht. Sie könnten Reste von Ergänzungen beider Restaurierungen sein (Abb. UV14, UV15, UV30, UV31), deshalb werden von ihnen Malschichtproben zur Analyse entnommen.⁴⁹⁰

2.3.2. Materialanalyse Bindemittel und Pigmente zum Bestand – Vergleich der historischen Berichte und des Befundes am Objekt

Im vorangegangenen Kapitel konnte eine Vielzahl an Information hinsichtlich der Fragen des Bestandes der Erstmalerei dargelegt, wie auch die Zuordnung verschiedenster Ergänzungen zu den beiden Restaurierungsphasen 1830-32 und 1906-10 – zerstörungsfrei, mit optischen Untersuchungsmethoden und fotografisch dokumentiert werden. Deshalb ist es nun möglich, gezielt und mit einer äußerst

⁴⁹⁰ Siehe Kap. 2.3.2

geringen Anzahl entnommener Proben die sich optisch abzeichnenden Phänomene durch eine chemische Analyse einem Material beizuordnen.

Aufgrund der vorangegangenen berührungsfreien optischen Untersuchung konnte die Anzahl der Proben erheblich verringert werden. Die unterschiedlichen Untersuchungsmethoden ergänzen sich und ermöglichen zumeist nur in ihrer Kombination die Fragen zum Bestand zu klären. Die bei der Analyse sich ergebenden Materialien wie Farb-, Binde- oder Festigungsmittel können zum einen partiell aufgrund ihrer Herstellungsgeschichte und ihrer zeitlichen Verwendung eingegrenzt werden, wie z.B. die Verwendung des bereits genannten Pigmentes Lithopone.⁴⁹¹ Dies ist jedoch nur in wenigen Fällen möglich, da in der Wandmalerei über lange Zeiträume die gleichen Farbmittel und zumeist natürliche Erden verwendet wurden.⁴⁹² Weiter werden die ermittelten Materialien wiederum mit den Angaben in den Quellentexten und den Ergebnissen aus der Analyse zur Maltechnik der Erstmalerei abgeglichen. Zum Abschluss erfolgt der Vergleich mit der optischen Untersuchung zu den Schichtenfolgen.

Die Malereien in der Kapelle, die bereits 1830-32 aufgedeckt wurden, sind von dunkelroten Konturen geprägt (Abb.5.65, Abb. 5.108). An wenigen Stellen unterscheiden sich augenscheinlich diese zwei Konturen, die auf der Erstmalschicht liegen: eine deckende dunkelrote und eine eher lasierende in einem helleren Rot. Dies zeigt sich auch geringfügig in der IR Reflektographie, wie am Beispiel in der Anbetung der Könige in der Kapelle (Abb. IR 08-09; IR 11-12)⁴⁹³ zu sehen ist. Im Folgenden sollen diese beiden Konturen nun getrennt und den beiden Restaurierungsphasen 1830-32 und 1906-10 zugeordnet werden.

Unter UV-Anregung lassen sich jedoch keine Unterschiede erkennen, deshalb kann mit rein optischen Methoden die Zuordnung der dominanten Rot-Braunen Konturen nicht ausgeführt werden. Da es sich bei der UV-Fluoreszenz um eine Oberflächenuntersuchung handelt, kann bei den Malereien in Forchheim, beispielsweise die gleiche Fluoreszenz darauf beruhen, dass auch über der Fassung 1830-32 eine dünne Schicht des in den Akten erwähnten Festigungsmittels Kasein liegt, das flächig bei der Restaurierung 1906-10 aufgetragen wurde. Einen Hinweis hierfür geben die Bindemittelanalysen (Fo Bm1- Fo Bm13), die bei allen Proben zuoberst eine dünne weißliche Schicht aufweisen, die aus Protein besteht, das durch Alterungsprozesse in Kalziumoxalat umgewandelt wurde.⁴⁹⁴

Um eine zeitliche Zuordnung der roten Kontur zu erreichen, wurden zwei Materialproben entnommen und mit dem Fourier-Transform-Infrarot (FT-IR)-Mikro

⁴⁹¹ Siehe Kap. 2.3.1.2 Untersuchung im nicht sichtbaren Spektrum-Ultraviolett, UV-A Fluoreszenz Fotografie.

⁴⁹² Siehe Kap. 2.2.2.4 Farbmittel Pigmente.

⁴⁹³ Siehe Kap. 2.3.1.1 Untersuchung im nicht sichtbaren Spektrum – Infrarot IR- Reflektographie.

⁴⁹⁴ Kap. 7.2 Maltechnischer Aufbau und Bindemittelanalyse.

Spektrometer⁴⁹⁵ untersucht: aus dem Gewand des südlichen Propheten von der Westwand der Kapelle (Fo Bm11) und aus der Kontur des Kopfes des knienden Königs in der Anbetung der Könige (Fo Bm13) von der Nordwand.⁴⁹⁶ Als Hauptkomponente der dunkelroten deckenden Kontur ergab sich in beiden Proben, neben geringen Mengen Protein, Harz und Wachs auf einer Kalkgrundierung. Offensichtlich wurde bei der frühen Restaurierung 1830-32 die rote Unterzeichnung der freigelegten Erstmalerie, mit dem proteinhaltigen Bindemittel, mit kräftiger dunkelroter harzhaltiger Farbe nachgezogen. Dann wurde diese Fassung mit einer wachshaltigen Mischung überzogen, die tief in die Übermalung eingedrungen ist. Somit war es bei der Restaurierung 1906-10 nicht gelungen, wie beabsichtigt, die Übermalung von Franz Fernbach von 1830-32 komplett abzunehmen. Durch die tiefe Durchdringung seiner Übermalung und des enkaustischen Überzuges mit den Resten der freigelegten Erstmalschicht konnten diese nicht gänzlich getrennt werden. Dies bestätigt eine weitere Materialprobe, die von dem grünen Gewand des nördlich stehenden Propheten entnommen wurde (Fo Bm12). Auch hier finden sich wieder das harzhaltige Bindemittel und ein Wachsüberzug. Folglich kann angenommen werden, dass der weitaus größte Teil der jetzt sichtbaren, die Figuren bestimmenden, kräftigen braun-roten Konturen und die wenigen Reste einer flächigen Malschicht aus der Hand Franz Fernbachs stammen, mit der er die Erstmalerie nach der Freilegung übermalte. Die Analysen bestätigen auch seinen abschließenden enkaustischen Überzug mit Bienenwachs, der tief in die Schichten eingedrungen ist. Diese Übermalung und der Überzug wurden bei der Restaurierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur reduziert und nicht komplett, wie zu Beginn der Restaurierung vorgesehen, abgenommen. Dies hätte vermutlich zu einem äußerst hohen Verlust der gesamten Malerei geführt, was man nicht riskieren wollte. Um sich dem vor der Restaurierung aufgrund der flächigen Übermalung geschlossenen Eindruck der Malereien in der Kapelle bestehendem Erscheinungsbild wieder anzunähern, wurden wenige Fehlstellen in der Kontur mit proteinhaltiger Farbe in einem leicht helleren Rot geschlossen.

Dass die in Ausschnitten freigelegte Malerei an der Südwand (Abb. 5.120), wie schriftlich belegt, aus der Restaurierungsphase 1830-32 stammt, bestätigt wiederum die Verwendung eines harzhaltigen Bindemittels.⁴⁹⁷ Verschiedenste harz- und wachshaltige Mischungen wurden im Zuge der Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik im frühen 19. Jahrhundert als Malmittel angewendet.⁴⁹⁸

2.3.3 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Zusammenspiel der optischen berührungsfreien Untersuchungsmethoden und der chemischen Analyse entnommener Malschichtpartikel konnten die Fragen zum Bestand der Wandmalereien in der Forchheimer Burg geklärt werden. Diese bezogen sich sowohl auf den Aufbau der Erstmalerie als auch im hauptsächlichen Maß auf die

⁴⁹⁵ Siehe Kap. 2.2 Maltechnik.

⁴⁹⁶ Kap. 7.2 Maltechnischer Aufbau und Bindemittelanalyse.

⁴⁹⁷ Analyse GNM-Lab, AN 1265, Dr. Rainer Drewello, 14.10.01.

⁴⁹⁸ Siehe Kap. 3.1.2 Exkurs: Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der Enkaustischen Maltechnik.

späteren Ergänzungen der historischen Restaurierungen 1830-32 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die bereits in der Untersuchung zur Maltechnik⁴⁹⁹ und aufgrund von historischen Beschreibungen und der Schichtenanalyse getroffenen Unterscheidung der Forchheimer Malereien in eine lineare Malerei mit wenigen Farbflächen, welche im „Kaisersaal“ in beiden Dekorationsphasen zur Ausführung kam, und einer mehrschichtigen, über einer detaillierten Unterzeichnung und malerischen Grundanlage in zahlreichen Lasuren aufgetragenen Malerei im 1. und 2. Obergeschoss, wird mit den optischen Untersuchungsmethoden bestätigt. Gerade die bei der Freilegung reduzierten, in weiten Bereichen gänzlich verlorenen Seccomalschichten über der Unterzeichnung bilden sich aufgrund noch vorhandener Bindemittelreste unter UV Anregung als Fluoreszenz ab. Wie an dem Fragment des bärtigen Mannes (Abb. UV32) vom Nebenraum der Kapelle ersichtlich, können sowohl verlorene Formen, wie sein Gewand, als auch Details, wie die weichen Modellierungen und Höhungen in den Inkarnaten und Gewändern, verdeutlicht werden (Abb. UV19, UV25, UV27). Die Visualisierung der Malweise und deren Schlussfolgerung, wie naturgetreu und detailliert die Gestaltung einstmals vorgenommen worden war – man beachte diesbezüglich den Engelsflügel -, sind notwendig für eine künstlerische Wertung und deren kunstgeschichtliche Einordnung (Abb. UV18).

Eine der wichtigsten ungeklärten Fragen zu den Forchheimer Wandmalereien war die Klärung des Bestandes. Gerade die Malereien in der Kapelle wurden in der frühen Literatur am häufigsten besprochen, da sie am besten erhalten erschienen.⁵⁰⁰

Mit Hilfe der optischen Untersuchungsmethoden konnten nun wichtige Hinweise zu den späteren Überarbeitungen gewonnen werden, die dann im Zusammenspiel mit der chemischen Analyse weniger Materialproben eingeordnet werden konnten. Die sich bereits leicht im Tageslicht und der IR-Reflektographie optisch unterscheidenden, roten Konturen können nun zum allergrößten Teil der Restaurierung von Franz Fernbach 1830-32 zugeordnet werden. Die heute sichtbare Malerei in der Kapelle und die beiden Fabelwesen im Nebenraum der Kapelle (2.04b, 2.04c) wurden bei der Freilegung vermutlich bis auf die detaillierte Unterzeichnung und malerische Grundanlage reduziert. Anschließend übermalte Franz Fernbach die Darstellungen mit einem harzhaltigen Bindemittel, sowohl die dunkelroten Konturen wie auch die Binnenflächen z.B. der Gewänder, wobei er sich in der Form an die ursprüngliche Malerei hielt. Diese Zutaten der Restaurierung 1830-32 sind auch heute noch bildbestimmend, wenn auch, vor allem in der Fläche stark reduziert. Denn es war anscheinend nicht möglich, wie bei der späteren Restaurierung 1906-10 geplant, die zu weitgehenden Ergänzungen von Franz Fernbach abzunehmen, ohne Reste der Erstmalerei zu verlieren. Auch die enkaustische Behandlung während der Restaurierung im frühen 19. Jahrhundert ist noch aufgrund des in Resten vorhandenen Bienenwachses nachzuweisen. Das harzhaltige Bindemittel der farbigen Ergänzungen auf der gotischen Malerei von Fernbach, das er

⁴⁹⁹ Kap. 2.2 Maltechnik.

⁵⁰⁰ Siehe B Forschungsstand.

auch für die Neugestaltung der Südwand in der Kapelle verwendete, unterscheidet sich chemisch gut von dem proteinhaltigen der Erstmalerei und dem Kasein der späteren Restaurierung. Vermutlich um den, vor der Restaurierung 1906-10 aufgrund der Übermalung Fernbachs komplettierenden Bildeindruck in der Kapelle beizubehalten, wurden dort vielfach verlorene Konturen ergänzt (UV14, UV18, UV30, UV31), weit mehr als bei anderen Malereien in der Burg, die zeitgleich freigelegt wurden. Diese ergänzten Konturen zeichnen sich gut auf den in der UV Anregung gelb-rötlich fluoreszierenden weißen Farbe ab. Diese wurde, nach der Reduzierung der farbigen Ergänzung auf den von Franz Fernbach mit Kalkmörtel geschlossenen Hacklöcher (Abb. Hist.A.19), bei der Restaurierung 1906-10 (Abb. UV12) aufgebracht. Diese charakteristische gelb- rötliche Fluoreszenz markiert die wenigen farbigen Lasuren, die in den 1906-10 freigelegten und konservierten Malereien in der Burg (Abb. UV06) aufgebracht wurden.

Geprägt durch den Gedanken der Konservierung anstatt der Restaurierung,⁵⁰¹ wird in dem Schriftverkehr der zweiten Restaurierung hervorgehoben, dass nur geringfügig Eingriffe vorgenommen werden sollen. Dass dieser wichtige Anspruch auch in die Praxis umgesetzt wurde, bestätigen die Untersuchungen zum Bestand. Gerade die UV-Fluoreszenz zeigt eindeutig, wie geringfügig nur vereinzelt kleinere Retuschen ausgeführt wurden. Diese beziehen sich Großteils auf die Rücklage und wenige Konturen zumeist auf den neuen Putzergänzungen (UV01, UV06, UV35).

Mit den berührungsfreien Untersuchungsmethoden, vor allem der UV-Fluoreszenz Fotografie, und wenigen Analysen entnommener Materialproben konnte der Bestand der Malereien in der Forchheimer Burg geklärt werden und dabei die in den erhaltenen Schriften beschriebene Vorgehensweise der Restauratoren des 19. und 20. Jahrhunderts bestätigt werden. Zudem gelang eine differenzierte Zuordnung zu den einzelnen Malereien. Die frühen Dokumentationen sind in jedem Fall für eventuell spätere Restaurierungen eine ernst zu nehmende und zu diskutierende Unterlage.

⁵⁰¹ Siehe Kapitel 3.1.3 Freilegung und Konservierung 1906-1910.

III Restaurierungsgeschichte

3.1. Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien - Chronologie nach dem Quellenstudium

Die Wandmalereien in der fürstbischöflichen Burg in Forchheim sind ein Glücksfall für die Restaurierungsgeschichte. Die beiden großen Freilegungs- und Restaurierungsphasen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind durch erhaltene Schriftwechsel⁵⁰² der zuständigen Behörden recht gut dokumentiert. In größerem Umfang als die technischen Details lassen sich daraus die Beweggründe und ethischen Vorstellungen, die den Maßnahmen zu Grunde lagen, nachvollziehen. Noch heute sind die beiden Restaurierungen am Objekt gut ablesbar, da sie durch keine nachfolgenden Eingriffe zerstört oder verunklärt wurden.

Im Folgenden werden die schriftlichen Quellen ausgewertet und mit dem vorhandenen Bestand abgeglichen, dabei werden auch die Ergebnisse der Untersuchung in die Chronologie eingebaut⁵⁰³.

3.1.1 Überdeckung und Wiederauffindung der Malereien

Die spätgotischen Seccomalereien im Ostflügel der fürstbischöflichen Burg wurden vermutlich bei der umfassenden Umgestaltung der Burg unter Fürstbischof Johann Philipp von Gebsattel⁵⁰⁴ mit einer 4-5 Zoll⁵⁰⁵ dicken und mit Ziegelsteinen versetzten Putzschicht überzogen.⁵⁰⁶ Er ließ das gemauerte Gewölbe und die Südwand im ersten Obergeschoss abbrechen, um die ehemalige Kapelle zu einem Saal umzubauen.⁵⁰⁷ Die zu dieser Zeit noch sichtbaren,⁵⁰⁸ religiösen Malereien an den Wänden wurden nicht mehr geschätzt, denn zum besseren Kontakt des neuen Putzes zerstörte man die Malereien mit zahlreichen Hacklöchern, wobei auch die Gesichter nicht ausgespart blieben (Abb. 5.36, Hist.A.19).

Nach der Blütezeit als fürstbischöfliche Residenz⁵⁰⁹ wurde der Bau insgesamt vernachlässigt und diente verschiedensten Funktionen. Nach der Nutzung als Lagerhalle und Getreidespeicher beherbergte er vor allem im 19. Jahrhundert verschiedene staatliche Ämter, wie die Polizeiregistratur und das Rentamt samt Dienstwohnung des Rentamtsbeamten.

⁵⁰²Siehe Anhang Kap. 9 Quellenmaterial: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (BStGS): XIV, F,1 (Anhang 9.1). Mein Dank gilt an dieser Stelle Frau Gisela Goldmann, die mich auf diese Akte in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung aufmerksam gemacht hat. Staatsarchiv München: MIInn 24107 Akte (Anhang 9.2), Staatsarchiv Coburg: StACo K 216 II Nr. 723 Finanzamt Forchheim (Akten) (Anhang 9.3), Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Schloss Seehof in Bamberg (Anhang 9.4), Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (Anhang 9.5)

⁵⁰³ Kap. 2.3

⁵⁰⁴ Fürstbischof Johann Philipp von Gebsattel, Regierungszeit 1599-1609 im Hochstift Bamberg.

⁵⁰⁵ 1 Zoll entspricht 2,6088 cm.

⁵⁰⁶ BStGS XIV, F, 1, Bericht vom 12. Oktober 1831.

⁵⁰⁷ BStGS XIV, F, 1, Brief vom 29. Juni 1832.

⁵⁰⁸ Es ist anzunehmen, dass die Malereien vor der Überputzung nicht übertüncht waren, da unter den erhaltenen Resten der Überputzung keine weiteren Weiß- bzw. Farbschichten zu finden sind. Der Putz lag offenbar direkt auf der Malschicht.

⁵⁰⁹ Die Nutzung als fürstbischöfliche Residenz endet zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

Dazu wurden die großen repräsentativen Räume durch zumeist hölzerne Riegelwände in kleine Kammern unterteilt.⁵¹⁰ Das Wissen um die ehemals reiche malerische Ausstattung ging verloren, bis durch Zufall im August 1830 der Rentamtsbeamte von Stapf die Darstellung der Propheten in der Kapelle entdeckte.

August Graf von Seinsheim⁵¹¹ beschrieb dies in dem „Umständlichen Bericht über die Auffindung einiger alter Wandgemälde in dem Schloße zu Forchheim jetzigen königlichen Rentamts Gebäude“.⁵¹² „In dem Rentamts Gebäude dem ehemaligen Schloße von Forchheim, was schon seiner äußeren Bauart nach, ein hohes Alter verräth, und auf demselben Platz stehen soll, wo einst ein Königshof (villa regia) von Karl dem Großen gestanden, wurde ich von dem dortigen Rentbeamten, Herrn von Stapf einem sehr gefälligen kunstliebenden Manne in einen dunklen Durchgang im Schloße, welcher von seiner Wohnung zu den Fruchtböden führt (zu welchen die großen Gemächer dieses Schloßes, wo sonst mehrere Reichstage gehalten wurden jetzt benutzt werden) auf zwey gemalte männliche Figuren aufmerksam gemacht, welche durch das Herabfallen des Mauer Anwurfs zum Vorschein gekommen waren. Die langen schlanken Gestalten, so wie der wirklich edle Styl der in den Gewändern herrscht, fiel mir auf, und erinnerte mich lebhaft an altitalienische Gemälde, welche aus der Übergangs=Periode der byzantinischen Kunst zu der des Mittelalters stammen. Nachdem ich selbe mit einem weichen Handbesen von dem dick darauf liegenden Staube gereinigt hatte, kamen sie so ziemlich deutlich zum Vorschein, daß ich so gut es bei diesem Mangel an Licht geschehen konnte, sie zeichnete und Ew. K. Maj., um besser verstanden zu werden, eine kolorierte Zeichnung ehrfurchtvollst beilege“⁵¹³ (Abb. Hist.A.01).

Mit der Auffindung der Wandmalereien beginnt ihre Restaurierungsgeschichte.

3.1.2 Freilegung und Restaurierung 1830-1832

Die Aufdeckung der Wandmalereien in der Forchheimer Burg zu Beginn des 19. Jahrhunderts fiel in die Frühphase der beginnenden Denkmalpflege,⁵¹⁴ getragen vor allem von einer überschwänglichen Begeisterung für die Geschichte und deren historische Zeugnisse vor allem des Mittelalters. So verwundert es nicht, dass deren Entdeckung große Aufregung auslöste, was sich in zeitgenössischen Publikationen widerspiegelt.⁵¹⁵ Graf von Seinsheim beschreibt in seinem Bericht detailliert die durch Herrn von Stapf, dessen Frau und Tochter aufgedeckten Wandmalereien in der Kapelle.⁵¹⁶ Es sind neben den bereits erwähnten Prophetendarstellungen auf der Westwand, der Englische Gruß und die Darstellung Christi als Weltenherrscher an der Ostwand sowie die Anbetung der Könige an der Nordwand. Zusätzlich zu der Erkenntnis, dass es sich nicht um Fresken handelt, sondern um Seccomalereien, nahm er eine erste kunstgeschichtliche Einordnung vor und datierte die Malereien in das

⁵¹⁰ BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, August 1830.

⁵¹¹ August Graf von Seinsheim (1789-1869): Kgl. bayerischer Kämmerer, Reichsrat und Maler. Bei seinen mehrfachen Aufenthalten u.a. mit König Ludwig I. in Rom und bei Besuchen der Ausgrabungen in Pompei wurde er mit der Diskussion über die enkaustische Technik vertraut.

⁵¹² BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, August 1830.

⁵¹³ BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, August 1830.

⁵¹⁴ Siehe Kap 4.2. Denkmalpflegerische Einordnung

⁵¹⁵ Theodori 1831; Grüneisen 1832.

⁵¹⁶ BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, August 1830.

11./12. Jahrhundert. Da außer den beiden kolorierten Zeichnungen keine bildlichen Dokumente über den Zustand der Malereien nach der Freilegung angefertigt wurden, sind die genauen Beobachtungen des Grafen von Seinsheim eine wichtige Quelle für den Zustand vor der Restaurierung durch Franz Fernbach. Von ihm beschriebene Details, wie die Worte „Verbum carne (sic!)⁵¹⁷ factum est“ auf dem aufgeschlagenen Buch der Maria des Englischen Grußes, sind bei den darauf folgenden Restaurierungen verloren gegangen.⁵¹⁸ Diesen Zustand – nach der Freilegung der Malereien und noch vor der Restaurierung – beschrieb ebenfalls Grüneisen⁵¹⁹ kurz danach detailliert in einem Aufsatz. Er erwähnt geringe Reste eines grün-blauen umlaufenden Vorhangs unterhalb der Malereien, die an einer gemalten Stange hängen. Als Technik vermutete er eine Temperamalerei, eventuell mit einem „enkaustischen“ Überzug. Die Kronen seien vergoldet und die Gefäße zeigen noch Spuren von Gold, die jedoch zumeist schwarz erscheinen. Gegen Ende seines Beitrags geht er auf die Restaurierung unter Fernbach ein. Die Vertiefungen der Hacklöcher seien verfüllt, die Farben ergänzt und die Bilder mit Wachs eingebrannt worden. Er bemerkte, dass die Schrift im Buch Mariens bei diesem Vorgang verloren gegangen seien.

Durch von Stapf informiert, besichtigt Baron von Welden⁵²⁰ als zuständiger Regierungsbeamter des Obermainkreises die aufgefundenen Malereien und befand deren Erhaltungszustand für gut.⁵²¹ Am 30. August 1830 unterrichtete er König Ludwig I. über den Fund, nannte ihn bedeutend für die Kunstgeschichte Deutschlands und vor allem Frankens.⁵²² König Ludwig I. beauftragte am 12. September 1830 den kgl. Central Galerie Direktor Georg von Dillis⁵²³ als Vertreter der zuständigen obersten Instanz zur Stellungnahme zu dem Schreiben von Herrn von Stapf. Dillis antwortete am 17. September 1830,⁵²⁴ bestätigte hierbei die Bedeutung der Malereien und regte eine erste kolorierte zeichnerische Dokumentation an.⁵²⁵ In der Annahme, die Malschicht sei stabil, schlug Dillis, ohne die Malereien gesehen zu haben, die damals übliche Methode einer Brotreinigung vor. Ganz unter dem Einfluss der Entdeckung der Wandmalereien in Pompeji (1748) zog er eine Abnahme der Wandmalereien mit dem Putz *a stacco*⁵²⁶

⁵¹⁷ Dies muss ein Fehler sein: Der lateinische Text lautet: caro factum est.

⁵¹⁸ BStGS XIV, F, 1 Umständlicher Bericht, August 1830.

⁵¹⁹ Grüneisen 1832.

⁵²⁰ Constantin Ludwig Freiherr von Welden (1771-1842), für Forchheim zuständiger Generalkommissar des Obermainkreises mit Sitz in Bayreuth.

⁵²¹ BStGS XIV, F, 1 Brief 30. August 1830.

⁵²² BStGS XIV, F, 1 Brief Bayreuth 30. August 1830.

⁵²³ Johann Georg von Dillis (1759-1841), Theologe, Maler, seit 1822 Direktor der kgl. „Centralgemälde Galerie“, mehrmalige Italienaufenthalte. Vermutlich bekam Dillis durch die Besichtigung der Ausgrabungen in Pompeji und Rom sein Interesse für enkaustische Kunst.

⁵²⁴ BStGS XIV, F, 1 Schreiben vom 17. September 1830.

⁵²⁵ Es ist anzunehmen, dass diese Aquarelle nie angefertigt wurden, da sie weiter nicht mehr erwähnt werden. Prof. Martin Reider bedauert „dass niemand vor der Restaurierung der Gemälde in ihrem Zustand treu abzeichnete“: BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 19. Juni 1832

⁵²⁶ In der Wandmalereirestauration wird zwischen drei Arten der Abnahme einer Wandmalerei von der Wand bzw. Decke unterschieden. Da die Entwicklung dieser Techniken in Italien im 18. und 19. Jahrhundert stark vorangetrieben und publiziert wurde, stammen die Begriffe aus dem Italienischen. Die älteste Methode ist das *stacco a masello*, die Abnahme der Malerei mit der Wand; *stacco* wird für die Abnahme der Malschicht mit dem Putzträger, beim Fresko, dem *intonaco*, verwendet. Wenn nur die Malschicht abgerissen wird, heißt es *strappo*.

als Konservierungsmethode in Erwägung. Er befürchtete, dass die Malereien, wie in Pompeji nach Abnahme der Lava, nach dem Entfernen des schützenden Kalkputzes den Witterungseinflüssen ausgesetzt seien. Falls eine Abnahme der Wandmalereien nicht notwendig sei, forderte er präventive Vorkehrungen für den Erhalt *in situ*, das Einsetzen von Fenstern und verfügte die Anordnung, nur bei trockenem Wetter zu lüften. Ebenfalls ganz unter dem Einfluss der maltechnischen Versuche und angeregt durch die Entdeckung der römischen Wandmalereien, empfahl er einen Wachsüberzug bzw. einen Wachsüberzug mit Feigenmilch.⁵²⁷ Auf königlichen Befehl vom 18.11.1830 hin, sollte der zuständige Bezirksingenieur der kgl. Bauinspektion Bamberg Maßnahmen zur Sicherung der Malereien ergreifen. Eine Anfrage im Stadtarchiv zu Quellen über die fürstbischöfliche Residenz, wurde vom Magistrat der Stadt Forchheim negativ beantwortet.⁵²⁸ Georg von Dillis schlug daraufhin König Ludwig I. Franz Fernbach⁵²⁹ als den einzig Geeigneten für die Anbringung eines solchen Wachsfirnissüberzugs vor: „Derselbe hat sowohl für alle fresco und tempera Gemälde erprobte Versuche vorgelegt – und wird unbezweifelt der allerhöchsten Absicht entsprechen können.“⁵³⁰

Durch das königliche Dekret vom 11. September 1831⁵³¹ wurde Franz Fernbach zum Überfirnissen⁵³² der Wandmalereien beauftragt. Es war seine erste Restaurierung von Wandmalereien und bleibt auch seine einzige. Bis dahin fertigte er Versuchsmalereien zur Maltechnik an. Mit der Empfehlung ermöglichte Georg von Dillis ihm, seine maltechnischen Versuche zum ersten Mal großflächig und im Rahmen einer Restaurierung anzuwenden. Er schrieb dazu: „Ich kann hirbey nicht unbemerkt lassen lassen (sic!), daß die Herstellung dieser Wandgemälde, mein erster groser Praktischer Versuch in der enkaustischen Malerey. Manche Schwierigkeiten sind zu beseitigen“.⁵³³ Bislang lag keinerlei Erfahrung mit Fernbachs neuer enkaustischer Technik vor.

Exkurs: Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik

Wie keine andere Maltechnik löste die lang unbeachtete „Enkaustik“-Wachsmalerei eine große Faszination auf Maltechniker, Chemiker und Künstler der 2. Hälfte des 18. bis in das 19. Jahrhundert hinein aus. Eine Wiederentdeckung erfuhr die Enkaustik

⁵²⁷ Mit der Verwendung von Feigenmilch empfahl Dillis ein Bindemittel, das nördlich der Alpen nicht üblich war. Er schöpfte seine Kenntnisse aus seinen Italienaufhalten, wo Feigenmilch in zahlreichen Rezepten zumeist in Verbindung mit Ei als Temperabindemittel angewendet wurde, vgl. Cennino Cennini, „Das Buch von der Kunst“, Cap. 72, Cap. 90.

⁵²⁸ StACo, K216II Nr. 723, Brief vom 26.3.1831.

⁵²⁹ Franz Xaver Fernbach (1793-1851), Maltechniker, befasste sich mit der Wiederentdeckung der enkaustischen Technik. Er besuchte ab 1816 die Münchner Akademie unter großen Entbehrungen. König Max von Bayern gewährte Fernbach Mittel zum naturwissenschaftlichen Studium an der Universität zu Landshut und Wien. Dabei ersann er viele neue Bindemittel und Techniken. Seine Maltechniken wurden vielfach in München von Künstlern, wie Moritz von Schwind, Wilhelm von Kaulbach, Schnorr von Carolsfeld und Peter Cornelius, ausgeführt, die mit der Ausstattung der königlichen Neubauten beschäftigt waren. Seine Versuche veröffentlichte er in seinen Büchern. Vgl. Künstlerlexikon Thieme/Becker, S. 427.

⁵³⁰ BStGS XIV, F, 1 Brief 30. August 1831.

⁵³¹ Fernbach, 1835, S. 84.

⁵³² Fernbachs Auftrag erstreckte sich auch auf die Freilegung und Putzergänzungen an den Malereien. Dass der Auftrag für das Überfirnissen formuliert wurde, zeigt, dass dies als die wichtigste Arbeit angesehen wurde.

⁵³³ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 25. Januar 1832.

durch die Ausgrabungen der antiken kampanischen Städte Herculaneum 1711 und 1738⁵³⁴ sowie Pompeji 1748,⁵³⁵ die beim Ausbruch des Vesuvs am 24. August 79 n. Chr. untergegangen waren. Durch die Verschüttung mit pyroklastischem Material geschützt, kamen unter anderem zahlreiche, erstaunlich gut erhaltene, antike Wandmalereien zum Vorschein, die durch ihre bis dahin unbekannte Leuchtkraft und Glanz⁵³⁶ faszinierten. Die vorzüglich überkommenen Wandmalereien haben die Forschung angetrieben, die exakte Zusammensetzung und Verwendung der Farben sowie deren Maltechnik zu erkunden. Es folgte ein langanhaltender, äußerst emotional geführter Streit, der sogenannte „Enkaustikstreit“, um die Technik dieser haltbaren Malereien. Bereits früh bildeten sich zwei Lager: Einerseits versuchte man zu beweisen, dass diese Malereien in Enkaustik gemalt sind, andererseits meinte man – richtigerweise – eine Freskotechnik vor sich zu haben. Enkaustik steht für eine Maltechnik, in der die Farbe, die als Bindemittel Wachs enthält, auf verschiedene Weise mittels eines griffelähnlichen Werkzeugs, dem sogenannten „cestrum“⁵³⁷ oder Pinsel aufgetragen, und mit Hilfe von Wärme mit dem Untergrund verbunden wird, quasi in diesen eingebrannt wird. Dieser Vorgang spiegelt sich in der Bezeichnung Enkaustik wieder, der sich vom griechischen Wort „enkauston“ für eingebrannt ableitet. Als Bildträger diente in der Antike vorwiegend Holz, aber auch Elfenbein, in der Neuzeit Leinwand, Holz, Stein oder Putz. Nur wenige Zeugnisse dieser in der griechisch-römischen Antike weit verbreiteten Technik sind erhalten. Bekannt ist das „Fayum -Tondo der beiden Brüder“, das Totenportrait aus Antinoopolis in Ägypten um 125-150 n. Chr., das auf einer Holztafel ausgeführt ist.⁵³⁸ Gerade aufgrund der geringen Anzahl erhaltener Werke dieser aus der Antike bekannten Technik haftet ihnen der Reiz des Unbekannten, ja Besonderen an. Die beiden wichtigsten antiken Quellen, die in der Diskussion um die enkaustische Technik herangezogen wurden, sind die antiken Texte von Plinius Secundus⁵³⁹ und Marcus Vitruvius Pollio, genannt Vitruv.⁵⁴⁰ In seiner „Historia Naturalis“ im Buch XXXV Von der Malerei und den Farben, beschreibt Plinius in

⁵³⁴ 1711 wurde Herculaneum unter österreichischer Herrschaft entdeckt, Ceschi 1970, S. 32.

Ab 1738 wurde systematisch, unter französischer Leitung, mit den Ausgrabungen begonnen, Dell’Orto 1994, S. 3. Die Jahreszahlen unterscheiden sich in den verschiedenen Publikationen, da der Begriff Wiederentdeckung verschiedene Ereignisse beinhaltet. Es handelt sich um einen längeren Zeitraum von der Bergung einzelner Funde bis zum Beginn der systematischen Ausgrabung erster Häuser.

⁵³⁵ Baretzko, 2003, S. 11.

⁵³⁶ Den für die antiken Fresken besonderen Glanz erhält die Oberfläche durch einen mehrlagigen differenzierten Kalkputzaufbau und anschließendem Poliervorgang. Diese bereits bei Vitruv beschriebene Technik konnte Nicole Riedl in ihrer Dissertation 2007 „Provinzialrömische Wandmalerei in Deutschland, Geschichte – Historische Werkstoffe – Technologie – Restaurierungsgeschichte im Kontext der Denkmalpflege“ für die provinzialrömische Wandmalerei in Deutschland nachweisen.

⁵³⁷ Das als „cestrum“ bekannte Werkzeug zum Aufbringen der Farben wurde aus den Beschreibungen der Quellentexte zunächst als griffelartiger spitzer Spatel rekonstruiert. Dies konnte durch Ausgrabungsfunde bestätigt werden.

⁵³⁸ „Fajum Tondo“ Ägyptischen Museum, Kairo.

⁵³⁹ Gaius Plinius Secundus, der Ältere (um 23-24.8.79 n. Chr.) römischer Gelehrter, bekannt durch sein naturwissenschaftliches Werk „Naturalis historia“ (Naturgeschichte), das Buch XXXV, vom Ursprung der Malerei, liefert wichtige Hinweise zur antiken Maltechnik.

⁵⁴⁰ Marcus Vitruvius Pollio, (auch: Vitruv oder Vitruvius) römischer Architekt, Ingenieur und Schriftsteller (geb. ca. 80-70 v.Chr.). In seinem Werk „de Architectura“ (Zehn Bücher über die Architektur) beschreibt er im 2. Buch Mauer- und Putztechniken. Das 1414 wiederentdeckte Buch wurde bereits 1548 in Nürnberg von Walther Hermann Ryff ins Deutsche übersetzt.

Kapitel 41, dass Wachs für Gemälde und zum Bemalen von Kriegsschiffen verwendet wird. Ausdrücklich betont er in Kapitel 31, dass Wände nicht damit bemalt würden. Vitruv schildert im Buch VII der „De architectura“ in Kapitel sechs die Herstellung von Kalkmörtel mit dem Zusatz von gestoßenem, durchscheinendem Marmorpulvern zum Erhöhen des Glanzes beim abschließenden Glätten der Oberfläche. In Kapitel neun beschreibt er, dass Zinnober nach dem Trocknen der Farbe mit punischen Wachs (geschmolzen mit etwas Öl) überzogen und anschließend mit einem Lappen poliert werden soll, um ein Schwärzen des Pigments⁵⁴¹ zu verhindern. Diese Behandlung mit einer Wachs-Öl-Mischung empfiehlt Vitruv auch als Pflege für marmorne Bildwerke.

Neben der vielfachen Deutungsversuche der antiken Primärquellen wurde zahlreiches Probenmaterial von Wandmalereifragmenten aus Pompeji und Herculaneum analysiert. Die Ergebnisse waren häufig von dem Wunschdenken bestimmt, eine enkaustische Technik nachzuahmen. Das vereinzelt nachgewiesene Wachs auf Materialproben der antiken Wandmalereien, z.B. von Pompeji, stammte von vorangegangenen Restaurierungsmaßnahmen.⁵⁴²

Die Forschungen zur Technik der kampanischen Wandmalerei verselbständigte sich zunehmend zu einer Nachstellung und einer Neuentwicklung einer „enkaustischen Maltechnik“ für die zahlreichen repräsentativen Neubauten und Kunstwerke, die in der „antiken“ Geisteshaltung und den Formensprachen des frühen 19. Jahrhunderts errichtet wurden.

Eine Auswahl der frühen Schriften aus der Neuzeit kann die Entwicklung der Wiederentdeckung der enkaustischen Malerei im Süden Italiens wiedergeben und die diesbezügliche Leistung Fernbachs in diesen Kontext einbinden. Wie intensiv das Interesse an den Erkenntnissen war, zeigt, dass die meisten Beiträge mit einer kommentierten Übersicht der Veröffentlichungen zum Thema beginnen, um darauf die eigene Thesen aufzubauen.

Als sehr früher Hinweis von 1757 findet sich die Beschreibung von Carcani, ein Mitglied der „Accademia Ercolanese“, in dem Werk „Le pitture d'Ercolano e contorni“, die allein aufgrund des Farbauftrages eine Freskotechnik ausschließt und eine Temperamalerei folgert.⁵⁴³ Dieser Aussage schloss sich der Archäologe Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) an, doch im augenscheinlichen Vergleich zu anderen Fresken zweifelte er zunehmend und bedauerte, dass man keine chemische Analyse durchgeführt habe, bevor man die Malereien mit einem Firnis überzog.⁵⁴⁴ Der deutsche Maler Raphael Mengs (1728-1779), der sich wiederholt in Neapel und Rom aufhielt, um die Antiken zu studieren, sprach sich bereits 1773 eindeutig für die Freskotechnik aus.⁵⁴⁵ J. H. Müntz⁵⁴⁶ veröffentlichte 1760 die vielzitierten Studien des Grafen Anne-

⁵⁴¹ Vermutlich kann das rote Pigment Zinnober durch die atmosphärische Einwirkung in eine schwarze Quecksilbersulfid Modifikation umgewandelt werden, vgl. Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum (Hrsg.) 2009. Eine luftdichte Schutzschicht aus Wachs-Öl würde das Pigment schützen.

⁵⁴² Siehe Kap. 3.2.

⁵⁴³ Donner 1869, S. 2f.

⁵⁴⁴ Donner 1869, S. 3f.

⁵⁴⁵ Donner 1869, S. 4f.

Claude Philippe de Caylus:⁵⁴⁷ „Encaustic: or Count Caylus's Method of painting in the Manner of the Ancients“.⁵⁴⁸ Graf Caylus interpretierte Plinius Text über die Wachsmalerei und kam zum Schluss „the ancients painted with burnt wax“. Nachfolgend versuchte er klarzustellen, was mit „burnt wax“ gemeint sein könne: Seiner Ansicht nach wurden die Pigmente ohne weiteres Bindemittel auf einen wachsbehandelten Untergrund aufgebracht und anschließend eingeschmolzen. Müntz bekräftigte die Theorie des Grafen Caylus durch eigene praktische Versuche. Er beschrieb eine Möglichkeit, wie große Flächen, die man nicht ans Feuer bringen kann, erwärmt werden können. Dazu soll zum Einbrennen ein mit Kohle gefülltes Kupfergefäß, wie es zum Wärmen des Bettes gebraucht wird, verwendet werden.⁵⁴⁹ Franz Fernbach führte diese Idee später fort in der Entwicklung seiner Maschine zum Einbrennen auf der Wand.⁵⁵⁰ 1784 erschien von dem Jesuiten Abt Vincenzo Requeno (1743-1811) „Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori“.⁵⁵¹ Seine These, dass die Hintergründe der Malereien aus Pompeji in Fresko gemalt worden seien und die Dekorationen all secco in enkaustischer Technik oder Tempera, fand große Aufmerksamkeit. 1794 veröffentlichte Carl August Böttiger,⁵⁵² "Geschichte der Enkaustik der Alten und der neueren Versuche, sie wieder herzustellen“, im „Journal des Luxus und der Moden“.⁵⁵³ Im selben Jahr beschrieb der Italiener Giovanni Fabbroni die Vorzüge und Methoden der antiken Technik der enkaustischen Malerei "Antichità, Vantaggi e Metodo della Pittura Encausta“.⁵⁵⁴ In England wurden 1798 Fabbronis Ideen durch die Publikation der Zusammenfassung von „Antichita, vantaggi e metodo della pittura encausta“ bekannt.⁵⁵⁵ 1806 veröffentlichte der Maler und Kunsthistoriker Johann Dominicus Fiorillo⁵⁵⁶ sein weit verbreitetes Werk „Historische Uebersicht der Versuche die enkaustische Malerey der Alten wieder herzustellen“.⁵⁵⁷ Er erklärte die fieberhafte Suche nach der antiken Technik der Enkaustik mit dem geringen Wissen darüber und dem Fehlen jeglicher Bilder aus den Zeiten der Griechen

⁵⁴⁶ Johann Heinrich Müntz, engl.: John Henry Muntz, (1727- 1798), deutsch-schweizerischer Maler, Architekt, Gartengestalter arbeitete in weiten Teilen Europas. Unter der Protektion des Historikers Graf Horace Walpole schaffte er Werke im neugotischen Stil „Gothic Revival“. 1760 veröffentlichte er „Encaustic: or, Count Caylus's method of painting in the manner of the ancients: To which is added a sure and easy method for fixing of crayons“.

⁵⁴⁷ Graf Anne-Claude Philippe de Caylus (1692-1765), französischer Antiquar, bereiste antike Kunststätte, später auch als Offizier. Er war bekannt mit zahlreichen berühmten Malern. Caylus dokumentierte die antiken Monumente Frankreichs. 1755 veröffentlichte er „Memoire sur la peinture l'ecaustique et sur la peinture á la cire“.

⁵⁴⁸ Müntz 1760.

⁵⁴⁹ Müntz 1760, S. 63.

⁵⁵⁰ Fernbach 1845, S. 164.

⁵⁵¹ Requeno 1787 (2. Auflage).

⁵⁵² Karl August Böttiger (1760-1835), deutscher Philologe, Archäologe, Pädagoge und Schriftsteller.

⁵⁵³ Böttiger 1794.

⁵⁵⁴ Discorso Letto nella Pubblica Dunanza della Accademia Economica di Firenze nel 10 settembre 1794, *Antologia* (Florence) 23 (1796–97), 209-15, 217-21.

⁵⁵⁵ Fabbroni in A.Tilloch: On the antiquity and advantages of encaustic painting, with an examination of the process employed in that art by the ancients, in: *The Philosophical Magazine* 1 (1798) aus Cather/Howard 1986, S. 52.

⁵⁵⁶ Johann Dominik Fiorillo (1748-1821), Maler, ab 1799 erster Professor für Kunstgeschichte an der Universität in Göttingen. Fiorillo etablierte die Kunstgeschichte als eigenständiges Universitätsfach.

⁵⁵⁷ Fiorillo 1806.

und Römer. Deshalb machten es die wenigen Sätze von Plinius und Vitruv „...jedem Träumer so leicht, seine Hypothesen darin zu finden...“.⁵⁵⁸ Die römischen Malereien von Pompeji und Herculaneum seien nach Fiorillo nicht in Enkaustik ausgeführt, sondern mit „Wasser-oder Gummi-Farben“.⁵⁵⁹ Die Analysen „wachsartiger Substanzen“ aus den Malereien aus Pompeji sah er nicht als das Wachs des Bindemittels, sondern vielmehr als einen Überzug, der bereits von Vitruv benannt worden sei. Er stellte einen Überblick über die frühen Veröffentlichungen zur Wiederentdeckung der Enkaustik zusammen sowie die Übernahme dieser Technik und deren Umsetzung in Italien. Seiner Meinung nach sind die Abhandlungen des Grafen Caylus, 1753 in der Akademie der Wissenschaften und 1754 in der königlichen Akademie der Malerei und Skulptur vorgetragen, die ersten wissenschaftlich fundierten über die Enkaustik. 1824 spricht sich der Maler Jakob Wilhelm Roux (1771-1830) in seiner oft aufgeführten Publikation über „Die Farben“⁵⁶⁰ eindeutig für die Verwendung von Wachs als Malmittel im antiken Griechenland aus. Diese Tradition habe man in die römische Malerei übernommen. Darüber hinaus führte er Beispiele aus Herculaneum auf. Neben dem Heranziehen der Texte von Plinius argumentierte er aufgrund der Malweise und guten Erhaltung der Malereien. Vielbeachtet war das 1829 in Paris veröffentlichte „Traité complet de la peinture“⁵⁶¹ des Malers Jaques Nicolas Paillot de Montalbert (1771-1849). In Deutschland wurde es durch eine ausführliche Erwähnung in Friedrich Lucanus weitverbreitetem Buch „Anleitung zur Restaurierung alter Oelgemälde“⁵⁶² bekannt. In seiner Aufzählung über Hilfsquellen deutete er Montalberts Ausführung zur Maltechnik: „Ein sehr vollständiges, gründliches Werk, welches sich mit großer Sachkenntnis über alle Gattungen der Malerei verbreitet. Wir besitzen im Deutschen nichts Aehnliches“.⁵⁶³ Fernbach kannte von Montalberts Technik nur die bei Lucanus wiedergegebenen Auszüge, da er es für besser hielt, Erfahrungen durch eigene Versuche zu sammeln.⁵⁶⁴

Der Architekt Rudolph Wiegmann (1804-1865)⁵⁶⁵ erklärte den Anlass für die zahlreichen Versuche, die enkaustische Technik wiederzubeleben, in seiner frühen Abhandlung über „Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik insbesondere als Decorationsmalerei“ im Zusammentreffen des Geheimnisvollen, das diese Technik umwehe, da diese nur aus Schriften bekannt sei und dem Auffinden der so schönen Wandmalereien in Pompeji, deren Technik man nicht kenne. „Der Eine überbot den Anderen. Und zahlreiche Schriften mit Anweisungen und Recepten, die sich auf die höchst dunklen und unvollständigen Angaben bei Plinius in Betreff dieser Malerei stützten, erschienen in allen gebildeten Ländern und Sprachen“.⁵⁶⁶ Ausführlich ging Wiegmann auf die Textquellen von Plinius und Vitruv sowie die verschiedenen

⁵⁵⁸ Fiorillo 1806, S. 153.

⁵⁵⁹ Fiorillo 1806, S. 159.

⁵⁶⁰ Roux 1824, S. 51-59.

⁵⁶¹ Paillot de Montalbert 1829.

⁵⁶² Weyer 1997.

⁵⁶³ Lucanus 1842, S. XIV.

⁵⁶⁴ Fernbach 1845, S. 68-70.

⁵⁶⁵ Friedrich Wiegmann (1804-1865) studierte in Göttingen Architektur. Nach einem vier Jahre langen Romaufenthalt wurde er 1839 Professor für Architektur in Düsseldorf, vgl. Breitschedel 1911, S. 9.

⁵⁶⁶ Wiegmann 1836, S. 3.

Publikation zur Enkaustik seiner Zeit ein. Er widerlegte die verschiedenen Hypothesen, die für eine enkaustische Technik der kampanischen Wandmalereien sprechen und sah den Beweis in der Freskomalerei im mehrlagigen Putzaufbau und die Analyse von Kalk in allen Farben.⁵⁶⁷ Die Technik der Enkaustik sei seiner Ansicht nach in der Antike nur auf Holztafeln ausgeführt, nicht aber auf der Wand, was die geringe Zahl der überkommenen Werke erklären würde.

1837 gab Julius Sillig „Böttiger's kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts“ heraus. Darin fasste Carl August Böttiger die Forschung seines verstorbenen Freundes, des Malers und Kunstagenten Johann Friedrich Reifenstein (1719-1793), ein Schüler von Johann Winckelmann und Anton Mengs, in dem Kapitel „Geschichte der Enkaustik der Alten und der neuen Versuche, sie wiederherzustellen“ zusammen. Nach der Analyse der antiken Textstellen bei Plinius und Vitruv pries er die Vorzüge der enkaustischen Technik und nannte Beispiele der pompejanischen Malerei. Er berief sich auf das Wissen von Count Caylus und erklärte detailliert die verschiedenen enkaustischen Techniken.

Friedrich Knirim brachte eine neue Komponente in die Diskussion über die wahre Technik der antiken Wandmalereien. In seinem 1839 erschienenen Buch „Die Harzmalerei der Alten“ stellte er zudem die These auf, dass die pompejanischen Malereien weder Fresken noch enkaustische Malereien seien, sondern Harzmalereien. Er berief sich neben maltechnischen Beobachtungen, wie den dünnen, transparenten Farbauftrag, auf die nasschemische Analyse von Prof. Dr. Geiger⁵⁶⁸ der Universität Heidelberg an Fragmenten aus Pompeji.⁵⁶⁹ Dieser konnte sowohl geringe Reste von Wachs als auch einen bräunlichen Rückstand extrahieren. Da die Menge an Wachs sehr gering war, schloss er auf eine Mischung aus Harz (Balsam) und Wachs. Knirim bemängelte zu Recht, dass in den Veröffentlichungen über die pompejanische Maltechnik zu viele Theorien auf dem Augenschein beruhen und nicht auf chemischen Analysen. Das Vorkommen von Wachs an römischen Wandmalereien sei als Schutzüberzug im Sinne der bei Vitruv genannten „Kausis“ für Zinnoberfarben und bewitterten Außenmalereien zu begründen. Späterhin nahm er an, dass Harz-Wachs-Bindemittel noch im Umfeld und in der Zeit von Giotto di Bondone (1266-1337) verwendet wurde. Knirim führte dazu Mitteilungen des Kunsthistorikers Dr. Waagen an, die dies mit Analysen italienischer Malereien bestätigen würden.⁵⁷⁰ Der Kunsthistoriker Rudolf Marggraff⁵⁷¹ beschrieb 1840 in seinem Aufsatz ausführlich die Versuche und Anwendung der neuen enkaustischen Malerei in München. Dabei hob er die Technik Franz Fernbachs als ausgereift und als Produkt systematischer Versuche hervor. Detailliert beschrieb er die Herstellung verschiedenster Malereien in der Fernbachschen Maltechnik.

⁵⁶⁷ Wiegmann 1836, S. 49.

⁵⁶⁸ Philipp Lorenz Geiger (1785-1836) deutscher Chemiker und Pharmazeut. Von 1824 bis zu seinem Tod war er Professor an der Universität Heidelberg.

⁵⁶⁹ Knirim 1839, S. 54f.

⁵⁷⁰ Knirim 1839, S. 108.

⁵⁷¹ Rudolf Marggraff (1805-1880). Ab 1841 Professor der Kunstgeschichte und Generalsekretär an der Königlichen Akademie der bildenden Künste in München.

Der Hintergrund für die fieberhaften Versuche und des harten Konkurrenzkampfs zwischen Maltechnikern, Naturwissenschaftlern, Philologen und Künstlern liegt neben der Begeisterung für die hohe Kunst der „Alten“ in der Romantik, aber auch im immer wieder genannten wirtschaftlichen Aspekt der Erfindung einer haltbareren Malerei. Wegen der Urheberrechte wurden die Versuche mit den Rezepten rasch publiziert.

Die zahlreichen Repräsentationsbauten, die vor allem unter dem bayerischen König Ludwig I. im Zeitgeist des Klassizismus und Neuhumanismus erbaut und mit Monumentalmalereien ausgestattet wurden, wie z. B. die Historienmalereien von Julius Schnorr von Carolsfeld⁵⁷² im Königsbau der Residenz, stellten durch ihre Größe eine technische Herausforderung dar und gaben den wirtschaftlichen Anreiz für die zumeist jungen Künstler. Sowohl als Anschauungsobjekt, die es Kunstliebhabern ermöglichen sollte, das Studium der antiken Kultur auch nördlich der Alpen zu betreiben, sowie als „großflächiger Versuch“, die antike Maltechnik nachzustellen, kann das 1843-1848 nach dem Vorbild der Villa Castor und Polux in Pompeji von Ludwig I. durch Friedrich von Gärtner⁵⁷³ errichtete Pompejanum in Aschaffenburg gesehen werden.⁵⁷⁴ Weitere Malereien im römisch-pompejanischen Stil entwarf Leo von Klenze 1818 für den Napoleonsaal im Schloss Ismaning. Leo von Klenze⁵⁷⁵ war ein großer Förderer der Wiederentdeckung der antiken Maltechnik. Auf seinen Rat hin wurde 1829 Franz Fernbach beauftragt, die „enkaustische Maltechnik wieder ins Leben zu rufen.“⁵⁷⁶ Somit wurde Franz Fernbach⁵⁷⁷ der wichtigste Protagonist in der Entwicklung einer enkaustischen Maltechnik in München. Fernbach selbst äußerte sich folgendermaßen: „Diese neue enkaustische Malerei wurde durch die Zeit und als ein Bedürfnis der Zeit ins Leben gerufen“ und er sieht sich als der „Erfüller.“⁵⁷⁸

⁵⁷² Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) deutscher Maler. Er schloss sich 1818 in Rom der Künstlervereinigung der sog. Nazarener an. In den Jahren von 1821 bis 1827 war er maßgeblich beim Ausmalen des Casino Massimo in Rom beteiligt. 1827 wurde er von König Ludwig I. als Professor an die Münchener Kunstakademie berufen. 1827 erhielt er von diesem den Auftrag, im Königsbau der Münchener Residenz fünf Säle mit Szenen aus dem Nibelungenlied auszumalen. 1846 trat er eine Professur an der Kunstakademie Dresden an und wurde Leiter der Dresdner Gemäldegalerie.

⁵⁷³ Friedrich Wilhelm von Gärtner (1791-1847) studierte Architektur in München und Paris. Unter König Ludwig I. war er zunächst Direktor der Porzellanmanufaktur Nymphenburg und Glasmalereianstalt. Als Oberbaurat und Generalinspektor der architektonischen und plastischen Kunstdenkmäler Bayerns leitete er zahlreiche öffentliche Bauten. Zuletzt wurde er Direktor der Münchener Akademie.

⁵⁷⁴ Simon 2003, S. 261f.

⁵⁷⁵ Leo von Klenze (1784-1864) deutscher Architekt, Maler und Schriftsteller des Klassizismus. In seiner Stellung als Hofarchitekt von König Ludwig I. trug er maßgeblich zur klassizistischen Umgestaltung Münchens mit u.a. der Planung der Ludwigsstraße, der Glyptothek, der Alten Pinakothek und den Erweiterungsbauten der Residenz bei. Außerhalb Münchens gehören zu seinen Hauptwerken die Walhalla in Donaustauf und die Befreiungshalle in Kelheim.

⁵⁷⁶ Rott, Poggendorf, Stürmer (Hrsg.) 2007, S. 68.

⁵⁷⁷ Franz Xaver Fernbach, Maltechniker (1793-1851), befasste sich mit der Wiederentdeckung der enkaustischen Technik. Er besuchte ab 1816 die Münchener Akademie unter großen Entbehrungen. König Max von Bayern gewährte Fernbach Mittel zum naturwissenschaftlichen Studium an der Universität zu Landshut und Wien. Vgl. Thieme/Becker, S. 427.

⁵⁷⁸ Fernbach 1845, Vorwort.

Nach seiner 1834 erschienenen Schrift „Über Kenntnis und Behandlung der Ölfarben“⁵⁷⁹ veröffentlichte er 1843 das Buch „Die Ölmalerei“⁵⁸⁰ und dann 1845 sein umfangreichstes Werk „Die Enkaustische Malerei, ein Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde“, in dem er die Ergebnisse seiner Jahrzehnte langen Studien zur Wiederentdeckung der enkaustischen Technik erstmals zusammentrug. Bereits König Maximilian I. von Bayern gewährte Franz Fernbach Mittel zum naturwissenschaftlichen Studium an der Universität zu Landshut und Wien. Unter der Regierung seines Sohnes König Ludwig I. wurde Fernbach von dessen Kunstberater Georg von Dillis⁵⁸¹ in seinen Versuchen zur Wiederentdeckung der enkaustischen Malerei bestärkt. Ab 1829 widmete er sich ausschließlich seinen praktischen Versuchen. 1830 schlug von Dillis König Ludwig I. Franz Fernbach als den einzig geeigneten für die Restaurierung der Malereien in der Forchheimer Burg vor, da sie mit einem Wachsüberzug versehen werden sollten und Fernbach sich durch seine Versuchsreihen kundig bewiesen habe.

Da Fernbach, wie er selbst bedauerte, nie in Pompeji gewesen war, um die Technik vor Ort zu studieren,⁵⁸² verfolgte er die zahlreichen, über Europa verstreuten Publikationen. Er bezog sich neben den bekannten Buchpublikationen auch auf die zahlreichen Veröffentlichungen in Fachzeitschriften in Europa. Er wollte keine Farbrezepte geben, sondern von seinen Erfahrungen über die richtige Anwendung berichten. Mit Bezug auf seine chemische Ausbildung an der Universität Landshut unter Prof. Dr. Fuchs⁵⁸³ sah er sich sowohl in der Funktion als Künstler wie auch als Farbchemiker prädestiniert, oben genanntes Buch zu schreiben.⁵⁸⁴ Dabei forderte er Wissenschaftler zu kritischer Begleitung auf, da seiner Meinung nach nur in Zusammenarbeit ein solches Werk entstehen könne.⁵⁸⁵ Ausführlich stellte er seine Rezepturen und Arbeitsweisen vor: Er wusste um die Bedeutung des Untergrundes bei der Wandmalerei, deshalb gab er detaillierte Anweisungen für die Herstellung eines hinterlüfteten Mauerwerks.⁵⁸⁶ Akribisch ging er mit der Mischung und dem Auftrag der Putzmörtel vor. Dies schloss auch die sorgfältige Auswahl des Kalkes und der Sande ein. Mit dem Zusatz von Schlacke stellte er hydraulische Mörtel her. Fernbach tradierte für seine Seccomalerei den mehrschichtigen Putzaufbau der antiken Freskotechnik mit mindestens zwei groben Ausgleichspitzen und einer Feinputzlage,⁵⁸⁷ obwohl dieser keine Notwendigkeit hatte,

⁵⁷⁹ In Kapitel VIII „Vom Ueberziehen der Gemälde mit Firnis“ beschrieb er einen Überzug mit geschlagenem Eiweiß oder Mastix Firnis, vgl. Fernbach 1834, S. 84-87.

⁵⁸⁰ Im Vorwort kündigte er bereits seine „die von ihm erfundene enkaustische Malerei“ an.

⁵⁸¹ Johann Georg von Dillis (1759-1841), Theologe, Maler, seit 1822 Direktor der kgl. Centralgemälde Galerie, mehrmalige Italienaufenthalte. Vermutlich bekam Dillis durch die Besichtigung der Ausgrabungen in Pompeji und Rom sein Interesse für die enkaustische Kunst.

⁵⁸² Eine von Ludwig I. in Aussicht gestellte Reise nach Pompeji (BStGS XIV, F, 1, Brief vom 2. Mai 1832) für Franz Fernbach kam nicht zustande.

⁵⁸³ Johann Nepomuk Fuchs (1774-1856), Professor für Chemie und Mineralogie an der Universität Landshut. 1846 begründete er zusammen mit Josef Schlotthauer die Stereochromie. Für seine Verdienste wurde er 1854 in München in den bayerischen Adelstand erhoben, vgl. Kap. 3.3.

⁵⁸⁴ Fernbach, 1843, Vorwort, S. VII f.

⁵⁸⁵ Fernbach, 1845, Vorwort, S. VII.

⁵⁸⁶ Fernbach 1845, S. 121 ff. Da Feuchtigkeit ein großes Problem für das enkaustische System ist, schlug er eine hinterlüftete, vom Mauerwerk unabhängige Wandschale zur Bemalung vor.

⁵⁸⁷ Fernbach 1845, S. 123 ff.

sondern im Gegenteil mehr Feuchtigkeit enthält. Die dicken Putzlagen dienen in der Freskotechnik als Feuchtigkeitsspeicher, die ein langes Malen bei einem langsamen Abbinden des Putzes ermöglicht. Gleichzeitig bilden sie eine „elastische“ Grundlage für einen abschließenden Politurvorgang. Die Putzoberfläche soll nur mit einem Holzbrett abgerieben und nicht mit der Kelle geglättet werden, um eine offenporige Oberfläche zum Aufnehmen des Waxes zu erzielen. Von einer bereits vorhandenen Putzoberfläche soll mit Bimsstein die verdichtete Oberfläche abgeschliffen werden. Fernbach ging bei der Auswahl der Materialien sehr sorgsam vor: als Wachs verwendete er gebleichtes Wachs von Jungbienen.

Vor dem Bemalen soll die Wand mit Bienenwachs, das in rektifiziertem Terpentinöl gelöst und mit venezianischem Terpentin⁵⁸⁸ verdünnt ist, getränkt werden. Diese Masse wurde bis zur Sättigung warm auf die Wand aufgebracht und mit einer von Fernbach konstruierten Maschine eingeschmolzen. Der „9 Zoll hohe und 14 Zoll große“ Kasten⁵⁸⁹ aus Eisenblech wurde mit Kohle bestückt und in einem Abstand von 2-3 Finger Breite über die Wand geführt.⁵⁹⁰ Danach wurde die Masse mit Bernsteinlösung versetzt und die Mauer wiederum getränkt und die Masse eingeschmolzen. Bei einer Neubemalung kann dann abschließend eine weiße Grundierung aus Bleiweiß, Kreide, Mohnölfirnis und der Wachs-Bernsteinlösung und mit einem Borstenpinsel aufgebracht werden. Zum Malen und Verdünnen verwendete Fernbach rektifiziertes⁵⁹¹ Terpentinöl als Lösungs- und Verdünnungsmittel. Das Malmittel war eine Mischung der zuvor aufwendig einzeln aufgelösten Komponenten Bernstein, Kautschuk (Federharz, Gummielastikum⁵⁹²) und gebleichtem Bienenwachs. Das fossile Harz Bernstein schmolz er in einem von ihm konstruierten Ballon zu Bernsteinöl, löste nach dem Erhärten das pulverisierte Material in Terpentinöl auf. Als elastische Komponente wurde der Kautschuk von Fernbach in einem aufwendigen Verfahren statt in Ether oder Benzin in Terpentinöl gelöst. Zum Malen wurden die Pigmente in genau festgelegten Mengenverhältnissen, je nach Farbpulver mit der Mischung versetzt und mit Terpentinöl verdünnt und vermalt. Als Anlegemittel für Metallaufgaben wurde der Mischung Öl beigegeben.

Zuletzt sollte die Malerei mehrmals mit der bereits zur Bereitung des Untergrundes verwendeten Wachslösung überzogen werden, hierbei jedoch laut Fernbach ein altes, somit härteres Bienenwachs verwendet und dann mit seinem mobilen „Kohlebecken“ eingeschmolzen werden.

Durch einen Kollegen auf die Technik des Franz Fernbach aufmerksam geworden, befasste sich der Maler Schnorr von Carolsfeld (1794-1863) mit seiner enkaustischen Technik.⁵⁹³ Nach Begutachtungen der praktischen Tests zusammen mit dem Maler Prof.

⁵⁸⁸ Venezianisches Terpentin wird auch Lärchenterpentinöl genannt, da es Balsam der Lärche ist.

⁵⁸⁹ Die detaillierte Beschreibung der von Fernbach entworfenen Maschine zeigt, wie er, aus der Praxis erprobt, an jedes Detail denkt, sowohl zur Sicherheit des Anwenders, wie auch der Malerei: Beschreibung Fernbach 1845, S. 164.

⁵⁹⁰ Müntz beschreibt in Count Caylus „Matter of painting“ einen Kasten aus Eisen oder Kupfer, der mit heißen Kohlen gefüllt wird und dann wie das von Fernbach beschriebene Gerät über das Objekt bewegt wird zum Erwärmen der Wachsmalerei. Vgl. Müntz 1760, S. 63f.

⁵⁹¹ Durch Destillation von Terpentinöl wird dieses von Harzen befreit.

⁵⁹² Federharz und Gummielastikum sind historische Bezeichnungen für Kautschuk.

⁵⁹³ Marggraff 1840, S. 246.

Schlotthauer,⁵⁹⁴ beschloss Schnorr von Carolsfeld eigene Tests unter der Anleitung Fernbachs. Schnorr von Carolsfeld hatte bereits den Auftrag, in der Neuen Residenz mehrere Säle auszuschnücken. Die enkaustische Technik von Fernbach sollte im Vergleich zu der entwickelten Methode des von Paillot de Montalbert Bezug auf die Haltbarkeit getestet werden. Leo von Klenze hatte König Ludwig I., nachdem er 1836 in Paris die Restauration „alter Fresken in Fontainblau“ in enkaustischer Technik Montalberts gesehen hatte, die Verwendung dieser für die geplanten Malereien im Festsaalbau vorgeschlagen.⁵⁹⁵

Vor der Anwendung der enkaustischen Technik von Fernbach im großen Stil, entschloss sich die königliche Akademie der bildenden Künste zunächst, diese enkaustischen Proben-Gemälde von Sachverständigen prüfen zu lassen. König Ludwig I. zeigte sich geneigt, diese neue Technik in der Residenz anwenden zu lassen, wenn das Ergebnis der Untersuchung positiv sei. Die Sachverständigen trafen sich am 22. April 1837. Darunter waren der königliche Salinenrath Dr. Fuchs,⁵⁹⁶ der königliche Professor Schlotthauer, der königliche Professor Schnorr von Carolsfeld, der königliche Professor Wilhelm von Kobell,⁵⁹⁷ der königliche Leib- und Hofapotheker Dr. Pettenhofer⁵⁹⁸ sowie der königliche Professor Dr. Kaiser,⁵⁹⁹ entschuldigt war der königliche Konservator Dr. Vogel.⁶⁰⁰ Die „lobenswerten“ Ergebnisse hinsichtlich der Haltbarkeit wurden in dem Protokoll vom 22. April 1837 festgehalten.⁶⁰¹ Um vor der Anwendung seiner Technik in der Residenz sich noch weiter abzusichern, wünschte Fernbach, dass sein Rezept hinsichtlich der Zusammensetzung von dem Chemiker Prof. Dr. Kaiser untersucht werde. Das abschließende Protokoll bestätigte: „Das Verfahren der Fernbach'schen Enkaustik ist im Wesen einfach, in vieler Hinsicht originell, die Mittel, welche dazu erforderlich sind, sorgfältig und vernünftig ausgewählt, um einem Wandgemälde die möglichste Dauerhaftigkeit zu verleihen.“⁶⁰² Nach dieser Prüfung sollten die Malereien Schnorr von Carolsfeld im Königsbau in der enkaustischen Technik unter der Aufsicht

⁵⁹⁴ Joseph Schlotthauer (1789-1869), Maler und Lithograf, half bei der Herstellung der Fresken in der Glyptothek (im Zweiten Weltkrieg zerstört); 1831 Inspektor der Münchner Akademie der Bildenden Künste, er hat u. a. das Pompejanum in Aschaffenburg ausgemalt.

⁵⁹⁵ Marggraff 1840, S. 244.

⁵⁹⁶ Johann Nepomuk von Fuchs (1774-1856) war Lehrer der Chemie und Mineralogie, gilt als der Entdecker des Wasserglases 1818, vgl. Keim, 1995, S. 1.

⁵⁹⁷ Wilhelm Alexander Wolfgang von Kobell, (1766-1853) nach seiner Ausbildung zum Maler an der Mannheimer Akademie 1792 Berufung als Hofmaler nach München. 1814-26 Professor für Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie, 1815 wurde Kobell zum Ritter geschlagen. 1833 erhielt er durch König Ludwig I. den erblichen Adelsstand.

⁵⁹⁸ Max Josef von Pettenkofer (1818-1901), Chemiker und Hygieniker. Ab 1837 Studium der Pharmazie, Naturwissenschaft und Medizin. 1843 Promotion zum Doktor der Medizin. Danach beschäftigte er sich in Würzburg mit Chemie. 1847 wurde Pettenkofer zum Professor für medizinische Chemie an der Ludwig-Maximilian-Universität München ernannt. Dort gründete er den Lehrstuhl für Hygiene. Ab 1865 ist er Rektor der Universität. 1876 bis 1879 baute er das erste Hygieneinstitut auf. 1883 verlieh man Pettenkofer den Adelstitel. Von 1890 bis 1899 war er Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1870 veröffentlicht er sein Buch: „Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren“.

⁵⁹⁹ Prof. Dr. Kaiser, Professor für Chemie in München.

⁶⁰⁰ Prof. Dr. Vogel, 1827 wird er ordentlicher Professor für Chemie in München.

⁶⁰¹ Fernbach 1845, S. 91-94. Marggraff 1840, S. 247.

⁶⁰² Fernbach 1845, S. 96.

von Fernbach, der ab 1837⁶⁰³ den Titel des Konservators erhalten hatte, angewandt werden. Bei weiteren Malereien in der Residenz und am Hoftheater wurde die Fernbachsche Technik angewandt. König Ludwig I. setzte sich für die Verwendung der Enkaustik für den von Carl Rottmann⁶⁰⁴ auszuführenden Bilderzyklus „Die Landschaften Griechenlands“ ein. Von den 23 Bildern, die auf mobilen Putzträgern ausgeführt wurden, wurden nur die ersten zwei in der sehr aufwendigen enkaustischen Technik von Fernbach gemalt.⁶⁰⁵ Rottmann war von dieser Maltechnik nicht angetan, da sie kein flüssiges Malen erlaube und er befürchtete, dass das doch eher spröde Material Bernstein zum Abblättern neige.⁶⁰⁶ Dass seine Befürchtungen begründet waren, zeigte sich kurz danach: Die in Fernbachscher Technik ausgeführte Malerei am Giebel des Münchner Hoftheaters löste sich schon bald nach der Fertigstellung in Schollen ab.⁶⁰⁷ Marggraff verteidigte die Schäden jedoch mit der Unverträglichkeit der Technik für den Außenbereich im frostigen Klima nördlich der Alpen.⁶⁰⁸

Aufgrund der einfacheren Handhabung verwendete Rottmann anschließend die „Harzmalerei“ nach Knirim mit Copaivabalsam⁶⁰⁹ anstatt Bernstein. Zunehmend änderte er die Technik weiter ab und verwendete für die späteren Tafeln des Griechenland-Zyklus Dammarharz mit Wachs.⁶¹⁰

Im Anhang seines Buches führte Fernbach die aktuellen Analysen an Fragmenten pompejanischer Wandmalereien von Prof. Dr. Geiger von der Universität Heidelberg auf. Diese belegen, dass nicht alle antiken Wandmalereien in dieser Einbrenntechnik hergestellt wurden. Fernbachs Kommentar zu der Analyse veranschaulicht, dass sich die Wiederentdeckung der enkaustischen Technik von der Untersuchung der römisch-kampanischen Maltechnik verselbständigt hatte. „Sey dem übrigens wie ihm wolle, wenn in der pompejanischen Kunstperiode auch keine Enkaustik angewendet worden seyn soll, so hat doch der kunstfördernde Schutz König Ludwigs jetzt eine enkaustische Malerei hervorgerufen, vermittelt welcher der Künstler alles dasjenige zu Stande bringen kann was zur Vollendung und Durchbildung für Mauergemälde jeder Größe verlangt wird und verlangt werden kann.“⁶¹¹ Im Anschluss fügte er eine kurze „nähere Erörterung über die enkaustischen Wandgemälde im kön. Schlosse forchheim an.“⁶¹² Aufgrund des optischen Eindrucks erkannte er den Charakter der enkaustischen Malerei

⁶⁰³ Rott, Poggendorf, Stürmer (Hrsg.) 2007, S. 69.

⁶⁰⁴ Carl Rottmann (1797-1850) war der von Ludwig I. bevorzugte Landschaftsmaler. 1821 übersiedelte er nach München. 1826/27 bereiste Rottmann Italien. Nach der Rückkehr erhielt er von Ludwig I. den Auftrag zu einem monumentalen Zyklus italienischer Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens, den er 1833 fertigstellte. 1834 erhielt Rottmann den Auftrag für einen den Landschaften Griechenlands gewidmeten Zyklus, der ursprünglich für die Hofgartenarkaden vorgesehen war. Die 23 großen, auf mobilen Putzträger ausgeführten Landschaftsbilder wurden in der damals neu erbauten Neuen Pinakothek ausgestellt.

⁶⁰⁵ Rott, Poggendorf, Stürmer (Hrsg.) 2007, S. 70.

⁶⁰⁶ Rott, Poggendorf, Stürmer (Hrsg.) 2007, S. 70.

⁶⁰⁷ Die Reste der Übermalung von Fernbach auf den Putzergänzungen in der „Anbetung der Könige“ in der Kapelle in der Forchheimer Burg hatten sich ebenfalls in kleinen starren Schollen abgelöst.

⁶⁰⁸ Marggraff 1840, S. 260ff.

⁶⁰⁹ Copaivabalsam ist das Balsam des Caopaivabaums aus Brasilien. Es wird seit dem 17. Jahrhundert in der Konservierung verwendet, vgl. Brachert 2001, S. 67.

⁶¹⁰ Rott, Poggendorf, Stürmer (Hrsg.) 2007, S. 71.

⁶¹¹ Fernbach 1845, S. 281.

⁶¹² Fernbach 1845, S. 281f.

und überprüfte deren Einordnung durch einfache chemische Tests am Objekt. Bedauerlicherweise geht Fernbach jedoch nicht weiter auf die Technik seiner enkaustischen Restaurierung ein.

Die rasche unkritische Entscheidung der Ausführung der Restaurierung der Forchheimer Wandmalereien in dieser neuen Technik lag in der Euphorie, die dieser so haltbaren, antiken Technik entgegen gebracht wurde. Wie sich an späteren Anwendungen, wie des „Griechenland Zyklus“ von Rottmann für die Neue Pinakothek in München, zeigen sollte, folgte der Euphorie eine kritischere Beurteilung hinsichtlich der technischen Anwendung und auch der Stabilität. Fernbachs Technik wurde nur an wenigen Werken ausgeführt. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ist eine Abnahme des Interesses an der enkaustischen Technik als Malmittel zu beobachten.

Der „Enkaustikstreit“ um die wahre Technik der römisch-kampanischen Malereien trat wieder in den Vordergrund und hielt sich bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Auch wenn Franz Fernbachs Technik nur für kurze Zeit angewendet wurde, fanden seine Beobachtungen Eingang in viele Werke über die „Enkaustische Malerei“.

Von der Enkaustik-Diskussion des frühen 19. Jahrhunderts blieb nach dem Abflauen der Anwendung als Malmittel ein weiteres Phänomen – die Anwendung als Restaurierungsmaterial.⁶¹³ Der Aspekt der Haltbarkeit wurde auf die Konservierung und Restaurierung von Malereien übertragen. Die Wachsmalerei wurde als die beständigste Malerei gesehen: Count Cayus hatte bemerkt, dass die Malerei nicht bröckele, da sie elastisch bleibe, Hitzeeinwirkung brächten keine Schäden, sie verändern sich nicht mit dem Alter, des Weiteren hätten sie eine große Festigkeit, sogar höher als die Freskotechnik. Sie widerstünden Feuchtigkeit und Einwirkung der Luft. Das Wachs bände keinen Staub ein wie Öl.⁶¹⁴ Wachs-Harz-Mischungen wurden in Pompeji zum Schutz der Malereien bereits kurz nach deren Aufdeckung verwendet. Neben der gewünschten wasserabweisenden Eigenschaft führte das Bindemittel zu einer Farbintensivierung,⁶¹⁵ die dem Farbeindruck der noch erdfeuchten Malereien frisch nach der Ausgrabung entsprach.⁶¹⁶ Die Anwendung von Wachs in der Restaurierung von Wandmalereien als Festigungsmittel und Schutzüberzug verbreitete sich durch internationalen Austausch und Fachpublikationen über ganz Europa. Es hielt sich bis ca. 1900, in England sogar bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. 1883 empfahl A. H. Church, Chemieprofessor an der Royal Academy of Arts in London, eine Mischung aus gebleichtem Bienenwachs, Copal⁶¹⁷ Firnis in Terpentinöl gelöst, als Konservierungsmittel und Schutzüberzug für alle freigelegten Wandmalereien. Dies führte in England zu einer systematischen Behandlung aller zumeist mittelalterlichen Wandmalereien mit Wachslösungen. Sie wurden gesprüht, aufgestrichen und eingebrannt. Erste veröffentlichte Hinweise auf Schäden aufgrund des Verschließens der Porosität durch das Wachs und das Einbinden von Schmutz wurden nicht weiter

⁶¹³ Siehe Kap. 3.2.

⁶¹⁴ Knirim 1839, S. 178.

⁶¹⁵ Die Farbintensivierung erscheint durch unterschiedliche Brechung der Lichts durch das veränderte Bindemittel.

⁶¹⁶ Feuchtigkeit im Putz und in der Malschicht führt ebenfalls zur unterschiedlichen Brechung der Lichts.

⁶¹⁷ Copal, Kopal oder Gummi Copal ist ein Sammelname für fossile, semifossile und rezente Harze unterschiedlicher Härte und Löslichkeit, Brachert 2001, S. 112.

beachtet,⁶¹⁸ sodass erst 1950 ein offizieller Report vom „Council for the Care of Churches“⁶¹⁹ die Anwendung in Frage stellte. Nachdem im übrigen Europa spätestens mit der Jahrhundertwende um 1900 der Einsatz von Wachs aufgrund der sowohl starken optischen Veränderung der Malereien wie auch der offensichtlichen Schäden, wie Schollenbildung, eingestellt wurde. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts konzentrierten sich die Publikationen erneut auf die Analyse der Maltechnik der römisch-kampanischen Wandmalereien. Ohne die emotional aufgeladene Euphorie der Wiederentdeckung der „Enkaustik“ konnten nun die Beobachtungen und Analysen objektiv ausgewertet werden.

Der Historienmaler Otto Donner⁶²⁰ veröffentlichte „Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung“ zuerst 1868,⁶²¹ als Anhang zu Helbig's Buch über „Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens.“⁶²² Donner sprach sich eindeutig gegen die Verwendung der enkaustischen Technik und bestätigte, dass ein Großteil der Malereien in Pompeji in Fresko ausgeführt worden seien, teilweise mit Secco-Anteilen. Dass diese, bereits 1780 veröffentlichte, eindeutige Aussage des Malers Raphael Mengs (1728–1779) bisher nicht weiter zur Kenntnis genommen worden war, sah Donner in dem vorherrschenden Umfeld der Wiederentdeckung der enkaustischen Malerei. Er stellte die Vielzahl der Hinweise für eine Freskotechnik in der früheren Literatur zusammen: 1809 veröffentlichte der französische Chemiker Jean-Antoine Chaptal (1756-1832) Analysen von Farben aus Funden von Farbtöpfen aus Pompeji, die kein Wachs bestätigten. Trotz eindeutiger Analysen hielt sich das Gerücht der Temperatechnik und Enkaustik allein aus subjektiven Beobachtungen. Hierfür führte Donner z. B. den Architekten Leo von Klenze an, der die Malereien in Pompeji aufgrund ihrer Feinheit für enkaustisch gehalten habe. Im letzten Kapitel stellte er zahlreiche chemische Analysen von Wandmalereien aus Pompeji zusammen, die überwiegend eine Freskotechnik aufwiesen.⁶²³ Zudem erwähnte Donner, dass sich Fehldeutungen auf einen Firnisüberzug als Restaurierungsmethode beziehen könnten.⁶²⁴ Der Chemiker Adolf Keim (1851–1913),⁶²⁵ späterhin bekannt durch die Entwicklung der Mineralfarben, war in München aktiv auf der Suche nach einer haltbaren Maltechnik und in die Diskussion um die pompejanischen Wandmalereien eingebunden. In der Einleitung zu seinem 1881 veröffentlichten Buch über „Die Mineral-Malerei; Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde; Technisch-wissenschaftliche Anleitung“ fasste Keim die Punkte zusammen, die für eine Freskotechnik sprächen. Er nannte mehrere Beispiele

⁶¹⁸ Cather, Howard 1986, S. 51.

⁶¹⁹ Central Council for the care of Churches, 1959, S. 12 forderte einen Bann der Verwendung von Wachs als Restaurierungsmaterial.

⁶²⁰ Otto Donner (von Richter), Historienmaler (1828-1911) erhielt seinen ersten künstlerischen Unterricht bis 1847 im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Nach einem Aufenthalt in Paris war er Schüler von Moritz von Schwind. Danach arbeitete er über 10 Jahre in Rom, bevor er nach Frankfurt zurückkehrte.

⁶²¹ Eine eigenständige Veröffentlichung erfolgte 1869 Donner, S. 1-10.

⁶²² Helbig 1869, S. 8.

⁶²³ Donner 1869, S. 95-112.

⁶²⁴ Donner 1869, S. 4.

⁶²⁵ Adolf Keim (geb. 1851-1913), nach einer Töpferlehre Ausbildung in Augsburg in anorganischer Chemie. Weiterentwicklung der Stereochromie zur Anwendung sog. Keimscher Mineralfarben.

organischer Konservierungsmittel, mit denen die Malereien nach der Auffindung behandelt wurden und die zur Verfälschung der Analysen beigetragen hätten.⁶²⁶

Adolf Keim beschrieb 1890 in seiner „Denkschrift über die Notwendigkeit, Mittel und Wege einer Verbesserung unserer Maltechnik auf dem Gebiete der Kunst und des Gewerbes“ die vielfältigen Bestrebungen in München als führende Stadt in Europa auf diesem Gebiet. Er übte Kritik an den vielfältigen komplexen Mischungen aus Wachs und Harzen für die Malerei. Nach Keim konnte der „Maler und Konservator“ Franz Fernbach durch die Förderung Ludwig I. seine „Fernbachsche Enkaustik“ entwickeln, die anschließend von Schnorr von Carolsfeld an mehreren Wandgemälden umgesetzt worden sei.⁶²⁷ Wie mangelhaft noch immer die Kenntnis von Mal- und Konservierungsmaterial trotz der enormen Wichtigkeit zur Schaffung und Erhaltung von Kunstwerken sei, beklagte er.

Keim befasste sich zeitlebens mit der Farbtechnik. 1877 gründete er eine chemisch-technische Werkstätte für Wasserglas- und Wandmalereitechniken in Augsburg, die er 1881 nach München übersiedelte. 1882 richtete er in der Akademie eine „Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik“ ein.⁶²⁸ 1886 wurde diese in die neu gegründete „Versuchsanstalt für Maltechnik“ eingegliedert, die zur Erforschung neuer Maltechniken, der Lehre und auch für das königliche Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer zuständig war. Unter seiner Leitung stand die Zeitung „Technische Mitteilungen für Malerei“. 1884 gründete er unter anderem zusammen mit W. Kindesmitt, Dr. Max von Pettenkofer und Franz von Lenbach die „Deutsche Gesellschaft für rationale Malverfahren“. Diese Gruppe von Chemikern, Malern und Maltechnikern war ein starker Verfechter der Theorie der antiken Freskotechnik und somit in Opposition zum Maler Ernst Berger, der als einer der letzten späten Vertreter der „Enkaustik“-Theorie gilt. Der österreichische Maler Ernst Berger (1857-1919)⁶²⁹ ist mit der Herausgabe kommentierter Quellentexte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert verbunden. In seinem 1904 erschienenen Band „Die Maltechnik des Altertums“ widmete er sich ausführlich der enkaustischen Technik. Nach einer Übersicht der Geschichte der Enkaustik und einer Zusammenfassung der im 18. und 19. Jahrhundert erschienenen Beiträge widerlegte er vehement die Freskothorie Otto Donners mit Beobachtungen, die er vor Ort in Pompeji gemacht habe. Weiterhin legte er ausführlich die antiken Quellen von Plinius und Vitruv für seine Theorie der Enkaustik aus. Seine Ansichten bekräftigte er mit einer Auswahl an Analysen zu den Malereien Pompejis, wo sich organische Zusätze nachweisen ließen. Berger war sich bewusst, dass seine Ansichten kontrovers aufgenommen werden würden. Beispiele seiner maltechnischen Proben stellte er neben antike Fragmente in einem eigenen Raum auf der „Ausstellung für Maltechnik“ 1893 im Münchener Glaspalast aus.⁶³⁰ 1917 erschien von Ernst Berger ein weiteres Buch über „Die Wachsmalerei des Apelles“ und seiner Zeit. Dieses, in Brief- und Tagebuchform abgedruckte Werk, handelte von der Klärung der

⁶²⁶ Hoppe 1995 (Hrsg). Nachdruck Keim 1881, S. 21-29.

⁶²⁷ Keim 1890, S. 13.

⁶²⁸ Kinseher 2008.

⁶²⁹ Ernst Berger (1857-1919) studierte an der Akademie in Wien Malerei, u. a. bei dem Historienmaler Hans Makart.

⁶³⁰ Kinseher 2008, S. 48.

verschiedenen enkaustischen Techniken, insbesondere der mit dem Pinsel kalt aufgetragenen, flüssigen „Wachstempera-Mischungen“. Berger erwähnte in diesem Zusammenhang auch die Versuche von Franz Fernbach.

1911 gab der Maler Otto Breitschedel unter dem Titel „Zur Technik der römisch-pompejanischen Wand-Malerei, Ein Überblick über die Streitfrage Donner-von Richter gegen Berger“⁶³¹ Akten und Material der Deutschen Gesellschaft zur Förderung rationaler Malverfahren (e.V.) in München heraus. Breitschedel fasste die Theorien der beiden Lager zusammen: Auf der einen Seite stünde die Beweisführung von Otto Donner, dass der Großteil der römisch-kampanischen Malereien in Fresko ausgeführt seien. Die Anwendung von Enkaustik verneinte er eindeutig. Auf der anderen Seite stehe die Ansicht Ernst Bergers, der auf eine Technik mit Wachs-Wachstempera bestehe. Breitschedel fasste die Argumente zusammen und zitierte die verschiedenen Auslegungen der Quellentexte von Vitruv und Plinius. Am Ende kam er zu dem Schluss, dass die Thesen Bergers eindeutig widerlegt seien. Die Kommentare folgender Personen zeigen, wie verhärtet die Diskussion der beiden Lager mittlerweile war: Chemiker Professor Linke aus Wien, die Chemiker L. Lettenmayer und Th. Niederländer, Donner-von Richter, Dr. Keim und der Philologe Dr. Lang. Sie alle wehrten sich zum Teil aufs heftigste gegen die Diffamierungen ihrer Analyse durch Berger und kritisierten seine unwissenschaftliche Vorgehensweise, die bewusst Tatsachen verändere.

1903 erkannte Ernst Berger in einem Brief seine eigenen Theorien als „nicht richtig“ an, er entschuldigte sich für den „falschen Ton“ gegenüber seinen Opponenten, versicherte aber, dass er nie mit Absicht die Wahrheit verändert habe. Leider war damit der Streit nicht beigelegt, da Ernst Berger neue kontroverse Theorien aufstellte und nun die Malereien mit einer Art Stucco-Lustro-Methode erklärte. Als Veröffentlichungsorgan dieser Auseinandersetzungen dienten häufig die „Technischen Mitteilungen für Malerei“.

Der Maler Dr. Hans Schmid, Dozent der städtischen Malschule in München, versuchte in seiner 1925 erschienen Schrift „Enkaustik und Fresko auf antiker Grundlage – Eine Ergänzungsschrift zu „Bergers Beiträgen zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik“ die Kritik an Berger abzuschwächen und endlich „in dem Streite Berger-Keim und Anhänger“ eine Entscheidung aufgrund „praktischer technischer Erfahrungen“⁶³² herbeizuführen. In einer Übersicht der verschiedenen Theorien versuchte er diese kritisch auf ihre Stimmigkeit nachzuvollziehen. Schmid kam zu dem Schluss, dass es sich bei der Technik um Freskomalerei handle. Er zollte den frühen Äußerungen Hochachtung, die aufgrund maltechnischer Beobachtungen bereits zu diesem Schluss gekommen seien. Sein Ergebnis sah er durch die neuesten chemischen Untersuchungen von Alexander Eibner⁶³³ und des Chemikers Ernst Rählmann bestätigt.⁶³⁴

⁶³¹ Breitschedel 1911.

⁶³² Schmid 1925, S. 11.

⁶³³ Alexander Eibner (1862-1935), Münchner Kunstmaler, wurde bekannt durch seine maltechnischen Forschungen. Nach seinem Studium wurde er Assistent an der Technischen Hochschule München und wechselte 1903 an die dort neu gegründete Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik, die er ab 1907/08 leitete. Früh setzte er sich für die naturwissenschaftlichen Untersuchungen bei der Konservierung von Kunstobjekten ein.

Dr. Alexander Eibner, Professor an der Münchner Akademie und Vorstand der Versuchsanstalt für Maltechnik an der Technischen Hochschule in München, gab 1926 in seiner „Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit“ noch einmal ausführlich die Diskussion, die Analysen und die Theorien um die antike Maltechnik und die daraus entstandene Kontroverse zwischen Enkaustik und Freskotechnik wieder.⁶³⁵ Dieser Streit um die Maltechnik der Wandmalereien von Herculaneum und Pompeji, der sich über 100 Jahre hingezogen hatte, hatte andererseits in hohem Maße die Forschung um Malmaterial, Technik und deren naturwissenschaftliche Analyse vorangetrieben.

In der Rückschau muss festgestellt werden, dass Franz Fernbach in einer frühen Phase der „enkaustischen Versuche“ beauftragt wurde, diese Technik in Forchheim an den mittelalterlichen Wandmalereien anzuwenden. Um seine Verfahren durchführen zu können, sollte es als bewiesen gelten, dass diese ursprünglich bereits enkaustisch gemalt worden waren. So wurde die bereits von Grüneisen 1831 vermutete enkaustische Technik⁶³⁶ aus einem Wunschenken heraus als Tatsache dargestellt. Nach seiner Beauftragung für Forchheim sah Franz Fernbach die Malereien zum ersten Mal. Mit einfachen chemischen Nachweisreaktionen bestätigte er seine erste Vermutung einer enkaustischen Maltechnik.

Exkurs: Chemische Analysen zur Maltechnik in der Kapelle von Franz Fernbach

Die naturwissenschaftliche Analyse im Bereich der Kunstwissenschaft und der Konservierung hat sich erst mit dem starken Interesse an Maltechnik und Malmaterialien im 19. Jahrhundert herausgebildet. Gerade die zuvor aufgezeigte Suche nach einer dauerhaften Technik für Monumentalmalereien hat zu zahlreichen Untersuchungen antiker Malereien geführt. Dies geschah vor dem Hintergrund der Euphorie über eine „Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik“. Dem Umstand, dass mit Franz Fernbach ein wichtiger Mitstreiter dieser Bewegung für die erste Restaurierung der Malereien beauftragt wurde, ist es zu verdanken, dass von den Malereien der Forchheimer Burg bereits frühe „Analysen“ bestehen. Diese ersten chemischen Nachweise des Maltechnikers Franz Fernbach von 1831⁶³⁷ waren dahingehend ausgerichtet, eine bereits „augenscheinlich“ erkannte enkaustische Technik – eine Malerei mit Wachszusatz – zu bestätigen. Er führte einfache Nachweisreaktionen an abgelösten Partikeln durch, vermutlich von den bereits in Teilen freiliegenden Prophetendarstellungen an der Westwand der Kapelle. Der genaue Entnahmeort ist nicht festgehalten. Er beschreibt: „Bei näherer Untersuchung fand ich, daß diese Wandgemälde enkaustisch gemalt sind, ich wandte sonach chemische Mittel an, löste ein Stückchen, ließ Salz und Salpetersäure darauf einwirken, u. die erste Erscheinung war, dass das Bemalte ohne die geringste Einwirkung der Säuren geblieben ist, und nur

⁶³⁴ Schmid 1925, S. 60.

⁶³⁵ Eibner 1926 (Nachdruck), S. 79-323.

⁶³⁶ Grüneisen 1832, S. 226.

⁶³⁷ Bericht des Malers Franz Fernbach vom 12. Oktober 1831.

auf den unbemalten Stellen durch das Einwirken der Säuren auf den Mörtel sich augenblicklich unter Aufbrausen kohlenstoffsaures Gas entwickelte. Somit hatte ich die erste Vermuthung auf enkaustische Malerei gegründet.“⁶³⁸

Fernbachs erster Versuch zeigt die charakteristische Reaktion von Kalkmörtel mit Säuren. Sowohl Salzsäure (HCl) wie auch Salpetersäure (HNO₃) verbinden sich mit dem Calcium (Ca) aus dem Kalk (CaCO₃) unter Bildung von Kohlendioxid (CO₂), das unter Gasentwicklung entweicht. Fernbach gelang der Nachweis, dass der malschichttragende Putz Kalk enthält und die Malschicht nicht von der Säure angegriffen wird. Er schreibt weiter: „Beim zweiten Versuch brachte ich ein Stückchen vor das Löthrohr und hatte den augenblicklichen Erfolg eines brändlichen Geruches vegetabilischer Körper, welcher mit noch mehr Bestimmtheit auf enkaustische Körper hinweist, was meine Vermuthung noch mehr begründete.“⁶³⁹ Mit seinem zweiten Versuch erkannte Fernbach ganz allgemein organisches Material. Er erwähnte nicht, dass sich Wachs als Bestandteil einer enkaustischen Technik unter der Hitze verflüssigen würde, diese Beobachtung hält er nicht fest. „Drittens brachte ich ein Stückchen unter Erwärmung in Weingeist, kohlenstoffsaures Kali, und rektifiziertes Terpentinöl und so hatten Praecipitat und die wieder darauf eingewirkten Reagentien einstimmig gleiches Resultat gezeigt, so daß mit Bestimmtheit angenommen werden kann, daß die Wandgemälde enkaustisch gemalt sind.“⁶⁴⁰ Die Löslichkeit in einer Mischung aus Ethanol, Kaliumcarbonat (K₂CO₃) und rektifiziertem⁶⁴¹ Terpentinöl ist ein Hinweis auf die Anwesenheit sowohl von natürlichen Ölen, Naturharzen und Wachs. Fernbach ging nicht näher auf das Präzipitat⁶⁴² und die weiteren Nachweisreaktionen ein.

Im Fortgang widersprach sich Fernbach in seinem Vorgehen einer Probenentnahme. In seinem 1845 erschienenen Buch „Die Enkaustische Malerei“ schilderte er Tests,⁶⁴³ die er an der Malerei der Anbetung der Könige ausgeführt hatte, da er bewusst keine Proben habe entnehmen wollen: „Eine Stelle davon abzunehmen hielten wir für ein Verbrechen“.⁶⁴⁴ Die im Folgenden aufgeführten Tests wurden jedoch wie beschrieben an einem „entnommenen“ Stück ausgeführt. Ziel der Tests am Objekt war – wie bei den vorangegangenen Proben –, eine enkaustische Technik nachzuweisen:

„a) Durch das Abwaschen mit warmem Wasser wurden die ursprünglichen Farben an diesen Gemälden nicht angegriffen.

b) Bei der leichten Bestreichung eines kleinen Löthrohrstahles wurden dieselben, auf einem Stückchen Mauer haftend, in kleinen Bläschen aufgetrieben und schwärzlich.

⁶³⁸ Bericht des Malers Franz Fernbach vom 12. Oktober 1831.

⁶³⁹ Bericht des Malers Franz Fernbach vom 12. Oktober 1831.

⁶⁴⁰ Bericht des Malers Franz Fernbach vom 12. Oktober 1831.

⁶⁴¹ Rektifiziertes Terpentinöl wird durch mehrfache Destillation von Terpentin Balsam gewonnen.

⁶⁴² Als Präzipitat wird das Ausfällprodukt, ein Niederschlag aus einer Lösung, bei einer chemischen Nachweisreaktion bezeichnet.

⁶⁴³ Fernbach 1845, S. 284f.

⁶⁴⁴ Fernbach 1845, S. 285.

c) Durch die Einwirkungen der Naphtha⁶⁴⁵ und des Alkohols wurden die oder das Farbenbindemittel aufgelöst, sowie die Anwendung des erwärmten Terpentinöls in gleicher Art darauf eingewirkt hat.

d) Die verschiedenen kleinen blanken Stellen der Mauer, auf welchen die zerstörende Gewalt nicht tiefer eingedrungen, waren fett, und das Wasser ist an denselben wie an den ursprünglichen Farben beim Abwaschen derselben zusammengelaufen, welche Stellen durch das Aufstreichen des Alkohols klebrig wurden.

e) Beim längeren Frottiren derselben erhielten sowohl die Farben als die eben bezeichneten Stellen einen matten Schimmer – eine Erscheinung, welche mit allem Rechte auf eine an diesen Gemälden angebrachte Wachs- und Harzverbindung schließen läßt.

Dieses sind die wahren Resultate unserer Untersuchung der in Frage stehenden Gemälde im k. Schlosse zu Forchheim; wir lassen ein weiteres Urtheil hierüber jedem Sachverständigen zur eigenen Beurtheilung anheimgestellt.“⁶⁴⁶

Wie bei seinen vorangegangenen Analysen wies Fernbach mit seinen Tests jedoch nur nach, dass Putz und Malschicht wasserabweisend, also hydrophob sind. Das verwendete Bindemittel reagierte mit Petroleum und Terpentinöl, ein Hinweis auf einen organischen Zusatz aus dem Bereich der natürlichen Öle, Harze und Wachse.

Nachdem Fernbach ausführlich seinen chemischen Nachweis einer enkaustischen Maltechnik erläutert hatte, begann er mit der Restaurierung in der festen Überzeugung, seine enkaustische Methode sei das Beste im Sinne von Dauerhaftigkeit zum Erhalt dieser einmaligen Malereien.

Als Voraussetzung für die Restaurierung hatte er die später eingestellten Wände in der Kapelle herausnehmen wollen, welche die Malereien teilten. So sollte der Raum wieder in seine ursprüngliche Form zurückgeführt werden. Die Fenster und Türen sollten geschlossen, die Decke statisch abgehängt, mit Ölfirnis gestrichen und der Raum beheizt werden. Ferner wurde ein neuer Estrichfußboden eingebracht.⁶⁴⁷

Fernbach begann im Dezember 1831 mit den Arbeiten. Feuchtigkeit auf den Malereien behinderte ihn immer wieder.⁶⁴⁸ Er beschreibt die Freilegung in seinem Arbeitsbericht folgendermaßen: „Die Ablösung dieser darüber gezogenen Mauer ist größtentheils durch mich selbst mit der möglichsten Vorsicht geschehen. – Sie war auch insofern nicht sehr schwierig, als die neue Stein- und Mauerbekleidung nur mittels desjenigen Mörtels eine haltbare Verbindung mit der alten Wand erhielt, welcher in die mit einem Spitzhammer in letzere zahlreich eingeschlagene Löcher eingebracht werden konnte. Mit Ausnahme solcher Stellen sprang der übrige Anwurf von den enkaustischen fetten Bildern im Durchschnitte ganz platt und nur etwas mattglanzartig ab, es war indessen nicht zu vermeiden, daß hie und da die Farbe einigermassen an dem Mörtel hängen blieb, weshalb dann von mir die beschädigten Stellen durch Ausdampfen mit Farben

⁶⁴⁵ Mit Naphtha wird Petroleum, Steinöl benannt. Es handelt sich um eine Erdölfraction, Rohbenzin im Siedebereich von 150-200 Grad Celsius, Brachert 2001, S. 172.

⁶⁴⁶ Fernbach 1845, S. 285.

⁶⁴⁷ Dieser Estrichfußboden wurde bei der letzten Restaurierung um 2000 entfernt.

⁶⁴⁸ BStGS XIV, F, 1 Amtliches Zeugnis vom 24. Januar 1832.

wieder ausgebessert werden mußten.⁶⁴⁹ Die Reinigung erfolgte durch Abkehren mit dem Besen und einer Staubreinigung mit schwarzem Brot, da die Malereien stabil zu sein schienen. Die Hacklöcher wurden mit Kalkputz⁶⁵⁰ gefüllt und große Putzfehlstellen ergänzt.⁶⁵¹ Kleine Fehlstellen wurden durch Austupfen mit Farben geschlossen. Historische Fotografien (Hist. A10- Hist. A17) mit den Übermalungen Fernbachs zeigen, dass er die Malereien unter Beibehaltung der Komposition und Farbigkeit flächig übermalt hat. Franz Fernbach erwähnte dies in seinem Bericht jedoch nicht. Die Analyse des dunkelgrünen Gewandes des Propheten an der Westwand der Kapelle lässt sich durch die Verwendung eine harzhaltigen vermutlich Temperabindemittel der Restaurierung von Fernbach zuordnen (FoBm11, FoBm12). Die Darstellungen erscheinen vereinfacht und schematisch, dominant wirken die komplett stark nachgezogenen Linien. Die Analyse der dunkelroten Kontur aus der Prophetendarstellung und aus der Darstellung Anbetung der Könige zeigt, dass die dunkelroten Pinselstriche mit Harz und wachshaltigen Bindemittel auf einer darunterliegenden, wohl ursprünglichen Temperamalerei ausgeführt wurden (FoBm11, FoBm13). Weiter erneuerte Fernbach die Metallauflagen der Nimben, Kronen und der Gefäße in der Darstellung der Anbetung der Könige, wie sich auch durch Rechnungen über Gold und Silber bestätigen lässt.⁶⁵² Die ursprüngliche Bemalung unterhalb der bemalten Wandfelder, eine 2 bis 3 Zoll dicke Stange, an welcher an Ringen ein grün-blauer Vorhang hängt, die nur noch partiell erhalten ist, wie Graf von Seinsheim beschreibt,⁶⁵³ ließ Fernbach durch einen Dekorationsmaler in Wasserfarben rekonstruieren.⁶⁵⁴ Den durch einen Kamineinbau verloren gegangenen Propheten an der Westwand rekonstruierte er zurückhaltend in seinen äußeren Formen: „Ich habe zwar, um das Bild nach Möglichkeit zu ergänzen, den Hintergrund gemalt, an der Stelle der fehlenden vierten Figur aber die rohe Mauer gelassen.“⁶⁵⁵ Fernbach gab Georg von Dillis die Wahl, über den Grad der Ergänzung zu entscheiden, auch wenn er, wie er sagt, „die Ehr hat zu versichern, dass ich den Charakter der Bilder so einstudirt habe dass ich diese Figur mit groester Sorgfalt, ohne Unterschied dem Uebrigen ganz gleich stellen werde“⁶⁵⁶ (Hist.A.17). Nach den farbigen Ergänzungen überzog er die Wandmalereien mit einer Wachsmischung und enkaustierte⁶⁵⁷ diese. „Auf diese Weise habe ich die Gemälde durchgängig enkaustiert, und enkaustisch restauriert, zugleich aber hiebei mein vorzügliches Augenmerk darauf gerichtet, daß sowohl der Charakter der Zeichnung im Allgemeinen, als bei den mehr beschädigten Gemälden die interessanten Uiberreste derselben durchaus unversehrt erhalten, und die

⁶⁴⁹ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 3. April 1832.

⁶⁵⁰ Die Verwendung von Kalkputz konnte mit einer Analyse im Labor Dr. Ettl/Dr. Schuh, München 2000 bestätigt werden.

⁶⁵¹ BStGS XIV, F, 1 Amtliches Zeugnis vom 24. Januar 1832.

⁶⁵² Theodori 1932, S. 226; Rechnung über Gold und Silber, BStGS XIV, F, 1 Rechnung vom 2. April 1832.

⁶⁵³ BStGS XIV, F, 1, Umständlicher Bericht 1830.

⁶⁵⁴ BStGS XIV, F, 1, Bericht vom 3. April 1832.

⁶⁵⁵ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 3. April 1832.

⁶⁵⁶ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 25. Januar 1832.

⁶⁵⁷ Hier verwendete Fernbach das „Enkaustieren“ für das Einschmelzen und Einbrennen des Wachüberzuges in die Malschicht mittels Wärme.

Verbesserungen, da wo sie nothwendig waren, dem Geiste des Ganzen sorgfältig angepaßt wurden.“⁶⁵⁸

Franz Fernbach gibt keinen Hinweis auf die Mischung seines enkaustischen Überzugs, da seine Versuche zu dieser Zeit noch geheim⁶⁵⁹ und nicht publiziert waren. Es ist anzunehmen, dass er eine Mischung ähnlich der von ihm in seinem Buch über die enkaustische Malerei beschriebene verwendet hat, da er im Anhang zu den Forchheimer Malereien auch keine weiteren materialtechnischen Hinweise zur Restaurierung gibt. Diese Mischung besteht aus gereinigtem Bienenwachs und Terpentinöl.⁶⁶⁰ Die Verwendung von Bienenwachs bestätigt die Analyse eines verbliebenen Tropfens einer wachsartigen Mischung auf der Malerei der Anbetung der Könige. Sie ergibt als Hauptkomponente reines Bienenwachs, geringe Mengen von Harz und Protein.⁶⁶¹ Das nachträgliche Einschmelzen geschah wohl mit der von ihm konstruierten, blechernen Maschine,⁶⁶² die mit Kohle gefüllt und in geringem Abstand über die Malerei geführt wurde. Fernbach kämpfte nach eigenen Angaben mit vielerlei Schwierigkeiten: „Manche Schwierigkeiten sind zu beseitigen. Luft-Zug, Feuchtigkeit der Wände in folge der getroffenen neuen Vorrichtungen, das Schmelzen mit dem Brennofen /: der Gemälde:/ Kohlendampf pp. ge? nicht wenig, dann das verflüchtigen der Ingretientien durch Hitze, mein Körper litt schon darunter, ich mußte mehrere Tage das Bett hütten“.⁶⁶³ Die Zwischenräume der Wandmalereien ließ er mit grüner Farbe übertünchen. „An der neu aufgeführten Seitenwand“⁶⁶⁴, befinden sich keine Gemälde, doch habe ich mich veranlaßt gefunden, in einem der Felder eine Tafel, und oben (sic!) derselben den Buchstaben L /: Ludwig :/ und eine Krone zu dem Zwecke anzubringen, damit nach Ermessen und der hohen Anordnung Eine königliche Gallerie-Direction etwa die Jahrzahl der Entdeckung und Restauration dieser Gemälde oder sonst eine passende Inschrift hineingesetzt werden könne.“⁶⁶⁵ Die von Fernbach vorgeschlagene Inschrift zum Lobe Ludwigs I.

“Ludovico I.

Augustissimo Bavariae

Regi

Maximo artium sanctori

atque cultori

⁶⁵⁸ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 3. April 1832.

⁶⁵⁹ In einem Brief an Leo von Klenze verhandelte Fernbach über die Preisgabe seiner geheimen Rezeptur: BStGS XIV, F, 1 Brief 15. April 1832. Leo von Klenze (1784-1864), Architekt, ab 1816 Hofarchitekt des späteren König Ludwig I., seit 1819 Hofbauintendant, Chef der Obersten Baubehörde. Er verhandelte mit Fernbach um die Anwendung der enkaustischen Technik durch Schnorr von Carolsfeld im sog. Königsbau der Residenz. Ferner führte Fernbach seine Arbeiten in Forchheim unter Ausschluss der Öffentlichkeit aus. Er schloss sich sogar ein: BStGS XIV, F, 1 Brief vom 1. Januar 1832.

⁶⁶⁰ Fernbach 1845, S. 165.

⁶⁶¹ Analyse AN 1173 im Labor des GNM, Dr. Rainer Drewello. 10.11.2000. Die mikrochemische Analyse der Partikelprobe ergibt neben dem Hauptbestandteil Bienenwachs, geringe Bestandteile von Proteinen und Harz. Das Protein, evtl. Casein, könnte von der Kasein Festigung der Konservierung 1906-10 stammen.

⁶⁶² Fernbach 1835, S. 164, S. 249.

⁶⁶³ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 25. Januar 1832.

⁶⁶⁴ Südwand der Kapelle.

⁶⁶⁵ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 3. April 1832.

Qui vetiatissimum(sic!)⁶⁶⁶ artis encausticae in Ger-
mania monumentum barbario temporum
pene deperditum ab interitu eupiendum(sic!)⁶⁶⁷
atque magnifice redintegrandum curavit
MDCCCXXXI⁶⁶⁸

soll Unmut ausgelöst haben. Daher blieb es bei einem einfachen „L.“. Auf die neue Zwischenwand kopierte Fernbach die durch den früheren Abbruch der Gewölbe entstandenen, halbkreisförmigen Wandfelder der Nordwand und bemalte sie mit Pflanzenornamenten und einer Inschrift Tafel⁶⁶⁹ (Abb.5.120).

Das verwendete Bindemittel ist ein Öl-Harz-Gemisch, wie die Analyse eines grünen Farbpartikels zeigt.⁶⁷⁰ Der von Dr. Waagen erwähnte Wachsüberzug lässt sich hier nicht nachweisen.⁶⁷¹ Neben der Anerkennung von Dillis: „In der Überzeugung, daß der Maler Fernbach seiner Aufgabe Genüge geleistet, und für die fernere Erhaltung dieser merkwürdigen Wandgemälde die zweckmäßigsten Mittel angewendet hat“,⁶⁷² gab es während der Restaurierung scharfe Kritik durch den Restaurator der Gemäldegalerie in Bamberg, Carl Mattenheimer.⁶⁷³ In seinem Brief an Dillis äußerte dieser sich folgendermaßen: „Bei einer von mir ohnlängst gemachten Fahrt nach Forchheim (sic!) besah ich die im dortigen Rentamtsgebäude, angeblich enkaustischen Gemälde, welche dem Maler Fernbach von München zum restaurieren übertragen wurden. Eines dieser Gemälde ist nun vollendet, allein nach meiner Ueberzeugung nicht so gelungen, als das ich nicht für meine Pflicht halten sollte, die königliche Central Gallerie Direction darauf aufmerksam zu machen. Fernbach verletzt meiner Meinung nach die Pflicht des Restaurateurs, Schonung des Alterthums, zu sehr, als daß er diese alten Bilder in ihren vorigen Stande wieder herstellen wird, denn das neurestaurierte Gemälde liefert einen zu grellen Contrast mit den alten verwischten, und durch das ungeschickte Abhauen der Übertünchung zu sehr verletzten Resten“. Georg von Dillis forderte – auch wegen der für die Restaurierung schädlichen Kälte – eine Arbeitsunterbrechung, die Fernbach jedoch nicht einhielt und so beendete Franz Fernbach die Restaurierungsarbeiten in Forchheim im März 1832 nach nur fünf Monaten.

1836 wies bereits der Forchheimer Maler A. Fr. Ditterich darauf hin, dass noch weitere Malereien unter dem Putz vorhanden seien,⁶⁷⁴ doch deren Freilegung geschah erst etwa sieben Jahre später.

⁶⁶⁶ Anstatt vetiatissimum müsste wohl „vetustissimum“ – das älteste – stehen.

⁶⁶⁷ Statt eupiendum muss es „erupiendum“ heißen.

⁶⁶⁸ BStGS XIV, F, 1 Bericht vom 1. Januar 1832. Übersetzung: „Ludwig I / dem Erhabensten Bayerns/ dem größten Verordner und Pfleger der Künste / Der gesagt hat dass das älteste Zeugnis der enkaustischen Kunst in Ger/manien in barbarischen Zeiten / fast zu Grunde gegangen ist vom Untergang entrissen/ und großartig wieder eingegliedert hat./ 1831“.

⁶⁶⁹ Diese Bemalung wurde bei der jüngsten Restaurierung in zwei Ausschnitten freigelegt und als Primärdokument der Restaurierungsgeschichte präsentiert.

⁶⁷⁰ Analyse GNM-Lab, AN 1265, Dr. Rainer Drewello, 14.10.01.

⁶⁷¹ Waagen 1843, S. 148.

⁶⁷² BStGS XIV, F, 1 Auszug aus dem Bericht vom 29. Sept. 1832.

⁶⁷³ BStGS XIV, F, 1 Brief vom 30. Januar 1932. Mattenheimer (1791-1853) Maler, ab 1827 Galerieinspektor der Kgl. Galerie Bamberg, ab 1843 Konservator an der Kgl. Bayer. Centralgemälde-Galerie in München.

⁶⁷⁴ Kupfer, Raschke, 1952, S. 17.

3.1.3 Freilegung und Konservierung weiterer Malereien 1906-10

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sollten Umbaumaßnahmen den Einbau des Pfalz museums im Ostflügel der fürstbischöflichen Burg ermöglichen. Mit einem Schreiben vom 31.10.1906 der königlichen Regierung von Oberfranken an das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer in München und an den Historischen Verein Forchheim⁶⁷⁵ begann somit die zweite Phase der Restaurierung der Wandmalereien. „Der historische Verein in Forchheim, welchem zur Einrichtung eines Museums zwei Räume der dortigen Königspfalz seitens des Staates zur Verfügung gestellt worden sind, trägt sich mit der Absicht die in diesen Räumen befindlichen Gemälde restaurieren zu lassen. Wir ersuchen ergebens (sic!) um gefällige Äusserung zu diesem Vorhaben des historischen Vereins, wie auch im besonderem darüber, ob der für die Restaurierung in Aussicht genommene Künstler auch die Qualifikation auch (sic!) hierzu besitzt.“⁶⁷⁶ Der Generalkonservator Dr. Hugo Graf⁶⁷⁷ wünschte die „schlecht restaurierten“ Malereien im Kapellenraum und dem anschließenden Raum wiederherzustellen⁶⁷⁸ und legte in einem Schreiben die Grundsätze der nun folgenden Restaurierung fest. „Leider hat die Restauration der Gemälde durch Maler Fernbach (1830-32) dieselben erheblich entwertet. Umso mehr begrüßen wir es dass der Historische Verein Forchheim es sich angelegen sein läßt die Fresken nach Möglichkeit wieder herstellen zu lassen. Da die Übermalung der Fresken mit Ölfarbe⁶⁷⁹ erfolgte steht zu erwarten, daß bei der Abnahme der Übermalung größere ältere Schäden zu Tage traten und vielleicht auch weitere Teile der Malereien abbröckeln. (Als Grundlage für die Reinigung der Instandsetzung). Es erscheint deshalb dringend geboten, von sämtlichen Gemälden sorgfältige farbige Pausen nach dem jetzigen Zustand zu fertigen und erst dann die Übermalungen zu entfernen. Kleinere Schäden könnten dann noch durch austüpfeln behoben werden. Auszuschließen sind dagegen alle Ergänzungen fehlender Teile und Übermalungen. Es ist vielmehr mit allem Nachdruck darauf hinzuarbeiten, daß die Gemälde in ihrem ursprünglichen Zustande zu Tage treten und in den originalen Resten unversehrt erhalten bleiben. Die Untersuchung und Reinigung hat sich auch auf die unteren Wandpartien mit der Teppichmalerei sowie auch auf das rechte Wandfeld mit dem großen L zu erstrecken. Es empfiehlt sich zunächst bei einem weniger umfangreichen Gemälde etwa bei der Verkündigung der Versuch der Reinigung und Befreiung von der Übermalung zu machen, um zu sehen in wie weit die Wiederherstellung zu ermöglichen ist. Als geeignete Kraft für diese Arbeiten empfehlen wir den Kunstmaler Pfeleiderer⁶⁸⁰ München, Sigrunenstraße? 89/III R.G.I. Wir ersuchen

⁶⁷⁵ Der Historische Verein Forchheim wurde 1905 gegründet, unter der Initiative von Dr. Hans Räbel, Ammon (Hrsg) 2004, S. 239.

⁶⁷⁶ BlfD, Schreiben vom 31.10.1906 (1).

⁶⁷⁷ Dr. Hugo Graf (1844-1914) war seit 1883 als 1. Konservator am Bayerischen Nationalmuseum, zusätzlich von 1897-1907 Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, Huber 1996, S. 17-35.

⁶⁷⁸ BlfD, Schreiben vom 13.12.1906 (2).

⁶⁷⁹ Dass es sich um Ölfarbe handelt, war wohl eine Vermutung, aufgrund des Glanzes und der Löslichkeit in Terpentin, da keine Analysen erwähnt sind.

⁶⁸⁰ Friedrich Pfeleiderer, Kunstmaler in München, restaurierte zuvor 1903-1904 u.a. die gotischen Wandmalereifragmente mit der Darstellung des Hl. Martin und der Hl. Elisabeth in St. Sebald zu Nürnberg, vgl. Schädler-Saub 2000, S. 163f. In der berühmten Basilika, der kath. Kirche St. Martin in

den historischen Verein, sich mit genanntem Herrn behufs eingehender Voruntersuchung der Gemälde zur Aufstellung eines Kostenanschlages in Verbindung zu setzen.“⁶⁸¹ Die durch Fernbach flächig übermalten Wandmalereien sollten „entrestauriert“, die Zutaten von Fernbach demnach entfernt⁶⁸² werden, auch auf die Gefahr hin, Reste der ursprünglichen Malerei zu verlieren. Danach wurde eine reine Konservierung der Malereien gefordert. Bedauerlicherweise wurden nicht, wie gefordert, farbige Pausen angefertigt, sondern nur Pausen mit weichem Bleistift auf Transparentpapier im Maßstab 1:1. Sie zeigen die Umrisse der Malerei mit der Übermalung durch Fernbach (Kap 6.2 Pause 01- 22). Hugo Kehrer zeigte eine Aufnahme der Darstellung der Anbetung der Könige vor der Abnahme der Fernbachschen Übermalungen und denselben Ausschnitt nach der Abnahme der Übermalungen⁶⁸³ (Kap.6.1 Hist.A.19).

Im Juli 1907 wurde der Restaurator Friedrich Pfeleiderer aus München beauftragt, die Malereien zu untersuchen und einen Kostenvoranschlag aufzustellen.⁶⁸⁴ Im Zuge dieser Untersuchung sind die Malereien im sog. „Kaisersaal“, der dem Museum provisorisch zugewiesen war, entdeckt worden. Der zuständige Referent Alois Müller⁶⁸⁵ gab daraufhin genaue Vorgaben für deren Konservierung: „Das neuerdings blossgelegte Freskogemälde in dem grossen Saale des Erdgeschosses der Königspfalz, welches in dem Schreiben des historischen Vereins v. Forchheim näher beschrieben ist, dürfte im zweiten Drittel des 15. Jhdts entstanden sein. Es bildet eine historisch und künstlerisch wertvolle Bereicherung der alten Pfalz. Leider ist das Gemälde an wichtigen Teilen durch Neuverputz zerstört, so dass eine sichere Deutung der Darstellung vorerst nicht möglich ist. Eine Ergänzung der fehlenden Teile ist weder wünschenswert noch möglich. Aber auch die vorhandenen Reste bleiben am interessantesten, wenn nichts daran geschieht als eine wiederholte Reinigung mit Wasser und Schwamm u. Wasser. Höchstens dürfte die Malerei nach dieser Reinigung mit einer sehr dünnen Kaseinlösung⁶⁸⁶ überzogen werden, damit die vorhandenen Farben etwas frischer zum Vorschein kommen. Auch sollten die Stellen welche Neuverputz zeigen, in grauen, gelblichen und rötlichen Tönen mit dem Schwamm getupft werden, damit sie nicht so stark auffallen (...). Von der quaderartigen Sockelbemalung könnte ein etwas besser erhaltener Teil nachretuschiert und erhalten werden. Dasselbe gilt von der Malerei in

Greiding, Lk. Roth, arbeitete er kurz bevor er die Arbeiten in Forchheim aufnahm und wieder anschließend, vgl. Schädler-Saub 2000, S. 192-196. Friedrich Pfeleiderer wurde als bewährter Restaurator vom Generalkonservatorium oft weiterempfohlen. Er gehörte zu den fortschrittlichen Konservatoren seiner Zeit.

⁶⁸¹ BlfD, Schreiben vom 8.02.1907 e. No 738 (3).

⁶⁸² Die Abnahme der enkaustischen Übermalung von Fernbach wurde mit Terpentinöl abgewaschen, Kehrer 1912, S. 54.

⁶⁸³ Kehrer, 1912, S. 55.

⁶⁸⁴ BlfD, Schreiben vom 5. Juli 1907 (4).

⁶⁸⁵ Alois Müller (1861-1951), akademischer Maler, seit 1900 künstlerisch technischer Hilfsarbeiter am Generalkonservatorium und seit 1902 Konservator, Huber 1996, S. 29-31.

⁶⁸⁶ Kasein, aus Milch ausgeschiedenes Phosphorprotein. Nach dem Quellen in Wasser wird es mit einem alkalischen Medium z.B. Kalk (Kalkkasein) oder Ammoniumcarbonat aufgeschlossen, um seine bindende Wirkung zu erhalten, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 2, S. 52. Kasein wurde in der Restaurierung als Klebemittel und Überzug bis in 80er Jahre des 20. Jahrhunderts angewendet.

einer der Fensternischen ...“.⁶⁸⁷ In einem weiteren Schreiben erklärt der zuständige Referent Alois Müller, dass der Verzicht (bzw. beschränkte Einsatz) von Retuschen bei den Wandmalereien im sog. „Kaisersaal“ möglich sei, da es sich um eine museale Präsentation in einem Museum handle: „Der grosse Saal im Erdgeschoss der Königspfalz ist zur Aufnahme des historischen Vereins bestimmt. Somit ist es ermöglicht, ja geboten, die aufgedeckten Reste von Malerei an einigen Wänden ganz in Ihrem jetzigen Zustand ohne Ergänzung fehlende Teile zu erhalten. Es soll nur die vollständige Entfernung der kleinen noch aufhaftenden Kalksplitter, sowie eine mehrmalige Reinigung mit Wasser vorgenommen werden. Ausserdem sind die störenden Neuputzpartien in grau-gelbl. Tönen zu stupfen, u. ein Stück der Sockelbemalung im Muster zu rekonstruieren.“⁶⁸⁸ Ebenfalls positiv wurde die Reduzierung der Kosten durch den weitgehenden Verzicht auf eine Retusche gesehen. Die Planung der Restaurierung war weitsichtig und umfassend. Zunächst sollten die Räume instandgesetzt werden und anschließend mit der Restaurierung begonnen werden.⁶⁸⁹

Der Museumsdirektor Dr. Räbel⁶⁹⁰ entdeckte weitere Wandmalereien im Nebenraum der Kapelle und im zweiten Obergeschoss, die daraufhin ebenfalls dem Kunstmaler Pfeleiderer zur Restaurierung übergeben wurden.⁶⁹¹ Bei der Besichtigung der nahezu abgeschlossenen Arbeiten lobte Alois Müller die Arbeit Pfeleiderers: „Nach Besichtigung der vom Kunstmaler Pfeleiderer restaurierten Wandmalereien im Erdgeschoss 1. u. 2. Stock der Kaiserpfalz berichten wird folgende (durchgestrichen und darüberschrieben). Die Restaurierungsarbeiten sind höchst zufrieden stellend ausgeführt. Die Pietät und Sorgfalt mit der Herr Pfeleiderer alle alten Reste konservierte und die Zurückhaltung in der Ergänzung, die sich nur auf das Retuschieren störender Flecke beschränkte, ist meistergültig und verdient volle Anerkennung. Dadurch, daß der Wandputz bündig mit den Gemäldeflächen rings um alle Reste angebracht und im Ton des alten Putzes gestimmt wurde, ist trotz der Lückenhaftigkeit der Malereien, die an manchen Stellen nur aus kleinen Bruchstücken besteht, ein sauberer Gesamteindruck erzielt. Etwas weiter in der Ergänzung ging Herr Pfeleiderer nur in den Fensternischen des Saales im 2. Stock.⁶⁹² Aber auch hier wurde lediglich die ornamentale Bemalung (Rankenwerk und Nischenumrahmungen) streng im Charakter u. in der Technik der gut erhaltenen Teile ergänzt. Grosse (Durchgestr. Lobvolle) Anerkennung gebührt auch dem historische. Verein Forchheim und Umgebung, der die von seinem Vorstand Herrn Dr. H. Räbel entdeckten Malereien aus eigenen Mitteln restaurieren und dabei mit großen Geldopfern fünf für Museumszwecke von den 8 Sälen der Pfalz in Stand setzen

⁶⁸⁷ BlfD, Schreiben E.No.1074 und 1142, Sept. 1909 (8).

⁶⁸⁸ BlfD, Schreiben vom 19. Dez. 1909 E.No 1396 (12).

⁶⁸⁹ BlfD, Schreiben vom 6. Febr. 1909 E.No 150 (14).

⁶⁹⁰ Gymnasiallehrer Dr. Hans Räbel, 2. Bürgermeister, war Mitbegründer des Historischen Vereins Forchheim (1905), der sich gegen den Abriss der fürstbischöflichen Residenz einsetzte und für die Einrichtung des Pfalz museums. Er betreute 30 Jahre das Pfalzmuseum ehrenamtlich. Siehe. Ammon (Hrsg). 2004, S. 238f.

⁶⁹¹ BlfD, Schreiben vom 1. Juni 1909 E.No 1946 (17), BlfD, Schreiben vom 26.Okt. 1909 E.No 150 (19).

⁶⁹² Dabei handelt es sich um die Malerei mit Darstellungen des Alten Testaments, die 1559 ausgeführt wurden.

ließ.⁶⁹³ Der Vorschlag Professor Hagenmüllers, Friedrich Pfeleiderer für seine Arbeiten in Forchheim mit dem Professorentitel zu belohnen, wurde von Alois Müller mit dem Argument abgelehnt, dass dann weitere Kollegen von Pfeleiderer diesen Titel für ihre Arbeiten erhalten müssten.⁶⁹⁴ Pfeleiderer erhielt dann 1913 doch den Titel eines Ehrenprofessors. Im Juli 1911 wurde schließlich das Pfalzmuseum feierlich eingeweiht.

Bei dieser Restaurierung, die bereits früh die Ideen der modernen Denkmalpflege im Sinne einer Konservierung widerspiegelt, wurden die Übermalungen und Ergänzungen durch Fernbach abgenommen, wie der gemalte Vorhang in der Sockelzone, bzw. überstrichen, wie die Neubemalung auf der Südwand in der Kapelle.⁶⁹⁵ So konnten die Malereien des 14. Jahrhunderts ohne Ergänzungen als Fragment präsentiert werden. Da man die hohe Qualität der Malereien nicht einschränken wollte,⁶⁹⁶ wurden sie konserviert, mit Wasser gereinigt, mit Kaseinlösung gefestigt und partiell Hacklöcher geschlossen. Nur vereinzelt wurden Retuschen angebracht. Die Renaissancemalereien im 2. Obergeschoss wurden ebenfalls konserviert. Der Briefwechsel über diese Restaurierung geht nicht im Detail auf die einzelnen Arbeitsschritte ein. So erwähnt Pfeleiderer bedauerlicherweise nichts über die Methode der Freilegung. Den Verzicht auf Ergänzungen betont er mehrmals, dies zeigt, wie wichtig das zurückhaltende konservatorische Konzept erachtet wurde,

Exkurs: Chemische Analysen zur Maltechnik im „Kaisersaal“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die Vielzahl nicht gesicherter Untersuchungen bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und die nach wie vor geringe Kenntnis über Malmaterialien führten am Ende des 19. Jahrhunderts zur Einrichtung chemischer Labors zur Erforschung der Maltechniken, der Malmaterialien und für ein weiteres Vorgehen bei anstehenden Konservierungen. 1886 wurde in München unter Leitung von Adolf Keim (1851-1913) die Versuchsanstalt für Maltechnik gegründet. 1888 folgte unter Direktor Friedrich Rathgen das Chemische Labor der Königlichen Museen zu Berlin, das heutige Rathgen-Forschungslabor der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Im Rahmen der Konservierung der weiteren Malereien 1906-1910 wurden wiederum naturwissenschaftliche Analysen erstellt. Im Vergleich zu den einfachen Nachweisreaktionen von Franz Fernbach während der Restaurierung 1830-32 zeigen die Folgenden den großen Fortschritt hin zu einer wissenschaftlich ausgerichteten Konservierung.

Mit der Einrichtung des Pfalzmuseums sendete der Kunsthistoriker Hugo Kehrer 1912 an Prof. Alexander Eibner (1862-1935), dem Vorstand der Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik an der Technischen Universität München, zwei Materialproben aus dem böhmischen Wappen an der Südwand des „Kaisersaales“ (Abb. 5.28), das erst bei der Restaurierung 1906-10 unter dem Restaurator Friedrich Pfeleiderer

⁶⁹³ BlfD, Schreiben vom 18. Jan. 1911 e.No 4117 (23)

⁶⁹⁴ BlfD, Schreiben vom 17. Juni 1911 (28)

⁶⁹⁵ Bei der Restaurierung 1999-2001 wurde die Bemalung Fernbachs in zwei Sichtfenstern freigelegt.

⁶⁹⁶ BLfD, Schreiben vom 18. Jan 1911 e. No 4117.

freigelegt wurde. Damit wurde sichergestellt, dass diese Probe noch nicht bei der Restaurierung unter Fernbach 1830-32 behandelt worden war. Eibner weist zu Recht darauf hin, wie wichtig es für die Interpretation der Ergebnisse sei, dass die Geschichte des Objekts bekannt ist. Bei den Forchheimer Malereien war grundsätzlich nicht bekannt, ob vor dem Aufbringen des Verputzes bereits Maßnahmen an den Malereien ausgeführt wurden. Eine Fragestellung der Untersuchung unter Eibner war es deshalb, die Behauptung Fernbachs zu prüfen, es handele sich um enkaustische Malereien. Zusätzlich sollte der Vermutung des Restaurators Friedrich Pfeleiderers nachgegangen werden, der Öl als das ursprüngliche Malmittel vermutete. Hugo Kehrer gibt die Probenbehandlung und die Ergebnisse der Untersuchung detailliert wieder: „Die makroskopische und mikroskopische Untersuchung ergab das Vorhandensein einer relativ dünnen Farbschichte auf Kalkunterlage. Die erstere machte nicht den Eindruck einer Ölfarbschichte. Die für letztere charakteristische Spahnbildung abgeschabter Teile fehlt. Auch ist der optische Eindruck nicht der von Ölfarbe. Daß die Oberfläche einiger Stücke relativ glatt ist und Wasser nicht begierig einsaugt, ist kein Beweis für das Vorhandensein von Ölfarbe. Bekanntlich wurden Fresken noch im ausgehenden Mittelalter durch Walzen geglättet“.⁶⁹⁷ Zur genaueren Bestimmung führte Eibner folgende chemische Untersuchungen durch: „Beide Materialien entwickelten beim Erhitzen im Rohr deutlichen Geruch nach stickstoffhaltiger Substanz; später trat Ammoniak auf. Fette, Wachs oder Harzgeruch wurden nicht wahrgenommen. Der Auszug mit Ammonkarbonat⁶⁹⁸ ergab auf Zusatz von Salzsäure schwache weiße Fällung, die sich im Überschuss der Säure teilweise löste. Nach diesen Reaktionen, war auf die Anwesenheit von Kasein zu schließen. Beim Ansäuern trat außerdem ein milchartiger Geruch auf. Kochen der Proben mit alkoholischem Kali⁶⁹⁹ lieferte einen kaum gefärbten Extrakt, der nach Entfernung des Alkohols auf Zusatz von Salzsäure nur einen schwachen flockigen und weißen Niederschlag ergab; dieser war in überschüssiger Säure größtenteils löslich. Es waren also keine Fettsäuren ausgezogen worden, d. h. die Proben enthielten kein fettes Öl. Der wässrige Auszug der Proben lieferte nach dem Verdunsten einen minimalen Rückstand, der keine Klebewirkung besaß. Die Proben auf Leim mit Gerbsäure nach Kiliani⁷⁰⁰ und Millon⁷⁰¹ versagten. Es ist also auch kein Leim vorhanden. Mit Alkohol ergaben die Proben u. d. V. schwache Effloreszenz. Der alkoholische Auszug hinterließ einen minimalen Rückstand, der nicht hart wurde, sondern verwischbar blieb. Es ist also auch kein spritlösliches Harz vorhanden. Außerdem ergab auch die Geruchsprobe dessen Abwesenheit. Der rote Farbstoff auf den Proben ist Mennige. Die Untersuchung ergab demnach folgendes Resultat: Abwesenheit von Leim-, Harz-, Wachs- und Ölfarbe; Anwesenheit von Kasein. Da auch das Kasein nur in sehr geringer Menge gefunden wurde, und außerdem die Malereien nicht an Ort und Stelle besichtigt werden konnten, kann nicht behauptet

⁶⁹⁷ Kehrer 1912, S. 54.

⁶⁹⁸ Wohl Ammoniumcarbonat.

⁶⁹⁹ Alkoholischer Kali ist Kaliumhydroxid in Ethylalkohol gelöst

⁷⁰⁰ Heinrich Kiliani (1855-1945) deutscher Chemiker. Ab 1892 Leiter des Lehrstuhls an der Technischen Hochschule München. Ab 1897 Lehrstuhl für Medizinische Chemie der Universität Freiburg.

⁷⁰¹ Auguste Nicolas Eugène Millon (1812-1867), franz. Chemiker. Die Millon-Reaktion eine Nachweisprobe für Proteine ist nach ihm benannt.

werden, dass die betreffenden Bildstellen in Kaseintechnik ausgeführt wurden. Es konnte, wie dies frühzeitig vorkommt, dem Kalke Milch zugesetzt worden und die Malerei demnach im Wesentlichen in Kalkfarbenmanier⁷⁰² ausgeführt sein, was die wahrscheinlichste Annahme ist⁷⁰³.

In seinem 1926 erschienenen Standardwerk über „Die Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit“ fasste Eibner die Analyseergebnisse der Proben aus dem „Kaisersaal“ in Forchheim folgendermaßen zusammen:⁷⁰⁴ Auf einer feinen Kalkputzschicht mit stark verdichteter Oberfläche liegt auf einer Kalkschicht die dünne Malschicht. Die Glättung und Verdichtung liege in der Tradition des Walzens von Putzoberflächen. Als Rotpigment wurde Mennige (Pb₃O₄) bestimmt. Eibner erkannte die Forchheimer Malereien als das früheste Beispiel für die Anwendung der Käsekalktechnik⁷⁰⁵ in Deutschland, das bislang in der Versuchsanstalt nachgewiesen wurde.

3.1.4 Die Geschichte der Wandmalereien ab 1941

In seinem Brief von 1941 würdigte Georg Lill,⁷⁰⁶ der Direktor des Landesamtes für Denkmalpflege, die Verdienste des Historischen Vereins mit seinem Vorsitzenden Prof. Räbel. Durch die Restaurierung und den Einbau des Museums habe man den bedeutenden Bau mit den Wandmalereien erhalten und an die Öffentlichkeit gebracht. Er wünschte jedoch, dass die Räume mit den Malereien ohne Vitrinen und Ausstellungsstücke als Kunstwerk präsentiert werden könne.

Wohl im Zuge der Dokumentation von Kunst- und Kulturgut während des 2. Weltkrieges wurden 1941 vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege Dokumentationsaufnahmen durch den Fotografen Herrigel erstellt.⁷⁰⁷ Während des 2. Weltkrieges wurden Maßnahmen zur Sicherung der Wandmalereien erörtert, da diese „wertvollstes nationales Kulturgut“ seien.⁷⁰⁸ Die Malereien im „Kaisersaal“ wurden als sicher erachtet. Eine Gefährdung könnte von der Einlagerung von Archivbeständen ausgehen. Der Autor⁷⁰⁹ bedauerte, dass er für die weiteren Malereien, vor allem in der Kapelle, keine Befugnisse habe, die Fenster zum Schutz gegen Splitter und Feuer zu vermauern und diese durch eine Schutzwand zu sichern und bittet um eine Besichtigung.

Im Januar 1946 erwähnte Herr Kupfer, der neben seiner Tätigkeit als Schulleiter die Betreuung des Heimatmuseums übernommen hatte, dass die Wandmalereien unverletzt scheinen,⁷¹⁰ obwohl das Museum gegen Kriegsende geschädigt worden sei. Die Schäden beziehen sich auf zerborstene Fenster und die Sammlungen. Im Folgenden

⁷⁰² Kalkfarbenmanier ist eine ältere Bezeichnung für Kalkmalerei.

⁷⁰³ Kehrer 1914, S. 56.

⁷⁰⁴ Eibner 1926, S. 426f.

⁷⁰⁵ Kasein wird in älteren Schriften auch als „Käsekalk“ bezeichnet, da in der Wandmalerei häufig Kalk als Alkalie, zum Aufschluss des Topfen, Quarks, verwendet wurde.

⁷⁰⁶ Georg Lill (1883-1951), Kunsthistoriker leitete das Bayerische Amt für Denkmalpflege von 1929-1950, vgl. Huber 1996, S. 48f.

⁷⁰⁷ Siehe 6.1 Hist.A.27-A.34.

⁷⁰⁸ BlfD, Nichtstaatl. Museen Akte Landbauamt Bamberg 2852, vom 30. Okt.1942.

⁷⁰⁹ Name unleserlich.

⁷¹⁰ BlfD, Nichtstaatl. Museen Brief, Konrad Kupfer vom 20. Okt. 1948.

wurde das Museum als Möbellager einer Schule genutzt. Am 10. Mai 1951 konnte das Pfalzmuseum wieder neu eröffnet werden.

3.1.5 Konservierung – Restaurierung 1999-2002

Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts wurden die Wandmalereien regelmäßig auf Schäden hin durchgesehen. Mit Ausnahme der Auswechslung der Ergänzungsputze von 1906-1910 in der Sockelzone der Westwand im Kaisersaal wurden keine Maßnahmen an den Malereien durchgeführt. Dieser Eingriff wurde notwendig, da es aufgrund eines Rohrbruches zu einer starken Belastung des Putzes mit Feuchtigkeit und leichtlöslichen Nitraten gekommen war.

Im Zuge der Vorbereitung einer umfassenden Museumssanierung wurde 1999 eine detaillierte Schadenserfassung aller Wandmalereien beauftragt. Die anschließende Konservierung-Restaurierung der Malereien wurde während der Umbaumaßnahmen des Museums in den Jahren 1999-2002 durchgeführt. Die Untersuchung bestätigte, dass die Malereien seit ihrer Freilegung und Konservierung in den Jahren 1906-1910 nicht verändert worden waren. Bis dahin zeigten sie sich in der musealen Präsentation der Konservierung von 1906-1910.⁷¹¹ Die Tatsache, dass nahezu hundert Jahre keine Restaurierung stattgefunden hatte, spielte bei der Konzepterstellung und hinsichtlich der Konservierungstechnik und den verwendeten Materialien, aber vor allem bei der Entscheidungsfindung zur Präsentation, eine entscheidende Rolle.

Die Restaurierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann in ihrem Kontext, sowohl aufgrund der Restaurierungstechnik und vor allem hinsichtlich der fragmentarischen Präsentation als ein klares und überzeugendes Restaurierungskonzept gewertet werden. Diese für ihre Zeit äußerst moderne Lösung muss als ein wichtiger Aspekt der Restaurierungsgeschichte, zusätzlich zu ihrem kunstwissenschaftlichen Wert, als ein zu erhaltender Bestandteil der Malereien eingestuft werden.

Aufgrund der mannigfaltigen Restaurierungsgeschichte zeigen die Malereien in der Kapelle und die zwei weiteren Malereien in der Fensterlaibung an der Ostwand des Nebenraumes der Kapelle verschiedene Schadensbilder.

Insgesamt sind sie jedoch nur im geringen Maß geschädigt. Dies lässt sich auf geringe klimatische Schwankungen innerhalb meterdicker Wände und einer früheren geringen Nutzung als Museums zurückführen. Ein auf allen Malereien auftretendes Schadensbild war die Ablösung des Malerei tragenden, einlagigen Putzträgers vom Mauerwerk. Dieser Schaden ist der mittelalterlichen Putztechnik immanent und wurde bereits bei der Herstellung angelegt. Durch die starke Verdichtung bei der Putzglättung kommt es zu einer Konzentration der Feuchtigkeit an der Oberfläche, bei deren Verdunstung es zu feinen Rissen und einer geringfügigen Ablösung des Feinputzes vom Träger kommen kann. Diese Ablösung wird durch eine spätere, zumeist wiederholte Belastung durch Feuchtigkeit und Bewegungen verstärkt. Die Malschicht der 1906-1910 aufgedeckten und mit einer dünnen Kaseinlösung gefestigten Malereien war leicht puderartig. Die Malschicht der 1830-32 behandelten und 1906-10 wieder reduzierten enkaustischen

⁷¹¹ Das Konzept dieser Konservierung wurde von der Verfasserin mit dem Restaurator Peter Turek, Forchheim, erarbeitet und von der Verfasserin zusammen mit Dipl. Rest. Barbara Dilger und Dipl. Rest. Anja Gerner umgesetzt.

Festigung ist stabil. Lediglich die neuen Retuschen auf den mit Putz geschlossenen Hacklöchern sind in kleinen Schollen abgelöst. Dies wurde vermutlich durch das in geringen Resten tief im Putz verbliebene Harz-Wachsgemisch der Restaurierung unter Fernbach verursacht. Bei der jüngsten Restaurierung wurde deshalb vor einer erneuten Retusche das verbleibende historische Bindemittel mit den Lösungsmitteln Diacetonalkohol und Methylethylketon weiter reduziert. Weil das Festigungsmittel tief in den 1830-32 neu aufgetragenen Kalkputz eingeschmolzen wurde, ist es jedoch nicht möglich, die Reste komplett zu entfernen.

Zusätzlich zu diesen eher geringen Schäden war das Erscheinungsbild beeinträchtigt durch eine geringe Verstaubung der Oberfläche und im größeren Umfang durch die Farbveränderung der Kaseinlasur auf den großen, die Malereifragmente einschließenden Putzergänzungen von 1906-10. Diese störten den Bildeindruck, da sie dunkler als die ursprüngliche Malerei waren und somit optisch in den Vordergrund traten. Das Konzept der jüngsten Maßnahme war eine Konservierung des materiellen Bestandes und der Präsentation des Zustandes nach der Konservierung und Restaurierung von 1906-10. Die Putzablösungen wurden mit einem Fertigprodukt, einem Hinterfüllmörtel⁷¹² auf der Basis von hydraulischem Kalk, wieder an das Mauerwerk angebunden. Die leicht puderartige Malschicht und die abgelöste Malschicht auf den Putzergänzungen der Hacklöcher in der Kapelle wurde mit Celluloseether⁷¹³ gefestigt.

Die nur leicht anhaftenden, oberflächlichen Staubablagerungen wurden mit Pinsel und Trockenreinigungsschwämmen⁷¹⁴ entfernt. Zur besseren Lesbarkeit wurden die nachgedunkelten Lasuren auf den großen Putzergänzungen von 1906-10 mit Kalklasuren aufgehellt und so wieder in die Malereien eingebunden. Die zu hell erscheinenden Retuschen auf den Kittungen der Hacklöcher wurden in Strichtusche mit Aquarellfarben der Umgebung angepasst. Aufgrund der Struktur lassen sich die neu hinzugefügten Retuschen von den historischen, die in Lasurtechnik ausgeführt sind, unterscheiden.

So zeigen sich heute die Malereien in der fragmentarischen Präsentation der behutsamen Konservierung von 1906-10. Die durch die Freilegung reduzierte Erstbemalung wurde bei der Restaurierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts bewusst respektiert und nur geringfügig retuschiert. Diese Lösung eröffnet die seltene Möglichkeit, mittelalterliche Wandmalerei – ohne weitreichende Retuschen und Übermalungen –, wenn auch reduziert, zu erleben. Die Entscheidung wurde im Einvernehmen mit der Denkmalpflege und den zuständigen Besitzer, der Stadt Forchheim, getragen, auch wenn bisweilen von einigen Beteiligten eine weiterreichende Retusche der reduzierten Malschicht gewünscht wurde, die über das Ausmaß der Ergänzung von 1906-10 hinaus reichen sollte. Als Zugeständnis wurde bei der „Staddarstellung“ im 2. Obergeschoss, die im Vergleich zu den übrigen Malereien nur äußerst schwer lesbar war, eine komplettierende Strichretusche durchgeführt

⁷¹² PLM-A ® (Vetrieb, CTS).

⁷¹³ Methylhydroxyethylcellulose Tylose 300®, Hydroxypropylcellulose Klucel EF®.

⁷¹⁴ Die Reinigung erfolgt auf den stabilen Malschichten mit Trockenreinigungsschwämmen (Wishab, Aka wipe®).

(Abb.5.157-5.161).⁷¹⁵ Bedauerlicherweise wurden bei den umfangreichen Umbaumaßnahmen fast sämtliche Fußböden, die im Zuge der vorangegangenen Restaurierungen 1906-10 eingebracht worden waren, entfernt. Die modernen, grauen Estrichböden haben ganz im Sinne der dazu zeitgleichen Konservierung der Wandmalereien zurückhaltend den historischen Bestand ergänzt, ohne von ihm abzulenken.

⁷¹⁵ Die Ausführung erfolgte durch die Restauratorin Frau Gabriele Weinland, Regensburg.

3.2 Spannungsfeld Wandmalereirestaurierung im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Der Begriff Restaurierung erfuhr im Laufe der Restaurierungsgeschichte einen Bedeutungswandel. Bis zum 19. Jahrhundert wurde restaurieren (lat. restaurare = wiederherstellen) im Sinne von rekonstruieren (lat. reconstruire = wiedererbauen) verwendet.⁷¹⁶ Das Kunstwerk wurde demnach in einen Zustand versetzt, der einer Idealvorstellung des Restaurators und seiner Zeit entsprach.

Im deutschsprachigen Raum wird heutzutage zwischen restaurieren und konservieren unterschieden.⁷¹⁷ Die Konservierung umfasst die Sicherung und Erhaltung des materiellen Bestandes eines Objektes, dies geschieht durch erhaltende Maßnahmen, wie zum Beispiel einer Festigung. Die Restaurierung jedoch beinhaltet weiter reichende Arbeitsschritte, welche die Präsentation und Verbesserung der Lesbarkeit des Kunstwerkes betreffen, beispielsweise durch eine weiter reichende Reinigung und Retusche. Einzelne Maßnahmen besitzen sowohl konservierenden wie restaurierenden Charakter.

Heute stellt eine Restaurierung die praktische Umsetzung der theoretischen Überlegungen und Vorgaben der Denkmalpflege dar. Sie ist beeinflusst sowohl von der geltenden denkmalpflegerischen Gesinnung und dem aktuellen Kenntnisstand als auch von dem Können und der persönlichen Auffassung des ausführenden Restaurators.⁷¹⁸

Ein entscheidender, die Konzepterstellung stark beeinflussender Faktor ist stets der Wunsch der Nutzer, wie z. B. der Kirchengemeinde, oder der zuständigen Behörden. Ein Interessenskonflikt ist nicht immer auszuschließen.⁷¹⁹ Die äußeren Umstände vor Ort, wie die klimatischen Bedingungen und die spätere Nutzung, aber vor allem vorangegangene restauratorische Maßnahmen üben einen großen Einfluss auf das weitere Vorgehen aus. Hinsichtlich dieser komplexen Situation stellen die Untersuchungen der Malereien an der Forchheimer Burg und die Darstellung der unterschiedlichen Vorgehensweisen der Restaurierungen ein überaus interessantes Beispiel dar.

Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit die beiden Restaurierungsphasen 1830-32 und 1906-10 der Malereien in der Forchheimer Burg symptomatisch für die Restaurierungspraktiken in Deutschland und Europa in ihrer Zeit waren. Als Quelle dienen historische Restaurierungsbeschreibungen, Monographien zu Wandmalereien,⁷²⁰ die immer häufiger auch die historischen Restaurierungen beschreiben, und Literatur zur Restaurierungsgeschichte.

⁷¹⁶ Siehe Hubel 2005 (C), S. 231.

⁷¹⁷ Die Definition von Restaurieren und Konservieren ist in der Charta von Venedig 1964 definiert.

⁷¹⁸ Dies steht auch in Zusammenhang mit der Geschichte der Ausbildung von Restauratoren, siehe Schießl 1991, S. 138.

⁷¹⁹ Alois Riegl beschreibt 1903 in seinem Aufsatz „Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien“ ausführlich den Interessenskonflikt der verschiedenen Gruppen, Bacher 1995, S. 159-162.

⁷²⁰ Siehe Schloss Runkelstein, Die Bilderburg 2000.

Die Brisanz des Themas zeigen eine zunehmende Zahl an Veröffentlichungen, wie die ausführliche Biographie des Restaurators „Anton Bardenhewer“⁷²¹, das Kompendium zur „Geschichte der Restaurierung in Europa“⁷²² sowie die Tagungsveröffentlichung „Die Restaurierung der Restaurierung“⁷²³ wo Beispiele aus Europa aufgezeigt werden. Die Veröffentlichung über die gotischen Wandmalereien in Mittelfranken⁷²⁴ und eine umfassende Bibliographie⁷²⁵ ergänzen die Darstellung.⁷²⁶ Alessandro Conti fasst die Restaurierungsgeschichte für Italien zusammen und gibt eine umfassende Bibliographie,⁷²⁷ während Manfred Koller in zahlreichen Aufsätzen mehrfach die Situation in Österreich beschreibt.⁷²⁸ Darüber hinaus erforschen Dissertationen für einzelne Regionen und Bereiche die ausgeführten Maßnahmen vorangegangener Restaurierungen.⁷²⁹ Die Restaurierungen in Forchheim sollen in diesen übergeordneten Kontext eingebunden und beurteilt werden.

3.2.1 Die Restaurierung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Mit der aufkommenden Romantik und dem steigenden Nationalbewusstsein gewinnen Gebäude und deren Dekoration aus dem Mittelalter eine herausragende Rolle. Die Erhaltung von Wandmalereien und der Bemalung von Architektur werden somit zu einer zentralen Aufgabe der Denkmalpflege und gewinnen enorm an Wertschätzung. Während bis zum 18. Jahrhundert Restaurierungen meist von bedeutenden Künstlern ausgeführt wurden, wie die von Franz Anton Maulbertsch (1724-92) in der Melker Stiftskirche im Jahr 1769 zeigt,⁷³⁰ rekrutieren sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Restauratoren aus dem Bereich der handwerklichen und akademischen Kunstmaler. Deren Ausbildung erfolgte meist an einer Akademie, bisweilen durch einen Lehrer oder auch im Selbststudium. Der Informationsaustausch über Techniken und verwendete Materialien stützte sich auch auf die seit Ende des 18. Jahrhunderts zahlreich erschienenen Handbücher, in denen gesammelte Anleitungen und Rezepte zum Restaurieren vorlagen.⁷³¹ Dies führte auch zu einem Rückgriff auf mittelalterliche Anleitungen, die im 18. und 19. Jahrhundert veröffentlicht⁷³², wiederveröffentlicht und übersetzt⁷³³ wurden. Diese frühen Veröffentlichungen behandeln zunächst vornehmlich die Ölmalerei bei Gemälden und

⁷²¹ Rudolf 2001.

⁷²² Band 1, Worms 1991, Band II, Worms 1993.

⁷²³ Schädler Saub (Hrsg.) 2002.

⁷²⁴ Schädler Saub (Hrsg.). 2000.

⁷²⁵ Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Wandmalerei Kommentierte Bibliographie / Bibliographie Raisonné <http://www.hornemann-institut.de/>.

⁷²⁶ Schädler Saub (Hrsg.) 2000.

⁷²⁷ Conti 1982, italienische Erstausgabe; englische Übersetzung Conti 2007.

⁷²⁸ Koller 1991; Koller 2005; Koller 2008.

⁷²⁹ Siehe Feldtkeller 2008 Brajer 2008, Wießmann 2009, Lindemeier 2010.

⁷³⁰ Koller 1991, S. 74.

⁷³¹ Schiessl 1989, gibt eine Übersicht über die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei, die auch Restaurierungsanleitungen enthält.

⁷³² Theophilus Presbyter „Schedula Diversarum Artium“ 1774, Siehe Schießl 1989, S.11.

⁷³³ Cennino Cennini “Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei“, wiederveröffentlicht 1821 von Giuseppe Tambroni. 1844 erscheint die erste englische Übersetzung bei Mrs. M. Ph. Merrieffield, siehe Ilg (Hrsg.) Nachdruck 1970, Einleitung, S.VI.

Tafelmalereien und enthalten nur vereinzelt ein kleines Zusatzkapitel, das die Behandlung von Wandmalereien – oft als „Fresken“⁷³⁴ bezeichnet – beschreibt. Zur „Wiederherstellung“ der Wandmalereien wurden daher zunächst die Methoden der Gemälderestaurierung, die sich bereits als eigenständige Berufsgattung etabliert hatte, übernommen. Dazu gehören die Verwendung von Öl-Harzfarben und die Idee der Notwendigkeit eines abschließenden „Schutzüberzuges“.⁷³⁵ Einen gewaltigen Innovationsschub erfuhr die eigenständige Forschung zur Restaurierung von Wandmalereien mit der Auffindung der römisch-kampanischen Wandmalereien im 18. Jahrhundert. Neue Restaurierungsmethoden wurden daraufhin entwickelt.⁷³⁶ Die dabei entstandenen Veröffentlichungen wurden häufig kurz nach deren Erscheinen bereits übersetzt.⁷³⁷ Ein wichtiger Aspekt, der des Trägers der Wandmalerei, wurde jedoch noch immer vernachlässigt, die Restaurierung beschränkte sich auf die Malschicht. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel im Exkurs über „Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik“ angesprochen, spiegelte sich der zunehmende „wissenschaftliche“⁷³⁸ Anspruch der Restaurierung in zahlreichen Publikationen wieder.⁷³⁹ Neben den ausführenden Kunstmalern ergreifen nun zunehmend Chemiker und Farbtechniker das Wort. Die Anleitungen zur Restaurierung dienten dabei nicht nur ausschließlich dem wissenschaftlichen Austausch, sondern auch dem Ansehen des Verfassers. Der Austausch fand international statt, Publikationen wurden rasch zwischen dem französischen, italienischen, englischen und deutschem übersetzt und kommentiert⁷⁴⁰. Die Restaurierung und die damit einhergehende maltechnische Forschung konnten sich als gesellschaftliches Thema etablieren. Besonderes Augenmerk wurde auf verschiedene Rezepte für Konservierungsmittel gelegt. Die folgenden Beispiele zeigen den Charakter der Schriften und eine Auswahl der gängigen Materialien und Methoden zur Restaurierung. 1828 veröffentlichte der Halberstadter Chemiker und Apotheker Dr. Friedrich Lucanus (1793-1872) sein später weit verbreitetes und in mehrfacher Auflage erschienenes Buch „Anleitung zur Restaurierung alter Oelgemälde“.⁷⁴¹ Lucanus diskutiert darin die Vor- und Nachteile der unterschiedlichen Reinigungsmethoden, die Abnahme von Firnissen und die Oberflächenbehandlung mit Firnissen und Ölen. Allerdings wird Wachs als Restaurierungsmaterial nicht erwähnt. Zur Reinigung empfiehlt er Wasser und

⁷³⁴ Auch heute noch wird für Wand-Deckenmalerei fälschlicherweise der Begriff *Fresko* oder *Fresco* verwendet. Das Fresko ist jedoch nur eine Technik der Wandmalerei siehe Kap. 2.1.

⁷³⁵ Die Mehrzahl der Leinwand- bzw. der Tafelgemälde besitzen einen Überzug, einen Firnis. Dieser ist sowohl ein Schutz der Malschicht als auch ein gestalterisches Element. In der Wandmalerei tritt dieser Überzug höchst selten auf, nur wenn Maltechniken der Tafelmalerei auf die Wand übertragen wurden.

⁷³⁶ Siehe Kap. 3.1.2. Exkurs: Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der enkaustischen Maltechnik.

⁷³⁷ J. H. Müntz veröffentlichte 1760 wohl eine bearbeitete Übersetzung aus dem Französischen des Werkes: M. le Comte de Caylus/M. Majault: *Mémoire sur la Peinture à l'Encaustique et sur la Peinture à la Cire*, 1755.

⁷³⁸ Gemeint sind naturwissenschaftliche Untersuchungen und maltechnische, zumeist experimentelle Versuche.

⁷³⁹ Cornelia Wagner rekonstruiert in ihrem Aufsatz „Die restauratorische Bibliothek im Jahr 1828“, die Veröffentlichungen zur Restaurierung, die 1828 verbreitet waren. Wagner 1988.

⁷⁴⁰ Schießl 1989, S. 23.

⁷⁴¹ Die große Nachfrage erforderte bereits 1832 einen ersten Nachdruck der Auflage. Weyer, Cornelia (Hrsg) 1997.

Schwamm,⁷⁴² Brotteig⁷⁴³ und Branntwein.⁷⁴⁴ Darüber hinaus nimmt er Stellung zur Retusche und empfiehlt das Hinzuziehen eines Fachmannes, einen geübten Kunstmalers.⁷⁴⁵ Er stellt ethische Regeln zum Umgang mit der Retusche und der Ergänzung auf: „Man sollte nur diese Stellen vornehmen, die wirklich verletzt sind.“⁷⁴⁶ „Man bemühe sich daher jedes kleine Fleckchen besonders auszutupfen und erlaube nie ganze Partien zu übermalen.“⁷⁴⁷ Friedrich Lucanus steht mit seiner Forderung nach einer zurückhaltenden Retusche im Gegensatz zu der von den Kunstmalern seiner Zeit ausgeübten Praxis einer eher großflächigen Übermalung. In diesem seinem ersten Buch geht Lucanus nicht explizit auf die Wandmalerei ein. Da bislang bei einer Restaurierung die Malschicht im Vordergrund gestanden war, kann davon ausgegangen werden, dass die Methoden auch bei der Restaurierung von Wandmalereien angewendet wurden. In der Einleitung zu seinem 1829 erschienen Buch „Die Praxis des Restaurators“⁷⁴⁸ schließt Lucanus die Wandmalerei mit ein. Er unterschied darin die Techniken der Ölmalerei und der Temperamalerei und erwähnte, dass diese auf verschiedenen Untergründen wie Leinwand, Holz, Papier, Metall und Stein aufgebracht sein können. Die Freskotechnik unterschied er von der Öl- und Temperamalerei, vertiefte diese jedoch nicht weiter, sondern widmete ihr Kapitel 22 „Das Abnehmen von Fresco-Bildern von Mauerwänden“. Diese schwierige und leicht zu Misserfolgen führende Arbeit solle jedoch nur ein Fachmann durchführen.⁷⁴⁹ Johann Carl Gottlieb Hampel nannte im Vorwort seines als Anleitung gedachten Lehrbuchs „Die Restauration alter und schadhaft gewordener Gemälde“ 1846 unter anderem als Grund für eine Schädigung „die fehlerhafte Behandlung bei einer Restauration“.⁷⁵⁰ Als Ziel einer Wiederherstellung formulierte er ein Bild, das wirken solle, „als wäre es nie verletzt gewesen.“⁷⁵¹ „Gewissenlos übertünchte Bilder“ sollten freigelegt werden.⁷⁵² Der Direktor der Zeichenschule in Sommerset London, H. Wilson, der durch seine zahlreichen Reisen besonders nach Italien sein Wissen vertieft hatte, widmete sich auch der Übertragung von Wandmalereien.⁷⁵³ Als flächige matte Überzüge schlug er eine Mischung aus gekochter Weizenstärke, Honig, Gummi Arabicum⁷⁵⁴ und Alaun⁷⁵⁵ vor oder weißer Leim mit Hausenblase. Unter § 24 widmete er sich dem „Restaurieren der Fresco Gemälde“ Zur Reinigung empfahl er neben dem Abstauben das Reinigen mit

⁷⁴² Weyer, Cornelia (Hrsg) 1997, S. 30.

⁷⁴³ Brotteig kann durch seine leicht klebrige Substanz aufliegenden Schmutz binden.

⁷⁴⁴ Weyer, Cornelia (Hrsg) 1997, S. 17, vgl. Ortner 2003, S. 16.

⁷⁴⁵ Retusche ist der Fachbegriff für eine farbige Behandlung von Fehlstellen, vgl. Ortner 2003, S. 22f. und Ortner 2005, S. 67f.

⁷⁴⁶ Weyer, Cornelia (Hrsg) 1997, S. 67.

⁷⁴⁷ Weyer, Cornelia (Hrsg) 1997, S. 66. Auch Fernbach betonte bei seiner Restaurierung in Forchheim, dass die Fehlstellen nur „durch Ausdampfen“ geschlossen werden sollen. Doch in der Praxis übermalte er sie großflächig. Siehe Kap 3.1.2.

⁷⁴⁸ Lucanus 1829.

⁷⁴⁹ Lucanus 1829, S. 75.

⁷⁵⁰ Hampel 1846, S. 5.

⁷⁵¹ Hampel 1846, S. 5.

⁷⁵² Hampel 1846, S. 9.

⁷⁵³ Wilson 1843.

⁷⁵⁴ Gummi Arabicum, Natürliches organisches Bindemittel, Gummi verschiedener Sorten der Acacia.

⁷⁵⁵ Alaun-Alumen: Kaliumaluminiumsulfat ist seit der Antike bekannt, es wurde zur Stabilisierung von Farbstoffen verwendet und zum Härten von Protein-Bindemitteln. Siehe Brachert 2001, S. 15f.

Brot, bei hartnäckigem Schmutz Seifenwasser und Pottaschenwasser.⁷⁵⁶ Von der Retusche mit Öl-Wachsfarben riet er ab, da sie zum Abblättern neigen. In dem 1871 erschienenen Werk „Anweisung zur Oel-Malerei zur Fresco- und zur Miniatur-Malerei“ empfahl Friedrich Dietrich in einem kurzen Absatz, dass Oelgemälde mit Urin⁷⁵⁷ gereinigt werden könnten oder aber mit einer starken Lauge aus Rebenasche⁷⁵⁸, Salpeter,⁷⁵⁹ Alaun und Seife.⁷⁶⁰

Mit dem Beginn der Ausgrabungen in Herculaneum 1739 und in Pompeji 1748 fanden verstärkt Untersuchungen zur Konservierung der wertvollen Wandmalereien statt.⁷⁶¹ Nach der ersten Anwendung von Knoblauchsud⁷⁶² wurden verschiedenste „Vernici“, also Schutzüberzüge und Schutzlacke, zur Erhaltung der Malereien entwickelt. Das weit verbreitete Rezept von Stefano Moriconi wurde über einen langen Zeitraum angewendet.⁷⁶³ Das Rezept für einen Überzug, das bis zu seinem Tod geheim war, orientierte sich an chinesischen Lacken und einer Anleitung von 1719 des Malers dell’Orlandi. Die Mischung beinhaltete in Alkohol und Spiköl⁷⁶⁴ gelöstes Kopal⁷⁶⁵, Gummi Elemi⁷⁶⁶, Sandarak⁷⁶⁷ und Bernstein.⁷⁶⁸ Später kamen in den kampanischen Ausgrabungsstätten zusätzlich Wachs- und Wachsharzmischungen als Überzug großflächig zum Einsatz. Beeinflusst durch die Untersuchungen der Maltechnik der so exzellent erhaltenen Wandmalereien in Herculaneum und Pompeji und der irrtümlichen Vermutung, es könne sich bei der Wandmalerei um enkaustische Malerei handeln, wurden zahlreiche Wachs- und Wachsharzmischungen entwickelt, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts sowohl in der Restaurierung als auch in der Malerei eingesetzt wurden.⁷⁶⁹ Im Dom zu Pisa kam 1836 der ausführende Restaurator mit dem zuständigen Kurator des Campo Santo in Konflikt, weil dieser Kasein statt Wachs verwendet hatte, welches in Pompeji als Überzug der Wandmalereien zum Einsatz kam.⁷⁷⁰ Für die Restaurierung der berühmten Fresken des Florentiner Malers Benozzo Gozzoli⁷⁷¹ wurde 1857 die Verwendung von Wachs als Festigungsmittel und als Überzug angewiesen.

⁷⁵⁶ Pottasche: Kaliumkarbonat, aufgrund der Alkalität können organische Stoffe gelöst werden.

⁷⁵⁷ Die Reinigungswirkung von Urin beruht auf der basischen Eigenschaft der im Urin enthaltenen verschiedenen Ammoniumverbindungen.

⁷⁵⁸ Asche, hier die Asche von Weinreben sind Alkalikarbonate. Die Alkalie ist abhängig von der Holzart die verbrannt wird. Siehe Brachert 2001, S.26.

⁷⁵⁹ Salpeter ist der Trivialname für Nitrate. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um K- oder Ca-Nitrat handelt.

⁷⁶⁰ Dietrich 1871 (Reprint 2002), S. 172.

⁷⁶¹ Siehe Kap. 3.2.

⁷⁶² In mittelalterlichen Rezepten wurde Knoblauch vor allem in einer Mischung zum Anlegen von Gold verwendet, siehe Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst*, cap. 153, 165.

⁷⁶³ Cagian de Azevedo, Rom 1950, S. 40f.

⁷⁶⁴ Spiköl oder Spicöl oder auch Lavedelöl wird aus Lavendel gewonnen und wurde als Verdünnungsmittel für Firnisse verwendet. Vgl. Brachert 2001, S. 236.

⁷⁶⁵ Als Kopal oder Copal, Gummi Copal werden fossile, semifossile oder rezenter Harze von Caesalpinien Arten (Unterfamilie der Johannisbrotgewächse) sowie Araucariaceae (Koniferen aus der Urzeit). Siehe Brachert 2001, S.112.

⁷⁶⁶ Gummi Elemi ist das Harz von Eleni Bäumen zur Bereitung von Lackfirnissen verwendet. Siehe Brachert 2001, S. 113.

⁷⁶⁷ Sandarak ist das Naturharz, ein Exkret nordafrikanischer Koniferen.

⁷⁶⁸ Bernstein ist eine fossiles Harz verschiedenster Herkunft und Alters.

⁷⁶⁹ Siehe Kapitel 3.1.2 Exkurs: Franz Fernbach und die Wiederentdeckung der Enkaustischen Maltechnik

⁷⁷⁰ Conti 2007, S. 289.

⁷⁷¹ Benozzo Gozzoli (1420-1497), italienischer Maler der Renaissance.

Eine begleitende Kommission der Akademie von Pisa die zuständig für die Restaurierungsarbeiten auf dem Campo Santo war: wägte vorbildlich die verschiedenen Eigenschaften des Materials ab. Obwohl Wachs den Charakter und Farbeindruck insbesondere von Fresken stark verändert, wurde der Einsatz trotzdem als wichtig zum Erhalt der Komposition eingeschätzt und eine Farbverschiebung in Kauf genommen.⁷⁷² Neben Wachs und Kasein wird Eiweiß als Festigungsmittel und als Überzug erwähnt.

Der an den Uffizien in Florenz tätige Restaurator Ulisse Forni (1814-1867) veröffentlichte 1866 in seinem „Manuale del pittore restauratore“ einen Überblick über die damals praktizierten Restaurierungsmethoden in Italien.⁷⁷³ Dabei ging er ausführlich auf die Behandlungsmöglichkeiten der verschiedenen Schadensbilder an Wandmalereien ein. Im selben Jahr erschien das später mehrfach wieder aufgelegte Manuale von Conte Giovanni Secco Suardi⁷⁷⁴. Er widmet der Restaurierung von Wandmalereien ein umfassendes Kapitel. In einigen Punkten diskutiert er kritisch die Methoden von Ulisse Forni. Als Festigungsmittel für durch Salze entfestigte Malereien empfiehlt Secco Suardo Paraffinlösung mit etwas Bernsteinlösung⁷⁷⁵. Er erwähnt dass es schon früher Veröffentlichungen aus Deutschland über diese Behandlungsmethode gibt.⁷⁷⁶ So beschrieb Schiessl die Verwendung von Paraffinlösungen⁷⁷⁷ 1862 zur Imprägnierung der barocken Wandmalereien in der Münchener Bürgersaalkirche.⁷⁷⁸ Des Weiteren verwies er auf Adolf Keim, der 1890 Paraffinlösung zur Imprägnierung an stereochromen und Fresko-Malereien empfohlen habe.

Ein weiteres neues Material war das Wasserglas, das allenthalben erprobt wurde.⁷⁷⁹ Als Konservierungsmittel verbreitete es sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Adolf Keim erwähnte in seinem Buch „Mineralmalerei“ die Verwendung von Wasserglas als „Imprägnierung“ an Bruchstücken pompejischer Wandmalereien.⁷⁸⁰ Auch Franz Fernbach soll maltechnische Versuche mit der „Wasserglas Technik“ ausgeführt haben.⁷⁸¹ Diese erwähnte er jedoch nicht in seinen Publikationen. Er verlegte sich ganz auf die Wachs-Wachsharztechnik.

In den kampanischen Ausgrabungsstätten wurden bei kleineren Wandmalereifragmenten die bereits seit der Antike bekannte Wandmalereiabnahme-

⁷⁷² Conti 2007, S. 289.

⁷⁷³ Forni 1866; Conti 2007, S. 306ff.

⁷⁷⁴ Giovanni Secco Suardo (1798-1873), Jurist, Diplomat und Amateurrestaurator. 1866 verfasste er den 1. Teil des Handbuchs: „Il Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte restauratore dei dipinti“ „Das erläuternde Handbuch für den technischen Teil der Kunst des Gemälderestaurators“ 1894 erschien der 2. Band. Siehe Achsel 2012, S.11.

⁷⁷⁵ Achsel 2012, S.639ff.

⁷⁷⁶ Achsel 2012, S.639.

⁷⁷⁷ Paraffin ist ein Gemisch aus Alkanen (gesättigte Kohlenwasserstoffe), der Schmelzpunkt liegt zwischen 60-70°C. Es wurde 1830 entdeckt.

⁷⁷⁸ Schiessl, 1987, S. 168.

⁷⁷⁹ Wasserglas ist die Bezeichnung für Kalium- oder Natriumsilikat, das durch Schmelzen von Quarzsand und Kaliumkarbonat bzw. Natriumkarbonat hergestellt wird. Das Glaspulver wird unter Hitze mit Wasser verdünnt.

⁷⁸⁰ Keim 1881, Reprint 1995, S. 29. Als „Mineralmalerei“ wird die von Adolf Keim 1881 weiterentwickelte *Stereochromie* bezeichnet, mit Kalium- und Natriumwasserglas als Bindemittel.

⁷⁸¹ Schießl 1985, S. 160.

technik mit der Mauer, die so genannte *massello*-Übertragung, praktiziert.⁷⁸² Bei dem Versuch, die Malereien mit der Mauer herauszuschneiden, zersprangen viele in kleine Putzstücke.⁷⁸³ Vor allem in Italien⁷⁸⁴ und Frankreich wurde im 18. und im 19. Jahrhundert die Wandmalereiabnahme technisch perfektioniert. Zahlreiche Malereien wurden daraufhin abgenommen und in Sammlungen verbracht. Als Grund wird der Schutz der Kunstwerke vor dem Verfall vor Ort angegeben. Eine große Rolle spielte der Wettstreit um die Verbesserung der Technik und die Möglichkeit Wandmalereien für den zunehmenden Kunsthandel zur Verfügung zu stellen. Bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts übertrug der Franzose Robert Picaults das *strappo* Verfahren von der Gemäldeübertragung auf die Wandmalerei⁷⁸⁵ wobei die Malschicht auf eine Leinwand verklebt wird.⁷⁸⁶ Secco Suardo ging in seinem Manuale detailliert auf die Abnahme von Wandmalereien ein.⁷⁸⁷ Er unterscheidet sowohl die verschiedenen Malereitechniken wie auch die Veränderungen der Putzoberflächen in den verschiedenen Epochen, die bei einer Übertragung zu beachten sind. Anstatt der Technik des *strappo* wurde zumeist *al stacco*⁷⁸⁸ – ein Verfahren, bei dem die Malerei mit dem malschichttragenden Putz abgenommen wird – bevorzugt, da es zu weniger Verlusten führt und den Charakter der Wandmalerei eher bewahrt.⁷⁸⁹

Die Freilegung von Wandmalereien war europaweit von großem Interesse. 1853 wurde in Modena in Italien eine Gesellschaft zur Entdeckung und Restaurierung von Wandmalereien gegründet.⁷⁹⁰ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als erst vereinzelt Malereien meist zufällig entdeckt und durch Abklopfen oder Abschaben freigelegt wurden, wurde diese Vorgehensweise meist nicht näher erläutert. Eher selten waren Restauratoren damit beauftragt, in der Regel meist Laien und Maurer. Diese unsachgemäße Arbeitsweise musste zwangsläufig zu erheblichen Verlusten führen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Kritik daran lauter sowie Forderungen nach schonenderen Methoden der Freilegung. Ulisse Forni empfahl eine Mischung aus Wachs und Venezianer Terpentin,⁷⁹¹ das im erkalteten Zustand zum Abtupfen der übertünchten Malereien verwendet werden sollte, woraufhin die Tünche an der Wachsoberfläche haften blieb. Er bevorzugte diese Methode vor den sonst gebräuchlichen Eisen und Freilegewerkzeugen.⁷⁹² Giovanni Secco Suardi führte

⁷⁸² Schaible 1985, S. 143-150. *Stacco a masello* oder *al muro* bezeichnet die Abnahme der Malerei mit der Wand bzw. der Mauer.

⁷⁸³ Mohrmann 1991, S. 87-102.

⁷⁸⁴ Secco Squardo gibt im Detail die Geschichte der Wandmalereiabnahme für Italien wieder. Vgl. Achsel 2012, S.

⁷⁸⁵ Abnahme *al strappo* (strappare = abreißen), Abnahme nur der Malschicht bzw. der Malhaut ohne Putz.

⁷⁸⁶ Conti 2007, S. 150ff.

⁷⁸⁷ Piva Gino 1988, S. 93-103 und Achsel 2012, S. 221-263

⁷⁸⁸ „Stacco“ kommt vom Italienisch „staccare“ = abtrennen. Abtrennen der Malschicht mit dem malschichttragenden Putz, beim Fresko dem Intonaco

⁷⁸⁹ Conti 1982, S. 176f.

⁷⁹⁰ Exner (Hrsg.) 2002, S. 16: „Societa per lo scoprimento e per ristauo delle antiche pitture murali in Modena“.

⁷⁹¹ Venezianer Terpentin wird aus der Lärche gewonnen.

⁷⁹² Exner (Hrsg.) 2002, S. 80.

verschiedene Freilegungsmethoden auf, darunter Strappieren⁷⁹³ der aufliegenden Tüncheschichten, um die Verletzungen und die Verluste bei der Freilegung zu verhindern⁷⁹⁴.

Aufgrund des regen Wissensaustausches durch Publikationen und Reisen blieben die Restaurierungsmethoden für Wandmalereien in Europa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend ähnlich. Die Beschreibungen geben kaum Auskunft zur Behandlung des Putzes, ausführlicher wird die Reinigung behandelt. Für diese wird Wasser, teilweise mit alkalischen Zusätzen, wie Pottasche und Brot, empfohlen. Um die nach der Reinigung „ausgelaugten“ Bildoberflächen wiederherzustellen, werden, inspiriert durch die ausgegrabenen Wandmalereien in Herculaneum und in Pompeji, diese mit verschiedenen wachshaltigen Überzügen und Firnissen konserviert und mit Wachs-Öl- und Harzfarben großflächig ergänzt. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde neben den wachshaltigen Bindemitteln verstärkt für die Malschichtfestigung Kasein verwendet,⁷⁹⁵ das den Charakter und die Farben weniger stark verändert. Nur in England hält die Verwendung von Wachs bis in die Mitte des 20. Jahrhundert an.⁷⁹⁶ Bei den großflächigen raschen Freilegungen häufig mit grobem Werkzeug kam es zu großen Verlusten der Malschichten. Dies wurde jedoch nicht als Mangel gewertet, da es nicht auf die Authentizität der Malereien ankam. Die oft nur noch „silhouettenhaft“ erhaltenen Malereien dienten als Vorlage für eine komplettierende Übermalung. Die Entwürfe für die historisierenden Ergänzungen wurden häufig erst auf Pausen der freigelegten Erstmalerei entworfen.⁷⁹⁷

Eine Ausnahme in der Vorgehensweise der farbigen Ergänzung bei der Restaurierung stellen 1844 die romanischen Wandmalereien in der Abtei Saint-Savin bei Vienne dar. Unter der Leitung von Prosper Mérimée⁷⁹⁸ der 1830 gegründeten Generalinspektion der Denkmäler in Frankreich wurde bei der farbigen Ergänzung der wandfüllenden Malereien des 11. und 12. Jahrhunderts sehr differenziert und für die Zeit fortschrittlich vorgegangen. Dies geschah aus Respekt vor der hohen Qualität der romanischen Wandmalereien: Die figürlichen Darstellungen wurden im fragmentarischen Zustand ihrer Auffindung erhalten, die ornamentale Dekoration wurde ergänzt und, wo keine Bemalung mehr vorhanden war, wurden diese Bereiche – auch wenn es ursprünglich figürliche Malereien waren – mit ornamentalen Dekorationen und Mustern bemalt.⁷⁹⁹ Dieses differenzierte Vorgehen zeigt eine Hochachtung v. a. vor der figürlichen Malerei. Die freie Ergänzung von verlorenen Bereichen mit ornamentalen Mustern wird jetzt als verwirrend erachtet.

⁷⁹³ Strappieren leitet sich vom italienischen strappare = abreißen ab. Auf die abzunehmende Oberfläche wird ein Träger z. B. Leinwand oder Papier mit einem spannungsreichen Bindemittel wie z. B. tierischem Leim aufgeklebt. Mit der entstehenden Spannung beim Auftrocknen des Klebemittels wird die aufliegende Tüncheschicht abgelöst.

⁷⁹⁴ Exner (Hrsg.) 2002, S. 80, 82.

⁷⁹⁵ Rudolf 2000, S. 95.

⁷⁹⁶ Cather, Howard 1986, S.48f.

⁷⁹⁷ Rudolf 2000, S. 17.

⁷⁹⁸ Prosper Mérimée (1803-1870), französischer Schriftsteller, ab 1834 oberster französischer Denkmalschützers „Inspecteur des monuments historiques de France“, siehe Kapitel 4.2

⁷⁹⁹ Konerding 1973, S. 23.

Während der Behandlung der Malereien in der Burg in Forchheim hat Franz Fernbach die zu seiner Zeit verbreiteten Methoden der Restaurierung angewendet. Auf die Technik der Freilegung ging er in seinen Notizen nicht näher ein, da die darüber liegenden Putzschichten leicht von der Malschicht trennbar seien. Die Verwendung von Brot zur Reinigung entsprach der Vorgehensweise seiner Zeit. Die Wachsharz Mischung zur Festigung war eine moderne, aber durchaus übliche Methode der „enkaustischen Restaurierung“. Das von ihm entwickelte Verfahren zum Einbrennen des Überzuges war so nicht in der Konservierung üblich. Es war das Ergebnis seiner maltechnischen Versuche zur enkaustischen Malerei. Die ergänzenden Retuschen mit harzhaltigen Farben entsprachen dem angestrebten Bild der Vervollkommnung. Die nur lasierende Andeutung des fehlenden vierten Propheten auf der Westwand der Kapelle muss als fortschrittlich bezeichnet werden und zeugte von einer denkmalpflegerischen Auseinandersetzung. Weitreichende Übermalung führte er wohl nur da aus, wo genügend Anhaltspunkte von Seiten der Darstellung der darunter liegenden Erstmalerei vorhanden waren.

Bedauerlicherweise wurde die Restaurierung, wie durchaus üblich, nicht graphisch, etwa mit Aquarellkopien, dokumentiert. Weiß man heute um die zahlreichen Wandmalereiabnahmen⁸⁰⁰ im Zuge der Entdeckung und Restaurierung der kampanischen Wandmalereien erscheint der Vorschlag Johann Georg von Dillis⁸⁰¹ auch in Forchheim derart vorzugehen, als eine Erscheinung seiner Zeit.

3.2.2 Die Restaurierungstechnik vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts

Der ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sich langsam vollziehende Umdenkungsprozess in der Denkmalpflege⁸⁰² wirkte sich auch auf die Restaurierungsmethoden in der Wandmalerei aus. Alarmiert von den offensichtlichen Schäden und den erheblichen Verlusten, die durch die vorangegangenen Restaurierungen entstanden waren, wurde nun nach neuen Lösungen gesucht. Der Wandel vollzog sich von der so genannten „künstlerischen“ Restaurierung zu einer konservierenden „wissenschaftlichen“. Dank eines regen Austauschs hat auch diese Veränderung fast gleichzeitig in ganz Europa stattgefunden.⁸⁰³ Die Restaurierung von Wandmalerei konnte sich nun als eigenständige Disziplin etablieren. Die Erkenntnis, die Vorgehensweisen an Gemälden nicht auf die Wandmalerei übertragen zu können, zwang zur Suche nach eigenständigen Lösungen. Öffentliche Kritik wurde an früheren Restaurierungen laut, wie z.B. an den Arbeiten des berühmten Florentiner Restaurators

⁸⁰⁰ Siehe Schaible 1985 und Schweizer Verband für Konservierung und Restaurierung, Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (Hrsg.) 1991: Sektion II Abgelöste Wandmalereien, Geschichte und Technik, S. 73-99.

⁸⁰¹ Johann Georg von Dillis (1759-1841), Maler, seit 1822 Direktor der kgl. Centralgemälde Galerie,

⁸⁰² Siehe Kap. 4.2

⁸⁰³ 1873 fand in Wien ein internationaler Kongress zur Kunstgeschichte statt mit dem Themenschwerpunkt „Bilderkonservierung“, Siehe Koller 2005, S. 30.

Gaetano Bianchi, der unter anderem 1852 Giotto's⁸⁰⁴ Fresken in der Bardikapelle in St. Croce in Florenz bearbeitete. Nun wurde vor allem die künstliche „Patinierung“⁸⁰⁵ als verfälschend gewertet.⁸⁰⁶ Auch in der Schweiz regten sich kritische Stimmen, beispielsweise 1899, als die gotischen Wandmalereien in Sion/Sitten grob freigelegt und zu stark übermalt worden seien.⁸⁰⁷

Als neuartige Festigungsmittel und Überzüge werden nun Wachs-Öl- oder Harzschichten vorwiegend von Kasein,⁸⁰⁸ Eiweiß und tierischem Leim⁸⁰⁹ abgelöst, da sie den optischen Eindruck der Malerei nicht so stark verändern. In der 1883 in Wien herausgegebenen „Normative der k.k. Centrankommision zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ erfolgte eine Präzisierung der ethischen Grundsätze und eine Konkretisierung der praktischen Vorgehensweise.⁸¹⁰ Als Überzug wurde eine Mischung aus Eigelb und Weinessig vorgeschlagen, die auch als Bindemittel bei Retuschen Verwendung finden sollte. Eine Abwandlung dieser Mischung empfiehlt 1911 der Restaurator Anton Bardenhewer, die er während der Restaurierung der Frauenkirche 1880 in Nürnberg verwendete: eine Tempera aus Ei, Essig und Leinöl zur Tränkung und Retusche.⁸¹¹ Bei einer späteren Arbeit in St. Cäcilien in Köln wählte er Kasein,⁸¹² das die Farbwirkung der Malereien nicht so stark veränderte und deswegen zunehmend als geeigneter erachtet wurde.

Dennoch hielt die Anwendung von Wachs-Harz-Überzügen noch bis ins 20. Jahrhundert. Von 1903 ist eine Empfehlung von dem Konservator Hans Haggemüller⁸¹³ für diese späte Verwendung einer Wachslösung als Überzug für die Wandmalereien in St. Sebald in Nürnberg bekannt.⁸¹⁴ Für die Arbeiten des Restaurators Friedrich Pfeleiderer⁸¹⁵ in St. Georg in Prüfening fand ein industrielles Fertigprodukt, ein nicht näher beschriebener „Tränkungslack“ der Düsseldorfer Lackfabrik Anton Richard, Anwendung.⁸¹⁶ Als ein anorganisches Festigungsmittel kam jetzt vermehrt das bereits 1818 von dem Chemiker Johann Nepomuk von Fuchs⁸¹⁷ entdeckte Bindemittel

⁸⁰⁴ Giotto di Bondone (1266-1337) und seine Mitarbeiter malten die Bardikapelle um 1316 mit Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus aus.

⁸⁰⁵ Patinierung bedeutet in diesem Zusammenhang das künstliche Herstellen einer gealterten Oberfläche – dem Herstellen einer künstlichen „Patina“. Dies wurde erreicht durch bräunlich-gelbliche Überzüge.

⁸⁰⁶ Conti 2007, S. 313.

⁸⁰⁷ Emmenegger 2002, S. 93.

⁸⁰⁸ Casein oder Kasein (lat. *caseus* = Käse), Käseleim, Proteinleim, der aus Milch gewonnen wird. Durch den Aufschluss mit einer Alkalie, wie Kalk, Pottasche, Ammoniumcarbonat oder Borax, kann es als wässrige Lösung als Bindemittel und Festigungsmittel verwendet werden.

⁸⁰⁹ Emmenegger 2002, S. 95.

⁸¹⁰ Gobiet (Hrsg.) 2002, S. 84ff.

⁸¹¹ Rudolf 2001, S. 30.

⁸¹² Rudolf 2001, S. 71.

⁸¹³ Hans Haggemüller (1864-1947), Dekorationsmaler, Konservator und Referent am Bayerischen Nationalmuseum. Vgl. Huber 1996, S. 20.

⁸¹⁴ Schädler- Saub 2000, S. 58.

⁸¹⁵ Friedrich Pfeleiderer, Kunstmaler in München, restaurierte 1906-1910 die Malereien in der Forchheimer Burg. Siehe Kap. 3.1.3 Freilegung und Konservierung 1906-1910.

⁸¹⁶ Hallinger 2008, S. 60.

⁸¹⁷ Johann Nepomuk von Fuchs (1774-1856), Professor für Chemie und Mineralogie an der Universität Landshut und München. 1818 Entdeckung des Wasserglases. 1846 begründete er zusammen mit dem Maler Josef Schlotthauer die Stereochromie. Stereochromie (griechisch stereos = fest, dauerhaft und

Wasserglas in der Restaurierung zum Einsatz. Die Erfindung wurde unter der Bezeichnung „Stereochromie“ veröffentlicht.⁸¹⁸ Die weite Verbreitung v. a. in der Maltechnik ermöglichte die Weiterentwicklung von Adolf Wilhelm Keim zu den sogenannten „Keimschen Mineralfarben“.⁸¹⁹

Für die Reinigung wurde vornehmlich Brot, bisweilen, wenn es der Zustand der Malerei erlaubte, auch Wasser empfohlen. Ein behutsamer Umgang mit den überaus wertvollen Malereien wurde nun eingefordert. Vor allem für die Freilegung wurden neue und geeignete Freilegewerkzeuge entwickelt. Auch die verschiedenen „Strappo-Methoden“ erfuhren nun eine Verfeinerung. Mit Hilfe von „Druckpapier und Kleister“,⁸²⁰ tierischen und pflanzlichen Leimen, die auf die Malschicht aufgelegt und während des Trocknungsprozesses schrumpfen, werden die darüber liegenden Kalkschichten abgerissen. Zwar hinterlässt dieser Vorgang nicht wie bei dem herkömmlichen Verfahren Schab- und Hackspuren, doch verläuft der Prozess äußerst unkontrolliert. Im Vergleich zu den Restaurierungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde vereinzelt auch auf die Behandlung des Putzträgers eingegangen. Als Hinterfüllmaterial für Putzablösungen sind Gips, Kasein und auch das neue Material Zement⁸²¹ genannt. Für das Ausfüllen der Hacklöcher und weiterer Putzfehlstellen wurden Gips und Kalkmörtel verwendet, zuweilen mit einem Zusatz von Kasein. Allerdings ist anzunehmen, dass oft fälschlicherweise feine Kalkmörtel als Gipsputz bezeichnet wurden.

Die Beschreibung der ethischen Grundsätze, die besonders bei der Behandlung von Fehlstellen zum Tragen kommen, nahm in der weiteren Diskussion großen Raum ein. Im Gegensatz zu den vormals durchgeführten „künstlerischen“ Restaurierungen, bei denen die Malereien weitgehend übermalt wurden, sollte nun die Frage nach der Bedeutung und der Wertschätzung der ursprünglichen, „originalen“ Malerei eine zentrale Rolle spielen. Das verwendete Material und die Herstellungstechnik spielten hingegen noch immer eine untergeordnete Rolle.

Neue Möglichkeiten der farblichen Ergänzung wurden diskutiert und in die Praxis umgesetzt. Es galt, eine Balance zu finden zwischen der „strengen bloßen Erhaltung und einem Ausgleich zwischen Ruinösem und Erhaltenem“.⁸²² In den „Ratschlägen in Betreff alter Wandgemälde in Kirchen, Schlössern e.c.“, herausgegeben 1883 von der k. k. Central Commission in Wien, heißt es dazu: „Die alte Malerei darf unter keiner Bedingung übermalt werden. Die Heiligkeit des Originals ist die Grundbedingung einer ehrlichen Restauration. [...] Die alten Wandmalereien haben aber nur diesen Werth, wenn sie wo möglich so, wie sie sind, unberührt und intact erhalten bleiben. Es gibt einen Feind, der Schlimmer ist als der Zahn der Zeit und als die Kalktünche, es ist die

chroma, Farbe) bezeichnet die mit Wasserfarben auf trockenem Putz hergestellten Wandmalereien, die durch Fixierung mit Kalium- oder Natriumsilikat haltbar gemacht werden.

⁸¹⁸ Siehe Schießl (Hrsg.) 1985 (A)(B), S. 158-171.

⁸¹⁹ Keim Reprint 1818, 1995 Neuauflage

⁸²⁰ Gobiet (Hrsg.) 2002, S. 84.

⁸²¹ Schädler-Saub, 2000, S. 54. Achsel, 2012, S.638.

⁸²² Semper 1887, S. 24.

sogenannte Herstellung oder eigentlich Übermalung durch unberufene Hand. Diese ist der schlimmste Feind, weil sie nicht mehr entfernt werden kann und das Denkmal alter Kunst unter ihr für immer begraben ist“⁸²³

Der Restaurator Pfeleiderer setzte vor seiner Arbeit in Forchheim in der Restaurierung der Apsismalereien in der romanischen Basilika St. Martin in Greding bei Roth die neuen Tendenzen der Denkmalpflege von Georg Hager⁸²⁴ in einem liturgisch genutzten Raum konsequent in die Praxis um. Unter bewusstem Verzicht auf Übermalungen und rekonstruierende Ergänzungen erreichte er dennoch einen geschlossenen Gesamteindruck „durch das Schließen des Hintergrundes mit lasierenden Retuschen“. Dadurch wurden die Konturen der Malerei wieder besser ersichtlich ohne direkt eingreifen zu müssen.⁸²⁵

Ein wichtige und neue Aufgabe waren die sogenannten „Entrestaurierungen“ – die Abnahme der Übermalungen und Überzüge der vorangegangenen Restaurierungen des 19. Jahrhunderts. Diese wurden jedoch nur wenig thematisiert, die Abnahmen wurden ohne vorangegangene Diskussion ausgeführt, da man diese Veränderungen komplett ablehnte und man sie nicht als vereinbar mit dem neuen wissenschaftlichen Anspruch erachtete. Nur wenige Beispiele sind veröffentlicht. Ernst Bacher beschreibt in seinem kritischen Beitrag „zur Problematik mittelalterlicher Wandmalerei“, dass die freien Übermalungen der Restaurierung von 1880, die eine stilgerechte Komplettierung anstrebten, in der romanischen Johanneskapelle in Pürgg, Österreich nach einer „Umorientierung in der methodischen Konzeption“ wenige Jahre später unter hohem Substanzverlust wieder abgenommen wurden.⁸²⁶

Um Veränderungen während einer Restaurierung besser prüfen und um den Bestand zuvor wissenschaftlich dokumentieren zu können, wird nun die bildliche Dokumentation ein wichtiger Bestandteil der Maßnahmen. Dabei wird um die Jahrhundertwende die Fotografie, wie das Beispiel der Dokumentation der Wandmalereien in St. Georg in Prüfening von 1901 zeigt,⁸²⁷ eingesetzt. Nur vereinzelt werden die Schwarzweißaufnahmen mit der früheren Dokumentationstechnik der farbigen Aquarellskizzen kombiniert, um auch die Farbinformation festzuhalten.

Als Zeichen einer neuen Auffassung des Wissens und Verständnisses der verschiedenen Stile, die mit den Fortschritten in der kunstgeschichtlichen Forschung zusammenhängen, zeigt sich, dass Malereien aus unterschiedlichen Zeiten aufgedeckt und zeitgleich sichtbar gemacht wurden. Als Beispiel kann die Freilegung und Präsentation von Malereien aus verschiedenen gotischen Phasen bei der Restaurierung der St. Sebaldkirche in Nürnberg dienen. Der zuständige Architekt Joseph Schmitz sah in der Präsentation der unterschiedlichen mittelalterlichen Dekorationsphasen eine abwechslungsreiche, malerische Gestaltung des Innenraums. Die durch die Freilegung reduzierte Farbigkeit und zurückhaltende lasierende Retusche ergibt eine einheitliche

⁸²³ Gobiet (Hrsg) 2002, S. 84f.

⁸²⁴ Georg Hager, Generalkonservator in Bayern von 1907-1929, vgl. Huber 1996, S. 39ff.; Kapitel 4.1 und Kapitel 4.2

⁸²⁵ Schädler-Saub 2002, S. 152.

⁸²⁶ Gobiet (Hrsg) 2000, S. 108.

⁸²⁷ Hallinger 2008, S. 60.

Stimmung, die der Ästhetik der modernen Denkmalpflege zu Beginn des 20. Jahrhunderts entspricht.⁸²⁸

Die zweite Phase der Freilegung und Restaurierung in Forchheim von 1906-10 erfolgte im Zuge der Einrichtung des Pfalz museums. Neben der bereits im frühen 1830-32 freigelegten und restaurierten Kapelle wurden dem historischen Verein weitere Räume zu Verfügung gestellt.

Die durchgeführte Konservierung gibt beispielhaft die neuen Tendenzen sowohl in der technischen Ausführung wie in der fragmentarischen Präsentation, um 1900 wieder. Die Freilegung wurde von einem Restaurator ausgeführt. Gereinigt wurden die Malereien mit Brot und durch Abwaschen mit Wasser. Fehlstellen im Putz wurden mit Kalkmörtel ergänzt. Die Malschichtfestigung erfolgte durch einen flächigen dünnen Kaseinüberzug. Sowohl Malereien aus der Zeit der Gotik als auch aus dem 16. und 17. Jahrhundert wurden im 2. Obergeschoss aufgedeckt und nebeneinander präsentiert. Die Idee der Stilreinheit von den vorausgegangenen romantischen Restaurierungen spielte nun keine Rolle mehr. Die historische Restaurierung unter Fernbach von 1830-32 wurde unter Inkaufnahme von Verlusten, an der ursprünglichen Erstbemalung, abgenommen. Dies beinhaltete auch die zurückhaltende, schemenhafte Ergänzung des verloren gegangenen vierten Apostel, die Fernbach an der Westwand der Kapelle durchführte. Die freien Ergänzungen, die malerisch angedeuteten abgebrochenen Gewölbe und die Gedenktafel an der Wand des 19. Jahrhunderts, der Süd wand der Kapelle, wurden überstrichen. Die fragmentarische Präsentation mit nur wenigen lasierenden Retuschen in Kasein spiegelt die neue Ethik der wissenschaftlichen Konservierung wieder.

Immer wieder wurde betont, dass keine Retuschen ausgeführt werden sollen. Die Authentizität der Wandmalereien sollte bewahrt werden. Diese Restaurierung spiegelte die neue Restaurierungsauffassung aus der Zeit der Jahrhundertwende wieder, die durch die Schriften von Georg Dehio und Alois Riegl formuliert worden waren.⁸²⁹ Nun versuchte man, das Kunstwerk zu konservieren und die ursprüngliche Malerei mit all ihren Geschichtsspuren zu zeigen. Doch es geht noch nicht so weit, dass die vorausgegangene „Künstlerrestaurierung“ von Fernbach bereits als Ausdruck einer erhaltenswerten Restaurierungsauffassung gesehen werden konnte. Dazu fehlte wohl noch der zeitliche Abstand

⁸²⁸ Vgl. Schädler-Saub 2000, S. 32.

⁸²⁹ Siehe Kapitel 4.2.

IV Denkmalpflegerische Einordnung

4.1 Schriften zur Restaurierung von Wandmalereien mit Beginn der wissenschaftlichen Denkmalpflege am Anfang des 20. Jahrhunderts - von Georg Hager, Alois Riegl und Max Dvorak

Im nachfolgenden Kapitel 4.2 werden die historischen Restaurierungen der Wandmalereien in der Forchheimer Burg in den Kontext der Geschichte der Denkmalpflege eingeordnet. Die so genannten Streitschriften von Georg Dehio und Alois Riegl aus der Zeit kurz nach 1900⁸³⁰, die die Wende in der Denkmalpflege zu einer modernen wissenschaftlichen markieren, sind hierbei von besonderer Bedeutung. Auch wenn sich die kunstgeschichtliche Forschung erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit mittelalterlichen Wandmalereien beschäftigte,⁸³¹ waren die wandgebundenen Malereien ein wichtiges Thema der Denkmalpflege, da sie untrennbar mit der Architektur, dem Schwerpunkt der frühen Denkmalpflege, verbunden sind. Trotzdem beziehen sich nur wenige denkmalpflegerische Schriften gezielt auf den Umgang mit Wandmalereien⁸³².

Da diese für das Verständnis der Restaurierung der Wandmalereien in Forchheim 1906-10 einen wichtigen Einfluss haben, werden sie im Folgenden gesondert vorgestellt.

Dr. Georg Hager, der Leiter des Generalkonservatoriums und Generalkonservator des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege von 1907-1929,⁸³³ erstattete auf dem 4. Tag für Denkmalpflege in Erfurt 1903 einen Bericht über „Die Erhaltung⁸³⁴ und Restaurierung alter Wandmalereien“.⁸³⁵ Er konstatierte Schwierigkeiten bei der praktischen Umsetzung der Theorien im Bereich der konservierenden Denkmalpflege. Dort müssten konkrete Entscheidungen getroffen werden, die auch Kompromisse erfordern. Für ihn entscheidet sich die Qualität einer Konservierung bzw. Restaurierung am jeweiligen Objekt.

Um die Jahrhundertwende ergab sich im Bereich der Wandmalereien durch die fast täglichen neuen Aufdeckungen zumeist mittelalterlicher Malereien ein dringender Handlungsbedarf.⁸³⁶ Dieser liegt zwischen den neuen Forderungen der Kunstwissenschaft, welche „die unverfälschte Bewahrung des ursprünglichen

⁸³⁰ Georg Dehio: „Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden? 1901; Alois Riegl: „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. 1903; Georg Dehio: „Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert, 1905, Wohlleben 1988; Siehe Kap. 4.2.

⁸³¹ Roettgen in Möllenkamp (Hrsg.) 2002, S. 220f.

⁸³² Siehe Feldtkeller 2008, S. 103-109, die in ihrer umfassenden Arbeit im Teil C auf „Die Theorie der Wandmalereirestauration (1900-1918)“ eingeht. Sie sieht einen Unterschied in den Werken Georg Hagers und Alois Riegls, in der Behandlung der Fehlstellen in liturgisch genutzten Räumen.

⁸³³ Siehe Huber 1996, S.39-41.

⁸³⁴ Georg Hager unterscheidet zwischen Erhalten (Konservierung) und Restaurierung (Wiederherstellung). Darin drückt sich bereits der neue, fortschrittliche Gedanke der Konservierung aus.

⁸³⁵ Erstveröffentlicht als Stenografischer Bericht von 1903 in der Zeitschrift „Die Denkmalpflege 5“, Oechslhaeuser (Hrsg.) 1913 und 1909 in der Zeitschrift: *Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege*, S. 433-454.

⁸³⁶ Mit Beginn der Zeitschrift *Die Denkmalpflege* 1899 finden sich in den folgenden Jahren zahlreiche Berichte über Aufdeckungen zumeist mittelalterlicher Wandmalereien, z. B. im Jahrgang II, Nr.1 vom 18. Oktober 1899 mit einem Bericht über die *Wiederherstellung der Capelle des hl. Geist-Hospitals in Lübeck*, nach der Aufdeckung der Malereien auf dem Lettner.

Charakters dieser Denkmäler⁸³⁷ fordert, den technisch notwendigen Eingriffen zum Erhalt der Malereien und den „liturgischen Anforderungen“⁸³⁸.

Auch wenn heute manche technischen Hinweise und Materialien kritisch gesehen werden müssen, sind Georg Hagers Gedanken zur Ausführung der Retusche und Präsentation noch aktuell und gültig, deshalb werden sie im Folgenden ausführlich dargestellt. Georg Hager sieht im Fehlen geschulter Fachkräfte und den zu weit reichenden Wiederherstellungen Ursachen, die zum Verderben vieler Wandmalereien geführt hatten. Als Konsequenz daraus fordert er – falls diese Missstände nicht behoben werden könnten –, dass weitere Freilegungen unterbleiben sollen. Seine Einsicht nach Vollendung mancher Restaurierungen: „Der beste Konservator war doch die Tünche“⁸³⁹. Er gibt Orientierungshilfen und Anregungen,⁸⁴⁰ wobei er sich in technischer Hinsicht auf den praktisch tätigen Konservator im Generalkonservatorium Prof. Hans Haggenmiller bezieht: Die „Bloßlegung“ spiele die bedeutendste Rolle, da hierbei die Malereien „halb oder ganz“ zerstört werden könnten. „Ein gut gelungenes Bloßlegen und Aufdecken ist das Wichtigste bei der Erhaltung übertünchter Wandmalereien“⁸⁴¹. Hager beschreibt ausführlich die selbst zugerichteten Werkzeuge für diese Tätigkeit und die Ausführung. „Das beste geeignete Werkzeug ist eine messerartig dünne, an der Spitze abgerundete Stahlklinge an einem Griff [...]. Mit diesem Instrument sucht man vorsichtig die Tünche und Putzschichten zu entfernen, indem man es zwischen die Malfläche und die daraufgelegten Schichten schiebt.“⁸⁴² Er empfiehlt einen eisernen Hammer und bei mürbem Putz einen Holzhammer oder einen eisernen Hammer mit Holzüberzug. Hager betont mehrmals die Wichtigkeit der abgerundeten Kanten, um die Malereien nicht zu verletzen. Die Abnahme der Malerei durch das Strappo-Verfahren⁸⁴³ unter Anwendung von Kleister⁸⁴⁴ oder Leim⁸⁴⁵ lehnt er ab, da der Leim zu Schimmelbildung führen kann und die „Freilegung“ unkontrolliert verläuft. Darüber hinaus könne das Abwaschen von später aufgetragenen Leimfarben⁸⁴⁶ bei feuchtigkeitsempfindlichen Seccomalereien oder nur noch schwach gebundenen, darunterliegenden Malereien zu Verlusten führen. Zur Abnahme von Ölfarbe auf Fresken beschreibt Hager den Gebrauch der sog. „Zerstörungssalbe“ aus Pottasche und

⁸³⁷ Hager 1909, S. 434.

⁸³⁸ Hager 1909, S. 434.

⁸³⁹ Hager 1909, S. 435.

⁸⁴⁰ Die technischen Hinweise verdankte er dem praktisch tätigen Prof. Haggenmiller (1897-1913), Konservator am Generalkonservatorium und akademischer Kunstmaler. Seine selbstständigen Restaurierungsarbeiten an Wandmalereien in Bayern, u. a. in der Allerheiligenkapelle in Regensburg 1903 sowie der Malereien in der Klosterkirche in Prüfening, stehen im Widerspruch zu der von Hager geforderten behutsamen, zurückhaltenden Retusche; vgl. Huber 1996, S. 20-24.

⁸⁴¹ Hager 1909, S. 436f.

⁸⁴² Hager 1909, S. 436f.

⁸⁴³ Strappo kommt vom Italienischen strappare = abreißen, durch das spannungsreiche Auftrocknen von tierischem Leim rollt sich dieser ab und zieht die daran hängenden Malschichten mit ab.

⁸⁴⁴ Kleister ist ein Aufschluss von Stärke durch Verkochen von Kartoffeln, Reis und Roggen- oder Weizenmehl; vgl. Brachert 2001, S. 137.

⁸⁴⁵ Leim steht hier wohl für tierischen Leim, Glutinleim, *Colla*, der aus Haut oder Knochen gewonnen wird.

⁸⁴⁶ Leimfarben können hier sowohl für pflanzlichen wie auch für tierischen Leim stehen.

Chlorkalk.⁸⁴⁷ Der Einsatz dieser stark basischen Paste kann nach heutigem Wissen zur Bildung leicht löslicher Salze und dadurch zu großen Schäden an den Malereien führen. Weiter erwähnt er, dass Lackfarben mit Spiritus gelöst werden könnten. Auch die genannte Abnahme von Firnis mit Schmierseife⁸⁴⁸ ist nach jetzigen Erkenntnissen im Bereich der Wandmalerei kritisch zu sehen. Für die schwierige Abnahme dünner Kalkschichten erwähnt er das Überstreichen mit frisch gelöschtem Kalk, um so die Schicht zu verdicken und damit die Freilegung zu erleichtern.⁸⁴⁹ Das Wichtigste scheint ihm das Können, die Erfahrung und der Wille der ausführenden Person, die über die Qualität der Freilegung entscheidet.⁸⁵⁰ Beim anschließenden Reinigen unterscheidet er zwischen Fresko- und Seccomalereien. Erstere könne nach dem Abstauben auch abgewaschen werden. Partielles Abtupfen mit verdünnter Salzsäure⁸⁵¹ bei mehrmaligem Nachwaschen mit Wasser bei Flecken wäre ebenfalls eine Möglichkeit. Seccomalereien hingegen sollten abgestaubt und nur feucht mit einem Schwamm abgetupft werden. Flecken könnten durch Abtupfen mit Benzin und Alkohol entfernt werden.⁸⁵² Im Gegensatz zu der üblichen Praxis bei Freilegungen sieht er nicht nur die unterste, älteste Schicht als wertvoll an. Mit der Möglichkeit des Freilegens in Schichten möchte er verhindern, dass wertvolle Malereien auf Zwischenschichten zerstört werden.

In Kapitel II gibt er weitere Erhaltungsregeln: Mit der zunehmenden Einbeziehung der Naturwissenschaften werden die Malereien nach Maltechniken unterschieden. Das Wissen um die Maltechnik ist für Georg Hager die Voraussetzung für die Konservierungsmaßnahmen. Das Einbeziehen der Naturwissenschaften ist ein deutlicher Hinweis auf die Veränderung der künstlerischen Denkmalpflege hin zu einer wissenschaftlichen. Hager verweist auf aktuelle Untersuchungen und Publikation von Ernst Berger aus dem Jahr 1897 „Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Wandmalerei“.⁸⁵³ In einem Überblick gibt er Beispiele der verschiedenen Techniken der Wandmalerei. Wie umfassend seine Sichtweise war, zeigt auch seine Unterscheidung der Erhaltungsregeln in „solche, die die Umgebung der Gemälde, und in die, welche die Malerei selbst betreffen.“⁸⁵⁴ Die Wandmalereien werden als Teil des Gebäudes gesehen. Das Umfeld ist entscheidend für den Erhalt der Malereien. Nur wenn bauliche

⁸⁴⁷ Kaliumkarbonat, Pottasche (K_2CO_3) + Chlorkalk/ Bleichkalk/Bleichpulver ($CaCl(OCl)$) → Kaliumchlorid ($2KCl + CaCO_3$).

Die Verwendung von Kaliumsalzen und Chloriden kann zu Schäden des Putzträgers durch leichtlösliche Salze führen.

⁸⁴⁸ Schmierseifen gehören zu den so genannten weichen Seifen; sie enthalten anionische Tenside, Kaliumsalze höherer Fettsäuren.

⁸⁴⁹ Zusätzlich zum Verdicken der Schicht, damit diese leichter abspringt, bewirkt die hohe Alkalität des frisch gelöschten Kalkes, Kalziumhydroxid $Ca(OH)_2$, dass organische Bestandteile z. B. in Schmutzschichten zwischen dem Kalk und der Malerei anquellen. Dies kann zu einer leichteren Trennung der Schichten führen. Die hohe Alkalität kann jedoch auch zu einer Veränderung von Pigmenten und zur Reaktion mit dem organischen Bindemittel der Malerei führen.

⁸⁵⁰ Hager 1909, S. 438.

⁸⁵¹ Salzsäure (HCl), wie andere anorganische Säuren, zersetzt das Bindemittel Kalk ($CaCO$) und organischen Zusätzen im Putz.

⁸⁵² Hager 1909, S. 440.

⁸⁵³ Der Maler Ernst Berger veröffentlicht in seinen Beiträgen zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. I-V, München 1901-1912, kommentierte Quellentexte zur Maltechnik, er überprüfte zahlreiche Rezepte historischer Quellen durch die Anfertigung experimenteller Kopien.

⁸⁵⁴ Hager 1909, S. 443f.

Schadensfaktoren ausgeschaltet sind, kann die Malerei erhalten werden. Hierfür führt er Beispiele schädigender Einflüsse auf.

Zu den Erhaltungsregeln, welche die Malerei selbst betreffen, zählt er das Festigen abgelöster Putze: Tiefe Risse werden nach dem Abdichten durch Ton mit Kalkmörtel und Zement⁸⁵⁵ von hinten ausgegossen. Kleinere Ablösungen werden im Außenbereich ebenfalls mit dünnem Zementbrei hintergossen, im Innenraum kann Gips verwendet werden. Zum Schließen von Putzfehlstellen schlägt er feinen Kalkputz mit wenig Gips vor.⁸⁵⁶ Die Putzergänzung wird auf das Niveau des ursprünglichen Putzes angepasst und die Oberfläche ebenfalls, je nach dem vorhandenen Duktus, mit dem Eisen geglättet oder aufgeraut. Kleinere Löcher müssen nicht ausgefüllt werden. Für die Festigung von Wandmalereien differenziert er verschiedene Möglichkeiten,⁸⁵⁷ abhängig von der Maltechnik und der Umgebung. Im trockenen Innenraum soll Kalk- oder Kaseinwasser mit dem Fixierrohr aufgebracht werden. Bei Fresken wird reines Kalkwasser oder Alaunwasser⁸⁵⁸ als Festigungsmittel genannt. Für Ausnahmefälle, z.B. bei Malereien auf glattem Grund in feuchter Umgebung, kann auch die Malerei mit dem Harz der Lerche, dem sog. Venezianer Terpentin, in Terpentinöl⁸⁵⁹ gelöst, überzogen werden oder ein abschließender Schutz mit in Terpentinöl gelöstem Wachs aufgebracht werden. Als Beispiel dieser Behandlung führt Hager die Behandlung der romanischen Malereien in der Allerheiligenkapelle in Regensburg auf. Für Außenmalereien wird die mehrmalige Tränkung mit Kalkwasser empfohlen. Wenn der Bestand stark reduziert ist, kann nach Hager mit Wasserglas⁸⁶⁰ fixiert werden, wenn eine Ergänzung oder Übermalung mit Keimschen Mineralfarben⁸⁶¹ vorgesehen ist.

Den umfangreichsten Teil des Textes widmet er dem denkmalpflegerischen Anliegen, der Wiederherstellung und den Ergänzungsarbeiten. Vor den malerischen Ergänzungen sollten die Malereien „stets fotografiert werden und die Aufnahmen im Denkmalarhiv hinterlegt werden“.⁸⁶² Um die Farbinformation festzuhalten, sollten zusätzlich farbige Kopien angefertigt werden. Er schlägt vor, verdeckte Bereiche unretuschiert zu lassen.

Sein Hauptgrundsatz der Wiederherstellungs- und Ergänzungsarbeiten ist, dass „die Malereien nicht derart überarbeitet werden dürfen, daß sie wie neu erscheinen.“⁸⁶³ Das

⁸⁵⁵ Mit der Verwendung von Zement empfiehlt Hager ein neues Produkt (Verwendung ca. ab 1850), dessen negative Folgen, wie Schädigung der Wandmalereien durch lösliche Salze, damals noch nicht ersichtlich waren.

⁸⁵⁶ Die Verwendung von Gips CaSO_4 kann durch die Bildung leichtlöslicher Salze, z. B. mit Mg im Kalkputz, zu Schädigungen der Wandmalereien führen.

⁸⁵⁷ Hager 2009, S. 246f.

⁸⁵⁸ Das seit der Antike bekannte Alaun - Kalialaun $\text{KAl}(\text{SO}_4)_2 \times 12 \text{H}_2\text{O}$ wurde zum Fixieren von Farben und z.B. Fällreaktionen von Pigmenten verwendet, Brachert 2001, S. 14-16.

⁸⁵⁹ Das Lösungsmittel Terpentinöl wird durch Destillation von Terpentin, dem Balsam verschiedenster Kieferarten, gewonnen, Brachert 2001, S. 245f.

⁸⁶⁰ Wasserglas ist die Bezeichnung für Kalium- oder Natriumsilikat, das durch Schmelzen von Quarzsand und Kaliumcarbonat bzw. Natriumcarbonat hergestellt wird. Das Glaspulver wird unter Druck in Wasser gelöst. Es ist das Bindemittel der Mineral-Silikatfarben.

⁸⁶¹ Silikatfarben wurden 1878 von Wilhelm Keim patentiert. 1881 veröffentlichte er „Die Mineralmalerei“, Neues Verfahren, Hoppe (Hrsg.), 1995.

⁸⁶² Hager 1909, S. 448.

⁸⁶³ Hager 1909, S. 448f.

Alter mit all seinen Spuren und die Patina sollen erhalten bleiben, um sich so auch harmonisch in die Raumarchitektur einzufügen. Konturen dürfen nur wenig nachgezogen werden, wenn es die Malerei vorgibt. Fehlende Modellierungen werden nicht ergänzt. Farbflächen werden – wenn überhaupt – leicht lasierend nachgearbeitet. Verlorene Formen könnten, wenn notwendig, durch das farbige Schließen des umgebenden Hintergrundes angedeutet werden. Hager plädiert für eine zurückhaltende Retusche zum Wohle des harmonischen Eindruckes der Bilder. Schriftzüge dürften, wenn der Text eindeutig ist, ergänzt werden. Als Dokument für die Nachwelt schlägt er vor, die Jahreszahl der Restaurierung an der Wand zu hinterlassen. Falls weiterreichende malerische Ergänzungen notwendig und gewünscht seien, könne eine Rekonstruktion auf einer Leinwand ausgeführt werden, die anschließend vor das fragmentarische, ursprüngliche Gemälde gehängt werden könne.⁸⁶⁴ Hager fasst die Entscheidung, die von dem Ausführenden vor Ort getroffen werden muss, wie folgt zusammen, was auch für liturgisch genutzte Räume gilt: „1. Die Ergänzung darf nicht auf Kosten des originalen Stilcharakters der alten Malerei erfolgen. 2. Die Ergänzung soll aber auch nicht auf Kosten der durch den Kult und die Liturgie geforderten harmonischen Gesamteindruck der Bilder unterbleiben.“⁸⁶⁵

Als Bindemittel für die Retuschen schlägt er Kasein vor, für den Außenbereich ein mit den Keimschen Mineralfarben neues Material vor, die Lapidarfarben⁸⁶⁶ und Harzölfarbe. Zum Schluss seiner Ausführung bemerkt er, dass es ein Leichtes sei, die Grundsätze aufzustellen. Die Entscheidung vor Ort sei jedoch nicht immer so eindeutig. Deshalb sei es umso wichtiger, die Ausführung nur in die Hände erfahrener Künstler zu legen.⁸⁶⁷

Die zweite Phase der Freilegung und Restaurierung der Malereien in der Forchheimer Burg 1906-10 wurde unter der Zuständigkeit Georg Hagers als Generalkonservator ausgeführt. Seine für die damalige Zeit modernen Grundsätze zur Erhaltung und Restaurierung alter Wandmalereien wurden bei der Freilegung und anschließenden Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien in Forchheim in die Praxis umgesetzt. Sein Anspruch einer zurückhaltenden Retusche konnte dort praktiziert werden, da die museale Nutzung eine fragmentarische Präsentation erlaubte.

Im selben Jahr veröffentlichte der Generalkonservator der „K. K. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ in Wien Alois Riegl einen umfassenden Aufsatz zur „Frage der Restaurierung von

⁸⁶⁴ Diese Methode wurde z. B. bei den frühmittelalterlichen Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell angewendet. 1890/92 wurden die Malereien auf eine Bildtapete kopiert und komplettiert, die Wandmalereien verbleiben dabei unretuschiert; vgl. Jakobs in: Exner, Schädler-Saub, 2002, S. 39.

⁸⁶⁵ Hager 1909, S. 453.

⁸⁶⁶ Bei den Lapidarfarbe muss es sich um eine Art „Steinfarbe“ für Außenanstriche gehandelt haben, wie aus dem Namen abzuleiten ist Latein: Lapis für Stein. Erwähnt wird die Lapidarfarbe für zahlreiche Außenanstriche des 19. Jahrhunderts unter anderem dem Rathaus und Perlachturm in Augsburg (Tagblatt für die Kreishauptstadt Augsburg Nr. 270, 27. September 1830) und dem alten Rathaus in Bamberg. Um welches Bindemittel es sich dabei handelt wird nicht beschrieben.

⁸⁶⁷ Georg Hager sieht trotz des naturwissenschaftlichen Ansatzes als Restaurator immer noch den Künstler, der in der Restaurierung geschult ist.

Wandmalereien“.⁸⁶⁸ Auch Alois Riegl sieht in den zahlreichen Aufdeckungen der Wandmalereien und den anschließenden Restaurierungen im 19. Jahrhundert eine große Gefahr. Er beklagt den Urkundenverlust der Wandmalereien nach einer Restaurierung, die sich mit einer oberflächlichen, ungefähren Wiederherstellung begnügt.⁸⁶⁹ Wie Georg Hager sieht auch Alois Riegl die unterschiedlichen, zum Teil widersprüchlichen Interessen, die bei einer Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien vereint werden müssten. Diese reichen von einer „radikalen“ Einstellung zumeist der Kunsthistoriker, die jede Verfälschung des Urkundencharakters eines Kunstwerkes durch die Restaurierung ablehnen, über die von einer Gruppe von Künstlern und Laien, die einen bedingten Eingriff erlauben, bis hin zu der der „Konservativen“, zumeist den Objektbesitzern und Vertretern der Kirchen, die eine komplette Ergänzung der Wandmalerei anstreben.⁸⁷⁰ Riegl sieht keine Lösung in der Verordnung einer Bearbeitungsweise durch das Gesetz. Er wünscht sich eine Kompromisslösung, die durch Überzeugung herbeigeführt werden sollte. Die Notwendigkeit der Erhaltung durch eine Restaurierung sei gegeben. Jedoch folgt er nicht der in seiner Zeit modernen Devise „Erhaltung, nicht Restaurierung“.⁸⁷¹ Für ihn ist die Erhaltung Folge einer Restaurierung. Nach dem Erhaltungszustand wird die Entscheidung, ob oder inwieweit ergänzt werden soll, von allen Interessensträgern erarbeitet. Dabei spielt der Erhaltungsgrad eine wichtige Rolle. Alois Riegl diskutiert, wie auch Georg Hager, um allen Gruppen gerecht zu werden, die Möglichkeit der Anfertigung von komplettierenden Kopien vor, die dann vor die nicht malerisch ergänzten, originalen Wandmalereien gehängt werden könnten. Er hegt jedoch Zweifel, dass diese Kopien dem Stimmungs- und Alterswert genüge leisten könnten und verwirft deshalb diese Möglichkeit, da sie keine der drei Interessengruppen befriedigen.⁸⁷² Als eine Möglichkeit zur Lösung der Interessenskonflikte schlägt Alois Riegl vor, den Grad der Ergänzung von der Nutzung abhängig zu machen.

Liturgisch genutzte Räume bedürfen einer weitreichenderen Ergänzung als öffentliches Eigentum. Er schlägt sogar vor, Wandmalereien gegebenenfalls aus kirchlichen Räumen abzunehmen, um sie in staatlichen auszustellen.⁸⁷³ Er vernachlässigt bei diesem Vorschlag den großen Verlust, den eine Wandmalerei erfährt, wenn sie von der Einheit der umgebenden Architektur getrennt wird, der zusätzlich zu dem dabei einhergehenden Substanzverlust hinzukommt.⁸⁷⁴ Er stellt praktische Verhaltensregeln auf sowohl bei der reinen Erhaltung der Malereien als auch bei einer Ergänzung. Vor jeder Ergänzung steht die Erhaltung durch Reinigung, Stabilisierung von Putz und Malschichten und der Ergänzung von Putzfehlstellen. Wie seine Zeitgenossen sieht er einen deckenden Schutzüberzug als notwendig für den Erhalt der Malereien. Das bis dahin in Österreich

⁸⁶⁸ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 159-172; Siehe Hubel, 2005 (B), S. 220f.

⁸⁶⁹ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 159.

⁸⁷⁰ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 160f.

⁸⁷¹ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 163.

⁸⁷² Bacher (Hrsg.) 1995, S. 165.

⁸⁷³ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 167.

⁸⁷⁴ Die Charta von Venedig (1964) betont in Art. 7 und Art. 8 die Untrennbarkeit des Objekts von seiner Umgebung. Feste Bestandteile der Architektur dürfen nur im Ausnahmefall abgenommen werden, wenn es für den Erhalt unabdingbar ist.

verwendete Wachs sieht er dafür als ungeeignet an, da es die Färbung der Malereien verändere.⁸⁷⁵ Ein geeignetes Material, das den Charakter der Malerei möglichst wenig beeinflusst, müsse noch gefunden werden. Dafür regt er eine systematische Auswertung der verwendeten Materialien in Europa an.⁸⁷⁶

Ausführlich geht er auf die Diskussion ein, die bei einer Ergänzung geführt werden sollte, um für jedes Objekt den angemessenen Grad der partiellen Zutaten zu erreichen.⁸⁷⁷ Im Falle einer Ergänzung soll diese nicht frei künstlerisch sein, sondern wissenschaftlich exakt und in Zusammenarbeit mit dem Zentral-Konservatorium (ZK) ausgearbeitet werden. Wie auch Hager sieht Riegl als wichtige Voraussetzung, die Malereien vor einem Eingriff zu fotografieren, farbige Skizzen anzufertigen und diese im Archiv des ZK zu archivieren.

1902 schrieb Alois Riegl eine detaillierte Stellungnahme zur Ausführung der Restaurierung der Wandmalereien in der Taufkirche St. Johann im Dom zu Brixen.⁸⁷⁸

Anlass war ein Fachgespräch vor Ort, wobei am Ergebnis der Restaurierung Kritik geäußert wurde. Wie in seinem Aufsatz zur „Frage der Restaurierung der Wandmalereien“ nimmt Riegl nicht zur Ausführung der Erhaltungsmaßnahmen, wie z. B. der Festigung, Stellung, die in diesem Fall mit einer Tränkung der Malschicht mit Wachs oder Öl kritisch zu beurteilen gewesen wäre, da sie den Charakter und Farbeindruck der Bilder verfälschte.⁸⁷⁹ Er untersucht eher die Qualität der Ausführung anhand der Vorgaben der k. k. Zentral Kommission: Der Restaurator habe sich daran gehalten, sichtbare Umrisse auszutupfen und Fehlstellen in den Farbflächen zu schließen, sodass diese sich harmonisch in die Malerei einbinden können, jedoch aus der Nähe als Ergänzung erkennbar sind. Für den Restaurator sei es schwierig gewesen, diese wichtigen Leitsätze für alle Beteiligten befriedigend und konsequent durchzuführen. Diese Schwierigkeiten führten damals zu den unterschiedlichsten Ergebnissen, auch wenn die fortschrittlichen denkmalpflegerischen Grundsätze für alle Wandmalereien gültig waren.

In seinem 1904 veröffentlichten Werk „Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligenkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau“⁸⁸⁰ erläutert Alois Riegl die zahlreichen Möglichkeiten und Diskussionspunkte, die bei der Erarbeitung eines Restaurierungskonzeptes einer Wandmalerei zu beachten sind, die bereits mehrfach verändert und restauriert wurde. Eine wichtige Grundlage zur Entscheidungsfindung sei eine detaillierte Bestandsaufnahme. Mit der Abnahme der flächigen Übermalung von 1840 sei zumeist das Original nicht wieder zu erlangen, da die Malereien vor der Übermalung wahrscheinlich bereits geschädigt und reduziert waren. Schlussendlich ersetze eine neue Übermalung die historische. Am Beispiel eben dieser Wandmalereien in der Heiligenkreuzkapelle des Krakauer Domes zeigt Alois Riegl jene Gründe auf, die für eine Abnahme der weitreichenden Übermalungen des 19. Jahrhunderts sprechen

⁸⁷⁵ Bacher 1995, S. 167.

⁸⁷⁶ Bacher 1995, S. 163f.

⁸⁷⁷ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 168ff.

⁸⁷⁸ Stampfer 2005, S. 22-26.

⁸⁷⁹ Stampfer 2005, S. 26.

⁸⁸⁰ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 185-200.

könnten.⁸⁸¹ In diesem Falle sehe er eine Abnahme als gerechtfertigt, wenn darunter die ältere Fassung oder Fassungen noch erhalten seien und eine konservatorische Notwendigkeit bestünde, also ein Abschollen der Übermalung eine Gefährdung für die darunterliegende darstelle. Er weist allerdings darauf hin, dass im eigentlichen Sinn bereits diese 40 Jahre alte Übermalung⁸⁸² einen Alterswert besitze. Ein wichtiger erhaltenswerter Befund seien die frühen, „in stilgerechter Weise“⁸⁸³ ausgeführten partiellen Restaurierungen des vermutlich 16. Jahrhunderts. Diese Stellungnahme Alois Riegls ist für das Jahr 1904 äußerst fortschrittlich. Die Respektierung einer vorangegangenen Restaurierung wurde erst in den vergangenen zehn Jahren in der Restaurierung stärker thematisiert,⁸⁸⁴ obwohl der Grundsatz bereits in Artikel 11 der Charta von Venedig von 1964 klar definiert wurde.⁸⁸⁵

Obwohl bei der Restaurierung der Wandmalereien in Forchheim die damals modernen Ansätze einer wissenschaftlichen Denkmalpflege in die Praxis umgesetzt wurden, wurde die künstlerische Restaurierung aus dem frühen 19. Jahrhundert unter Fernbach auf Anraten des bayerischen Generalkonservatoriums entfernt, selbst auf die Gefahr hin, dass die darunter liegende gotische Malerei dabei reduziert würde.⁸⁸⁶ Diese geringe Wertschätzung der Leistungen des 19. Jahrhunderts lässt sich bis in die späten Jahre der Amtszeit von Georg Hager verfolgen, wie z. B. der Umgang mit den barocken Deckenmalereien der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen zeigt. Dort wurden bei der Restaurierung 1914-18 die Übermalungen des Münchner Malers Augustin Palme (1808-1897) von 1849-1871 abgenommen, um den stark reduzierten Bestand des 18. Jahrhunderts freizustellen und ihn anschließend wieder weitreichend zu retuschieren.⁸⁸⁷ Im Vergleich zu Georg Hager und Alois Riegl geht deren Zeitgenosse, der Kunsthistoriker Max Dvořák, in seinen Schriften nur kurz auf die Probleme der Wandmalereirestauration ein.⁸⁸⁸ Er erteilt in seinem 1916 veröffentlichten „Katechismus der Denkmalpflege“ in Kapitel VI „einige Ratschläge“ unter Punkt 8 „Hinweise zur Wandmalereirestauration“.⁸⁸⁹ Für ihn ist die Freilegung und Sicherung von Wandmalerei eine Aufgabe von „geschulten Restauratoren“ und nicht von Maurern. Die Arbeiten sollten bei der Denkmalbehörde angezeigt werden, um zu gewährleisten, dass ein geschulter Restaurator die Ausführung übernimmt. Eine Übermalung kommt seiner Auffassung nach einer Zerstörung gleich: „Ein übermaltes altes Wandgemälde ist

⁸⁸¹ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 185-200.

⁸⁸² Alois Riegl setzt als Zeitraum von der Entstehung bis zum Erhalten des „Alterswertes“ 60 Jahre, vgl. Höhle 2005, S. 21.

⁸⁸³ Bacher (Hrsg.) 1995, S. 196.

⁸⁸⁴ Wandmalereien sind durch ihre Verbindung zur Architektur und deren Nutzung häufig Veränderungen und Restaurierungen unterworfen. Diese zählen zur Geschichte der Wandmalereien und sind aus heutiger Sicht als diese zu erhalten. Vgl. „Europäische Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters: Empfehlungen zum Umgang mit den Ergebnissen früherer Restaurierungen“. In: Exner (Hrsg.) 2002, S. 288.

⁸⁸⁵ Charta von Venedig, Art. 11. „Der Anteil jeder Zeit am Entstehen eines Baudenkmals muss respektiert werden. Die Stilreinheit ist keinesfalls eines der im Zuge der Restaurierung anzustrebenden Ziele. [...]“

⁸⁸⁶ Akten BLfD: Schreiben vom 8.02.1907 e. No 738 (3).

⁸⁸⁷ Hubel, 1993 in: Fink, Hartleiner-Wenig, Reiche (Hrsg.), S. 235f.

⁸⁸⁸ Max Dvořák (1874-1921) Kunsthistoriker, 1905-1910 Generalkonservator der „Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ in Wien.

⁸⁸⁹ Dvořák 1916, S. 45.

als historisches Denkmal beinahe wertlos und kann mit einer gefälschten Urkunde verglichen werden“.⁸⁹⁰ Drohende Gefahren für ein Kunstwerk sieht er in der Vernachlässigung durch Unterlassung einfacher Schutzmaßnahmen, mangelnde Wartungsmaßnahmen gegen zerstörende Umwelteinflüsse „aus stumpfer Gleichgültigkeit“.⁸⁹¹ Er deutet dies als „Pflichtverletzung“⁸⁹² und fordert somit den modernen Gedanken einer „präventiven Konservierung“, der seit jüngster Zeit ein zentraler Gedanke der Konservierung-Restaurierung ist.

⁸⁹⁰ Dvořák 1916, S. 31.

⁸⁹¹ Dvořák 1916, S. 10.

⁸⁹² Dvořák 1916, S. 10.

4.2 Denkmalpflegerische Einordnung der historischen Restaurierungen des frühen 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhundert

Zu Ende des 18. Jahrhunderts setzte in ganz Europa eine Mittelalterbegeisterung ein. Achim Hubel setzt die Anfänge dafür in Deutschland bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Publikation von Johann Wolfgang von Goethes Essay „Von Deutscher Baukunst“⁸⁹³ von 1773 an.⁸⁹⁴ Im Festhalten an Traditionen sieht er eine Reaktion auf die starken gesellschaftlichen Veränderungen im 18. und 19. Jahrhundert.⁸⁹⁵ Eingehende Studien der historischen, bevorzugt der mittelalterlichen Bauwerke führten zu einer Bewegung, die vor allem in England, Frankreich und im deutschsprachigem Raum zu zahlreichen Umbauten historischer Bauwerke führte, um die Kunstwerke im „reinen Stile“ zu verbessern. Dies führte zu Korrekturen an den Bau- und Kunstwerken, wie zu dem als Purifizierung bekannten Entfernen historischer Ausstattungen, Farbfassungen und Architekturteile, wie am Beispiel des Bamberg Domes abzulesen ist⁸⁹⁶. Gleichzeitig begann eine fieberhafte Suche nach verdeckten mittelalterlichen Wandmalereien. Zahlreiche mit Putz und unter Tünche verborgene Wandmalereien wurden offen gelegt⁸⁹⁷.

In die Zeit der Begründung der Kunstwissenschaft fiel auch der Beginn der deutschen Denkmalpflege im Historismus. Als Voraussetzung sieht Norbert Huse die Abkehr „von einer normativen Ästhetik und eines normativen Geschichtsverständnisses“.⁸⁹⁸ Der Erhalt historischer Monumente wurde zum gesellschaftlichen Auftrag.

Zahlreiche Dekrete, Verordnungen zum Schutz der Altertümer und Monumente wurden in einzelnen Ländern erlassen, wie bereits 1779 „die Verordnung, die im Lande befindlichen Monumente und Altertümer betreffend“ in Hessen,⁸⁹⁹ gefolgt von dem „Landesväterlichen Ausschreiben“ des Alexander Markgraf zu Bayreuth 1780. Aus den Verordnungen entwickelten sich die frühen Denkmalschutzgesetze, wie das 1818 vom Großherzog von Hessen und bei Rhein erlassene. Darin heißt es, dass die Denkmäler der Baukunst erhaltenswert sind, da sie „zu den wichtigsten und interessantesten Urkunden der Geschichte gehören, indem sich aus ihnen auf die früheren Sitten, Geistesbildung und den bürgerlichen Zustand der Nation schließen lässt“.⁹⁰⁰ 1815 legte der Architekt Karl Friedrich Schinkel (1781- 1841) für Preußen ein Memorandum für den Aufbau einer staatlichen Denkmalpflege vor. Er sah eine Notwendigkeit in der Schaffung einer staatlichen Fachbehörde mit hauptamtlichen Konservatoren und grundlegender Inventarisierung. Schinkels Vorschlag wurde erst 1835 mit dem Übergang der Zuständigkeit der Denkmalpflege von der Baubehörde an das Kultusministerium erhöht. Als erster hauptamtlicher Konservator wurde dort 1837 Ferdinand von Quast (1807-1877) eingesetzt. Einen wichtigen Anteil spielten in Deutschland die zahlreich

⁸⁹³ Huse (Hrsg.) 1984, S. 23-35.

⁸⁹⁴ Hubel 2005 (A), S. 91, Hubel 2008 (A), S.17.

⁸⁹⁵ Hubel 2006, S. 20f.

⁸⁹⁶ Hubel 2008 (B), Hans-Schuller 2000.

⁸⁹⁷ Siehe Kap. 3.2

⁸⁹⁸ Huse (Hrsg.) 1984, S. 15

⁸⁹⁹ Huse (Hrsg.) 1984, S. 26

⁹⁰⁰ Huse (Hrsg.) 1984, S. 32

gegründeten Altertumsvereine. Früh wurde in Württemberg 1822 der „Verein für Vaterlandskunde“ gegründet, wenig später folgten weitere in Baden, in Sachsen, im Großherzogtum Hessen und in Bayern. Diese regionalen Vereine zur Geschichtspflege setzten sich für den Erhalt von Geschichtszeugnissen ein. Geleitet wurden sie oft von Lehrern und Archivaren.⁹⁰¹ Der Historische Verein Bamberg wurde am 8. Juli 1830 auf Anregung König Ludwigs I. gegründet. Der für die Restaurierung 1906-11 in der Forchheimer Burg zuständige Historische Verein Forchheim entstand erst 1905⁹⁰². Erste Gesetze zum Schutz der Monumente wurden erlassen.

Aufgeschreckt nach den großen Verwüstungen der französischen Revolution und nach dem Erlass erster Dekrete richtete Frankreich am 23. Oktober 1830 die Generalinspektion der Denkmäler unter Ludovic Vitet (1802-1873) ein.⁹⁰³ Ihm folgte 1833 der Romancier und Historiker Prosper Mérimée (1803-1870). Unter dem Einfluss König Ludwigs I. von Bayern erhielt Griechenland unter der Regentschaft Otto I., dem damals noch minderjährigen Sohn Ludwig I., bereits 1834 ein Denkmalschutzgesetz, in dem alle Altertümer für Nationaleigentum erklärt werden.⁹⁰⁴

Die Anfänge der staatlichen Denkmalpflege in Bayern liegen in der Regentschaft (1825-1848) von König Ludwig I.⁹⁰⁵ Geprägt durch die Zerstörungen und Verluste durch die Säkularisation⁹⁰⁶ sollte durch eine Geschichtspflege das Heimat- und Nationalgefühl im Königreich Bayern gefördert werden. König Ludwig I. erlangte dies durch historisierende Neubauten und deren Ausstattung und durch die Restaurierung vornehmlich mittelalterlicher Bau- und Kunstwerke. Die beiden Kabinettsbeschlüsse unter König Ludwig I. gelten, als erste denkmalpflegerische Verordnungen, als Beginn der bayerischen Denkmalpflege. In dem am 26. November 1826 erlassenen Kabinettsbefehl werden alle öffentlichen Kunstwerke unter den Schutz des Staates gestellt, eine Genehmigungspflicht bei Veränderungen wird angewiesen.

Als richtungweisend gilt die zweite königliche EntschlieÙung vom 29. Mai 1827, in der Villa Colombella bei Perugia erlassen. Darin wird eine umfassende Inventarisierung geplant und zur Mithilfe wird die Gründung regionaler Historischer Vereine gefordert. Des Weiteren werden die Forderungen des ersten Befehls von 1826 bestätigt und eine stärkere Überwachung seitens der Behörden gefordert. Der Ausbau der staatlichen Denkmalpflege in Bayern ging stetig voran. 1830 wurde die Oberste Baubehörde gegründet. 1835 wurde nach dem Vorbild Frankreichs die „Generalinspektion der plastischen Denkmale des Mittelalters“ eingerichtet und der Obersten Baubehörde angeschlossen. Zum Generalinspektor wurde der Kunsthistoriker Sulpiz Boiserée

⁹⁰¹ Hetzer, Stephan (Hrsg.) 2008, S. 163ff.

⁹⁰² Der Historische Verein Forchheim wurde unter der Initiative von Dr. Hans Räbel 1905 gegründet. Fischer 2004 (A); S. 239.

⁹⁰³ Clemen 1898, S.2ff.

⁹⁰⁴ Georg Dehio zeigte am Beginn seiner Rede zum „Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert“ vom 27. Januar 1905 die Anfänge der Denkmalpflege auf, S. 12f.

⁹⁰⁵ Huber, 1996, S. 7f; Petzet, 1983, S.7ff; Siebertz 1977, S. 36ff; Greipl 2008, S. 23ff.

⁹⁰⁶ Als Entschädigung durch kriegsbedingte Verluste im Krieg gegen Napoleon wurden im sog. Reichsdeputationshauptschluss von 1803 die kirchlichen Reichsstände dem Staat zugeschlagen. Die Säkularisation der kirchlichen Güter fand in den Jahren 1802 und 1803 in Bayern statt.

(1783-1854) ernannt.⁹⁰⁷ Bereits 1836 folgte ihm der Architekt Friedrich von Gärtner, der das Amt bis 1848 innehielt. Unter Maximilian II. Joseph, der 1848 den Thron von Ludwig I. übernommen hatte, verlor die Denkmalpflege ihre wichtige Stellung. 1849 wurde die Generalinspektion wieder der Bauinspektion untergeordnet und wenig später dem Ministerium des Handels und der öffentlichen Arbeiten zugewiesen. Erst im Jahr 1868 unter der Regierung König Ludwig II. (1845-1886) gewann die Denkmalpflege in Bayern wieder an Bedeutung. Als Anlass werden die fortschreitende Entwicklung der Denkmalpflege in anderen Staaten und Klagen über Abwanderungen von Kulturgut ins Ausland genannt.⁹⁰⁸ Am 27. Januar 1868 wurde durch die Verordnung „Zum Zwecke der Erhaltung der in Beziehung auf Kunst und Geschichte merkwürdigen Denkmale und Altertümer“ eine Sachverständigenkommission gebildet. Auf der ersten und einzigen Sitzung wurde Prof. Heinrich von Hefner-Alteneck (1811-1903) zum Generalkonservator ernannt. Er musste seine neue Aufgabe zusätzlich zu der Leitung des Kupferstichkabinetts und später noch als Direktor des 1855 gegründeten Bayerischen Nationalmuseums ausführen. Einhalt wurde der Vernichtung und dem Verkauf von Kirchengeschmück unter dessen Nachfolger Prof. Dr. Wilhelm Heinrich von Riehl⁹⁰⁹ (1825-1897) geboten, der dies systematisch in Angriff nahm.

Mit der Veröffentlichung des ersten Bandes 1892 der Reihe „Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts“ begann endlich die Inventarisierung. Für Bayern erschien 1897 die „Anleitung zur Denkmalpflege im Königreich Bayern“ von Wolfgang Maria Schmid, Bibliothekar des Bayerischen Nationalmuseums. Bereits in der Einleitung problematisierte er die mangelnde Schlagkraft der seit längerem bestehenden maßgebenden Verordnungen für den Schutz der Denkmäler durch die unterschiedliche Interpretation des Begriffs Kunstdenkmal und dessen Wert. Ausführlich ging er auf die einzelnen Gattungen der Kunstdenkmäler, die Schadensursachen, der Erhaltung und der staatlichen Maßnahmen ein.

Auch wenn sich durch politische und personelle Gegebenheiten die Entwicklung in der Frühphase der Denkmalpflege regional unterschieden, gab es diese Bestrebungen hin zu einer staatlichen Denkmalpflege auf dem Gebiet des jetzigen Europas⁹¹⁰. Dass der Kulturgüterschutz ein internationales Anliegen war, zeigt auch die, 1883 im Auftrag des Ministers in Berlin veröffentlichte, Übersicht über „die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart“⁹¹¹. In deren Anlage findet sich eine Liste der eingetragenen Bauwerke in England von 1882 und ein umfangreiches Edikt des Bischofs von Frascati zum Schutz von Kunstmälern in Italien. Theoretisch fundiert wurde die Notwendigkeit zu einer Wende in der denkmalpflegerischen Praxis in

⁹⁰⁷ Johann Sulpiz Melchior Dominikus Boisserée (1783-1854) deutscher Gemäldesammler, Kunst- und Architekturhistoriker. Er förderte aktiv die Vollendung des Kölner Domes.

⁹⁰⁸ Greipl 2008, S. 24.

⁹⁰⁹ Wilhelm Heinrich Riehl (1825-1897), deutscher Staatswissenschaftler, Kulturhistoriker und Publizist, von 1885-1897 Leiter des Bayerischen Nationalmuseums und Generalkonservator.

⁹¹⁰ Europa als Staatenverbund wird in Paris am 18. April 1951 gegründet und wird laufend erweitert.

Das Kulturgebiet Europas besteht jedoch schon seit der griechischen Antike. Der Begriff Europa, der im 19. Jahrhundert noch nicht besteht, hier wird als das Kulturgebiet Europas gesehen.

⁹¹¹ Wussov von 1883.

verschiedensten Schriften, die sich kritisch mit der Denkmalpflege und den herrschenden Restaurierungspraktiken auseinandersetzten. Der englische Schriftsteller und Kunstkritiker John Ruskin (1819-1900)⁹¹² formulierte harsch in seiner großen Abhandlung über die Architektur „The seven Lamps of Architectur“ 1849 in Kapitel VI „The lamp of Memory“ im Abschnitt XVIII und XIX, seine Meinung zur Denkmalpflege.⁹¹³ Er beklagte, dass weder die Menschen noch die Zuständigen das Wort Restauration verstehen. Nach seiner Beobachtung ist es die umfassendste Zerstörung, die einem Gebäude passieren kann. Nach einer „Restaurierung“ sei das „Schöne und Große“ für immer verloren, da der Geist der Entstehungszeit verloren sei. Es sei ehrlicher, die Gebäude so lange als möglich zu pflegen, und sie dann einfallen zu lassen.

Sein Landsmann William Morris (1834-1896)⁹¹⁴ kritisierte ebenfalls in seinem Manifest der „Society for the protection of ancient buildings (SPAB)“ 1877 scharf die gängige Restaurierungspraxis. Er griff die Ideen von Ruskin auf: „We think that those last fifty years of knowledge and attention have done more for the destruction than all the foregoing centuries of revolution, violence and contempt (...)“⁹¹⁵. Morris glaubte, dass in früheren Zeiten solch eine Fälschung der Kunstwerke durch Restaurierungen – aus Unkenntnis oder Vorsicht – nicht möglich gewesen wäre. Wenn Reparaturen oder Ergänzungen notwendig waren, wurden sie im Stil der jeweiligen Zeit durchgeführt. Morris war der Ansicht, dass dies eindeutig war und zu zumindest interessanten Gebäuden führte.

Diese Schriften müssen auch vor dem Hintergrund der Industrialisierung gesehen werden, die mit steigendem Wohlstand, eine rasche Modernisierung und den Ausbau der Städte mit sich brachte. Zusätzlich wurden die Monumente durch die Abgase der wachsenden Industrie und Abluft, der zumeist mit Kohle beheizten Hausbrände, in im größerem Ausmaß geschädigt.

Für Deutschland kann man den Beginn dieser Entwicklung mit der Gründung des Deutschen Reiches 1871 sehen, was die wirtschaftliche Expansion und Industrialisierung förderte⁹¹⁶.

Als erste Restaurierungscharta veröffentlichte bereits 1883 der italienische Architekt und Kunsthistoriker Camillo Boito (1834-1896) auf dem 3. Kongress der Ingenieure und Architekten in Rom seine „Carta del restauro“. In acht Punkten legte er die

⁹¹² John Ruskin, setze sich für die moderne Architektur und Malerei in England ein. Als überzeugter Sozialist engagierte er sich zudem für die Arbeiter und gegen den Kapitalismus.

⁹¹³ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1851. CERR - Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro. Siena, 2003.

⁹¹⁴ Der englische Künstler William Morris wandte sich mit der Künstlergruppe „Brotherhood“ der Tradition des mittelalterlichen Kunsthandwerks zu, beeinflusst durch die Schriften John Ruskins, die die Kreativität der mittelalterlichen Handwerker hervorhoben. Der Künstler und Schriftsteller begründete die „arts and crafts“ Bewegung. Als Sozialist und später Marxist war er politisch tätig.

⁹¹⁵ William Morris, *The SPAB Manifesto London 1877*, S.1: „Wir glauben, daß die letzten 50 Jahre mit Wissen und Aufmerksamkeit, mehr Zerstörung brachte als die vorangegangenen mit Revolution, Gewalt und Geringschätzung“ (Übersetzung der Verfasserin). CERR - Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro, Siena, 2003.

⁹¹⁶ Siebertz 1977, S. 50.

ethischen Grundlagen einer Restaurierung, im Sinne einer Konservierung, nieder.⁹¹⁷ In der Einleitung der Charta wird das Bauwerk als Geschichtsdokument gesehen und darf deshalb nicht derart verändert werden, dass es seinen originalen Charakter verliert. Unter Punkt 3 fordert er, dass notwendige Ergänzungen kenntlich sein sollen, indem sie in vereinfachter Form und aus anderem Material erstellt werden oder sie sollen das Datum der Ergänzung tragen. Punkt 6 fordert eine fotografische Dokumentation, vor, während und nach der Restaurierung, ergänzt mit farbigen Aquarellen. Diese soll an einer staatlichen zentralen Stelle und zusätzlich beim Objekt gelagert werden. Camillo Boitos Charta del Restauro beinhaltet die grundlegenden Punkte, die 1964 in der „Charta von Venedig“,⁹¹⁸ der international verbindlichen Grundlage für die Konservierung und Restaurierung, festgelegt wurden.

Auch wenn die Kritik sich aufgrund der immer offensichtlicheren Schäden und Zerstörungen durch die ausgeführten Restaurierungen mehrte, dauerte es, trotz der bereits erlassenen zahlreichen Verordnungen und Gesetze zum Schutz der Denkmäler und dem institutionellen Aufbau der Denkmalpflege sowohl im deutschsprachigen Raum wie auch in Europa, noch bis zur Jahrhundertwende, bis es zu einem grundlegendem Umdenken in der Denkmalpflege kam. Auf dem 6. Internationalen Kongress für Architekten 1904 in Madrid wurde unter Punkt 6 die Gründung einer „society for the preservation of historical and artistic monuments“ in jedem Land gefordert.⁹¹⁹ Diese könnten bei der Inventarisierung nationaler und regionaler Schätze zusammenarbeiten.

Als die zwei bedeutendsten deutschsprachigen theoretischen Schriften, welche die neuen Forderungen einer konservierenden Denkmalpflege formulieren, gelten die sogenannten „Streitschriften“ zur Denkmalpflege, von Alois Riegl⁹²⁰ und Georg Dehio⁹²¹, die eine Konservierung statt der bis dahin praktizierten Restaurierung (im Sinne einer Rekonstruktion) fordern⁹²².

Alois Riegl (1858-1905) schrieb in seinem 1903 erschienenen Werk „Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus“⁹²³ den Denkmälern drei verschiedene Erinnerungswerte zu, die sie erhaltenswert machen: der Alterswert, der historische Wert und der gewollte Erinnerungswert. Jeder der Werte spricht eine bestimmte Gruppe der an einer Restaurierung beteiligten Personen an. Der Alterswert ist ein „Gefühlswert“,

⁹¹⁷ Camillo Boito: carta del restauro, 1883. CERR - Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro. Siena, 2003.

⁹¹⁸ http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.htm,

deutsche Übersetzung: <http://www.denkmalpflege-forum.de/Download/Nr01.pdf>

⁹¹⁹ Recommendations of the Madrid Conference 1904. CERR, - Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro. Siena, 2003.

⁹²⁰ Nach seinem Studium von Jura, Philosophie und Geschichte lehrte Alois Riegl ab 1902 als Professor an der Universität in Wien Kunstgeschichte. 1903 übernahm er das „Generalkonservatorium der K.k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 25.

⁹²¹ Georg Dehio habilitierte in München. Neben zahlreichen Reisen lehrte er Kunstgeschichte in Königsberg, Straßburg und Tübingen. Als Mitglied der 1898 gebildeten „Kommission für Denkmalpflege“ engagierte er sich bereits für die Denkmalpflege. Sein Name ist verbunden mit dem von ihm angeregten „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“, das 1905 und 1912 in der ersten Auflage erschienen ist und bis heute regelmäßig erscheint.

⁹²² Wohlleben (Hrsg.) 1988, Hubel 2008 (C).

⁹²³ Bacher 1995, S. 50ff. und Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 43-87.

der alle Personen anspricht. „Er lässt den Menschen an einem Objekt aus vergangener Zeit die Spuren des Alters und der Vergänglichkeit nachvollziehen“⁹²⁴ Zu dieser Gruppe gehören auch die Vertreter der Kirche und die Gläubigen, denen die Kunstwerke als Andachtsobjekte dienen. Sowohl der historische Wert, wie der gewollte Erinnerungswert, ist als wissenschaftlicher Wert nur Fachleuten und interessierten Laien von Bedeutung.⁹²⁵ Alois Riegl versucht bei der praktischen Umsetzung in seiner Funktion als Generalkonservator der „Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ in Österreich, die unterschiedlichen Werte in einem Kompromiss zu vereinen, wobei er dem Gefühlswert eine hohe Bedeutung zumisst.

Der Kunsthistoriker Georg Dehio (1850-1932) fasste 1901 in seiner Flugschrift „Was wird aus dem Heidelberger Schloß?“⁹²⁶ seinen Erhaltungsgrundsatz folgendermaßen zusammen: „Nach langen Erfahrungen und schweren Mißgriffen ist die Denkmalpflege nun zu dem Grundsatz gelangt, den sie nie mehr verlassen kann: erhalten und nur erhalten, ergänzen erst dann, wenn die Erhaltung materiell unmöglich geworden ist.“⁹²⁷ 1905 verfasste er in der Festschrift zum Geburtstag des Kaisers in Straßburg seine Programmschrift „Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert“.⁹²⁸ Georg Dehio nutzte das hohe öffentliche Interesse dieses Ereignisses, um für die Erhaltung der Kunst- und Altertümer zu werben. Für Dehio besaß das Denkmal neben den ästhetischen Merkmalen auch historische, die ebenso wie die künstlerischen erhalten werden müssen. Neben dem materiellen Verfall drohe den Denkmälern die Zerstörung durch den Menschen, sowohl durch modische und ideologische Veränderungen, wie auch durch kriegerische Auseinandersetzungen. Er forderte einen „planmäßig und gesellschaftlich geübten Schutz“, um den Verfall des Kunst- und Denkmälerschatzes für einige Zeit aufzuhalten. Die Kunstwerke sollen aufgrund ihrer historischen Substanz geschützt werden, als „Stück des nationalen Daseins“.⁹²⁹ Denkmalpflege müsse vom Volk ausgehen und in Vereinen vor Ort umgesetzt werden. Die romantisch geprägten Restaurierungen des frühen 19. Jahrhunderts hätten Dehios Meinung nach durch ihre künstlerische Prägung mehr zerstört als erhalten. Er formulierte den viel zitierten Aufruf der die Wende in der Denkmalpflege um 1900 prägnant wiedergibt: „Konservieren, nicht restaurieren“.⁹³⁰ Großen Schaden hätten seiner Beobachtung nach die sogenannten Künstlerrestauratoren angerichtet. Die Konservierung solle nun deshalb in der Hand „von künstlerisch und technisch gebildeten oder von Künstlern und Technikern unterstützten Archäologen“⁹³¹ liegen. Diese neuen Gedanken wurden in Bayern von Georg Hager (1863-1941) rasch aufgenommen und in die denkmalpflegerische Praxis umgesetzt. Der Kunsthistoriker Georg Hager, der zunächst noch unter dem

⁹²⁴ Hubel, 2005, S. 218.

⁹²⁵ Hubel, 2005, S. 218.

⁹²⁶ Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 34-42.

⁹²⁷ Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 17.

⁹²⁸ Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 88-103.

⁹²⁹ Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 92.

⁹³⁰ Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 98.

⁹³¹ Wohlleben (Hrsg.) 1988, S. 102.

Generalkonservator Dr. Hugo Graf⁹³² arbeitete, übernahm ab 1907 das kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer in Bayern, das er bis 1929 inne hielt⁹³³.

Am 29. Juli 1907 veröffentlichte Georg Hager die „Neuorganisation des Kgl. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns“.⁹³⁴ Er erläuterte detailliert die Erfahrungen bestehender Denkmalpflegeeinrichtungen und Gesetze aus dem In- und Ausland sowie den Werdegang der institutionellen Denkmalpflege in Bayern. Mit der Trennung des Generalkonservatoriums von der Direktion des Bayerischen Nationalmuseums 1908 wird den wichtigen Aufgaben dieser Institution Rechnung getragen. Es ist der Beginn eines selbständigen Generalkonservatoriums, das 1917 in Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege umbenannt wurde. Georg Hager setzte sich intensiv mit der praktischen Umsetzung des wissenschaftlichen Ansatzes in der Denkmalpflege auseinander, dies publizierte er in zahlreichen wichtigen Aufsätzen zur Denkmalpflege.⁹³⁵ Sein Vortrag „Die Erhaltung und Restaurierung alter Wandmalereien“ von 1903⁹³⁶ wird im vorangegangenen Kapitel 4.1 gewürdigt.

Der historische Einblick in die Entwicklung der Denkmalpflege sowie in den damaligen Diskussionsstand verdeutlicht, dass die Konservierungen der Wandmalereien der Forchheimer Burg in zwei wichtige Stadien der Entwicklung der staatlichen Denkmalpflege in Bayern fielen, die vergleichbar mit der in Europa sind.

Die Restaurierung 1830-32 – Beginn der staatlichen Denkmalpflege

Die Aufdeckung und erste Restaurierung der Malereien in der Kapelle (1830-32) fiel in die Anfänge der Pflege der Kulturgüter, die durch König Ludwig I. stark gefördert wurden. Die Begeisterung für die mittelalterliche Kunst lässt sich auch in diesem Fall anhand des Schriftwechsels anlässlich der Auffindung der Malereien gut nachzeichnen⁹³⁷. Konstantin Ludwig Freiherr von Welden (1771-1842), Regierungspräsident in Bayreuth, wurde bei einer Amtsvisitation auf die Wandmalereien aufmerksam gemacht, woraufhin er umgehend König Ludwig I. als Kunstfreund in einem Brief vom 30. August 1830 über den Fund informierte. Baron von Welden beschrieb diese als einzigartig in Deutschland und datierte sie in die Zeit Heinrichs des Heiligen oder des Bischofs Ottos und schrieb ihnen damit eine besondere Stellung in der deutschen Geschichte zu. Schwärmerisch beschrieb er den „edlen Style“ und die „reine Zeichnung“. Baron von Welden gibt ihnen den Vorzug vor den

⁹³² Der Kunsthistoriker Hugo Graf (1844-1914) war 1897-1907 Direktor des Bayerischen Nationalmuseums und Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, Huber 1996, S. 17.

⁹³³ Huber 1996.

⁹³⁴ Petzet (Hrsg.) 1983, S. 41-58.

⁹³⁵ Hager, Georg: Die moderne Kunst, 1905; ders.: Aufgaben und Ziele der Denkmalpflege in den bayerischen Städten, 1911; ders.: Die Erhaltung der Geschichts- und Kunstdenkmale und der nationale Gedanke, 1926.

⁹³⁶ Hager 1903

⁹³⁷ Goldberg 2002, Anhang Kap. 9.1-9.3

Malereien im Bamberger Dom⁹³⁸, die im Laufe der Purifizierung des Bamberger Domes (1826-1831) ab 1829, auf Wunsch König Ludwigs I aufgedeckt worden waren⁹³⁹.

Daraufhin beauftragte König Ludwig I, den kgl. Central Galeriedirektor Johann Georg von Dillis (1759-1841) mit einem Gutachten über das Alter und den Wert der Malereien. Der Maler Johann Georg von Dillis wurde in die Restaurierung der Malereien als Kunstgutachter und Vertrauter König Ludwig I. eingebunden.⁹⁴⁰ Bei den Forchheimer Malereien spielte Georg von Dillis eine entscheidende Rolle. Mit seiner Wahl Franz Fernbachs zur Restaurierung der Malereien in der Kapelle entschied er über die Restauratorischen Maßnahme, in enkaustischer Technik.

In einem Schreiben (Verfasser unbekannt) vom 2. November 1830 an das Finanzministerium wurde gezielt auf die Verpflichtung der Erhaltung der Wandmalereien in Bezug auf den allerhöchsten Kabinettsbefehl vom 29. Mai 1827 aus Villa Colombella hingewiesen.⁹⁴¹

Bei der Restaurierung der Malereien wurden die staatlich vorgegebenen Zuständigkeiten eingehalten. Als erste Instanz ist die Bezirksregierung des Obermainkreises zuständig, die die baulichen Veränderungen in der Forchheimer Burg nach eingehender Untersuchung, welcher Fond zur Verfügung stehe, aus dem Staatslandbau Unterhaltungsetat begleicht. Weiter war die königliche Bauinspektion in Bamberg beteiligt. Als höher gestellte Instanzen waren das Königliche Staatsministerium der Finanzen und das Innenministerium in die Entscheidungen eingebunden. Die Bezahlung der Arbeit Franz Fernbachs wurde beim Innenministerium angefordert, die dafür jedoch keinen eigenen Fonds hatte, woraufhin die Geldmittel daraufhin aus dem Reservefonds der königlichen Akademie der bildenden Künste flossen. Das persönliche Interesse König Ludwigs I. an der Kunst und deren Erhaltung und welche hohe Bedeutung er den Wandmalereien in der Forchheimer Burg einräumte, belegt die Korrespondenz zu deren Restaurierung, in die er direkt und durch vertraute Personen eingebunden gewesen war und deren Restaurierung er förderte.

Karl August Graf von Seinsheim war zunächst mit der Erhaltung der Wandmalereien in keiner öffentlichen Funktion vertreten, erst 1840 wurde er Staatsminister für Finanzen. Bei der Restaurierung wurde er als Kunstliebhaber und engster Freund König Ludwigs I. in die Entscheidungen miteingebunden. Ihm verdanken wir die erste Beschreibung mit zwei Aquarellskizzen, den sogenannten „umständlichen Bericht“⁹⁴² über die Auffindung der Malereien, der an König Ludwig I. und vermutlich das Innenministerium gesendet wurde. Der in weiten Teilen erhaltene Schriftwechsel belegt die hohe Wertschätzung, die dem Erhalt und der Restaurierung der Malereien entgegengebracht wurde. Der Wunsch und die Verpflichtung zur Erhaltung waren in

⁹³⁸ Brief von Baron von Welden an König Ludwig I. vom 30. August 1830. Auf welche Malereien er sich im Bamberger Dom bezieht lässt sich nicht genau nachzuvollziehen.

⁹³⁹ Hans-Schuller; S.68f.

⁹⁴⁰ Johann Georg von Dillis war Ludwig I seit seiner Kronprinzenzeit ein Berater für die Kunst. Er organisierte zahlreiche Kunst Ankäufe für den König und begleitete ihn oft auf seine Reisen nach Italien. Siehe Kap. 3.1.

⁹⁴¹ Staatsarchiv Coburg: StACo K 216 II Nr. 723 Finanzamt Forchheim (Akten) (Anhang 9.3), Schreiben an das Finanzministerium vom 2. November 1830. Absender unbekannt

⁹⁴² Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (BStGS): XIV, F,1 (Anhang 9.1), Goldberg 2002

den Kabinettsbeschlüssen festgelegt worden, zunächst ohne die Finanzierung zu klären. Dies ist anschaulich in der Diskussion über die Finanzierung sowohl des Bauunterhalts wie auch der Restaurierung der Malereien nachzulesen. Das Ziel der Restaurierung ist klar formuliert: die Wiederherstellung – Restauration im Sinn von Rekonstruktion eines Idealbildes der mittelalterlichen Wandmalereien, im Sinn der Frühphase der Denkmalpflege.

Ob aus finanziellen Gründen oder wegen einer nachlassenden Bedeutung der Denkmalpflege in Bayern in den folgenden Jahren unter der Regentschaft von Maximilian II. Joseph⁹⁴³, keine weiteren Wandmalereien in der fürstbischöflichen Burg in Forchheim freigelegt bzw. restauriert wurden, ist nicht nachzuvollziehen.

Die Restaurierung 1906-10 –Beginn der „wissenschaftlichen“ Denkmalpflege

Um die Jahrhundertwende begann mit einem Schreiben vom 31.10.1906 der königlichen Regierung von Oberfranken an das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer in München und an den Historischen Verein Forchheim die zweite Phase der Restaurierung der Wandmalereien. „Der historische Verein in Forchheim, welchem zur Einrichtung eines Museums zwei Räume der dortigen Königspfalz seitens des Staates zur Verfügung gestellt worden sind, trägt sich mit der Absicht die in diesen Räumen befindlichen Gemälde restaurieren zu lassen. Wir ersuchen ergebens um gefällige Äusserung zu diesem Vorhaben des Historischen Vereins, wie auch im besonderem darüber, ob der für die Restaurierung in Aussicht genommene Künstler auch die Qualifikation auch hierzu besitzt“.⁹⁴⁴

Dr. Hugo Graf (1844-1914), der seit 1883 als 1. Konservator am Bayerischen Nationalmuseum, in Personalunion zusätzlich von 1897-1907 Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns war,⁹⁴⁵ wünschte die „schlecht restaurierten“ Malereien im Kapellenraum und dem anschließenden Raum wiederherzustellen⁹⁴⁶ und legte in einem späteren Schreiben die Grundsätze der nun folgenden Restaurierung fest. Diese zweite Phase der Restaurierung fällt in eine Zeit, in der sich die Denkmalpflege in Bayern und Europa als staatliche Institution etabliert hatte. Nach den romantisch künstlerisch-geprägten Restaurierungen des 19. Jahrhunderts befand sie sich im Umbruch hin zu einer wissenschaftlich fundierten Denkmalpflege mit der Konservierung als wichtigsten Grundsatz. Georg Hager, der das Generalkonservatorium in Bayern ab 1907 kommissarisch übernommen hatte, verfolgte die Erkenntnis, dass Konservierung der einzige Weg sei, Fehlgriffe durch zu weitreichende Restaurierungen zu vermeiden. Bewusst wird der Begriff Konservierung, Konservatoren im Vergleich zu Restaurierung verwendet, da letzterer im 19. Jahrhundert für die rekonstruierenden Maßnahmen, wie beispielsweise die erste Restaurierung der Wandmalereien in der Forchheimer Burg unter Franz Fernbach 1830-32, stand.

⁹⁴³ Greipl 2008, S.24.

⁹⁴⁴ BlfD, Schreiben vom 31.10.1906 (1).

⁹⁴⁵ Dr. Hugo Graf, vgl. Huber 1996, S.17-35.

⁹⁴⁶ BlfD, Schreiben vom 13.12.1906 (2).

Für die Malereien in Forchheim wird nun eine zurückhaltende Restaurierung als die einzig mögliche Vorgehensweise erachtet, es gab keine Diskussion über die Maßnahmen hinsichtlich weiterreichender Retuschen. Die Malereien sollten als Fragment mit äußerst geringen farblichen Ergänzungen präsentiert werden.

Die Historischen Vereine behielten weiterhin ihre wichtige Rolle als Schutz einer regionalen Instanz bei, im Fall der Konservierung der Malereien in der Forchheimer Burg übernahm der örtliche Verein sogar einen Großteil der Kosten. Zwei Schreiben wurden an den königlichen Konservator Philipp Maria Halm gerichtet⁹⁴⁷, dann verläuft der Schriftverkehr mit Alois Müller, dem zuständigen Referenten für Oberfranken im Generalkonservatorium. Der Maler Alois Müller (1861-1951) wirkte nach seinem Studium an der Münchener Akademie an meist kirchlicher Innenausstattung mit, wie beispielsweise an der St. Annakirche im Lehel in München. Zwischen 1895-1899 restaurierte er alte Wandmalereien in Stephansbergham und Obersstorf. Ab 1900 arbeitete Alois Müller als „künstlerisch-technischer Hilfsarbeiter“ am königlichen Generalkonservatorium. Trotz seiner künstlerischen Ausbildung ging er bei seinen Beurteilungen wissenschaftlich vor und forderte zeitgemäß naturwissenschaftliche Untersuchungen.⁹⁴⁸ Denn auch im königlichen Generalkonservatorium wurden die Stellen bewusst mit Kunsthistorikern, Archäologen, Architekten und auch Künstlern besetzt, um im gegenseitigen Wissensaustausch der Denkmalpflege als Disziplin zwischen Wissenschaft und Kunst gerecht zu werden.⁹⁴⁹ Müllers Forderungen und Empfehlungen während der Restaurierung der Wandmalereien in Forchheim folgten der rein konservatorischen Ausrichtung einer modernen wissenschaftlichen Denkmalpflege. Ob der Generalkonservator Georg Hager persönlich in die Konservierung der Wandmalereien in Forchheim eingebunden war, ist nicht belegt, doch Alois Müller folgte den Grundsätzen Hagers zur Konservierung von Wandmalereien, das im Kapitel 4.1 näher erläutert wird. Darüber hinaus wies er auf die Verantwortung zur Erhaltung hin, die eine Bloßlegung für die Wandmalereien mit sich bringe. Deutlich erkennbar ist, dass diese zweite Phase in der Konservierungsgeschichte der Wandmalereien in Forchheim ein Musterbeispiel für die neuen Richtlinien der konservatorischen Denkmalpflege nach 1900 ist. Hier wurde eine Konservierung mit einer fragmentarischen, musealen Präsentation konsequent durchgeführt. Die richtungsweisende Entscheidung der Konservierung geschah jedenfalls durch das königliche Zentralkonservatorium.

Zusammenfassung

An den Wandmalereien in der Forchheimer Burg kann man die Geschichte der Denkmalpflege von seinen Anfängen zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis zu dem wichtigen Wendepunkt hin zu einer modernen Wissenschaft ablesen. Während die Malereien in der sogenannten Kapelle noch immer die Spuren der flächigen enkaustischen Übermalungen einer romantisch geprägten Restaurierung im Sinne einer

⁹⁴⁷ BlfD, Schreiben vom 13.10.07 (10), BlfD, Schreiben vom 1.11.07 (11).

⁹⁴⁸ Huber 1996, S. 29-31.

⁹⁴⁹ Huber 1996, S.39f.

Rekonstruktion um 1830 tragen, zeigen die später, 1906-10, behandelten Partien eine puristisch und rein konservatorische Behandlung, die deutlich die Sprache einer Konservierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts sprechen. Zu dieser gehört auch die Abnahme bzw. das Überdecken der Übermalungen der frühen Restaurierung von 1830-32. In einer Zeit der klaren Abgrenzung von den künstlerisch geprägten Restaurierungen des 19. Jahrhunderts fehlte noch die zeitliche Distanz, um diese wenn auch nicht als restauratorische Maßnahme, zumindest als Teil der Restaurierungsgeschichte zu würdigen.

Neben den Wandmalereien in der Forchheimer Burg, ist der Wechsel in der Denkmalpflege um 1900, ebenfalls gut an der Restaurierungsgeschichte der romanischen Wandmalereien in der ehemaligen Benediktiner-Abtei St. Georg in Regensburg Prüfening, am Objekt ablesbar. 1897 wurden in den Ostteilen der Kirche die Malereien freigelegt und noch in der Tradition der frühen Denkmalpflege restauriert⁹⁵⁰: Nach der verlustreichen Freilegung wurden die Malereien komplett übermalt und frei ergänzt. Die Ausführung lag bei Hans Haggenmüller (1964-1947), Kunstmaler und 1897 frisch ernannter Referent im Königlichen Generalkonservatorium. Auch hier schloss sich später eine zweite Restaurierungsphase an: Die Freilegung und Konservierung weiterer Malereien erfolgte etwa 1907-16 jetzt unter den neuen Vorgaben von Georg Hager, die, vergleichbar mit der zeitgleichen Konservierung der Wandmalereien in Forchheim eine reine Konservierung mit einer fragmentarischen Präsentation vorgab. Die Übermalungen der vorangegangenen Restaurierung in den Ostteilen der Kirche wurden in Prüfening jedoch beibehalten, sodass auch diese Malereien ein anschauliches Beispiel des Wandels von den romantisch geprägten, rekonstruierenden Restaurierung zu einer wissenschaftlich fundierten Konservierung darstellen.

⁹⁵⁰ Hallinger 2008, Hubel 2008 (C)

C Zusammenfassung der Ergebnisse

Die vorliegende Monografie erfasst erstmalig den vollständigen Bestand der spätgotischen Wandmalereien in der Kemenate der Forchheimer Burg aus kunstwissenschaftlicher und restaurierungswissenschaftlicher Sicht. In der interdisziplinären Zusammenarbeit mit der Bauforschung unter der Leitung von Tillman Kohnert konnte die Entstehungsgeschichte der Malereien in Bezug zur Baugeschichte gestellt werden.

Die gotischen Malereien aus dem späten 14. Jahrhundert stammen aus der Um- bzw. Neubauphase unter dem Bamberger Fürstbischof Lamprecht von Brunn (1374-99). Nur der „Kaisersaal“ im Erdgeschoss verfügt über zwei Ausstattungsphasen, die während der Restaurierung 1909 auf eine Sichtebene freigelegt wurden. Vor dem Einbau des Gewölbes war der flachgedeckte Raum 1391 (d) mit einer einfachen Wappenmalerei und roten Einfassungen um die Öffnungen geschmückt. Diese erste Dekoration wurde um 1398 mit dem Einzug des Kreuzrippengewölbes durch ein repräsentatives, figürliches Ausstattungsprogramm erweitert. Wohl zeitgleich wurden die privaten Räume des Fürstbischofs im 1. und 2. Obergeschoss aufwendig ausgemalt. Die Funktion der Räume spiegelt sich in den sowohl religiösen Themen des Neuen und Alten Testaments wie auch in der Umsetzung profaner literarischer Vorlagen wider. Die zeitgleiche Verwendung sowohl der expressiven linearen Malerei, die über Avignon nach Prag gelangte, mit der nach der Abbildung der Natur strebenden Malerei, mit starken Bezügen zur oberitalienischen und böhmischen Kunst bis zur Grisaille Technik zeigen das umfassende Wissen um das künstlerische Wirken der Zeit und dessen gezielte Auswahl. Regionale Einflüsse lassen sich durch Parallelen zur Malerei in Nürnberg finden, welche die Elemente der oberitalienischen wie auch der böhmischen Kunst aufnimmt und zu einem regionalen Stil vereint.

Ebenso modern wie die Auswahl und Darstellung der Themen, die unterschiedliche Malweise, ist auch die hierbei verwendete Maltechnik. Die Analyse derselben und Vergleiche zu mittelalterlichen Quellentexten ergänzen neue Ergebnisse zu aktuellen Forschungen hinsichtlich der Herstellung spätgotischer Wandmalereien. Diese bestätigen, dass es sich weit häufiger als bis jetzt vermutet, um mehrschichtige Seccomalereien mit proteinhaltigem Bindemittel und Temperamischungen als um Kalkmalereien handelt. Die Verwendung der gleichen Maltechnik, jedoch in unterschiedlicher Malweise und kleine Unterschiede in der Ausführung, lassen auf ein Malerteam schließen, das die Ausgestaltung nach einem detailliert ausgearbeiteten Programm in kurzer Zeit ausführte.

An den Forchheimer Malereien kann darüber hinaus beispielhaft die Restaurierungsgeschichte, ein wichtiges Forschungsdesiderat, dargestellt werden. Die einzigartige Aktenlage umfasst weitgehend den kompletten Schriftverkehr der zwei großen Restaurierungsphasen, 1830-32 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit dem Einbau des Pfalzmuseums 1906-10. Damit lässt sich explizit der Wandel von einer künstlerischen historisierenden Restaurierung zu einer wissenschaftlich motivierten und

nach Grundsätzen ausgerichteten Konservierung aufzeigen, der sich in Bayern, Deutschland und Europa im Verlauf den 19. Jahrhunderts vollzogen hat. Neben den restaurierungsethischen Grundlagen umfasst dies auch die verwendeten Materialien und Techniken der historischen Maßnahmen. Die Forchheimer Malereien repräsentieren hierbei jeweils die fortschrittlichen Gedanken ihrer Zeit.

Wie nah Zeitgeschichte mit der Restaurierungsgeschichte verknüpft ist, zeigt der besondere Aspekt der enkaustischen Behandlung der Malereien der Kapelle während der Restaurierung im frühen 19. Jahrhundert. Dies steht in engem Zusammenhang mit der Wiedererfindung der Enkaustik auf der Suche nach einer haltbaren Maltechnik für die zahlreichen repräsentativen Monumentalbauten des Klassizismus. In Forchheim wurde dies stark durch König Ludwig I. begünstigt, der diese Bewegung in München förderte. In diesem geistigen Umfeld beauftragte der Central Galerie Direktor Georg von Dillis den Maltechniker Franz Fernbach, der durch seine maltechnischen Versuche zur Enkaustik hervorgetreten war, zur Restaurierung der Wandmalereien. Dies ermöglichte Fernbach seine neu entwickelte enkaustische Technik, die er 1845 publizierte, erstmals großflächig anzuwenden. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung konnte anhand von Analysen und Quellenforschung auch die bei der jüngsten Restaurierung aufgefundene und in Teilabschnitten freigelegte Bemalung der Südwand der Kapelle als eine Neubemalung von Franz Fernbach zugeordnet werden.

Die zweite Restaurierung hingegen setzt früh und konsequent die um 1900 mit den Streitschriften zur Denkmalpflege von Alois Riegl und Georg Dehio formulierten Grundsätze hin zu einer Konservierung in die Praxis um. Unter Georg Hager als Direktor des Generalkonservatoriums in München wurde diese Wendung zu einer modernen Denkmalpflege in Forchheim vollzogen und die Wandmalereien als authentisches Fragment konserviert und museal mit nur geringen Retuschen präsentiert. Die Restaurierungszutaten von 1830-32 unter Franz Fernbach in der Kapelle wurden bei der Restaurierung 1906-10 weitreichend abgenommen. Dieses Zeitdokument der beginnenden künstlerischen Denkmalpflege konnte bislang noch nicht als solches gewürdigt werden, da die zeitliche Distanz fehlte und die zahlreichen Zerstörungen durch die frühen künstlerischen Restaurierungen noch zu offensichtlich waren.

Mit Hilfe der Quellenforschung, der optischen Untersuchungsmethoden und der ausgewählten Materialanalysen konnte der Erstbestand von den späteren Eingriffen durch die Restaurierungen unterschieden werden: Bei der Restaurierung um 1906-10 wurde, wie in den Quellen betont, weitreichend auf eine Retusche verzichtet. Nur partiell wurden vor allem architektonische Linien lasierend ergänzt, wie in der Sockelbemalung im „Kaisersaal“. Bei den Malereien, die von Franz Fernbach ursprünglich restauriert worden waren, wurde nach der Abnahme seiner Zutaten mit der Retusche etwas weiter gegangen, vermutlich da die Darstellungen in ihrem ergänzten Zustand sowohl als Abbildungen wie auch bei Personen noch in Erinnerung waren.

Mit dem Erkenntniszugewinn hinsichtlich einer beispielhaften Restaurierungsgeschichte wurde eine bedeutende Wissensgrundlage geschaffen, auch als Ausgangspunkt für weitere vergleichende Forschungen und Diskussionen.

In der vorliegenden Arbeit konnte aufgezeigt werden, wie vielschichtig Wandmalereien in ihrer Aussage als Dokument sein können. Gerade in Forchheim sind sie eine reiche Quelle für die Geschichte des Baus und der mittelalterlichen Kunstauffassung und darüber hinaus ein wertvolles Dokument der sich wandelnden Restaurierungsgeschichte. Die Forchheimer Malereien fordern diesen umfassenden Forschungsansatz und machen sich somit zu einem äußerst kostbaren Kunst- und Kulturgut.

Summary:

This monograph completely records, for the first time, the late Gothic wallpaintings in the East wing of the castle in Forchheim, Southern Germany. The survey combines the art historical- and conservation- science perspective. In collaboration with the survey of the building by Tillmann Kohnert, it was possible to incorporate the history of the paintings within the architecture.

The Gothic paintings from the late 14th Century were created while the castle was in construction under the Prince Bishop Lamprecht von Brunn (1374 - 1399) from Bamberg. The "Emperor's Hall" on the ground floor is the only room that shows two decoration phases. During the restoration work in 1909 both phases were uncovered and presented on one plane of view. Before the construction of what is now the existing vault, the room was covered with a flat beam ceiling, dating from 1391 (Dendrochronology). The first decoration, with a painted coat of arms and simple red lines around the window openings imitate gothic architecture, was extended around 1398 with the construction of the ribbed vault, with an even more representative painted figurative program. It can be assumed that at the same time, the private rooms of the Bishop on the first and second floor were elaborately painted. The functions of the rooms are reflected in the religious themes of the New and Old Testament as well as in the implementation of secular literary topics. The simultaneous use of the expressive linear painting, which arrived over Avignon to Prague, and the figurative style striving to copy nature, with strong links to Northern Italy and Bohemian Art, and the application of grisaille painting show the extensive knowledge of the artistic works of the time and was the careful selection of the client. Regional influences can be found by parallels with paintings in Nuremberg, which use elements of the Northern Italian as well as the Bohemian art; linking them into a regional style.

The technique used was as modern as the selection and execution of the painted subjects and the different styles of the single paintings. The results of the scientific analysis and in comparison with the medieval sources add further to the current research on the production technique of late Gothic wallpaintings. This confirms that it was a far more common practice to apply multilayered secco paintings with protein and tempera mixtures as binding media, than the use of lime painting. Using the same painting technique but in a different style, along with minor differences within the paintings, suggests that a team of painters carried out the decoration, following a more detailed program of work. Using the example of the wallpaintings in the Forchheim Castle and their restoration history, an important research desideratum can be exemplified. There are a vast amount of historic documents, comprising the complete correspondence of the two major restoration phases, in the early 19th century (1830-32) and the early 20th century (1906-10). The second conservation project took place within the establishment of the "Palace Museum" in the castle. Using the example of these murals, it is possible to explicitly demonstrate the transition from artistic, historicizing restoration towards scientific conservation, in Bavaria, Germany and Europe during the 19th century. This includes additional to ethical principles, the materials and techniques used in the

previous conservation treatments. In each case the paintings of Forchheim Castle represent the progressive ideas of the time.

How close contemporary history is linked to the restoration history, shows the particular aspect of encaustic treatment of the paintings in the chapel during the restoration in the early 19th Century. This is closely connected with the reinvention of the encaustic painting technique, in the search for a more durable technique, for the numerous representative monumental buildings in the Classicism period. The early conservation in Forchheim was strongly favored by King Ludwig I, who supported this movement in Munich. In this intellectual environment, the Central Gallery director Georg von Dillis commissioned the painter Franz Fernbach, who emerged with his attempts to recreate the encaustic painting technique for the restoration of the wall paintings. This allowed Fernbach to apply his newly developed encaustic technique, which he published in 1845, for the first time on a large scale. Within this research, based on historic sources and scientific analyses, the recently discovered and partly uncovered decoration on the south wall of the chapel could be assigned as a new painting by Franz Fernbach. The second restoration, however, set early the principles for “conservation instead of restoration” into practice. These had been formulated around 1900 in the pamphlets of Alois Riegl and Georg Dehio. Under the Director of the Board of Monuments, George Hager, this change towards a modern scientific conservation was carried out and therefore, in Forchheim, the newly uncovered wallpaintings were preserved as an authentic fragment with only slight retouching undertaken. During the restoration of 1906-10, the additions of the restoration from 1830-32 under Franz Fernbach in the chapel, and on the “Triton” and “Craneman” in the adjoining room, were removed. This early document of the beginning of the cultural heritage could not yet be appreciated because it was before its time and so the numerous destructions by the early artistic restorations were still obvious.

By researching historical sources, optical analysis methods and scientific analysis of material samples, it was possible to distinguish the first decoration from the interventions of the later restorations. It was also possible to confirm that during the restoration, of around 1906-10, and as stated in historical sources, hardly any retouching was carried out. Architectural lines were only partially added such as in the painted base zone of the “Imperial Hall”. In the paintings, which had been previously restored by Franz Fernbach, after the over painting was removed, more retouching was carried out than in the newly uncovered murals; probably because the paintings in there completed state were still known from published images or in the memory of the people.

With the research of this exemplary history of restoration of the wallpaintings in Forchheim Castle, an important knowledge base has been created which has, in turn, formed a basis for further research and discussion.

In the present study, it was possible to demonstrate how complex the historical documents of murals could be. They are a rich source for the history of the architecture, art history, contemporary history and restoration history, thus making them an extremely valuable art- and cultural asset.

Literaturverzeichnis

Achsel, Bettina: Das Manuale von Giovanni Secco Suardo von 1866/1894. Ein Schlüsselwerk zum Verständnis der Restaurierungsgeschichte des 19. Jahrhunderts, Göttingen 2012.

Adam, Peter: Zu den Fragmenten des Christophorusfreskos. Versuch einer kunsthistorischen Einordnung, in: Gobiet (Hrsg.) 2000, S. 91-102.

Ammon, Hermann (Hrsg.): Forchheim in Geschichte und Gegenwart, Bamberg 2004.

Althöfer, Heinz: Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, München 1987.

Appuhn, Horst (Hrsg.): Heilsspiegel, Dortmund 1989.

Appuhn, Horst (Hrsg.): Wenzelbibel, König Wenzels Prachthandschrift der deutschen Bibel, Dortmund 1990.

Authenried, Hans Peter, **Aldrovandi** Alfredo und Peter **Turek**: Die Praxis der UV-Fluoreszenzfotografie, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 4, 1990, S. 215-234.

Avril, Francois und Marie-Therese **Gousset** (Hrsg.): Marco Polo, Das Buch der Wunder. Aus: "Le livre des Merveilles du Monde", Ms. Fr. 2810 der Bibliotheque Nationale de France, Paris, München 1999.

Baatz, Wolfgang: Konzepte und Methodologie zu Retusche und Ergänzung, in: Österreichischer Restauratorenverband (Hrsg.): Mehr Schein als Sein? Retusche - Ergänzung - Rekonstruktion – Illusion, Wien 2005, S. 7-12.

Bacher, Ernst (Hrsg.): Kunstwerk und Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien, Köln, Weimar 1995.

Bacher, Ernst: Glasmalerei im Kontext der Monumentalmalerei, in Corpus Vitrearum XXII. Internationales Colloquium Nürnberg/ Regensburg 29. August - 4. September 2004.

Baker, Robert: Conservation of English Medieval Wall Paintings over the last century, in: Burman, Peter (Hrsg.): Conservation of Wall Paintings, London 1986, S. 28-31.

Bartl, Anna, **Krekkel**, Christoph, **Lautenschlager**, Manfred und Doris **Oltrogge**: Der „Liber illuministarum“ aus Kloster Tegernsee – Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte, Stuttgart 2005.

Barnet, Peter und Nancy **Wu**: The Cloisters, Medieval Art and Architecture, New Haven and London 2005.

Basler, Otto: Zur Denkmalpflege Bayerns im frühen 19. Jahrhundert, in: v. Dieter, Albrecht, Kraus, Andreas und Kurt Reindel (Hrsg.): Festschrift Max Spindler, München 1969, S. 677-683.

Baur, Hermann: Kunstanschauung und Kunstpflege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I, in: Wittelsbach und Bayern III/1, Katalog, München 1980, S. 345-355.

Baumgartl, Edgar, **Lauterbach**, Gabriele, und Kornelius **Otto**: Maler in Franken, Nürnberg 1993.

Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. Erster Band Konstanz und Chur, München 1969, Nachdruck der 1. Ausgabe von 1910.

Beckett, Barbara: Die Wandmalereien in der „Kaiserpfalz“ und ihre Geschichte, in: Ammon, Herrmann (Hrsg.): Forchheim in Geschichte und Gegenwart, Bamberg 2004, S. 85-93.

Beckett, Barbara: Die Gotischen Wandmalereien im Pfalzmuseum von Forchheim. Bestand und Restaurierungsgeschichte, in: Förderkreis Kaiserpfalz e.V. (Hrsg.): Die Wandmalereien in der Kaiserpfalz Forchheim, 2007, S.10-27.

Beckett, Barbara: Die Wandmalereien in der „Kaiserpfalz“, in: Stadt Forchheim (Hrsg.): Pfalzmuseum Forchheim, Führer durch die Sammlungen, Eggolsheim 2011, S. 24-31.

Beer, Helmut: Im Wandel - Nürnberg vor 100 Jahren - Fotografien von Ferdinand Schmidt 1860 – 1909, Katalog, Nürnberg 1999.

Bellosi, Luciano: Die Darstellung des Raumes, in: Bellosi, L., Castelnovo, E., Conti, A., Ferretti, M., Ginzberg, C.; Previtali, G., Romano, G., Settis, S., Toscano, B., Zeit, F.: Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band 2; Berlin 1987, S.197-244.

Belting, Hans: Das Bild als Text: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: Belting, Hans ; Blume Dieter (Hrsg.): Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 23-64.

Benz, Richard (Hrsg.): Voragine, Jacobus de: Die Legenda aurea, Darmstadt 1984.

Berger, Ernst: Die Wachsmalerei des Apelles und seiner Zeit, München 1917.

Berger, Ernst: Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters, Reprint von 1912, München 1982.

Berger, Ernst: Fresko- und Sgraffito-Technik, Reprint von 1909, Vaduz 1986.

Berzobohaty, Peter: Die Martinskapelle, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2005, Heft 2, S. 155-168.

Beyer, Andreas: Das Portrait in der Malerei, München 2002.

Beyer, Oskar: Norddeutsche gotische Malerei, Braunschweig, Hamburg, 1924.

Blamires, David: Herzog Ernst and the otherworld voyage, Manchester 1979.

Blochova, Hana: The medieval art techniques of the painted decoration of Karlsteejn, in: Fajt Jiří (Hrsg.): Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV, the pictorial decoration of the shrines at Karlštejn Castle, Prag 1998, S. 528-538.

Blume, Dieter: Sakrale und Profane Wandmalerei in Italien im 14. Jh., in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 12, 2000, S. 5-20.

Bogade, Marco: Kaiser Karl IV. Ikonographie und Ikonologie, Stuttgart 2005.

Böhmer, Roland: Bogenschütze, Bauerntanz und Falkenjagd , in: Lutz, Eckart; Thali, Johanna; Wetzel, Rene: Literatur und Wandmalerei/1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S. 329-355.

Böttiger, Carl August: Geschichte der Enkaustik der Alten und der neueren Versuche, sie wieder herzustellen, in Journal des Luxus und der Moden, Weimar, 1794, 3 Abschnitte, S. 455-583.

Borelli, Licia Vlad: Restauro e conservazione dei beni archeologici fra passato e presente, in: Geschichte der Restaurierung, Akten des internationalen Kongresses „Restaurierungsgeschichte“, Interlaken 1989, Band I, Worms 199, S.122-137.

Borradaile, Viola: The Strasburg manuscript a medieval painter's handbook, 2. Aufl., München 1976.

Bott, Gerhard (Hrsg.): Nürnberg 1300-1550 Kunst der Gotik und Renaissance, Katalog, München 1986.

Brachert, Thomas: Lexikon historischer Maltechniken – Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie, München, 2001.

Bräutigam, Günther: Gmünd-Prag-Nürnberg, die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360, in Jahrbuch der Berliner Museen, 1961, S. 38-75.

Bräutigam, Günther: in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 1, Köln 1978. S. 379.

Brajer, Isabelle: Eigil Rothe, an early twentieth century wall paintings conservator in Denmark, 2008, <http://ceroart.revues.org/426>.

Brajer, Isabelle: The Carlsberg Preparation: An early 20th century surface treatment for wallpaintings in Denmark, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie, Heft1 2009, S. 5-23.

Brajer, Isabelle: The reliability and usefulness of old documentation, in the ICOM internet forum, <http://www.icomcc.org/forums/viewtopic.php?p=542&sid=1e934d10a93eed1568748e4e0aa13660#p542>, 2010

Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Umweltbedingte Pigmentveränderungen an mittelalterlichen Wandmalereien, Arbeitshefte des Brandenburgischen Landeamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landemuseums Nr. 24, Worms 2009.

Braun, Joseph: Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Berlin 1988.

Bravermanova, Milena: Robe Fabrics on the portraits in the chapel of the Holy cross and Karlstejn Castle, in: Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their artistic decoration, Proceeding from the International Symposium, Convent of St. Agnes of Bohemia, 1998, S. 114f.

Breitschedel, Otto: Zur Technik der römisch-pompejanischen Wandmalerei. Ein Überblick über die Streitfrage Donner- von Richer gegen Berger, München 1911.

Brepohl, Erhard: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk: Gesamtausgabe der Schrift De diversis artibus in zwei Bänden, Band 1 Malerei und Glass, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 1999.

Breuer, Tilmann: Stadt und Landkreis Forchheim, Bayerische Kunstdenkmale Bd. XII, München 1961.

- Brunner**, Horst: Der König der Kranichschnäbler. Literarische Quellen und Parallelen, in: Förderkreis Kaiserpfalz e.V. (Hrsg.): Die Wandmalereien in der Kaiserpfalz Forchheim, 2007, S. 94-112.
- Brockow**, Thomas: Spätmittelalterliche Wand- und Deckenmalereien in Bürgerhäusern der Ostseestädte Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund und Greifswald, Hamburg 2001.
- Bock**, Nicolas: Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo, München, Berlin 2001.
- Borrmann**, Richard (Hrsg.) unter Mitwirkung v. **Kolb**, H., **Vorländer**, O.: Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, 2 Bde., Berlin 1897 .
- Buchthal**, Hugo: The „Musterbuch“ of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth Century, Wien 1979.
- Büchsel**, Martin, **Schmidt**, Peter (Hrsg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträt, Mainz 2003.
- Büttner**, Frank: Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte, 2 Bände, Stuttgart 1999.
- Buran**, Dusan: Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei, Weimar 2002.
- Burman**, Peter: Study and conservation of nineteenth-century wall paintings, in: English Heritage (Ed.): Conserving the painted past, London 1999.
- Burns**, Thea: Cennino Cennini's "il Libro dell'Arte", a historiographical Review, in: Studies in Conservation, Volume 56, Number 1, 2011, S. 1-13.
- Bumke**, Joachim: Höfische Kultur, Literatur und Gesellschaft im Mittelalter, München 2. Aufl.1997.
- Cagianò** de Azevedo, Micheangelo: Vernici settecentesche sulle pitture di Ercolano e Pompei, in Bollettino dell' istituto centrale del restauro 1, Rom 1950, S. 40f.
- Cagianò** de Azevedo, Micheangelo: Restaurierung und Konservierung von Kunstwerken, Die Geschichte der Restaurierung, Zürich 1950.
- Castelnuovo**, Enrico: Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert, in: Bellosi, L., Castelnuovo, E., Conti, A., Ferretti, M., Ginzberg, C.; Previtali, G., Romano, G., Settis, S., Toscano, B., Zeit, F.: Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band 2; Berlin 1987, S. 245- 299.
- Castelnuovo**, Enrico, **de Gramatica** Francesca (Hrsg.): Il Gotico nelle Alpi 1350-1450: Castello del Buonconsiglio, Katalog, Trento 2002.
- Cather**, Sharon, **Howard**, Helen: The use of wax and wax-resin preservatives on English mediaeval wall paintings: rationale and consequences, in: Case studies in the conservation of stone and wall paintings, London 1986.
- Cennino**, Cennini: Das Buch von der Kunst, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Reprint 1871, Osnabrück 1970.
- Central Council for the care of Churches**: The Conservation of English Wallpaintings, 1959.
- CERR** Centro europeo di ricerca sulla conservazione e sul restauro di Siena: Carte, risoluzione e documenti per la conservazione ed il restauro, CD, Siena 2003.

Cerulli Irelli, Giuseppina: Geschichte der Ausgrabungen in den Vesuvstädten, in Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Katalog, Zürich 1974, S. 69-72.

Ceschi, Carlo: Teoria e storia del restauro, Rom 1970.

Citta di Bolzano (Hrsg): Trecento, Pittore gotici a Bolzano, Katalog, Trento 2000.

Claparede-Crola, Melanie von: Profane Wandmalerei des 14. Jahrhundert zwischen Zürich und Bodensee, Dissertation, München 1973.

Claviez, Ulrike: Die Wandmalereien der Veitskapelle in Stuttgart-Mühlhausen, Dissertation, Tübingen, 1975.

Clemen, Paul: Die Denkmalpflege in Frankreich, Berlin 1898.

Clemen, Paul: Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege, Ein Bekenntnis von Paul Clemen, Berlin 1933.

Comitato Manifestazione Tomaso da Modena: Tomaso da Modena e il suo Tempo. Atti del convegno internazionale di studi per il 6 centenario della Morte. Kongress; Treviso 31 agosto -3 settembre.

Conti, Alessandro: Storia del Restauro, Mailand 1982.

Conti, Alessandro (translated by Glanville Helen): History of the Restoration and Conservation of Works of Art, Oxford 2007.

Curmann, Sigurd: Wiederherstellung mittelalterlicher Kalkmalereien in der Kirche zu ED in Schweden, in: Worringer, Willhelm: Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen, Bonn 1926, S. 386-400.

Czymmek, Sabine: Wirklichkeit und Illusion, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 3, Köln 1978. S.236-240.

Dallmeier, Martin, Reidel, Hermann und Eugen Trapp (Hrsg.): Wider die Verträglichkeit. Theorie und Praxis von Restaurierung in Regensburg und der Oberpfalz, Regensburg 2005.

Degen, Kurt: Die Bamberger Malerei des XV Jahrhunderts, Straßburg 1931.

Dehio, Gottfried: Denkmalschutz und Denkmalpflege im Neunzehnten Jahrhundert, Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers, Straßburg 1905.

Dehio - Handbuch, Bayern I: Franken, 1999, S.354.

Dell'Orto, Luisa Franchi: Pompei wiederentdeckt, Ausstellung im Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig 19. März bis 26. Juni. Katalog, Rom 1994.

Deuber, Johann Baptist.: Geschichte der Stadt Forchheim, Forchheim 1867.

Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren (a.V.) Protokoll des 1. Kongresses der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren (a.V.), München 1893.

Dietrich, Friedrich: Anweisung zur Oel-Malerei, zur Fresco und zur Miniatur-Malerei, Quedlinburg und Leipzig 1871, Reprint, Hannover 2002.

- Dobler**, Gerald: Die gotischen Wandmalereien in der Oberpfalz, Regensburg 2002.
- Dolff-Bonekämper**, Gabriele: Die Entdeckung des Mittelalters, Studien zur Geschichte der Denkmalerfassung und des Denkmalschutzes in Hessen-Kassel bzw. Kurhessen im 18. und 19. Jahrhundert, Darmstadt und Marburg 1985.
- Donner**, Otto: Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung, Leipzig 1869.
- Drachenberg**, Erhard: Mittelalterliche Glasmalereien in Erfurt, Dresden 1990.
- Duby**, Georges: Art and Society in the middle ages, Cambridge 2000.
- Dvorak**, Max: Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916.
- Dvorakova**, Vlasta, **Krasa**, Josef, **Merboutov a**, Anezka und **Karel Stejskal**: Gothic Mural painting in Bohemia and Moravia 1300-1378, London 1964.
- Eibner**, Alexander: Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei, 1926, Reprint, Vaduz 1984.
- Eichhorn**, Albert: Die Wandmalerei in einer neuen Technik, Leipzig 1854.
- Eickhölter**, Manfred und Rolf **Hammel-Kiesow** (Hrsg.): Ausstattungen Lübecker Wohnhäuser, Neumünster 1993.
- Emmenegger**, Oskar: Metallauflagen und Applikationen an Wandmalereien, Teil 1 in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 3/1989, Worms 1989, S.149-164.
- Emmenegger**, Oskar: Historische Restaurierungen mittelalterlicher Wandmalereien in der Schweiz, Untersuchungen und Restaurierungskonzepte, in: Exner, Schädler- Saub (Hrsg.): Die Restaurierung der Restaurierung, München 2002, S. 91-102.
- English Heritage (Hrsg.)**: Conserving the painted past, London 2003.
- Euer-Rolle**, Bernd: Der „Stimmungswert“ im spätmodernen Denkmalkultus - Alois Riegl und die Folgen, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Heft 1, Wien 2005, S. 27-34.
- Exner**, Mathias (Hrsg.): Wandmalerei des Frühen Mittelalters, ICOMOS Hefte des deutschen Nationalkomitees XXIII, München 1998.
- Exner**, Matthias und Ursula **Schädler-Saub** (Hrsg.): Die Restaurierung der Restaurierung?, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, München 2002.
- Fajt**, Jiří (Hrsg.): Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV, the pictorial decoration of the shrines at Karlštejn Castle, Prag 1998.
- Fajt**, Jiří (Hrsg.): Court chapels of the high and late middle ages and their artistic decoration: Proceedings from the international symposium, Prague 2003.
- Fajt**, Jiří (Hrsg.): Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden, Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437, München, Berlin 2006.
- Fajt**, Jiří, und Markus **Hörsch**: Karl IV und das Heilige Römische Reich. Zwischen Prag Luxemburg - Eine Landbrücke in den Westen, in: Fajt, Jiří (Hrsg.): Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden, Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437, München, Berlin 2006, S. 357-383.

Fajt, Jiří und Barbara **Drake-Boehm**: Wenzel IV., 1361-1419, Herrscherrepräsentation in den Fussstapfen des Vaters, in: Fajt, Jiří (Hrsg.): Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden, Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437, München Berlin 2006, S.461-481.

Fajt, Jiří: Brandenburg wird böhmisch: Kunst als Herrschaftsinstrument, in: Badstübner, Knüvener, Labuda, Schumann (Hrsg.): Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg, Berlin 2008, S. 202-204.

Feld, Marion: „Heilige Ranken“, Stuttgart 1989.

Feldtkeller, Julia: Wandmalereirestaurierung, Berlin 2008.

Fernbach, Franz: Ueber Kenntniss und Behandlung der Oehl-Farben, München 1834.

Fernbach, Franz: Die Oelmalerei, München 1843.

Fernbach, Franz: Die Enkaustische Malerei, München 1845.

Fensterbusch, Curt (Hrsg.): Vitruvius Pollio, Zehn Bücher über Architektur, Darmstadt 1981.

Feuchtmüller, Rupert: Herzog Rudolf IV. und die Wiener Stephanskirche, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 2, Köln 1978. S. 423f.

Findeisen, Peter: Geschichte der Denkmalpflege Sachsen - Anhalt, Berlin 1990.

Fink, Alexandra, Hartleitner-Wenig, Christiane, und Jens Reiche (Hrsg.): Achim Hubel Kunstgeschichte und Denkmalpflege, ausgewählte Aufsätze, Petersberg 2005.

Fiorillo, Johann Dominicus: Historische Uebersicht der Versuche die enkaustische Malerey der Alten wieder herzustellen, in: Kleine Schriften artistischen Inhalts Bd.2, Göttingen 1806, S.153-184.

Fischer, Susanne: Pfalzmuseum Forchheim, in Ammon (Hrsg.) 2004 (A), S. 238-243.

Fischer, Susanne (Hrsg.): Festschrift zur Wiedereröffnung des Pfalz museums Forchheim im Mai 2004 (B), Forchheim 2004.

Fischer, Manfred (Hrsg.): Wie lange dauern die Werke?, München 1990.

Förderkreis Kaiserpfalz e.V. (Hrsg.): Die Wandmalereien in der Kaiserpfalz Forchheim, Forchheim 2007.

Förtsch, Martin: Königshof und Kaiserpfalz in Forchheim, in: Fränkisches Land in Kunst, Geschichte, 3, Volkstum 1956, Nr. 11 (wissenschaftl. Beilage z. „Neuen Volksblatt“, Bamberg 1953f.). 3. Jg.1956. Nr.11.

Forni, Ulisse: Manuale del pittore-restauratore; Firenze 1866.

Frankl, Paul: The Gothic, Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries, Princeton 1960.

Franzen, Christoph, Limmer Cathrin und Thorsten Nimoth: Restaurierung einer Übermalung des 19. Jahrhundert, in: Restauo 6/2006, S. 395-402.

Frodl, Walter: Gotische Wandmalerei in Kärnten, Wien 1944.

Frodl, Walter: Idee und Wirklichkeit, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, Wien, Köln, Graz, Böhlau 1988.

Fromlova, Vera: Notes on the decoration of the Chapel of the Holy Cross, in: Fajt Jiří (Hrsg.): Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV, the pictorial decoration of the shrines at Karlštejn Castle, Prag 1998, S. 508-527.

Fründt, Edith: in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 1, Köln 1978. S. 367-369.

Fuchs, Friedrich: Höfische Kapellen des Landadels in der Region Regensburg, in: Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their artistic decoration, Proceeding from the International Symposium, Convent of St. Agnes of Bohemia, 1998, S. 214-221.

Gaetani, Maria Carolina, **Santamaria**, Ulderico und Claudio **Seccaroni**: The Use of Egyptian Blue and Lapis Lazuli in the Middle Ages. The wallpaintings of the San Saba church in Rome; in: Studies in Conservation 49, 2004, S. 13-22.

Germanische Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): Nürnberger Malerei 1350-1450, Katalog, Nürnberg 1931.

Gianni, Christina: Lessico del Restauro, Storia Tecniche Strumenti, Firenze 1992.

Gianguialano, Ivana: Bernardo Gallizioli: "Estrattista" The history of the strappo technique of transferring wallpainting in northern Italy during the first half of the nineteenth century, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 19. Jahrgang 2005, Heft 1, S. 59-74.

Glaser, Gerhard: Kontinuität und Wandel in der Denkmalpflege-eine Bilanz, in: Denkmalpflege in Sachsen 1/1994, S. 6-13.

Glatz, Joachim: Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen, Mainz 1981.

Gobiet, Ronald (Hrsg.): Die Spätgotische Wandmalerei der Michaelskapelle in Piesendorf, Salzburg 2000.

Gobiet, Ronald: Die Freilegung der Wandmalereien in der Nikolaus-Kirche in Bad Gastein in Gobiet, Ronald (Hrsg.): Der Meister von Schöder, Salzburg 2002, S. 72-83.

Gobiet, Ronald: Rathschläge in Betreff alter Wandgemälde in Kirchen, Schlössern ec. in: Gobiet, Ronald (Hrsg.): Der Meister von Schöder, Salzburg 2002, S. 84-86.

Göttert, Klaus: Das Kölnische Rathaus, M. Gladbach 1959.

Götz, Wolfgang: Entwicklung der Denkmalpflege in Deutschland vor 1800, Leipzig 1956.

Goldberg, Gisela: Die Archivalien der Alten Pinakotheken zu den Wandgemälden der Forchheimer „Kaiserpfalz“, in: Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg (BHVB) 238, Bamberg 2002, S. 205-237.

Gramm, Josef: Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, Straßburg 1905.

Gräse, Johann (Hrsg.): Das älteste Märchen und Legendenbuch des christlichen Mittelalters oder die Gesta Romanorum, Nachdruck der Ausgabe von 1847, Sändig 1971.

Greipl, Egon (Hrsg.): 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, Band III, Regensburg 2008.

Greipl, Egon: Staatliche Denkmalpflege in Bayern: Der Weg zum Königlichen Generalkonservatorium 1908, in: Greipl (Hrsg.): 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, Band III, Regensburg 2008, S. 23-26.

Griese, Sabine: Vervielfältigung und Verfestigung, in: Lutz, Eckart (Hrsg.): Literatur und Wandmalerei /2, Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001 Tübingen 2005, S. 335-359.

Grimal, Pierre: Herculaneum und Pompeji und das Nachleben der Antiken Kultur im 18. Jahrhundert, in: Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Katalog , S.239- 245, 72, Zürich 1974.

Gritzner, Erich.: Die Malereien im Schloß zu Forchheim, in: Der Deutsche Herold, 39, 1908, S 176.

Grüneisen: Alte Wandgemälde in dem Schlosse, jetzigen königl. Rentamtsgebäude zu Forchheim, in: Kunstblatt, Nr.57, Stuttgart 1832.

Großmann, Ulrich (Hrsg.): Burg Lauf a.d. Pegnitz, Ein Bauwerk Kaiser Karls IV., Nürnberg 2006.

Gückel, Martin: Der ehemalige Königshof und die fürstbischöfliche Burg in Forchheim, Forchheim 1906.

Gückel, Martin: Führer durch Forchheim, 1908.

Gückel, M: Die Wiederherstellung der Kaiserpfalz zu Forchheim, Antiqui. Ztg. 18, 1910, S. 25.

Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten, Berlin 1924, S. 438.

Haastrup, Ulla und Robert Egevang: Danske Kalkmalerei, Gotik 1375-1475, Kopenhagen 1985.

Hagen, Hermann: Anonymus Bernensis, in: Ilg (Hrsg.): Schedula diversarum Artium, I. Band, Wien 1874.

Hager, Georg: Die moderne Kunst, 1905.

Hager, Georg: Bemalung und Konservierung mittelalterlicher Holz- und Steinskulpturen, Siebter Tag für Denkmalpflege Braunschweig 27/28.Sept.1906, in: Sonderdruck aus den Verhandlungen am 27. September 1906.

Hager, Georg: Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege. Gesammelte Aufsätze. München 1909.

Hager, Georg: Aufgaben und Ziele der Denkmalpflege in den bayerischen Städten, Vortrag gehalten auf dem XI. Bayerischen Städtetag in Bayreuth am 25. Juni 1911.

Hager, Georg: Die Erhaltung und Restaurierung alter Wandmalereien, in: Vierter Tag für Denkmalpflege, Erfurt 1903, Stenografischer Bericht, abgedr. in: Oechelhaeuser, v. A. (Hrsg.): Denkmalpflege, Auszug aus den Stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege, Band II; Leipzig 1913, S. 268-281.

Hager, Georg: Die Erhaltung der Geschichts-und Kunstdenkmale und der nationale Gedanke, in: Sonderabdruck aus dem „Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine“, 1926.

Hager, Georg: Neuorganisation des Kgl. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, in: Petzet (Hrsg.) Denkmalpflege in Bayern, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 18, München 1983, S. 41-61.

Hallinger, Johannes: Ans Licht gebracht, Die Freilegung und Restaurierung der Prüfeninger Wandmalereien 1897-1916, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, Band III, Regensburg 2008, S. 59-63.

Hampel, Johann Carl Gottlieb: Die Restauration alter und schadhaft gewordener Gemälde in ihrem ganzen Umfange nebst einer Anleitung zur Frescomalerei, Reprint Weimar 1846, Hannover 2000

Hamsík, Mojmír: Master Theodoric, Technique (Historical connotations), in: Fajt Jiří (Hrsg.): Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV, the pictorial decoration of the shrines at Karlštejn Castle, Prag 1998, S. 506 -507.

Hans-Schuller, Christine: Der Bamberger Dom, Seine Restauration unter Ludwig I von Bayern (1826-31), Petersberg 2000.

Hartmann, Elisa Magdalena: Die Rekonstruktion eines Inkarnats um 1290 nach den Angaben in Cennino Cenninis „Libro dell’arte“, in: Wipfler Esther (Hrsg.): Kunsttechnik und Kunstgeschichte: Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters, München 2012, S.111-119.

Haupt-Eutin: Bemalung und Konservierung mittelalterlicher Holz- und Steinskulpturen, Siebter Tag für Denkmalpflege Braunschweig 27/28. Sept. 1906, Sonderdruck aus den Verhandlungen am 27. Sept. 1906.

Helbig Wolfgang: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von Otto Donner, Leipzig 1868.

Helfert, Joseph Alexander von: Denkmalpflege, Öffentliche Obsorge für Gegenstände der Kunst und des Alterthums, Wien, Leipzig 1897.

Henglhaupt, Uta, und Dorothee Schmidt-Breitung: Der mittelalterliche Bildzyklus in der Sakristei der Beeskower Marienkirche, Berlin 2007.

Herrmann, Christofer: Burgkapellen in spätmittelalterlichen Wohntürmen am Mittelrhein, in: **Hofrichter** (Hrsg.): Burg und Schloßkapellen, Stuttgart 1995, S. 88-94.

Hetzer, Gerhard (Hrsg.): Die Anfänge der Denkmalpflege in Bayern, München 2008

Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.): Prag um 1400, Katalog, Wien 1990.

Höfler, Janez: Die gotische Malerei Villachs, Villach 1982.

Höfler, Janez und Janez Balazic: Johannes Aquila, Murska Sobota, Pomurska zalozba, 1992.

Höhle, Eva-Maria: Alois Riegl, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Heft 1, Wien 2005, S.14-21.

Hofrichter, Hartmut (Hrsg.): Putz und Farbigkeit an mittelalterlichen Bauten, Stuttgart 1993.

Hofrichter, Hartmut (Hrsg.): Burg und Schloßkapellen, Stuttgart 1995.

Homolka, Jaromir: in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 2, Köln 1978. S. 657f. **Homolka**, Jaromir: Painters and workshops involved in the pictorial decoration of the chapel of the Holy Cross besides Master Theoderic, in: Fajt Jiří (Hrsg.): Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV, the pictorial decoration of the shrines at Karlštejn Castle, Prag 1998, S. 278-296.

Hoppe, Thomas (Hrsg.): Keim, Adolf, Wilhelm: Die Mineral-Malerei, Nachdruck von 1881, Stuttgart 1995.

Hotho, Gustaf: Die Malerschule Huberts Van Eyck: nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen, Volume 1, Berlin 1855.

Howard, Helen: Technology of the painted past. Recent scientific examination of the medieval wall paintings of the Chapter House of Westminster Abbey, in: Conserving the painted past, English Heritage (Hrsg.) London 2003. S. 17-26.

Howard, Helen: The pigments of English Medieval Wall Paintings, Archetype 2003.

Hoyer, Stephanie: Die Wandmalereien der Dominikanerkirche Bamberg – Kunsttechnologische Analyse des Malereibestandes und beispielhafte Vermittlung komplexer Zeitschichten. Dissertation am Institut für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte, Universität Bamberg, Saarbrücken 2010.

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

Hubel, Achim: Der Regensburger Dom und seine Restaurierungen im überregionalen Vergleich, in: Dallmeier, Reidel, Trapp (Hrsg.): Wider die Vergänglichkeit, Regensburg 2005 (A), S. 91-126 .

Hubel, Achim: Der “Generalkonservator“ Alois Riegl, Verdichtung des Denkmalbegriffs durch die Erfahrungen in der Praxis, in: Fink, Hartleitner-Wenig, Reiche (Hrsg.): Achim Hubel, Kunstgeschichte und Denkmalpfleg, Ausgewählte Aufsätze, Petersberg 2005 (B), S. 217-230.

Hubel, Achim: Denkmalpflege zwischen Restaurierung und Rekonstruieren, in: Fink, Hartleitner-Wenig, Reiche (Hrsg.): Achim Hubel, Kunstgeschichte und Denkmalpfleg, Ausgewählte Aufsätze, Petersberg 2005 (C) , S. 231-258.

Hubel, Achim: Denkmalpflege Geschichte - Themen-Aufgaben. Eine Einführung, Stuttgart 2006.

Hubel, Achim: Entdeckung des Bedrohten: Die Entstehung des Denkmalschutzgedankens im späten 18. Jahrhundert, in: Greipl (Hrsg.): 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, Band III, Regensburg 2008 (A), S. 17 - 19.

Hubel, Achim: Purifizieren und Rekonstruieren: Die Restaurierungspraxis des 19. Jahrhunderts, in: Greipl (Hrsg.): 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, Band III, Regensburg 2008 (B), S. 29 -35.

Hubel, Achim: Konservieren nicht Rekonstruieren, die theoretische Grundsatzdiskussion der Denkmalpflege um 1900, in: Greipl (Hrsg.): 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, Band III, Regensburg 2008 (C), S. 65 – 67.

Huber, Brigitte: Die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Wasserburg am Inn im 19. Jahrhundert, in: Heimat am Inn 12/1992, S.70-100.

Huber, Brigitte: Denkmalpflege zwischen Kunst und Wissenschaft, Arbeitshefte , des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 76, München 1996.

Huber, Brigitte: Auf der Suche nach der historischen Wahrheit, Carl August Lebschee (1800-1877), Hannover 2000.

Hübsch, Dr. J.G.: Ad.: Chronik der Stadt und Vestung Forchheim, Nürnberg 1867.

Huse, Norbert (Hrsg.): Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984.

Ilg, Albert (Hrsg.): Heraclius, von den Farben und Künsten der Römer, Neudruck der Ausgabe von 1873, Osnabrück 1970.

Janitschek, Hubert: Geschichte der Deutschen Malerei, Berlin 1890.

Jenni, Ulrike: Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 3, Köln 1978. S139.-150.

Kadauke, Bruno: Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in der Region Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben, Reutlingen 1991.

Karg, Detlef: Karl Friedrich Schinkel und Ferdinand von Quast. Die Anfänge der staatlichen Denkmalpflege in Brandenburg – Preußen, in: Scheurmann, Ingrid (Hrsg.): Zeitschichten, Erkennen und Erhalten - Denkmalpflege in Deutschland, Dresden 2005, S. 242 -247.

Karg, Detlef (Hrsg.): Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg, Band 1: Der Südosten – die Brandenburgische Lausitz Worms, 2010.

Kaupert, Johann Max: Forchheimer Heimat, ein Heimatbuch für den Stadt- und Landkreis Forchheim, Bamberg 1951.

Kehrer, Hugo: Die „heiligen“ drei Könige in der Legende und in der bildenden Kunst bis Albrecht Dürer, Inaugural- Dissertation Universität Heidelberg, Straßburg 1904.

Kehrer, Hugo: Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz zu Forchheim, in Abhandlungen der Königlichen Bayrischen Akademie der Wissenschaften, XXVI Band, München 1912.

Keim, Adolf: Denkschrift über die Notwendigkeit, Mittel und Wege einer Verbesserung unserer Maltechnischen Gebiete der Kunst und des Gewerbes, München 1890.

Keim, Adolf: Die Mineralmalerei, Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde, Technisch – wissenschaftliche Anleitung, Reprint 1881, Stuttgart 1995.

Kenner, Christine: Maltechniken und Arbeitsprozesse bei der Ausführung der Wandmalereien in: Stadt Bozen (Hrsg.): Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Katalog, Bozen, 2000, S. 217-235.

Kinseher, Kathrin: Farbe als Material. Die Ausstellung für Maltechnik 1893 im Münchner Galpalast, in: Restaura 1/2008, S. 40-50.

Klein, Bruno und Bruno Boerner (Hrsg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters, Berlin 2006.

Kliemann, Julian: Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento, in: Harms, Wolfgang (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart 1990, S.79-91.

Kluge, Dorothea: Gotische Wandmalerei in Westfalen 1290-1530, Münster 1959.

Knirim, Friedrich: Die Harzmalerei der Alten. Ein Versuch zur Einführung einer, weit mehr Vortheile als Oel-, Wachs-, Fresco- und Temperawasser- Malerei gewährenden und sowohl zu Wand- als zu Staffelei-Gemälden von allen Größen brauchbaren Malerei, nach dem Beispiele der Alten, sowie zur Verbesserung der Fundamente, und zur Ausbildung der Farbengebung nach Göthes Farbenlehre, Leipzig 1839.

Knöpfli, Albert, **Emmenegger**, Oskar, **Koller**, Manfred und Andre **Meyer** (Hrsg.): Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 2, Stuttgart 1990.

Körner, Hans-Michael: Staat und Geschichte in Bayern im 19. Jahrhundert, München 1992.

König, Roderich (Hrsg.): C. Plinius Secundus d. Ä.; Naturalis historiae liber XXXV, Darmstadt 1978.

Kohnert, Tillman: Die fürstbischöfliche Burg in Forchheim - Baugeschichte und Bauforschung bis zum Beginn der Neuzeit, in: Ammon, Herrmann (Hrsg.): Forchheim in Geschichte und Gegenwart, Bamberg, 2004. S. 62-85.

Kohnert, **Tillman**: Die Forchheimer Burg genannt „Pfalz“, Petersberg 2008.

Koller, Manfred: Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich, in: Geschichte der Restaurierung in Europa, Band I, Worms 1991, S.65-83.

Koller, Manfred: Fragment und Alterswert- zum Ästhetizismus in Restaurierung und Denkmalpflege seit dem 18. Jahrhundert, in: Schädler-Saub, Ursula (Hrsg.): Die Kunst der Restaurierung, Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa ; Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, München, 14. - 17. Mai 2003, München 2005 (A), S. 25-33.

Koller, Manfred: Florus Scheel und die Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien 1911-1996 im Bregenzer Martinsturm in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2005 (B) , Heft 2, S. 169-172.

Koller, Manfred: Versuch über Rekonstruktion und Dekonstruktion in Denkmalpflege und Restaurierung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Heft 1, Wien 2005, S. 35-41.

Koller, Manfred: Hundert Jahre "Freilegung" polychromer Skulpturen-Rückblick und Konsequenzen, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 22. Jahrgang 2008, Heft 1; S.73-85.

Konerding, Franziska: Die Restauration des 19. Jahrhunderts von Wandmalereien in romanischen Kirchen Frankreichs, Hamburg 1973.

Krása, Josef: Die Handschriften König Wenzels IV, Prag 1971.

Kraus, **Wisser**, **Knöfel**: Über das Löschen von Kalk vor der Mitte des 18. Jahrhunderts-Literatúrauswertung und Laborversuche, in: Arbeitsblätter, Heft 1, 1989, S. 206-221.

Kühlenthal, Michael: Die Restaurierung der Restaurierung, in: Monumental. Festschrift für Michael Petzet, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd.100, München 1998.

Kühn, Hermann: Historische Materialien und Techniken der Wandmalereirestaurierung aus naturwissenschaftlicher Sicht, in: Exner, Matthias, Schädler-Saub, Ursula (Hrsg.): Die Restaurierung der Restaurierung?, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, München 2002, S.255 -258

Kühnel, Harry: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stuttgart 1992.

Kulturstiftung der Länder und Bayerische Staatsbibliothek (Hrsg.): Kyeser, Konrad: Bellisfortis Clm 30150, München 2000.

Kunsthistorisches Museum Wien und Bundesministerium für Unterricht (Hrsg.), Europäische Kunst um 1400, Katalog, Wien 1962.

Kupfer, Konrad: Forchheims Geschichte und Kunst, in: Fränkische Blätter Nr. 3, 1951, S. 100-108.

Kupfer, Konrad: Zur Geschichte der Pfalz in Forchheim, in: Fränkische Blätter Nr. 17, 1952 (A).

Kupfer, Konrad, **Raschke**, Georg: Führer durch das Pfalzmuseum in Forchheim, Forchheim 1952 (B).

Lanc, Elga, **Porta**, Miriam; u.a.: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs Bd.1, Wien 2002 (A).

Lanc, Elga; **Porta** Miriam; u.a.: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs Bd. 2, Wien 2002 (B).

Lange, Konrad: Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege, Rede gehalten am Geburtstagsfest seiner Majestät des Königs Wilhelm II. von Württemberg, Tübingen 1906.

Lechner, Gregor: Ikonographische Angaben hinsichtlich der Freskenausstattung im Bregenzer Martinsturm, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2005, Heft 2, S. 131.

Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 1-5, Köln 1978.

Legner, Anton (Hrsg.): Ikon und Potrait, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 3 Köln 1978, S.217-235.

Lehmann, Jirina (Hrsg.): Konservierung und Restaurierung von Holz-und Steinskulpturen um 1900, Vorträge des 7. Tages der Denkmalpfleger in Braunschweig, September 1906, PDF, München 2008.

Leinz, Gottlieb: Ludwig I von Bayern und die Gotik, in: ZfK 44 (Zeitschrift für Kunstgeschichte), München 1981, S. 399-444.

Lindemeier, Stefanie: Studien zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Gewölbe- und Wandmalereien im Gebiet des heutigen Niedersachsens – Darstellung von historischen Methoden, Techniken und Materialien, Dissertation HAWK Hildesheim/Holzminden/Göttingen, 2010.

Looshorn, Josef: Geschichte des Bistums Bamberg, 7. Bd., München und Bamberg 1886.

Lucanus, Friedrich: Die Praxis des Restaurators, Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung von Gemälden, zur Bereitung der Firnisse so wie auch zum Aufziehen, Reinigen, Bleichen und Restaurieren der Kupferstiche ec., Dritte Auflage, Halberstadt 1842.

Lüken, Sven: Die Verkündigung an Maria im 15. und 16. Jahrhundert, Göttingen 2000.

Lutz, Eckart, **Thali**, Johanna und **Rene Wetzel**: Literatur und Wandmalerei/1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002 (A).

Lutz, Eckart: Zum kulturgeschichtlichen Erkenntniswert von Ausmalungen am Beispiel von Schweizer Profanbauten des Spätmittelalters, in: Möhlenkamp, Kuder, Albrecht (Hrsg.): Geschichte in Schichten (Denkmalpflege in Lübeck;4); 2002 (B), S.180-196.

Lutz, Eckart: Einspielung von Wissen und gebildeter Umgang, Texte und Bilder im Gespräch in: Lutz, Eckart (Hrsg): Literatur und Wandmalerei /2, Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005, S. 361-391.

Machilek, Franz: Lamprecht von Brunn (1399): Ordensmann, Päpstlicher Finanzmann und Diplomat, Herzoglicher und Königlicher Rat, Fürstbischof, in: Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg (BHVB) 137, 2001, S.185-225.

Machilek, Franz: Bischof Lamprecht von Brunn (†1399), Prag und die Luxemburger, in: Förderkreis Kaiserpfalz e.V. (Hrsg.), Die Wandmalereien in der Kaiserpfalz Forchheim, 2007, S. 68-93.

Magirius, Heinrich: Geschichte der Denkmalpflege, Sachsen, Berlin 1989.

Magirius, Heinrich: Cornelius Gurlitt - zwischen denkmalpflegerischer Theorie und denkmalpflegerischer Praxis, in: Denkmalpflege in Sachsen 1994/1, S.14-20.

Martin, Kurt und Peter **Halm**: Johann Georg von Dillis, 26. Dezember 1759-1828. September 1841, München Staatliche Graphische Sammlung, Katalog, München 1960.

Mairinger, Franz: Strahlenuntersuchung an Kunstwerken, Dresden 2003.

Marchi de, Andrea: Illusionismo nordico es spazialità giottesca a Bolzano. L'interferenza di due culture in un caso esemplare, in: Trecento, Pittore gotici a Bolzano, Comune di Bolzano 2000, S 15 -25.

Marggraff, Rudolf: Über die neue entkaustische Malerei in München und deren Stellung zu anderen Ausübungsarten der Malerei in älterer und neuerer Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Malertechnik unserer Tage, in: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst, Engelmann & Weigel 1,3, München, Leipzig 1840, S. 225-265.

Matejcek, Antonin: Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts, Leipzig 1921.

Matejcek, Antonin und Jaroslav **Pesina**: Czech gothic Painting 1350-1450, Prag 1950.

Matejcek, Antonin und Jaroslav **Pesina**: Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1955.

Matteini, Moles: Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in der Restaurierung, München 1990.

Maul, Georg.: Geschichte, Konservierung und Technologie der Chorschrankenmalereien, in: Kölner Domblatt, Köln 1992, S. 239-60.

Meckseper, Cord: Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts, in: Lutz, Eckart, Thali, Johanna, Wetzler, Rene: Literatur und Wandmalerei/1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S. 255-281.

Menegazzi, Luigi (Hrsg.): Tomaso da Modena, Katalog, Treviso 1979.

Meier, Hans-Rudolf: Dekorationssysteme profaner Raumausstattungen im ausgehenden Mittelalter, in: Lutz, Eckart (Hrsg.): Literatur und Wandmalerei /2, Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001 Tübingen 2005, S. 394-418.

Meyer, Martin und Markus **Raquet**: Digitalfotografie für die Restaurierung, in: Restaura 5/2002, S. 350-355.

Merrifield: Original treatises, dating from the XIIth to the XVIIIth century on the art of painting, Murray 1849.

Merrifield: The art of fresco painting as practised by the old italian and spanish masters, (new ed. A.C. Sewter), London 1952.

Michler, Jürgen: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992.

Michler, Jürgen: Die Wandmalereien in der Martinskapelle zu Bregenz, Kunstgeschichtliche Betrachtung und Einordnung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2005, Heft 2, S. 132-153.

Möhlenkamp, Annegret, **Kuder**, Ulrich und Uwe **Albrecht** (Hrsg): Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Denkmalpflege in Lübeck; 4); Lübeck 2002,

Möller, Roland: Aspekte in der Ausgestaltung spätgotischer Burgkapellen insbesondere durch illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei, in: Hofrichter (Hrsg.): Burg und Schloßkapellen, Stuttgart 1995, S.100-108.

Möller, Roland: Historische Restaurierungen von Raumfassungen und Wandmalereien des Mittelalters im mitteldeutschen Raum - aktuelle Untersuchungen, in: Exner, Schädler-Saub (Hrsg.): Die Restaurierung der Restaurierung?, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, München 2002, S.175-190.

Moormann, Eric: Destruction and Restoration of Campanian Mural Paintings in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, in: Cather, Sharon (Hrsg.): The Conservation of Wall Paintings, Singapore 1991, S. 87-102.

Müller, Bruno: Die Parler - Fresken in der Kaiserpfalz zu Forchheim, in: Beiträge des Historischen Vereins Bamberg, 1964, Bd. 100, S 241-253.

Müller, Markus: Beobachtungen zur ikonographischen Kanonbildung der höfischen Minne: Das Braunschweiger Musterbuch im Herzog Anton Ulrich Museum, in Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 35, 1996.

Müntz, John, Henry: Encaustic: or, Count Caylus's method of painting in the manner of the ancients, London 1760.

Murbach, Ernst: Die Mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick, Basel 1969.

Nagel, Friedrich August: Wandmalereien des 14. Jahrhunderts im Reichschulheißenhof zu Nürnberg, Burgstrasse 26, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg Bd. 35, 1937.

Nickel, Heinrich: Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR, Leipzig 1997.

Obrist, Jolanda: Die Neun guten Helden von Misery - ein Bekenntnis zum Reich und zur Eidgenossenschaft, in: Lutz, Eckart, Thali, Johanna, Wetzel, Rene: Literatur und Wandmalerei/1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S.461- 489.

Oesterreicher, Paul: Geschichtliche Darstellung des alten Königshofes Forchheim, nebst einem Verzeichnis aller bekannten Königshöfe, Bamberg 1823.

Österreichischer Restauratorenverband (Hrsg.): Mehr Schein als Sein? Retusche - Ergänzung - Rekonstruktion – Illusion, Wien 2005.

Ott, Norbert, H.: Literatur in Bildern, in: Lutz, Eckart, Thali, Johanna, Wetzel, Rene: Literatur und Wandmalerei/1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S.153-191.

Paula, Georg: Der Amtsschimmel wiecherte schon im Königreich Bayern in Denkmalpflege Informationen Nr. 133, München 2006, S.49-52.

Pearsall, Derek: Gothic Europe 1200-1450, Malaysia 2001.

Petzet, Michael: 75 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, in: Denkmalpflege in Bayern, Arbeitsheft des, Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd.18, München 1983, S.7 -39.

Petzet, Michael (Hrsg.): Farbige Architektur: Regensburger Häuser, Arbeitsheft des Landesamtes für Denkmalpflege, Bd.21; München 1984.

Petzet, Michael (Hrsg.): Beiträge zur Denkmalkunde Tilmann Breuer zum 60. Geburtstag, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd.56, München 1991.

Pfleiderer, Dietrich: Gotische Wandmalerei in Schwaben, Bottrop 1935.

Philippot, Paul: Die Wandmalerei Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien 1972.

Ploss, Emil: Ein Malerbüchlein aus dem Bamberger Karmeliterkloster, in: 100. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, Bamberg 1964, S.3 31-346..

Plotzek, Joachim: Alexander der Große oder Hektor, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 3, Köln 1978.

Prokopp, Maria: in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 2, Köln 1978. S. 456.

Protokoll des am 27., 28.; 29., und 30. September 1893 stattgehabten I. Kongresses der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren (a.V.), München 1893.

Piva, Gino (Hrsg.): L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti antichi nel sistema antico e moderno, secondo le opere di Secco-Suardo e del Prof. R. Mancina, Milano 1988.

Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.): Internationale Gotik in Mitteleuropa, Graz 1991.

Poeschke, Joachim: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003.

Paillot de Montalbert, Jacques Nicolas: Traité complet de la peinture, Paris 1829.

Powys, A., R.: Repair of Ancient Buildings, London and Toronto 1929.

Pursche, Jürgen: Wandmalereien im Pfalzmuseum zu Forchheim, Überlegungen zur Konservierung und Restaurierung, in: Festschrift zur Wiedereröffnung des Pfalz museums Forchheim. Forchheim 2004, S. 23-31.

Räbel, H.: Die gotischen Malereien der Forchheimer Pfalz und deren Restaurierung, Teil 1, in: "Bayerischen Kurier & Münchner Fremdenblatt" 54. Jahrgang, Nr. 186, Dienstag, 5. Juli 1910 (A), S. 1-2.

Räbel, H.: Die gotischen Malereien der Forchheimer Pfalz und deren Restaurierung, Teil 2., in: "Bayerischen Kurier & Münchner Fremdenblatt" 54. Jahrgang, Nr. 186, Mittwoch, 6. Juli 1910 (B), S. 1.

Räbel, H.: Die Restaurierung der alten Forchheimer Pfalzmalerien, in Festschrift aus Anlaß des Besuchs der Stadt Forchheim und des Forchheimer Landes durch Se. Kgl. Hoheit Prinz Ludwig von Bayern. Beilage zu Nr. 136 des Forchheimer Tag- und Amtsblatt (18.7.1912), 1912.

Räbel, H.: Die Forchheimer Pfalz, in: Das Bayerland, Bd. 33, 1922 S. 273-275.

Räbel, H.: Die Forchheimer Pfalz, in: Bamberger Blätter 1 (1924) S. 73.

Räbel, H.: Das Forchheimer Pfalz museum, in: Das Bayerland, Bd. 41, 1930, S. 281-282.

Raeber-Keel, Ursula: Spätgotische Wandmalereien in St. Peter zu Basel, Sigmaringen, 1979.

Raft, Adam: Das Manuskript von St. Audemar, Eine französische Quellenschrift aus dem Mittelalter über das Malen auf Pergament, Holz oder Wänden, in: Restauratorenblätter Band 15, Wien 1995, S. 19-26.

Raimann, Alfons: Gotische Wandmalerei in Graubünden, Dissentis 1985.

Rasmo, Nicolo: Kunstschätze Südtirols, Rosenheim 1985.

Rasmo, Nicolo: La pittura in Valdadige nel Quattrocento, 1987.

Raue, Jan: Böhmisches und böhmisch beeinflusste Wandmalereien im heutigen Brandenburg. Die Frankfurter Mondsichelmadonna und der Herzberger Gewölbemalereienzyklus, in: Badstübner, Knüvener, Labuda, Schumann (Hrsg.): Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg, Berlin 2008, S. 261-281.

Reichmann, Felix: Gotische Wandmalerei in Niederösterreich, Zürich 1925.

Resenberg, Laura: Zinnober - zurück zu den Quellen, München 2005.

Reinhardt, Brigitte (Hrsg.): Hans Multscher, Bildhauer der Spätgotik, Katalog, Ulm 1997.

Reinkowsky-Häfner, Eva: „...metti dentro alcuni tagliature di cime di fico...“, Untersuchungen zur maltechnischen Funktion des Milchsafte des Feigenbaums, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. -, Band 24/ 1, Worms 2010, S. 103-145.

Reinkowsky-Häfner, Eva: Die Anfänge der Erforschung der Temperamalerei im 19.Jahrhundert - Irrtümer und bleibende Erkenntnisse, in: Wipfler Esther (Hrsg.): Kunsttechnik und Kunstgeschichte: Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters, München 2012, S.10-48.

Requeno, Vincenzo: Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'Greci e Romani pittori, Venice 1784.

Richter, Ernst-Ludwig: Seltene Pigmente im Mittelalter. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. Bd. 2. Werner Verlag, Worms 1988, S.171-177.

Richter, Ernst-Ludwig und Heide **Härlein**: Technologische Untersuchung der Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege. Bd. 29., Petersberg 1983, S. 295–297.

Riedl, Nicole: Provinzialrömische Wandmalerei in Deutschland, Geschichte – historische Werkstoffe - Technologie – Restaurierungsgeschichte im Kontext der Denkmalpflege, Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 2007.

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1400-1470, München 1996.

Roettgen, Steffi: Die italienische Wandmalerei und der Norden, in: Möhlenkamp, Kuder, Albrecht (Hrsg.): Geschichte in Schichten (Denkmalpflege in Lübeck; 4); 2002, S.220-242.

Rodwell, Warwick: The Fishermen's Chapel, Saint Brelade Jersey, Great Britain, 1990.

Roth, Elisabeth: Gotische Wandmalerei in Oberfranken, Würzburg 1982.

Rott, Herbert, **Poggendorf**, Renate und Elisabeth **Stürmer** (Hrsg.): Carl Rottmann, Die Landschaften Griechenlands, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2007.

Royt, Jan: Mittelalterliche Malerei in Böhmen, Prag 2003.

Rosario, Iva: Art and propaganda Charles IV of Bohemia 1346-1378, Woodbridge 2000.

Roux , Jakob: Die Farben [1], Winter 1824.

Rudolf, Anja: Anton Bardenhewer; Ein Restaurator zwischen Historismus und Moderner Denkmalpflege, Petersberg 2001.

Ruzek, Vladimir: Neue Erkenntnisse zum Laufer Wappensaal, in: Großmann, G: Burg Lauf a.d.Pegnitz Ein Bauwerk Kaiser Karls IV, Nürnberg 2006, S.71-79.

Sabel, G.: Die kürzlich freigelegten Malereien im Schloß zu Forchheim in heraldischer Beleuchtung und Folgerung für das Stadtwappen, in: Der deutsche Herold, 39, 1908, S.128-133.

Sachs, Hannelore, **Badstübner**, Ernst und Helga **Neumann**: Wörterbuch zur christlichen Kunst, Dausien Verlag, Hanau o.J.

Schädler-Saub, Ursula: Gotische Wandmalereien in Mittelfranken, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd, 109, München 2000.

Schädler-Saub, Ursula: Entdeckung und Zerstörung?, Zur Freilegung und Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien im Nürnberger Raum im 19. und 20. Jahrhundert, in: Exner, Schädler-Saub (Hrsg.): Die Restaurierung der Restaurierung?, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, München 2002, S.145-158.

Schädler-Saub, Ursula: Interpretation des Mittelalters – zur Restaurierungsgeschichte gotischer Wandmalereien im 19. und 20. Jahrhundert, in: Förderkreis Kaiserpfalz e.V. (Hrsg.): Die Wandmalereien in der Kaiserpfalz Forchheim, Forchheim 2007, S. 28-46.

Schaible, Volker: Historisches und Ethisches zur Abnahme von Wandmalereien, in: Schießl (Hrsg.) 1985, S.143-150.

Scheurmann, Ingrid: Zeitschichten, Erkennen und Erhalten- Denkmalpflege in Deutschland, Dresden 2005.

Schick, Barbara: Die Wandmalereien im Pfalzmuseum in Forchheim, in: Jahn, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Edel und Frei, Franken im Mittelalter, Katalog, zur Landausstellung 2004, Augsburg 2004, S.71-79.

Schießl, Ulrich: Stereochromie. Zur Entwicklung der Maltechnik mit Alkalisilikaten und der gleichzeitigen Entwicklung der Irrwege der Putz- und Steinkonservierung damit seit 1825, in: Schießl, Ulrich (Hrsg.): Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei, (Vortragstexte der dritten Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung, Schule für Gestaltung, Bern), Bern 1985 (A), S.158-168.

Schießl, Ulrich: Bibliographische Übersicht über die wichtigste Literatur zur Herstellung von Wasserglas und seine Anwendung in Maltechnik und Wandmalereikonservierung bis ca.1960, in: Schießl, Ulrich (Hrsg.): Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei, (Vortragstexte der dritten Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung, Schule für Gestaltung, Bern), Bern 1985 (B), S.169-171.

Schießl, Ulrich: “Apaga Satanah! Apaga Copaiava! “Über Materialmethoden in der Restaurierungsgeschichte, in Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1/1987, Heft 1, S.165-175.

Schießl, Ulrich: Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei von 1530 bis ca. 1950, Worms 1989.

Schießl, Ulrich: Eine Skizze zur Entwicklung der Restauratorenausbildung am Beispiel der Gemälderestauratoren, in: Geschichte der Restaurierung in Europa I, Worms 1991, S.138-150.

Schießl, Ulrich: Quellen zur Maltechnik des Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Restauratorenblätter 18, Wien 1997, S. 31-41.

Schleifer, Max, Forchheim und seine Pfalz - Gott erhalte, in: Frankenland N.F.18, 1966, S. 89-93.

Schlosser, Julius von: L'arte di corte nel secolo decimoquarto, Pisa, 1965.

Schmid, Hans: Enkaustik und Fresko auf antiker Grundlage, München 1925, Reprint, Sändig Verlag, Vaduz 2009.

Schmid, Wolfgang: Anleitung zur Denkmalpflege im Königreich Bayern, München 1897.

Schnasse, Carl: Geschichte der bildenden Künstler im Mittelalter, Band 5, Düsseldorf 1856.

Schneider, Jürg und Jürg **Hanser**: Wandmalerei im Alten Zürich, Zürich 1986.

Scholtka, Anette: Theophilus Presbyter - Die maltechnische Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsbefunden, in: Kunsttechnologie und Konservierung, 6/1992, Worms, S.1-45.

Schulze, Ingrid: Die Herzberger Gewölbmalereien, Berlin 1981.

Schweizer Verband für Konservierung und Restaurierung, Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (Hrsg.): Geschichte der Restaurierung, Akten des internationalen Kongresses Restaurierungsgeschichte, Interlaken 1989, Band I, Worms 1991.

Schweizer Verband für Konservierung und Restaurierung, Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (Hrsg.): Geschichte der Restaurierung, Akten des internationalen Kongresses Restaurierungsgeschichte, Basel 1991, Band II, Worms 1993.

Sauerländer, Willibald: „Phisionomia est doctrina salutis“. Über Physiognomik und Portrait im Jahrhundert Ludwig des Heiligen, in: Büchsel, Schmidt (Hrsg.): Das Portrait vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003, S.101-121.

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Profan oder Sakral?, in: Lutz, Eckart; Thali, Johanna; Wetzel, Rene (Hrsg.): Literatur und Wandmalerei/1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S. 283-321.

Seiler, Peter: Giotto als Erfinder des Portraits, in: Büchsel, Schmidt (Hrsg.): Das Portrait vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003, S.153-172.

Semper, Hans: Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges, Innsbruck 1887

Siebertz, Paul: Denkmalschutz in Bayern, Wien 1977

Sillig, Julius (Hrsg.): Geschichte der Enkaustik der Alten und der neuen Versuche, sie wiederherzustellen, in: C. A. Böttiger's kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, Bd.2, Dresden ; Leipzig 1838, S. 85-130.

Simon, Erika: Das Pompejanum in Aschaffenburg und seine Vorbilder in Pompeji, in: Schriften zur Kunstgeschichte Reihe 17, S. 245-264, Frankfurt 2003.

Sitzmann, Katharina: Denkmäler in Bayern, Stadt Forchheim, München, Zürich 1989.

Sitzmann, Karl: Künste und Kunsthandwerker in Ostfranken, Kulmbach, 1983.

Späni, Marc: Thidrekr af Bern und der Elefant von Maienfeld, Zur Interpretation einer Bündner Wandmalerei des frühen 14. Jahrhunderts, in: Lutz, Eckart (Hrsg.): Literatur und Wandmalerei /2, Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001 Tübingen 2005, S. 457-475.

- Stadt Bozen** (Hrsg.): Schloss Runkelstein. Die Bilderburg , Katalog, Bozen 2000.
- Städtisches Museen Konstanz** (Hrsg.): Ritter, Heilige, Fabelwesen, Wandmalerei in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance, Katalog, Rosgartenmuseum, Konstanz 1988.
- Stampfer**, Helmut: Ein Gutachten von Alois Riegl, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Heft 1, Wien 2005, S. 23-25.
- Stange**, Alfred: Deutsche Gotische Malerei 1300-1430, Königstein im Taunus 1964.
- Stehkämper**, Hugo: Könige und Hl. Drei König, in: Bude, Rainer (Hrsg.): Die Heiligen Drei Könige Darstellung und Verehrung, Katalog, Köln 1982, S. 37-50.
- Stein-Kecks**, Heidrun: Forchheim im Kontext der spätgotischen Wandmalerei, in: Förderkreis Kaiserpfalz e.V. (Hrsg.): Die Wandmalereien in der Kaiserpfalz Forchheim, 2007, S. 47-67.
- Stejskal**, Karel: Katharinenkapelle, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 2, Köln 1978. S. 722.
- Stejskal**, Karel: Die Wandzyklen des Karls IV. Bemerkungen zur Neudatierung und Rekonstruktion der im Auftrag Karls IV. Gemalten Zyklen, in: Umeni 46 Art 1/2, 1998, S. 19-41.
- Stejskal**, Karel: Noch einmal über die Datierung und Zuschreibung der Karlsteiner Malereien, in: Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their artistic decoration , Proceeding from the International Symposium, Convent of St. Agnes of Bohemia, Prag, 2003, S.47-57.
- Suardo**, Giovanni Secco; La Cultura del Restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte; atti del convegno internazionale di studi, bergamo, 9-11 marzo 1995, Rom 1996.
- Suckale**, Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993.
- Suckale**, Robert und Mathias **Weniger**: Malerei der Gotik, Köln 1999.
- Suckale**, Robert: Die Porträts Kaiser Karl IV. als Bedeutungsträger, in: Büchsel, Schmidt (Hrsg.): Das Portrait vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003 (A) , S.191-204.
- Suckale**, Robert: Stil und Funktion, Berlin 2003 (B).
- Suckale**, Robert: Dumont Geschichte der Kunst in Deutschland, Köln 2005.
- Swoboda**, Karl M. (Hrsg.): Gotik in Böhmen, München 1969.
- Theodori**, Karl v: Über die Entdeckung alter Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim, in: Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Obermainkreises, Bd.I, Heft 2, Bayreuth 1832, S.67-69.
- Thode**, Henry: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. Und XV. Jahrhundert, Frankfurth 1891.
- Thomas**, Marcel: The Golden Age, Manuscript painting at the time of Jean, Duke of Berry, New York 1979.
- Thompson**, Daniel: The Materials and techniques of medieval painting, reprint, New York 1956.

Thieme, Cristina und Esther **Wipfler**: Die Aussagen Cennino Cenninis über die Anlage des Inkarnats. Synopse der Auszüge des „libro dell’arte“ mit ihren Übersetzungen ins Deutsche und Englische, in: Wipfler Esther (Hrsg.): Kunsttechnik und Kunstgeschichte: Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters, München 2012, S.139-161.

Trampedach, Kirsten: Treatment and Preservation of Fragmentary Medieval Wall Paintings in Denmark, in: Schädler Saub (Hrsg.): Die Kunst der Restaurierung, München 2005, S.161f.

Trestik, Jiri: The figural Drawings under the panel paintings in the Chapel of the Holy Cross at Karlstej , in: Fajt Jiří (Hrsg.): Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV, the pictorial decoration of the shrines at Karlštejn Castle, Prag 1998, S.539-541.

Treu, Ursula (Hrsg.): Physiologus Naturkunde in frühchristlicher Deutung, Hanau 1981.

Trillitsch, Winfried: Gesta Romanorum, Leipzig 1973.

Trost, Vera: Gold- und Silbertinten. Technologische Untersuchungen zur abendländischen Chrysographie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter, Wiesbaden 1991.

Ullmann, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470, Leipzig 1981.

Waagen, G.J: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und Franken, Leipzig 1843, S.146-149.

Wagner, Cornelia: Die restauratorische Bibliothek im Jahr 1828, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung Jahrgang 2/ 1988, S.336-344.

Warwick, Rodwell: The Fishermen’s chapel Saint Brelade Jersey, Societe’ Jersiaise, Jersey 1990.

Weingartner, Josef: Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.

Weis, Markus: Zur Geschichte des „Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler“, in: Scheurmann, Ingrid (Hrsg): Zeitschichten, Erkennen und Erhalten - Denkmalpflege in Deutschland, Dresden 2005, S. 60-67.

Wenzel, Horst: Zur Repräsentation von Herrschaft in mittelalterlichen Texten in: **Wenzel**, Horst (Hrsg.): Adelherrschaft und Literatur, Bern 1980.

Wenzel, Horst: Die Runkelsteiner Kaiserreihe, in: Lutz, Eckart; Thali, Johanna und Rene Wetzel: Literatur und Wandmalerei/1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S.424-433.

Wenzel, Horst: Höfische Repräsentation, symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter, Darmstadt 2005.

Wetzel, Rene: Konvention und Konversation, Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachter, in: Lutz, Eckart (Hrsg): Literatur und Wandmalerei /2, Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001 Tübingen 2005, S. 517-537.

Weyer, Cornelia (Hrsg): Lucanus, Friedrich, Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde, Nachdruck der 1. Auflage von 1828, Dresden 1997.

Wiegmann, Rudolf: Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik insbesondere als Decorationsmalerei, Hannover 1836.

Wießmann Alexander: Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel, Zur Gemälderestaurierung an Hand von Münchner Quellen zwischen 1850 und 1950, Dissertation Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2007, Publikation 2009.

Wilhelm, Johann: Augsburger Wandmalerei 1368-1530, Augsburg 1983

Wilckens von, Leonie: in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 1, Köln 1978.

Wilson, C.H.: Mr. Wilson's Report in: Second Report of the Commission on the Fine Arts, London 1843, S. 16-40.

Wipfler Esther (Hrsg.): Kunsttechnik und Kunstgeschichte: Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters, München 2012.

Woermann, Karl: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Band 2, Leipzig 1905, S.258.

Wohlleben, Marion (Hrsg.): Dehio, Georg, Riegl, Alois: Konservieren nicht restaurieren, Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig/Wiesbaden 1988.

Wohlleben, Marion: Konservieren oder Restaurieren? Studien zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende, Zürich 1989.

Wolfsgruber, Karl: Dom und Kreuzgang zu Brixen, Bozen 1988.

Wolter von dem Knesebeck, Harald: Zahm und wild: Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation, Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloß Moos in Eppan, in: Lutz, Eckart (Hrsg.): Literatur und Wandmalerei /2, Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001 Tübingen 2005, S. 479-513.

Wussow von, Alexander: Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart, Berlin 1883.

Wundram, Manfred, Treviso, Kapitelsaal, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 1, Köln 1978, S.38.

Wundmann, Manfred: Körper und Raum in der böhmischen Kunst zur Zeit Karls IV., in: Seibt, Ferdinand (Hrsg.): Kaiser Karl IV, Staatsmann und Mäzen, München 1978, S. 371-378.

Wyss, Beat (Hrsg.): Vitruvius, Marcus, Pollio: „Baukunst“, 1796, Band 2. Nachdruck, Berlin 1995.

Zehnder, Frank, Günter: Wandgemälde aus dem Hansasaal im Rathaus Köln, in: Legner, Anton (Hrsg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog, Band 1, Köln 1978. S. 205.

Abkürzungen

Abb.	Abbildung
Aufl.	Auflage
Bd.	Band
BLfD	Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
BHVB	Bericht des Historischen Vereins Bamberg
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
d	Dendrochronologische Datierung
d.h.	das heißt
et.al.	et alii, und andere
EG	Erdgeschoss
ehem.	Ehemalig (e,-er, es)
f.	folgende Seite
ff.	folgende Seiten
FT-IR	Fourier-Transformations-Infrarotspektroskopie
Hrsg.	Herausgeber
Hl.	Heilige
IR	Infrarot
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
kgl.	königlich
Nr.	Nummer
OG	Obergeschoss
Pol	Lichtmikroskopische Durchlichtfotografie zwischen gekreuzten Polarisatoren
SW	Schwarz-Weiß
u.a.	unter anderem
UV	Ultraviolett
z.B.	zum Beispiel

Bildnachweis

Der Bildnachweis erfolgt im Abbildungstext. Als Vorbereitung der Konservierung der Wandmalereien wurden 1999 Aufnahmen von Achim Bunz, München erstellt. Die im Katalog aufgeführten Übersichtsaufnahmen zeigen den Zustand 2010, nach den Maßnahmen und wurden zum großen Teil von Nick Beckett, York fotografiert. Alle Abbildungen ohne Bildnachweis stammen von der Autorin.

Danksagung

Das Thema der gotischen Wandmalereien in der Forchheimer Burg hat über einen langen Zeitraum mein berufliches und persönliches Leben begleitet. Über all die Jahre hatte ich immer Unterstützung von vielen hilfreichen Menschen. Ihnen gebührt mein großer Dank!

Am Beginn steht Prof. Dr. Hubel, dem ich das spannende Thema meiner Dissertation verdanke und der es über all die Jahre als Erstbetreuer begleitete. Seine Begeisterung weckte bereits während des Aufbaustudiums mein Interesse für die Geschichte der Denkmalpflege und Restaurierung, das ich seitdem weiterverfolge.

Professor Dr. Rainer Drewello, der die Zweitbetreuung übernahm, danke ich herzlich für die Anregungen hinsichtlich der Restaurierungswissenschaftlichen Untersuchung der Malereien und die Möglichkeit, die Materialanalysen im Labor der Restaurierungswissenschaften durchführen zu können. Zusammen mit Dipl. Biol. Ursula Drewello führte er die zeitaufwendigen Messungen zum Malschichtaufbau und der Bindemittel durch.

Bei der Auswertung der Pigmentproben am Rasterelektronenmikroskop half mir Dr. Paul Bellendorf und Frau Christiane Huck Stiansny. Dr. Ute Steinhäuser unterstützte mich bei meinen frühen Versuchen, die Putze anhand der Differenz-Thermoanalyse (DTA) zu unterscheiden.

Der Stadt Forchheim und dem Förderkreis „Kaiserpfalz“ verdanke ich die Möglichkeit während der konservatorischen Bearbeitung der Malereien diese studieren zu können. Zusammen mit dem Team des Pfalz museums, ihrer Leiterin Frau Susanne Fischer, Christina König und Ulla Teutrine, wurde mir immer Zugang zum Museum und wichtige technische Unterstützung vor Ort gewährt.

Äußerst kollegial und anregend waren die Diskussionen mit Dr. Tilman Kohnert, hinsichtlich der Baugeschichte der Forchheimer Burg und ihrer Ausstattung.

Für die Hilfe bei der Bearbeitung der Quellen des frühen 19. Jahrhunderts bedanke ich mich sehr herzlich bei Dr. Volker Rößner und Dr. Andreas Schlunk.

Stellvertretend für viele Freunde und Kollegen, die mich unterstützt haben, möchte ich Dr. Stephanie Hoyer, Dr. Nicole Riedl, Andrea Walther, Gabrielle Weinland, Dr. Claudia Bührig und Dorothea Preyß für die stets hilfsbereite Beantwortung meiner Fragen nennen.

Christiane Hartleitner-Wenig hat mit unermüdlicher Geduld und viel Einfühlungsvermögen die Texte Korrektur gelesen und den Kampf um die Kommata gewonnen.

Diese Arbeit möchte ich vor allem meinen Eltern widmen, die mich immer in all meinen Vorhaben unterstützt haben und immer werden.

Den technischen Rückhalt, wunderschöne Fotografien und den persönlichen Ausgleich verdanke ich meinem Mann Nick Beckett, der immer für mich da ist. Herzlichen Dank!