



Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und  
Konservierungswissenschaft

Diplomarbeit

# Das Deckengemälde von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS im Kaisersaal der ehem. Zisterzienserabtei Ebrach

KATHARINA MEIER ZU VERL

Vorgelegt am 21. März 2013

1. Prüfer: PROF. ERWIN EMMERLING  
2. Prüfer: DR. CRISTINA THIEME



## Kurzfassung

In der Diplomarbeit wurde das Deckengemälde im Kaisersaal der ehem. Zisterzienserabtei Ebrach untersucht. Das heute an die Decke geklebte Leinwandgemälde „*Das apokalyptische Lamm vor der Kulisse des Zisterzienserordens*“ (1722) stammt von dem Würzburger Hofmaler ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS und ist eines seiner wenigen erhaltenen Werke.

Ziel der Arbeit war die Untersuchung der Maltechnik LÜNENSCHLOSS', sowie die Erläuterung der Konstruktion und Technik des Deckengemäldes. Nach Beginn der Arbeit warf der Zustand des Deckengemäldes jedoch sehr schnell Fragen zu bisherigen Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen auf. Das Leinwandgemälde, welches heute in 22 etwa gleich große Stücke zerschnitten, mittels einer Klebmasse auf der Stuckdecke klebt, stimmt nicht mehr mit der im Jahr 1938 von RICHTER beschriebenen Raum- und Lichtführungen überein. Naturwissenschaftliche Untersuchungen des unter dem Gemälde aufgetragenen Putzes, sowie der Klebmasse ergaben, dass es sich keinesfalls um Materialien aus dem Jahr 1722, und somit nicht um den Originalzustand des Gemäldes handeln kann. Die Suche nach technisch ähnlichen Konstruktionen warf immer wieder die Frage auf, ob die ursprüngliche Befestigung an der Decke nicht mittels eines Spannrahmens erfolgt war.

Es wurden die Altakten zu Ebrach im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München und in Seehof als auch verschiedene Bildarchive auf diese Fragestellung hin durchsucht. Durch eine Korrespondenz zwischen der JVA Ebrach und dem BLfD München aus den späten 30er Jahren des 20. Jahrhunderts konnte in Erfahrung gebracht werden, dass eine Restaurierung, welche aufgrund von massiven Schäden am Deckengemälde notwendig geworden war, stattgefunden hatte. Mehrere historische Aufnahmen sowie die vor Ort gemachten Beobachtungen und die erhaltenen Untersuchungsergebnisse bestätigen die gefundenen Dokumente.

Die vorliegende Arbeit liefert einen chronologischen Überblick aller bisherigen Maßnahmen am Deckengemälde sowie eine zeitlich zugeordnete Zustands- und Schadensbeschreibung.

## Abstract

In this thesis the ceiling painting in the Imperial Hall of the former Cistercian abbey Ebrach was studied. The canvas painting '*The apocalyptic lamb in front of the Cistercian Order*' (1722) is today glued to the ceiling. It is from the Würzburg court painter ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS and one of his few surviving works.

The aim of the study was to examine the painting technique of LÜNENSCHLOSS, also explain the construction and technology used in the ceiling painting. After starting the work, the state of the ceiling painting threw up questions about recent restoration and conservation treatments. The canvas, which now is cut into 22 approximately equal-sized pieces, is, by means of an adhesive, bonded to the ceiling plaster. By that it no longer adheres to the light and space guides written by RICHTER in 1938. Scientific investigations of the plaster beneath the painting, as well as the adhesive compound used to secure the canvas to the ceiling showed that it doesn't involve any materials dating back to 1722. Therefore it isn't the original condition of the painting. The search for technically similar constructions also brought up the question repeatedly about whether the original attachment on the ceiling was done by using a stretcher.

Old records of Ebrach in the Bavarian State Conservation Office in Munich and in Seehof and various image archives were scanned on this question of construction. As a result a correspondence between the Ebrach Prison and the Bavarian State Conservation Office in Munich from the late 1930's was found, describing a restorative treatment, which had become necessary because of massive damages on the ceiling painting. Several historical photographs as well as the observations made on site and the obtained results confirm the retrieved documents.

This paper provides a chronological overview of all interventions taken on the ceiling paintings and a temporally associated condition and damage description.

## Résumé

Le mémoire de recherche réalisé au cours de la maîtrise portait sur l'analyse de la peinture du plafond de la salle impériale de l'ancienne abbaye des cisterciens Ebrach. Parmi les rares œuvres à avoir été préservées figure la toile «*L'agneau apocalyptique devant la coulisse de l'ordre des cisterciens*» de ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS, peintre de la cour de Würzburg.

L'analyse rend compte de la technique utilisée par le peintre LÜNENSCHLOSS ainsi que des différentes étapes de construction d'une peinture sur plafond. L'état de la peinture, après de précédentes restaurations, a suscité une remise en question des mesures de préservations. La toile, aujourd'hui découpée en 22 morceaux, de taille quasiment identique, a été fixée au plafond grâce à une pâte adhésive, après que ce dernier ait été recouvert de stuc. Mais cela ne convient plus à la distribution originale de la lumière dans la salle impériale. En effet, les résultats d'analyse sur le revêtement du tableau ainsi que sur la pâte adhésive révèlent qu'il ne s'agit définitivement pas de matériaux datant de 1722, et donc qu'il ne s'agit pas de l'état original de la toile. Plusieurs recherches sur des constructions techniques similaires ont soulevé la même question: est-ce que la fixation initiale n'a pas été faite à partir d'une rame?

Pour répondre à cette question, plusieurs dossiers sur Ebrach ont été consultés dans les différentes photothèques des Offices pour la Protection des Monuments Historiques de Bavière, des villes de Munich et de Seehof. C'est finalement une correspondance datant de la fin des années trente, entre la maison d'arrêt d'Ebrach et l'Office pour la Protection des Monuments Historiques de Bavière de Munich, qui a dévoilé une des mesures de restauration. Celle-ci avait été nécessaire suite à d'importants dommages survenus sur la peinture du plafond.

Plusieurs enregistrements historiques, les observations faites sur place ainsi que les résultats obtenus confirment ce document.

Le mémoire fournit un aperçu chronologique de toutes les mesures opérées jusqu'à ce jour ainsi qu'un classement temporel sur les différents états et dommages de la toile.

## Inhalt

Vorwort.....	5
1 Einleitung.....	7
1.1 Gründung und Geschichte der Zisterzienserabtei Ebrach .....	7
1.2 Baugeschichte der Zisterzienserabtei Ebrach .....	15
2 Der Kaisersaal .....	19
<b>3 Das Deckengemälde von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS .....</b>	<b>25</b>
3.1 Die Kaisersaaldecke .....	25
3.2 Der Maler ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS .....	34
3.2.1 Werkverzeichnis von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS .....	35
3.3 Ikonographie der Darstellung des Deckengemäldes .....	37
3.4 Konstruktion von Decke und Deckenbild .....	42
3.4.1 Vergleichsbeispiele .....	45
4 Restaurierungsgeschichte .....	47
4.1 Restaurierung 1938 MAYER & CIE.....	47
4.1.1 Transkription der Altakten .....	53
4.2 Restaurierung 1959 SEIDENATH .....	60
4.3 Untersuchung 1999 REICHELT .....	60
4.4 Stucksicherungen 2008 NEUSTADT .....	61
4.5 Hygrothermische und erschütterungstechnische Messungen 2009/2010 .....	65
5 Technologischer Befund: Material und Technik .....	67
5.1 Stuckdecke/Putz .....	67
5.2 Klebmasse/Nägels .....	69
5.3 Textiler Bildträger .....	71
5.4 Grundierung .....	73
5.5 Malschicht .....	73
5.6 Firnis/Oberfläche .....	77
6 Schäden und Veränderungen .....	79
6.1 Stuckdecke/Putz .....	79
6.2 Klebmasse/Nägels .....	80
6.3 Textiler Bildträger .....	81
6.4 Grundierung .....	81
6.5 Malschicht .....	81
6.6 Firnis/Oberfläche .....	84
7 Restaurierungskonzept .....	87
8 Zusammenfassung .....	91
9 Bibliografie .....	95
10 Anmerkungen .....	99
10.1 Abbildungsnachweise .....	100
10.1.1 Anlagen .....	100
10.1.2 Abkürzungen .....	100
<b>11 Anhang .....</b>	<b>101</b>
12 Probenuntersuchung .....	117
12.1 Putzuntersuchung .....	121
12.2 Klebmassenuntersuchung .....	127
12.3 Gewebeuntersuchung .....	131
12.4 Malschichtuntersuchung .....	133

12.5 Untersuchungsbericht Doerner Institut .....	166
12.6 Adressen .....	171
13 Pläne .....	173
13.1 Aufmaße des Dachstuhls .....	175
13.2 Bestandskartierung/Schadenskartierung .....	179

## Vorwort

Diese Arbeit wurde als Diplomarbeit am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München verfasst. Für die Anregung zum Thema der Diplomarbeit, als auch für die Betreuung möchte ich mich herzlich bei PROF. ERWIN EMMERLING und FR. DR. ANNETTE FABER bedanken.

Besonderer Dank gilt HR. MICHAEL GRASER und HR. FRÖHLING von der Bauverwaltung der JVA Ebrach, die mir die Aufenthalte in Ebrach besonders einfach und schön machten und mir jederzeit zu Hilfe waren. Dank gilt auch HR. DR. WEIGAND von der JVA Ebrach, sowie HR. SCHWARM und seinen Jungs für den häufigen Gerüstumbau.

Herrn GERALD OPPELT und Herrn HUBERT WAGNER vom Hochbauamt Bamberg möchte ich herzlich für ihre gute Zusammenarbeit und die zügige Zustellung von Untersuchungsberichten, Bauunterlagen und Fotografien danken.

Ich danke dem Zentrallabor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, im besonderen HR. CHRISTIAN GRUBER, sowie HR. VOJISLAV TUCIC für REM- und XRD-Untersuchungen der Malerschicht und der Putze, für ihre Zeit und guten Ratschläge. DR. MARKUS HUNDEMER und HR. STEFAN PONGRATZ danke ich für ihre Hilfe bei der Aktendurchsicht sowie der Digitalisierung der historischen Aufnahmen des Kaisersaals.

Vielmals danke ich dem Doerner Institut in München, besonders DR. PATRICK DIETEMANN und FR. URSULA BAUER, die für mich die FTIR- und GCMS-Untersuchungen des Klebematerials durchführten.

DR. TILMAN KOSSATZ vom Martin-von-Wagner-Museum in Würzburg möchte ich für seine Hilfe bei der Einsicht der Skizzenbücher LÜNENSCHLOSS' danken. HR. JÜRGEN SCHRAUDNER vom Stadtarchiv Bamberg gilt mein herzlicher Dank für die Bereitstellung aller Unterlagen aus dem Nachlass der Firma MAYER & CIE., als auch für die Digitalisierung der Photographien.

Dem Lehrstuhl für Restaurierung, besonders den Assistenten und PROF. ERWIN EMMERLING danke ich für ihre Unterstützung und Beratung während der Studienzeit und besonders während meiner Diplomarbeit. Bei FR. DR. CRISTINA THIEME möchte ich mich besonders für ihre Hilfe bei der lichtmikroskopischen Untersuchung der Proben aus Ebrach bedanken.

Ich danke meinen Kommilitonen für eine wahnsinnig tolle Studienzeit, die ohne sie nicht halb so schön und abwechslungsreich gewesen wäre. Ganz besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden, für ihre Unterstützung und Geduld. And a huge thanks goes to my boyfriend for his support and his patience.

Katharina Meier zu Verl





## 1 Einleitung

### 1.1 Gründung und Geschichte der Zisterzienserabtei Ebrach

Ebrach wurde am 25. Juli 1127 als erstes Zisterzienserklster rechts des Rheins, und als drittes in Deutschland überhaupt, im von Wald umgebenen Talkessel der mittleren Ebrach durch den Edel-freien BERNO VON EBRACH gegründet. Als Mitstifter wird auch der spätere Stauferkönig KONRAD III. genannt, dessen Gattin GERTRUD viel Zeit in Ebrach verbrachte und nach ihrem Tod 1146 in der Klosterkirche beigesetzt wurde. Wichtige Beziehungen zu dem Kloster unterhielten von An-fang an die Fürstbischöfe aus Würzburg, welche in den Jahren 1287<sup>1</sup> bis 1573 ihre Herzen zu Sei-ten des Hochaltars beisetzen ließen. Als Förderer der Gründung ist namentlich BISCHOF EMBRICO hervorzuheben. Er weihte 1134 die Kirche und nahm die Abtei unter seinen Schutz.

Erste Verhandlungen über die Klostergründung sollen bereits ab 1119 stattgefunden haben: die Primarabtei Morimond sandte den sich aus zwölf Mönchen zusammensetzenden Gründungskon-vent, einschließlich des ersten Abtes von Ebrach, den Mönch ADAM aus. Unter ihm erfolgte die Gründung von insgesamt sechs Tochterklöstern: 1129 Rein in der Steiermark, 1133 Heilsbronn in Mittelfranken und Langheim in Oberfranken, 1145 Nepomuk in Böhmen, 1146 Aldersbach in Nie-derbayern und 1156 Bildhausen in Unterfranken.<sup>2</sup>

In dieser Anfangszeit wurden auch fünf Wirtschaftshöfe in Unterfranken, drei im Steigerwald und eine Kurie in Würzburg gegründet. Diese trugen neben zahlreichen Schenkungen des fränkischen Adels als auch des Patriziats der Städte zum Wohlstand des Klosters bis in das 14. Jahrhundert bei. So hatte der Konvent von Beginn an eine große Mitgliederzahl. Für die Amtsperiode von Abt FRIEDRICH VON LEUCHTENBERG (1306–1327) sind im Religiösenverzeichnis 102 Mönche und 72 Konversen gelistet.<sup>3</sup> Diese Zahl nahm allerdings im Spätmittelalter durch den ausbleibenden Adel ab. Der Konvent einschließlich seiner Äbte wurde nun aus den Bürgern des umliegenden Gebietes gegründet.

Im Mittelalter wird die Bedeutung der Abtei auch dadurch sichtbar, dass zwei Bischöfe und 37 Äbte in andere Abteien berufen wurden, aber nur drei der insgesamt 49 Äbte des Klosters von außerhalb geholt wurden.<sup>4</sup>



**Abb. 1:** Federzeichnung des Klosters Ebrach im 16. Jahrhundert; entstanden um 1660 aus der Chronik des JOSEPH AGRICOLA, nach einem Gemälde von 1555 [ZIMMERMANN 1977, Abb. 16].



**Abb. 2:** Kloster Ebrach nach MATTHÄUS MERIAN, Kupferstich aus der *Topographia Franconiae* 1648 [ZIMMERMANN 1977, Abb. 17].

<sup>1</sup> Tod des BISCHOFs BERTHOLD VON STERNBERG.

<sup>2</sup> Später kamen noch das schon 1146 gegründete, aber erst 1185 in die Filiation Ebrachs übernommene Wilhering in Oberösterreich hinzu und 1342 Eytheren in Holland, welches jedoch 1412 an Altenberg übergang.

<sup>3</sup> In den Religiösenverzeichnissen, welche im 13. Jahrhundert einsetzen und die Mitglieder des Ordens auflisten, sind bis zur Klösterauflösung im Jahre 1803 an die 1600 Mönche und Konversen für Ebrach verzeichnet. WIEMER, WOLFGANG: *Zisterzienserabtei Ebrach. Geschichte und Kunst*, München, Zürich 1992, S. 6.

<sup>4</sup> Ebd., S. 7.

„Parallel zu seiner wirtschaftlichen Entwicklung war Ebrach bestrebt, Rechte durch päpstliche (seit 1142) und königliche (seit 1194) Schutzprivilegien zu sichern“,<sup>5</sup> wie z. B. das Recht der Pontifikalien sowie der Weihe von klostereigenen Altären. Politisch wurde vor allem das Streben nach Reichsunmittelbarkeit über das Verhältnis zum Würzburger Fürstbischof gestellt.

Mit einem wirtschaftlich guten Rückhalt überstand das Kloster die Kriege des 14. bis 16. Jahrhunderts: Im Städtekrieg wurde der Konvent im Jahr 1411 durch Abt HEINRICH (1404–1426) drei Jahre in andere Klöster umgesiedelt; im Bauernkrieg wurden Kirche und Kloster 1525 erst geplündert, dann in Brand gesteckt<sup>6</sup> und gegen Ende des Markgrafenkrieges 1554 wurde das notdürftig wieder aufgebaute Kloster erneut geplündert. Der Streit mit dem Würzburger Fürstbischof um die Reichsunmittelbarkeit entfachte aufs Neue um 1556. 1583 brannte die Bibliothek des Klosters nieder. Der Wiederaufbau der Abtei und die innere Konsolidierung des Konvents brauchten mehrere Jahrzehnte, obwohl die Gebäudesubstanz während all der Zeit überwiegend erhalten geblieben war.

Anfang des 17. Jahrhunderts setzte die große Blütezeit des Klosters ein. Der wirtschaftliche, religiöse und auch künstlerische Aufschwung wird vor allem in der Erneuerung der Amtshöfe und Wallfahrtskapellen<sup>7</sup>, aber auch in der Neuausstattung der Klosterkirche sichtbar.

1631 besetzten die Schweden Franken und der Dreißigjährige Krieg erreichte auch die Abtei Ebrach. Das Kloster wurde in den nächsten drei Jahren nicht nur wirtschaftlich ruiniert. Der in Würzburg als Weinfuhre getarnte Klosterschatz<sup>8</sup> wurde von schwedischen Truppen erbeutet und nach Stockholm gebracht. Der Krieg hinterließ das Kloster verschuldet und mit nur noch acht Konventualen besetzt.

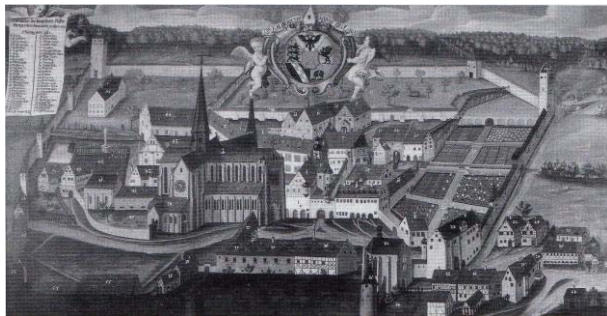


Abb. 3: Ölgemälde eines unbekanntes Malers, 1663 [WIEMER 1992, S. 3].

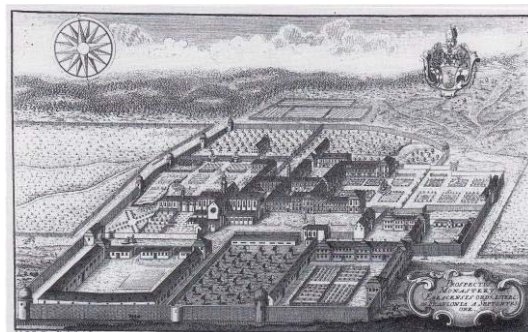


Abb. 4: Ansicht des Klosters aus der *Brevis Notitia*, 1738; Stich von BALTHASAR GUTWEIN nach einer Zeichnung von LUKAS SCHMIDT [WIEMER 1992, S. 6].

Unter den Äbten PETRUS SCHERENBERGER (1646–1658) und ALBERT DEGEN (1658–1686) wurde der Konvent – zum Teil durch Zuwanderung aus anderen Klöstern – wieder aufgestockt. Die Kirche wurde neu ausgestattet und die Klostergebäude und Amtshöfe wieder hergestellt. Abt DEGEN schaffte es durch gute Wirtschaftsführung das Kloster aus seinen Schulden zu holen und legte auch die finanzielle Grundlage für die Ende des 17. Jahrhunderts durchgeführten Großbauten des Klosters. Eine wichtige Persönlichkeit dieser Zeit war Abt WILHELM SÖLNER (1714–1741)<sup>9</sup>, welcher „in seinem Herrschaftsbewusstsein, der programmatischen Architekturauffassung und dem hoch-entwickelten Kunstsinne“ die neuen Abteibauten in ein Residenzschloss mit Garten- und

<sup>5</sup> Ebd., S. 7.

<sup>6</sup> Zu dieser Zeit hatten 18 der 46 Mitglieder das Kloster verlassen. Der damalige Abt JOHANNES LEITERBACH (1503–1531) konnte zwar noch rechtzeitig die Wertsachen des Klosters in den Amtshof nach Schweinfurt auslagern, wurde aber 1531 vom Bischof abgesetzt.

<sup>7</sup> Amtshöfe in Mainstockheim und Oberschwappach sowie die Wallfahrtskapelle in Burgwindheim.

<sup>8</sup> Zum Klosterschatz gehörten silberne Heiligenbüsten, Tafelsilber, eine Münzsammlung und der silberne Abtsstab aus dem Jahr 1625.

<sup>9</sup> Während der Regierungszeit von SÖLNER sollen allein mehr als 300.000 Gulden für Neubauten ausgegeben worden sein.

Wirtschaftsanlagen, ähnlich dem seines Vorbildes FRANZ LOTHAR VON SCHÖNBORN umwandelte.<sup>10</sup> Es wurden Amtsschlösser in Burgwindheim, Sulzheim, Oberschwappach und Nürnberg errichtet und ein „*ebrachisches Vierzehnheiligen*“ in Burgwindheim geplant.

Die folgende Blüte des Klosters wurde vorübergehend durch den Siebenjährigen Krieg gestört, welcher mit zwei preußischen Einfällen 1758/59 und 1762 die Flucht des Abtes und eine Geiselnahme von Konventualen zur Erpressung von Kontributionen mit sich brachte.<sup>11</sup> Der letzte Abt vor der Säkularisation des Klosters 1803 war EUGEN MONTAG (1791–1803). Unter ihm brachen die Koalitionskriege aus, welche Kontributionen, die Belegung des Amtshofes in Oberschwappach als Lazarett (1795/96) und die Besetzung Ebrachs durch französische Truppen (1796 und 1800) mit sich brachten. Der Abt flüchtete jedes Mal nach Nürnberg.

Am 25. Februar 1803 wurden dem Kurfürstentum Bayern offiziell die Bistümer Würzburg und Bamberg sowie die Abtei Ebrach zugewiesen. Am 2. Mai 1803 wurde formal die Auflösung des Klosters verkündet, welches zu dieser Zeit noch 51 Mönche und zehn Laienbrüder beherbergte. Während der Überführung des Klosters wurden Teile der Anlage<sup>12</sup>, und landwirtschaftliche Nutzflächen an Private versteigert. Das mittelalterliche Torhaus und die frühgotische Sepulturnkapelle wurden abgerissen, die Abteikirche zur Pfarrkirche umgewandelt.

Die restlichen Klostergebäude standen lange Zeit leer und Versuche, sie zu verwerten, missglückten.<sup>13</sup> Im Jahr 1851 wurde schließlich die heute als Justizvollzugsanstalt für Jugendliche genutzte Strafanstalt eingerichtet.

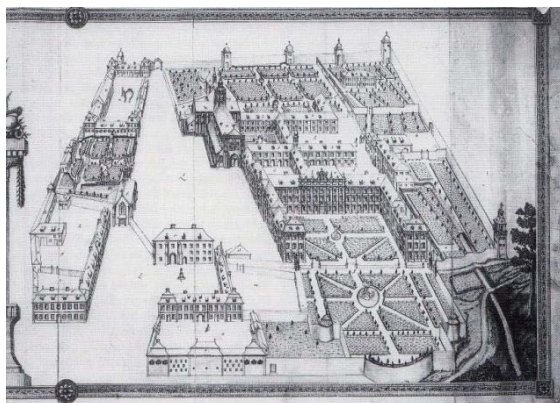


Abb. 5: Säkularisationsaufnahme des Kloster, 1803, von NICOLAS ANTON BERWEIN (Staatsarchiv Würzburg) [WIEMER 1992, S. 6].



Abb. 6: Aktuelle Übersichtsaufnahme des ehem. Klosters Ebrach [[http://www.bamberg.info/tn\\_img/384392\\_ebrach-klosteranlage.jpg](http://www.bamberg.info/tn_img/384392_ebrach-klosteranlage.jpg)].

Der Kaisersaal diente bis Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts als Anstaltskirche für die Gefangenen (1. Aufnahme ohne Kircheneinrichtung aus dem Jahr 1983, Abb. 16). Im Ortsakt zu Ebrach findet sich ein Brief von 1950, der besagt, dass der Kaisersaal nun genau 100 Jahre als gottesdienstlicher Raum genutzt wird. So muss die Kirche zeitgleich mit der Errichtung der Strafanstalt 1851 in den Kaisersaal eingerichtet worden sein. Auf den Abb. 7–15 ist die Einrichtung dieser Kirche, mit Orgelempore an der Südseite und Kanzel und Altar im Norden des Saales zu sehen. Nach dem 2. Weltkrieg diente der Kaisersaal auch vorübergehend als Pfarrkirche für die Dorfgemeinde der Stadt Ebrach.<sup>14</sup> In den Jahren 1950–53 kommt der Wunsch einer „*Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes im sog. Kaisersaal der Strafanstalt Ebrach*“ auf.<sup>15</sup> Dies bedingte die Entfernung der Orgel, des Altars und der Kanzel, welche bis dahin die Kaminseiten des Saales verstellten (eine Aufnahme von 1953 zeigt noch die ältere Kircheneinrichtung, Abb. 12;

<sup>10</sup> WIEMER 1992, S. 11.

<sup>11</sup> Die Gesamtkosten wurden auf ca. 400.000 Gulden berechnet.

<sup>12</sup> Ökonomiehof, Orangerie, Familiarenbau und Klosterwirthshaus, Pfarrkapelle, Viehhof, Mühle und Krankenhaus.

<sup>13</sup> Vgl. DOMARUS, MAX: *Ebrach, die Krone des Steigerwaldes*, Gerolzhofen 1951, S. 17.

<sup>14</sup> Am 14.09.1969 wurde die Lukaskirche in Ebrach geweiht. Sie ist seit dem die protestantische Pfarrkirche der Stadt.

<sup>15</sup> Vgl. AKTEN BLFD SEEHOF vom 3. September 1952: Brief von HEIGL an das Bayerische Landesamt für Denkmalspflege in München.

die Aufnahmen von 1971 zeigen dann die neuere Kirchengestaltung nach Entfernung der Orgelempore, der Kanzel und des Altars, Abb. 13). In den Jahren 1975–78 wurde der Kapitelsaal des ehem. Klosters restauriert<sup>16</sup>, und die Anstaltskirche aus dem Kaisersaal in den Kapitelsaal verlegt. Seit 1990 dient der Kaisersaal v. a. dem im Landkreis bekannten „Ebracher Musiksommer“, bei dem im Saal klassische Musik aufgeführt wird.



**Abb. 7:** Aufnahme des Kaisersaals vor 1900, Blick Richtung Norden [Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München].

<sup>16</sup> Die Restaurierung führte Bildhauer MANFRED WEHNER aus.



**Abb. 8:** Aufnahme des Kaisersaals aus den 1930er Jahren, Blick nach Süden [Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München].



**Abb. 9:** Aufnahme des Kaisersaals, Blick nach Süden, Aufnahmedatum unbekannt [Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München].



**Abb. 10:** Aufnahme des Kaisersaals von 1946

Text: 204.245 Ebrach/Oberfranken; Ehemaliges Zisterzienserkloster; 1687-1755, Kaisersaal, innen, Entwurf von Balthasar Neumann, Gemälde von J.Á. Remela, Mitte: A. K. Lünenschloss; (Stuck von C. Hennicke), (Aufn. 1946) [<http://www.bildindex.de/obj20162136.html#|3>].



**Abb. 11:** Aufnahme des Kaisersaals von 1946

Text: 204.246 Ebrach/Oberfranken; Ehemaliges Zisterzienserkloster; 1687-1755, Kaisersaal, innen, westl. Gewände von SO, Entwurf Balth. Neumann, (Stuck von C. Hennicke) (Aufn. 1946) [<http://www.bildindex.de/obj20162136.html#|3>].



**Abb. 12:** Aufnahme des Kaisersaals von 1953

Text: Ebrach (Oberfranken) \* (Ehemalige) Klosterbauten \* 1687-1702 und 1715-1734 \* Abteibau \* Dientzenhofer, Johann Leonhard, Architekt; Dientzenhofer, Johann (Art?), Bauleiter und Architekt?; Welsch, Maximilian von (Art?), Architekt? \* 1687-1690 und 1715-1734 \* Corps de Logis \* Saalbau und Dreiflügelanlage \* Kaisersaal \* Henicke, Georg, Stukkateur; Schenk, Daniel, Stukkateur: Inneres \* nach Norden \* um 1720 \* Stuckmarmor (rot) und Stuck \* Blick zur Orgel mit Empore; Neg.-Nr. LA 5380/20 \* Aufnahme: 1953.05 [http://www.bildindex.de/obj20162136.html#|3].



**Abb. 13:** Aufnahme des Kaisersaals von 1971, Blick nach Süden.

[Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München]



**Abb. 14:** Aufnahme des Kaisersaals von 1971, Blick nach Westen [Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München].



**Abb. 15:** Aufnahme des Kaisersaals in den 1970er Jahren, Blick nach Süden, Aufnahme INGEBOURG LIMMER [Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München].





**Abb. 16:** Aufnahme des Kaisersaals von 1983  
Text: Ebrach (Oberfranken) \* (Ehemalige) Klosterbauten \* 1687-1702 und 1715-1734 \* Abteibau \* Dientzenhofer, Johann Leonhard, Architekt; Dientzenhofer, Johann (Art?), Bauleiter und Architekt?; Welsch, Maximilian von (Art?), Architekt? \* 1687-1690 und 1715-1734 \* Corps de Logis \* Saalbau und Dreiflügelanlage \* Kaisersaal \* Hennicke, Georg, Stukkateur; Schenk, Daniel, Stukkateur: Inneres nach Süden \* um 1720 \* Stuckmarmor (rot) und Stuck \* Deckengemälde (Apokalyptisches Lamm mit Angehörigen des Zisterzienserordens und der zisterziensischen Kreuzritterorden) 1722 von Anton Clemens Lünenschloß, die Nebenbilder von Joh. Adam Remela; Neg.-Nr. 864.300 \* Aufnahme 1983.07  
[<http://www.bildindex.de/obj20162136.html#|3>].

## 1.2 Baugeschichte der Zisterzienserabtei Ebrach

Als im Jahr 1119 der Gedanke einer Klostergründung im Steigerwald durch die Edelfreien BERNO und RICHWIN VON EBERA aufkam, war der Entschluss, das Kloster in der Talsenke zu Ebrach zu bauen, schnell gefasst. Man war sich des hervorragenden Bauplatzes für eine geräumige Klosteranlage mit stattlicher Kirche und der günstigen Lage mit umliegenden Wiesen und Wäldern bewusst.

Die Weihe der ersten Klosterkirche fand am 7. Oktober des Jahres 1134 durch den Würzburger Bischof EMBRICO statt. Die Grundsteinlegung für die zweite (heutige) Abteikirche war am 4. Juni 1200. Durch sie wurde die erste Kirche überbaut. „*Es ist anzunehmen, dass der Vorgängerbau im Bereich des Presbyteriums [der heutigen Kirche] stand.*“<sup>17</sup> Die Bautätigkeit begann an den nordöstlichen Teilen von Querschiff und Chor, die Weihe der Michaelskapelle im nördlichen Querhausarm 1207 erfolgte. Die übrigen Querschiffkapellen wurden 1211 geweiht. In den folgenden 30 Jahren wurden der Umgang, der Hochchor und die Unterzone des Querschiffs fertiggestellt. Es folgten die östlichen und mittleren Teile des Langhauses. Das Kirchenweihfest fand am 5. Dezember 1285 statt.<sup>18</sup>

Der ursprüngliche Westgiebel der Kirche, im Bauernkrieg<sup>19</sup> beschädigt, konnte 1580 wieder hergestellt werden. 1691 wurde die Vorderwand des Dachgiebels abgetragen und durch das heute noch bestehende Walmdach ersetzt. Der mittelalterliche steinerne Dachreiter wurde im Bauernkrieg beschädigt und durch einen hölzernen ersetzt. Einen Glockenturm gab es keinen. Eine Verordnung von 1157 verbot Glockentürme bei Zisterzienserbauten, „*die mit der Einfachheit des Ordens nicht vereinbar sind*“.<sup>20</sup>

Die restlichen, eher bescheiden ausgeführten und im Süd-Westen an die Kirche anschließenden Klosterbauten wurden in Kriegen des 16. und 17. Jahrhunderts zerstört.

<sup>17</sup> DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern I. Franken*, München, Berlin 1999, S. 297.

<sup>18</sup> WIEMER 1992, S. 23.

<sup>19</sup> In Tauberfranken 1476.

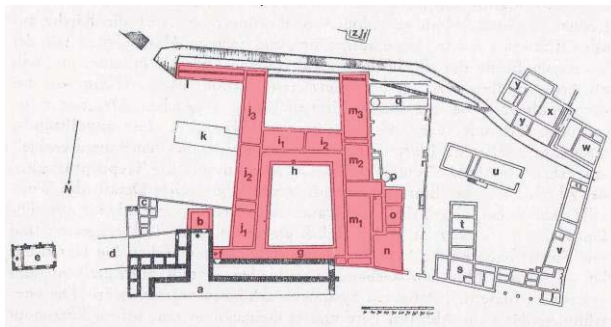
<sup>20</sup> SCHNEIDER 1977, S. 59. In Ausnahmefällen waren die Türme jedoch in sturmreichen Gegenden geduldet, wobei die Glocken höchstens 500 Pfund schwer sein durften.

Ende des 17./Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgten zwei große Umbauphasen (1687–1702 und 1715–1735), während derer die neuen Klostergebäude entstanden. Durch den Stand der Kirche war die Lage des neuen Bauegefüges vorgegeben, da lediglich die Angliederung der neuen Klosterbauten an die Kirche und nicht dessen Einbeziehung in den neuen Komplex verlangt wurde.<sup>21</sup>

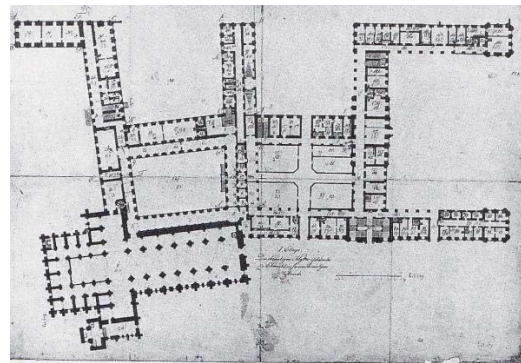
Der Architekt der ersten Bauperiode war JOHANN LEONHARD DIENTZENHOFER (\*1660 in St. Margarethen; †1707 in Bamberg), der von Abt LUDOVICUS LUDWIG (1686–1696) 1686 nach Ebrach berufen wurde. 1687 erhielt DIENTZENHOFER für den Grundrissplan<sup>22</sup> ein erstes Honorar. Die Grundsteinlegung erfolgte am 7. Juli 1688. Das Neubaukonzept DIENTZENHOFERS sah eine große Rechteckanlage vor (Abb. 7). Der Bau sollte durchgehend zweistöckig ausgeführt werden und nur durch schwach vortretende Risalite<sup>23</sup> an den Kopfenden der Trakte durchbrochen werden.

Zwischen 1688 und 1698 entstand der an die Kirche anschließende Ostabschnitt des Abteitraktes, der Kassariats- und Bursariatstrakt, der Dormitoriumstrakt mit Bibliotheksflügel sowie der Refektoriumstrakt und der Kreuzgang. Um 1700/02 folgte der Kanzleitrakt. Danach wurde die Bautätigkeit zunächst eingestellt.

Unter Abt SÖLNER wurde der Weiterbau erst 1715 wieder aufgenommen. SÖLNER holte den Würzburger Baumeister JOSEPH GREISING (\*1664 in Hohenweiler; †1721 in Würzburg) nach Ebrach, welcher in den Jahren 1712/13 unter Abt PAULUS BAUMANN schon ein Projekt für die Abtei ausgeführt hatte.<sup>24</sup>



**Abb. 17:** Rekonstruierter ursprünglicher Fundamentplan des Klosters von JOHANN LEONHARD DIENTZENHOFER, 1687. Die davon ausgeführten Teile sind rot unterlegt [ZIMMERMANN 1977, S. 247].



**Abb. 18:** Erdgeschossgrundriss der Klosterkirche und den anschließenden Gebäuden um 1820 von JOHANN BAPTIST ECK [WIEMER 1992, S. 39].

Seine wichtigsten Erneuerungen in Ebrach beinhalten die Errichtung eines Treppenhauses in den Mittelteil der langgestreckten Nordfassade, sowie die Öffnung der beiden westlichen Abteihöfe zu einem Ehrenhof und die damit verbundene Einführung eines großen, längsrechteckigen Saal in diesen neu errichteten Trakt des Hofes. Beide waren Ende des Jahres 1717 im Rohbau, im Sommer des Jahres 1718 komplett fertiggestellt. Möglich, dass der bis dahin als Architekt noch unbekanntere BALTHASAR NEUMANN (\*1687 in Eger; †1753 in Würzburg) bei der Konzeptentwicklung mitwirkte.<sup>25</sup> Die Hauptautorenschaft der Ebracher Planung wird in einer langanhaltenden Diskussion zwischen GREISSING, NEUMANN, DIENTZENHOFER und auch MAXIMILIAN VON WELSCH (\*1671 in Kronach; †1745 in Mainz) gesehen.

<sup>21</sup> TREPPLIN, DOROTHEE: *Bau und Ausstattung des Klosters Ebrach im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg 1930, S. 48.

<sup>22</sup> Dieser wurde aus mehreren Blättern der Neubautwürfe in der Universitätsbibliothek Würzburg rekonstruiert.

<sup>23</sup> Überwiegend im Barock vorkommender, vor die Flucht des Hauptbaukörpers vorspringender Bauteil. Dieser kann auch höher sein und hat oft ein eigenes Dach (KOEFFT/BINDING 2005, S. 394).

<sup>24</sup> Dieses Projekt kann nicht sicher bestimmt werden, vermutlich handelte es sich aber um die Amtshöfe in Würzburg und Weyer, sowie der Familiarenbau der Vorstadt.

<sup>25</sup> NEUMANN erhielt am 13. März 1716 100 Gulden für „verschiedene Abriß über den Neuen Abteybau“ (Vgl. WIEMER 1992, S. 42).

Interessant ist, dass auch wasserbautechnische Arbeiten im Zusammenhang mit den Neubauten stattfanden. So musste z. B. die Ebrach unterirdisch verlegt werden, um den neuen Klosterbauten Platz zu schaffen. Diese Pläne werden wiederum im Zusammenhang mit NEUMANN gesehen, welcher zu dieser Zeit hauptsächlich als Wasserbauingenieur bekannt war.<sup>26</sup>



**Abb. 19:** Nordfassade der Klostergebäude von Nordwesten.



**Abb. 20:** Treppenhaus im Abteibau.

Die Bildhauerarbeiten an den neuen Klostergebäuden führten BALTHASAR ESTERBAUER (\*1672 in Niederbayern; †1728), JOHANN THOMAS WAGNER und später DANIEL FRIEDRICH HUMBACH aus. Der Ausbau des Treppenhauses begann 1717, zwei Jahre später wurde es eingewölbt. Zeitgleich erfolgten die letzten Arbeiten an der Ehrenhoffassade und an der Ausstattung des Kaisersaals. 1723 waren alle Arbeiten in diesem abgeschlossen und als letzte Maßnahme in diesem Bauteil erfolgte die Ausbildung eines Grottenwerks unter dem Saal.

Die Arbeiten wurden erst mit der Fertigstellung des Südflügels des Ehrenhofes und dessen Verbindung zum Saal 1730 wieder aufgenommen und 1734 fertig gestellt.



**Abb. 21:** Treppenhausbau der Nordfassade des ehem. Klosters.

Die älteren, im Osten erbauten DIENTZENHOFERSCHEN Gebäude zeigen eine strenge und sparsame Gliederung, der von GREISSING ausgeführte Mittelteil ist üppiger und im Detail und den dekorati-

---

<sup>26</sup> Vgl. DEHIO 1999, S. 303.

ven Formen reicher und der Westteil zusammen mit dem Mittelpavillon und dem Treppenhaus lässt die Formensprache BALTHASAR NEUMANNs erkennen.<sup>27</sup>

Das Material der im 17. und 18. Jahrhundert erbauten Klostergebäude ist überwiegend grauer Sandstein, nur wenige Stellen der Fassade sind verputzt. Die Schauseiten des Klosters zeigen sich in der langgestreckten Nord-Fassade, welche senkrecht an die Westseite der mittelalterlichen Klosterkirche stößt, und im Zentrum den Treppenhausbau beherbergt (Abb. 19/21), sowie in dem westlichen Ehrenhof, welcher als zentralen Gebäudeteil den Kaisersaal aufnimmt (Abb. 22).<sup>28</sup>

Die Nordfassade wird durch einen Zusammenschluss der im ersten Bauabschnitt von DIENTZENHOFER über zwei Geschosse ausgeführten Teile und des im zweiten Bauabschnitt hinzu kommenden dreigeschossigen Treppenhausbaus (Abb. 20) gebildet. Die zweigeschossigen Wände werden durch vom Boden aufsteigende Pilaster gegliedert. Horizontal werden die Fassaden von einem einheitlichen Sockelgesims, einem unterbrochenen Gurtgesims und einem nicht durchlaufendem Gebälk gegliedert.<sup>29</sup>

Der Treppenhausbau tritt als Risalit aus der Fassade heraus. Dessen Mittelteil wird durch ein gebändertes Sockelgeschoss, eingefasst von Kolossalpilastern an den Außenecken und Doppelsäulen zur Einrahmung der Mittelachse zusätzlich aus dem Baukörper hervor gehoben. Oberhalb der Kapitelle<sup>30</sup> der Pilaster zeigt sich ein erhöhtes Gebälk, welches nur über der Mittelachse einen gewaltigen Dreiecksgiebel trägt. Der plastische Schmuck von BALTHASAR ESTERBAUER zeigt oberhalb des Portals zwei allegorische Figuren und das große Klosterwappen von Putten und Sonnenblumen umrahmt im Giebfeld.

Auf dem Giebel des Treppenhausbaus sind fünf Monumentalfiguren angebracht. Außen sind die Stifter BERNO und RICHWIN, beide als Krieger im Harnisch mit Federbuschhelmen, römischen Soldatenmänteln, Lanzen und großen Rundschildern zu sehen.<sup>31</sup> Über den Doppelsäulen auf der Giebelschräge stehen KÖNIG KONRAD III. links und sein Sohn HERZOG FRIEDRICH IV. VON SCHWABEN rechts.<sup>32</sup> Auf dem Giebelscheitel, an höchster Stelle, ist die Personifikation der Ecclesia zu sehen.

Nach MATSCHE (2011) ist die demonstrative bildliche Darstellung sog. Stifter und Förderer immer mit der Ausstattung eines „Kaiser- und Reichssaals“ im weltlichen Bereich der Prälatur gekoppelt. Man findet sie überwiegend in solchen Klöstern, welche wegen ihres Anspruchs auf Reichsunmittelbarkeit mit Fürstbischöfen im Streit lagen. *„Die Klöster führten diese Auseinandersetzung in einem ‚Kampf durch Bilder‘, in dem die Darstellung ihrer Stifter und ihrer königlichen oder kaiserlichen Schutzherren die Hauptrolle spielten.“*<sup>33</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. KNAPP, FRITZ: *Mainfranken (Bamberg/ Würzburg/ Aschaffenburg). Eine fränkische Kunstgeschichte*, Würzburg 1928, S. 171.

<sup>28</sup> Beschreibung s. Abschnitt 2 *Beschreibung des Kaisersaals*, S. 17.

<sup>29</sup> WIEMER 1992, S. 45.

<sup>30</sup> Ionische Ordnung.

<sup>31</sup> Vgl. MATSCHE, FRANZ: *„Fundant et ornant“*. Orte und Formen der bildlichen Präsentation von Stiftern in barocken Klöstern Süddeutschlands, in: *Mitteuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild*, HERZOG, MARKWART/WEIGL, HUBERTA (Hrsg.), Konstanz 2011, S. 157.

<sup>32</sup> KONRAD III. ist im Harnisch mit Krönungsmantel (Pluviale) sowie Szepter und Reichsapfel in den Händen dargestellt. Zusätzlich trägt er eine mächtige Mitrakrone, welche als Kaiser- und Reichskrone gelten und damit den Anspruch auf die kaiserliche Schirmvogtei demonstrieren kann (MATSCHE 2001, S. 157).

<sup>33</sup> MATSCHE 2011, S. 157.

## 2 Der Kaisersaal

Parallel zum Ausbau des Treppenhauses erfolgte die Bautätigkeit an der Ehrenhoffassade und an dem Saalflügel ab 1717 unter JOSEPH GREISSING.<sup>34</sup> Der Abschnitt, welcher den Saal enthält tritt leicht aus dem Bau hervor. Der Saalrisalit ist zurückhaltend mit Kolossalpilastern in sieben Achsen gegliedert. Die Wandflächen zwischen den vier mittleren Pilastern springen zusätzlich leicht vor (Abb. 22). Insgesamt dreigeschossig, bildet ein mit feiner Bänderrustika gegliedertes Erdgeschoss den Sockel für die durch die Kolossalordnung<sup>35</sup> zusammengefassten Obergeschosse.<sup>36</sup> Die Kapitelle der Pilaster sind in ionischer Ordnung gestaltet.<sup>37</sup> Das darüber ansetzende Gebälk ist attikaähnlich erhöht. Die Fensterachsen zeigen zusätzlich durch alle drei Geschosse verlaufende Fensterrisalite.<sup>38</sup> Diese werden in jedes horizontale Gesims, Architrav und Fries verkröpft, d. h. sie erscheinen als zusätzlich vorstehende Kropfkante an diesem Bauteil. Die Gliederung in sieben Achsen ist insgesamt eher ruhig. Dynamik erhält die Fassade durch die alternierende Fenstergestaltung der Beletage<sup>39</sup>, bei der sich Segment- und Dreiecksgiebel abwechseln und eine Steigerung zur Mittelachse aufbauen. Diese erhält einen etwas kräftiger gestalteten Dreiecksgiebel im 1. Geschoss, sowie einen Sprenggiebel zur Krönung des Portals im Erdgeschoss.



Abb. 22: sog. „Ehrenhoffassade“ (Westfassade); Ansicht des Gebäudeteils mit dem Kaisersaal im Inneren.

Die bildhauerische Dekorationen ESTERBAUERS an Kapitellen und Fensterumrahmungen bestehen aus Abtsstäben, Sonnenblumen und – über dem Mezzaninfenster der Mittelachse – das Auge der Dreifaltigkeit. Nach oben schließt die Fassade mit einem kräftigen Konsolgesims. GREISSING wählt hier zusätzlich eine Dachbalustrade, anstelle eines breitgelagerten Dreiecksgiebels, wie ihn die meisten Palastfassaden jener Epoche, z. B. auch das benachbarte Pommersfelden zeigen.<sup>40</sup>

<sup>34</sup> Vgl. MACK, JOHANNES: *Der Baumeister und Architekt Joseph Greissing. Mainfränkischer Barock vor Balthasar Neumann*, Würzburg 2008.

<sup>35</sup> Meint die durch die Pilaster samt ihrer Sockel zusammengefassten Geschosse der Fassade. Entwickelt von ANDREA PALLADIO im Villenbau der Spätrenaissance und weitergeführt im Barock und Palladianismus.

<sup>36</sup> V. a. die Erdgeschossgestaltung ist nach MACK (2008) analog zu zeitgenössischen Wiener Palastbauten.

<sup>37</sup> Gleiche Ordnung wie an der Nordfassade.

<sup>38</sup> Meint einen vor die Flucht des Hauptbaukörpers vorspringenden Bauteil.

<sup>39</sup> frz. „schönes Stockwerk“; meint das Hauptgeschoss eines Gebäudes mit den Repräsentationsräumen, meist über dem Erdgeschoss.

<sup>40</sup> MACK 2008, S. 344/345. Die Fassade in Ebrach steht nach MACK in der Tradition des Würzburger Juliusspitals.



Abb. 23: Blick in den Kaisersaal nach Süd-Westen im Herbst 2012.

*Lamm vor der Kulisse des Zisterzienserordens*<sup>42</sup>. Die Nebenbilder, als Fresken ausgeführt, wurden von JOHANN ANTON REMELA etwa zeitgleich gefertigt. Die Stuckatur des Raumes und der Decke entstand um 1720 durch die beiden Stuckateure HENNICKE und SCHENK.<sup>43</sup> Der Stuck besteht hauptsächlich aus flachem Bandwerk und appliziertem Gussstuck. Raumgreifender Stuck ist vor allem über den Kaminen und über den Fenstern zu finden (Vgl. *Übersicht der Stuckdecke*, Anhang Abb. 142).<sup>44</sup>



Abb. 24: Stuckdekor über den Kaminen.

Die Ausgestaltung des Kaisersaals erfolgte in den Jahren 1722/23. Die Maße des Raumes entsprechen einem Größenverhältnis von Länge zu Breite zu Höhe in 2 zu 1 zu 0,8. Der große rechteckige Saal zeigt eine Folge von Pilastern und Säulen, welche durch einen Architrav vom Deckengewölbe abgetrennt sind. Nach MAYER (1955) „lockern“ die Halbsäulen und schräg gestellten Pilaster den zweigeschossigen Raum.<sup>41</sup> Auf beiden Längsseiten befinden sich Fensterachsen, wobei sich die westlichen zur Gartenseite mit dem Ehrenhof öffnen. Die äußeren Fenster der Ostseite zeigen zu den Innenhöfen, die mittleren sind als Scheinfenster ausgeführt. Die Fensternischen sind jeweils durch Scheimbalkone zweigeschossig unterteilt. An den Stirnseiten des Saales ist mittig ein Kamin, welcher von je zwei Flügeltüren mit darüber liegendem Balkon gerahmt wird.

Das zentrale Deckengemälde, welches 1722 als Ölmalerei auf Leinwand von dem Würzburger Hofmaler ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS gefertigt wurde, zeigt „Das apokalyptische

Die Wand- und Fensterflächen sind fast durchgehend in weißem Stuck gestaltet, lediglich die Pilaster mit ihren Postamenten, sowie das mehrfach profilierte Gesims werden durch einen rötlichen Stuckmarmor farbig hervorgehoben. Die Kamine zeigen zusätzlich schwarzen Stuckmarmor.

Im Saal sind acht weiß gefassten Holzfiguren freistehend aufgestellt. Die konkav verlaufende Form der Pilaster bildet eine Art Schale für die jeweils davor stehende Figur. Von einer ur-

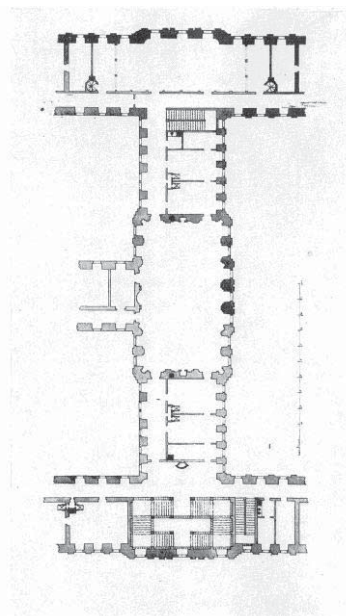
<sup>41</sup> Vgl. MAYER, HEINRICH: *Die Kunst des Bamberger Umlandes*, Bamberg 1955, S. 60.

<sup>42</sup> Titel nach RICHTER, DORETTE: *Der Würzburger Hofmaler Anton Clemens Lünenschloß (1678–1763)*, Diss. Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Würzburg 1938.

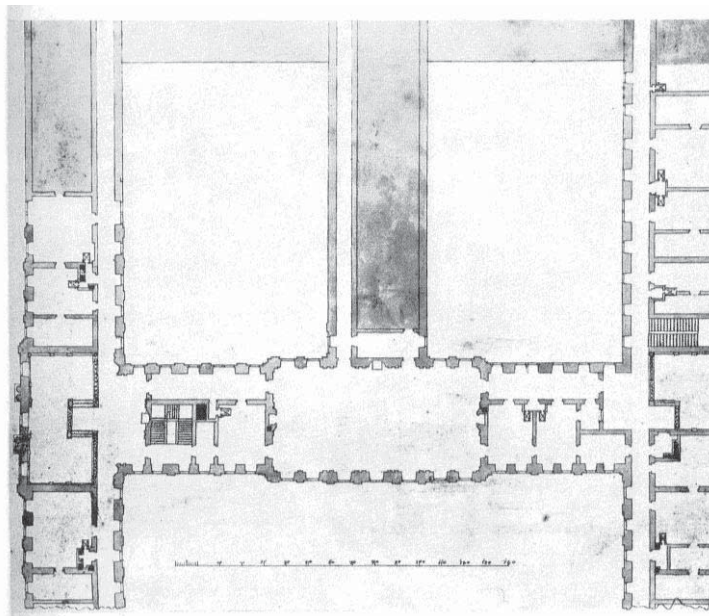
<sup>43</sup> Laut DEHIO 1999, S. 304.

<sup>44</sup> Vgl. REICHEL, EBERHARD: *Untersuchungsbericht/ Schadensdokumentation/ Fotodokumentation, Ebrach, Ehem. Zisterzienserkloster, Jetzt Justizvollzugsanstalt, Abteibau, Kaisersaal*, Gundelsheim 1999, S. 4.

sprünglich noch reicheren Figurenausstattung im Kaisersaal sind heute an den Langseiten drei weibliche Figuren ohne Attribute, sowie eine Papstfigur von 1718 von ESTERBAUER und in den Ecken vier Wappenherolde aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten.<sup>45</sup> Die Statuen stehen auf Postamenten, welche in Höhe und Gliederung den Piedestalen<sup>46</sup> der Säulen entsprechen, (Abb. 143–150 im Anhang).



**Abb. 25:** Grundrissentwurf des ersten Stockwerks der Konventgebäude (Würzburg, Universitätsbibliothek, Delin. I/ 2,96) [HOFMANN 1971, Anhang 2].



**Abb. 26:** Grundrissentwurf des Oberstocks (zweiten Stockwerks) der Konventgebäude (Würzburg, Universitätsbibliothek, Delin. I/ 2,94) [HOFMANN 1971, Anhang 3].

So führt der Kaisersaal in Ebrach „die gemischte Verwendung von Pilastern und Säulen zur Akzentuierung der kreuzförmig eingezogenen Grundrissgestalt des Saales nach dem Vorbild von Pommersfelden fort, gibt aber deren Verbindung zu Arkaden auf, wie dies bei fast allen [anderen süddeutschen] Sälen der Fall ist, die danach entstanden sind, mit Ausnahme etwa des Bruchsalter Marmorsaales“.<sup>47</sup> Das Motiv der innerhalb der Kolonnade stehenden Statuen ist nach GOLDMANN/STURM<sup>48</sup> in Anlehnung an das Architekturtraktat ANDREA PALLADIO<sup>49</sup> übernommen, welches allerdings das Aufstellen der Statuen zwischen den Säulen innerhalb rundbogiger Nischen vorgibt. Die Kombination von Stützen und Statuen in Ebrach ist eine Synthese aus dem *palladinischen Kolonnadensaal*, wie er z. B. in dem Augustiner Chorherrenstift auf Herrenchiemsee vorkommt, mit Statuen in Nischen und dem *architekturlosen Statuensaal*, wie man ihn im Kaiser- bzw. Reichssaal im Kloster Salem findet.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Ursprünglich waren Kaiser, Päpste und Fürsten als Statuen vorgesehen, welche die Stifter, Förderer und Schutzherrn des Klosters repräsentieren sollten (Vgl. MATSche 2011, S. 154). Diese sind entweder nicht ausgeführt worden oder nicht erhalten geblieben.

<sup>46</sup> Frz. für Postament bzw. einen sockelartigen Unterbau eines Stützglieds.

<sup>47</sup> MATSche, FRANZ: *Prachtbau und Prestigeanspruch in Festsälen süddeutscher Klöster im frühen 18. Jahrhundert. Zum Typus und zur Verbreitung des Kolonnadensaals und zur Frage des ‚Reichsstils‘*, in: *Himmel auf Erden oder Teufelsbauwurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock*, HERZOG, MARKWART/KIESSLING, ROLF/ROECK, BERND (Hrsg.), Konstanz 2002, S. 107.

<sup>48</sup> Das Hauptwerk des Architekturtheoretikers NICOLAUS GOLDMANN (1611–1665) „*Vollständige Anweisung zu der Civil Bau-Kunst*“ wurde 1696 von LEONHARD CHRISTOPH STURM veröffentlicht.

<sup>49</sup> \*1508 in Padua, †1580 in Vicenza; Italienischer Architekt der Renaissance.

<sup>50</sup> Der Kaisersaal des Augustiner Chorherrenstifts auf Herrenchiemsee ist zwischen 1713–15 entstanden und zeigt in Wandmalereien die zwölf ersten römischen Kaiser („Sueton-Kaiser“) als goldene Statuen in Rundbogennischen zwischen Marmorpilastern. Der 1708 vollendete Reichssaal im Kloster Salem ist der erste süddeutsche Prälatensaal, welcher voll-

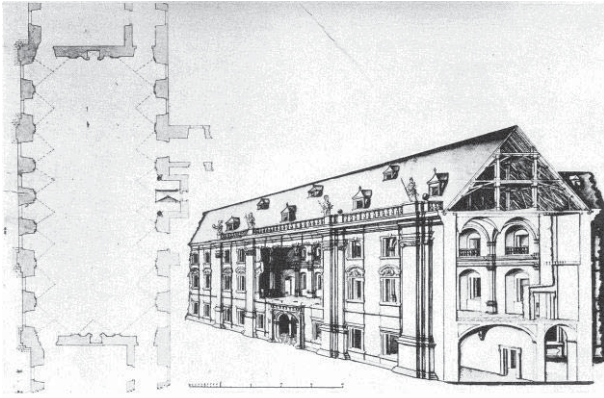


Abb. 27: Perspektivische Ansicht des Entwurfs des Saalbaus mit Grundrisszeichnung des Obergeschosses (UBW, Delin I/2, 93) [WIEMER 1989, S.63].

Mit dem Bau des Kaisersaals in Ebrach findet nach MATSCHE<sup>51</sup> erstmals der Typus des Kolonnadensaals Aufnahme in den klösterlichen Saalbau in Süddeutschland. Der Bauboom der überwiegend in österreichischen und süddeutschen Klöstern seit Ende des 17. bis ins 18. Jahrhundert stattgefunden hatte, war neben der ökonomischen Erweiterung auch durch das aufkommende Prestigestreben der Klöster und damit einer besonderen Art von herrschaftlicher Präsentation bestimmt. Viele der in dieser Zeit erweiterten oder neu gebauten Klostergebäude erreichen mit ihrem Umfang eine Größe, welche mit der der Klosterresidenz des spanischen Königs im Escorial zu konkurrieren suchte.<sup>52</sup> Als Hauptattraktion der in Süddeutschland

entstehenden Klosterresidenzen dient der Fest- oder Hauptsaal, der sog. Kaisersaal, welcher den eigentlich Kern eines fürstlichen Schlosses, also das Hauptstück herrschaftlicher Repräsentation in Form von Architektur bildet.

Die Dekoration von Kaisersälen im Allgemeinen folgt einem feststehenden ikonografischen und allegorischen Programm. Im Zentrum stehen Kaisergalerien und die Verherrlichung der Reichsidee oder des „Guten Regiments“.<sup>53</sup>



Abb. 28: Karyatiden unterhalb der Balkone über den Türen.



Abb. 29: Stuckdekor am Architrav.

„Der Typus [des Kaisersaals] wurde in der Gegenreformation Anfang des 17. Jh. vermutlich in den kurfürstlichen Residenzen München und Aschaffenburg begründet. Deren Tradition wiederum reicht bis in das Mittelalter (Reichsburgen, reichsstädtische Rathäuser) und die italienische Renaissance (Imperatoren- und Caesarensäle) zurück.“<sup>54</sup>

Der Kaisersaal in Ebrach wurde daher, wie viele andere Kaisersäle auch, in der Hoffnung, auf einen Besuch des Kaisers gebaut.<sup>55</sup> „Er wurde bei Festen, die man zu Ehren anwesender Fürsten

plastische Statuen deutscher Kaiser vor angedeuteten Nischen an den Fensterpfeilern zeigt. Jedoch keiner dieser Säle kombiniert die Statuen mit der Kolonnade, wie dies in Ebrach der Fall ist.

<sup>51</sup> MATSCHE 2002, S. 107.

<sup>52</sup> Vgl. MATSCHE 2002, S. 81.

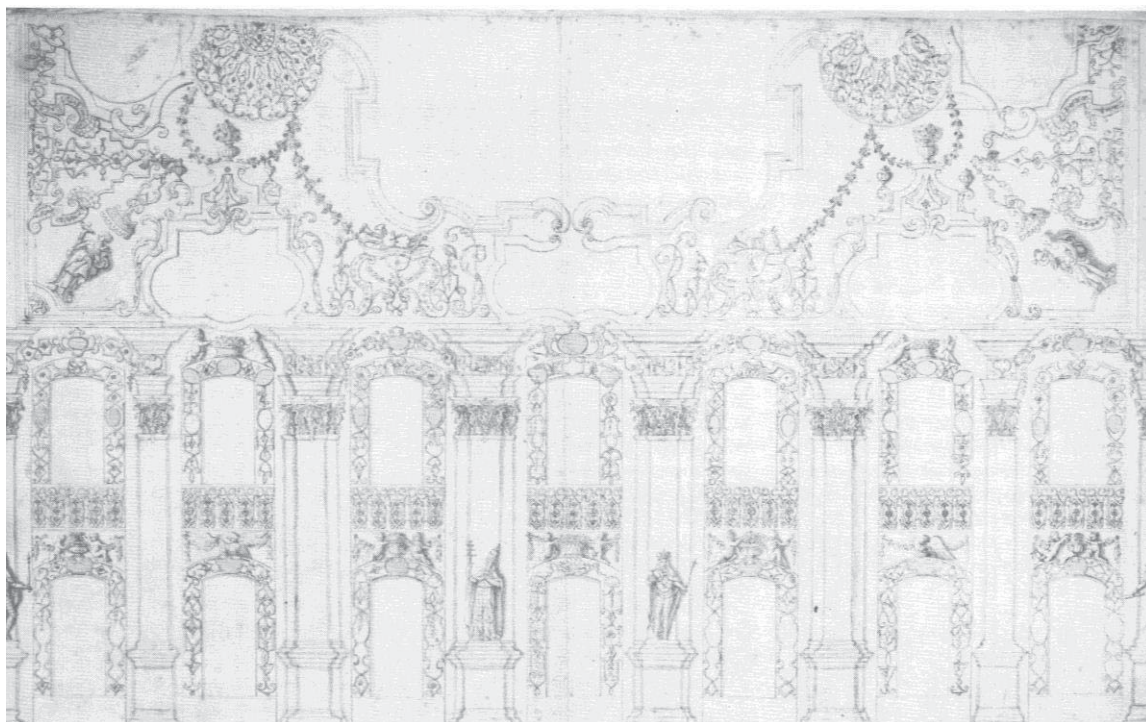
<sup>53</sup> Vgl. DISL, VERONIKA: *Die Tiepolo-Fresken im Kaisersaal der Würzburger Residenz*, SA, Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2012, S. 5.

<sup>54</sup> DISL 2012, S. 5.

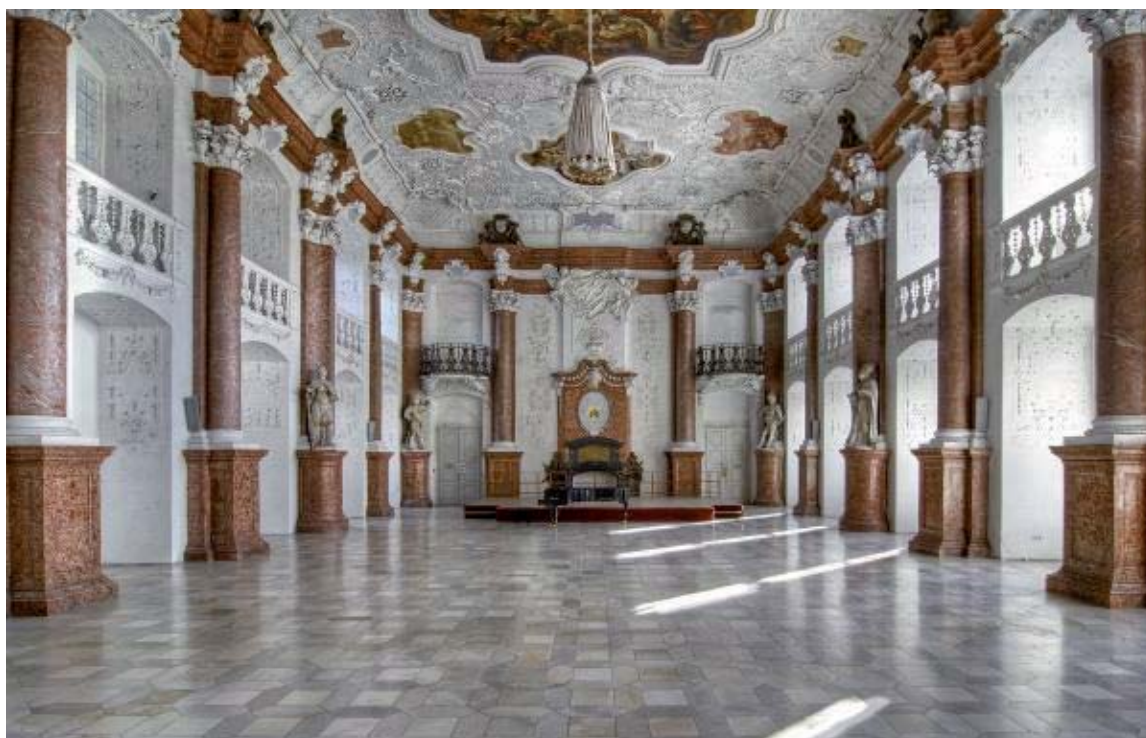
<sup>55</sup> Der österreichische Kaiser verweilte mehrmals in der Residenz in Würzburg und deshalb hoffte man in Ebrach, dass er auf seiner Reise von Bamberg hier Halt machen würde – aber der Kaiser kam nicht vorbei.



veranstaltete, benutzt und durfte (als einziger Raum) auch von Frauen betreten werden.“<sup>56</sup> Nach KASPAR (1971) war er schon damals einer der schönsten Konzertsäle Frankens.<sup>57</sup>



**Abb. 30:** DANIEL SCHENK: Entwurf zur Gestaltung des Kaisersaals (UB Würzburg, Delin I,2,50)  
[Barockbau Ebrach 1988, S. 26].



**Abb. 31:** Übersicht Kaisersaal, Blick Richtung Süden  
[[http://www.frankenradar.de/files/event\\_bilder/kaisersaal\\_ebrach.jpg](http://www.frankenradar.de/files/event_bilder/kaisersaal_ebrach.jpg)].

<sup>56</sup> DOMARUS 1951, S. 27.

<sup>57</sup> Vgl. KASPAR, ADELHARD: *Chronik der Abtei Ebrach*, Münsterschwarzach 1971, S. 198.



### 3 Das Deckengemälde von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS

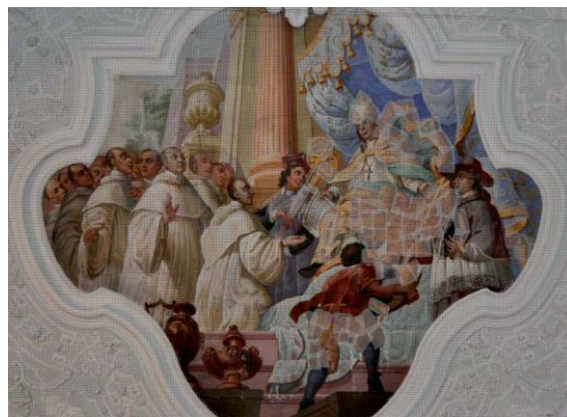
#### 3.1 Die Kaisersaaldecke

Den Entwurf für das zentrale Deckengemälde der Kaisersaaldecke lieferte 1721 der Würzburger Hofmaler ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS. Schon ein Jahr später wurde „*Das apokalyptische Lamm vor der Kulisse des Zisterzienserordens*“ als Ölmalerei auf ca. 60 m<sup>2</sup> Leinwand, vermutlich in Räumlichkeiten der damals noch im Bau befindlichen Würzburger Residenz fertiggestellt und kurz darauf in Ebrach an die Decke montiert. Bei Anbringung des Bildes soll der Stuck der Decke schon größtenteils fertig gewesen sein, weshalb RICHTER (1930) davon ausgeht, dass LÜNENSCHLOSS den im ursprünglichen Entwurf ausladend gestalteten Höllenschlund so nicht darstellen konnte bzw. wollte.

Die Stuckdecke ist mit bandförmigen Ornamenten und Mustern geschmückt. Sie entstand um 1720 durch die beiden Stuckateure GEORG HENNICKE und DANIEL SCHENK<sup>58</sup> (*Übersicht der Stuckdecke*, Anhang Abb. 142). Als weitere Stukkatoren sind J. BAYERNA (nach 1733) und J. WEIGEL genannt.<sup>59</sup> Die Nebenbilder um das zentrale Deckengemälde zeigen die „*Verleihung von Privilegien an den Zisterzienserorden*“, sowie die „*Aussendung zisterziensischer Ritterorden*“ und wurden von JOHANN ADAM REMELA in Freskotechnik gemalt. Ikonografisches Leitmotiv und Programm ist in allen Darstellungen die Beziehung Ebrachs zum Reich und die Anspielung auf seine Stifter als Kreuzritter.



**Abb. 32:** Fresko der Zisterziensermönche auf der Nordseite des Kaisersaals, Photographie um 1938 [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–19].



**Abb. 33:** Fresko der Zisterziensermönche auf der Nordseite des Kaisersaals, Aufnahme 2012.



**Abb. 34:** Fresko der zisterziensischen Kreuzritterorden auf der Südseite des Kaisersaals, Photographie um 1938 [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–17].



**Abb. 35:** Fresko der zisterziensischen Kreuzritterorden auf der Südseite des Kaisersaals, Aufnahme 2012.

<sup>58</sup> Nach DEHIO 1999, S. 304.

<sup>59</sup> Vgl. MAYER 1955, S. 60.



Abb. 36: Deckengemälde von LÜNENSCHLOSS im Kaisersaal des ehem. Zisterzienserklosters Ebrach, Vgl. Anhang Abb. 141.

Thema der Darstellung von LÜNENSCHLOSS' Deckengemälde ist die Anbetung des Lamm Gottes durch Mönche des Zisterzienserordens. Das apokalyptische Lamm sitzt auf dem Buch der sieben Siegel. Zusätzlich wird der Sturz Satans durch den Erzengel Michael gezeigt. Über dem Höllenschlund werden einige bekannte zisterziensische Ritterorden dargestellt, gegenüber eine Schar von Geistlichen.<sup>60</sup> MAYER (1955) nennt die Darstellung „Huldigung des Zisterzienserordens vor dem Lamm Gottes, Bestätigung des Ordens, Aussendung der zisterziensischen Ritterorden von Alcantara und Calatrava“. Das Gemälde ist im Breitformat an der Decke so angebracht, dass es nicht auf eine Ansicht vom im Norden gelegenen Eingang, sondern von einer der Längsseiten berechnet ist. Es ist von einem reichlich profilierten und ornamentierten Rahmen eingefasst.

Der Entwurf des Gemäldes befindet sich heute im Martin von Wagner Museum in Würzburg (Fotographie *Entwurf zu dem Deckengemälde im Kaisersaal der ehemaligen Zisterzienserabtei Ebrach*, Abb. 37). Das Gemälde entspricht jedoch nicht komplett diesem ursprünglichen Entwurf von LÜNENSCHLOSS. RICHTER, DORETTE: *Der Würzburger Hofmaler Anton Clemens Lünenschloß* (1678–1763), Würzburg 1938, beschreibt den Entwurf in Verbindung zu dem ausgeführten Deckengemälde.

Auf der Zeichnung noch stärker als im Gemälde ausgeprägt, wird das Bild durchgehend von einem dunklen Wolkenrand gerahmt, an den sich wechselnd helle und dunkle Wolkenringe anschließen. Die Mitte mit dem Thron des Lammes erscheint dabei als hellster Punkt des Bildes. Über das Buch mit den sieben Siegeln berichtet ausführlich die Johannes Offenbarung, 5. Kapitel. Entsprechend soll Johannes in einer apokalyptischen Vision gesehen haben, wie die sieben Siegel einer Buchrolle durch Christus (als Lamm Gottes) geöffnet werden, und dadurch die Apokalypse in einzelnen Schritten ausgelöst wird. Das Lamm symbolisiert die göttliche Weisheit und wird oft,

<sup>60</sup> Mit der Verehrung des Lammes ist hier der Sturz der Feinde Gottes verbunden (Vgl. RICHTER 1938, S. 62).

auch bei LÜNENSCHLOSS, mit einer Kreuzfahne<sup>61</sup> dargestellt. Es ist auf eine thronähnliche Trage gebettet und wird von den vier Evangelisten (Matthäus mit dem Engel, Markus mit dem Löwen, Lukas mit dem Stier und Johannes mit dem Adler) gehalten. Um sie herum sind Engel dargestellt. Die gesamte Figurengruppe um das apokalyptische Lamm befindet sich in einer helleren Himmelszone, darunter, ebenfalls schon im Himmel, sind betende Zisterziensermönche zu sehen.



**Abb. 37:** LÜNENSCHLOSS: Entwurf zum Deckengemälde im Kaisersaal der ehem. Zisterzienserabtei Ebrach von 1721 aus dem Skizzenbuch WS 145 (WS 145, HZ 6023 vor 1945: 81, Vgl. RICHTER 1930) [Skizzenbuch WS 145, HZ 6023 vor 1945: 81; Richard-Wagner-Museum Würzburg].

Auf der südlichen Seite des Gemäldes bieten eine Gruppe von Geistlichen, in ihre Ordensgewänder gekleidet, kostbare Gefäße mit Weihrauch dar. Es sind insgesamt sieben Geistliche zu sehen. Der Vordere zeigt das auffälligste Gewand, ihm wird von dem Engel unter ihm der Bischofsstab getragen. Der Geistliche hinter ihm trägt eine Krone in der Hand, welche er ebenfalls dem Lamm bzw. dem vor ihm knienden Geistlichen entgegenhält. Auf der nördlichen Seite, als Pendant zur Geistlichkeit, sind einige Kreuzritter mit ihren Ordensfahnen abgebildet. Erkennbar ist ganz rechts außen das Banner der Templer, die beiden Fahnen mit den sich kreuzenden stilisierten Lilien können französischen Kreuzrittern zugeordnet werden.<sup>62</sup> Die Ritter stehen oder sitzen auf

<sup>61</sup> Die Kreuzfahne gilt seit dem 10./11. Jahrhundert als Zeichen des Sieges. Besonders im Barock wurde die Kreuzfahne als Attribut und Symbol viel dargestellt. Oft wird der auferstandene Christus mit einer Kreuzfahne dargestellt, wobei das Tuch, ähnlich dem karolingischen Königsbanner, dreispitzig endet.

<sup>62</sup> In der Heraldik ist die „*Fleur de Lis*“ fast immer im Bezug zur französischen Monarchie bekannt.

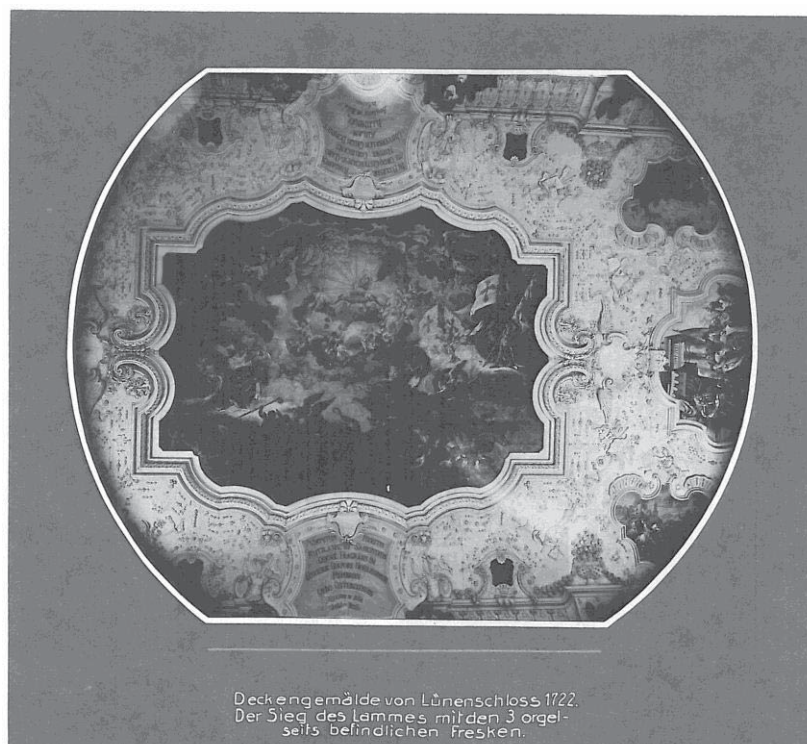
dem Wolkenring, sie beachten die Szene um das Lamm Gottes kaum. Direkt unter der Rittergruppe ist der Höllensturz dargestellt.



**Abb. 38:** Aufnahme des Deckengemäldes von LÜNENSCHLOSS aus dem Jahr 1927 [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–9].

Eingeleitet wird der Höllensturz durch den Erzengel Michael sowie einem Helferengel. Michael, mit Schild und Schwert bewaffnet, der Helferengel Flammen werfend, stoßen die Verdammten in die Hölle. Sieben Seelen sind dargestellt, welche sich verkrampft um ihre eigenen Leiber winden und dem Schicksal der Hölle zu entkommen versuchen. Das Zentrum der Stürzenden bildet Satan, ein großer Drache. Er hat sein Maul weit aufgerissen, sodass die scharfen Zähne zu sehen sind. Zusätzlich sind dem Drachen einige Schlangen als Ungetiere beigegeben. Am unteren Bildrand der Höllenszene ist ein stürzender Römer zu sehen, welcher den Kampf mit dem Schwert soeben verloren hat. Rechts hinter ihm ist ein bärtiger Mann mit Mondsichel an der Kopfbedeckung erkennbar. Dieser predigt aus einem Buch. Beide sind schon tief im Schlund der Hölle gefangen.

Die Mitte um das Lamm Gottes ist die hellste Stelle im Bild und strahlt v. a. die beiden Fahnen-träger auf der rechten Seite an. Die Knienden links unten im Bild werden dagegen von einem etwas milderem Licht beleuchtet. Im Zentrum überwiegen helle Farben, viel Gelb und milde Rottöne. Diese sind nahezu alle mit Weiß ausgemischt, während das Gemälde zu den Rändern hin dunkler wird, die Farben satter aufgetragen sind und die Töne viel Braun und Schwarz enthalten. Lichtakzente sind ins Bild gesetzt und verstärken das Gewirr aus stürzenden Menschen- und Schlangenkörpern durch ein Spiel aus Licht und Schatten.



**Abb. 39:** Decke mit dem Deckengemälde von LÜNENSCHLOSS, Aufnahme vor 1938, vor Zerteilung und Drehung der Leinwand [Hochbauamt Bamberg 2013].



**Abb. 40:** Projektion des ausgeführten Deckengemäldes „Das apokalyptische Lamm vor der Kulisse des Zisterzienserordens“ von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS (1722) auf den Umriss des ursprünglichen Entwurfes von 1721.

### Die Anbetung des Lammes

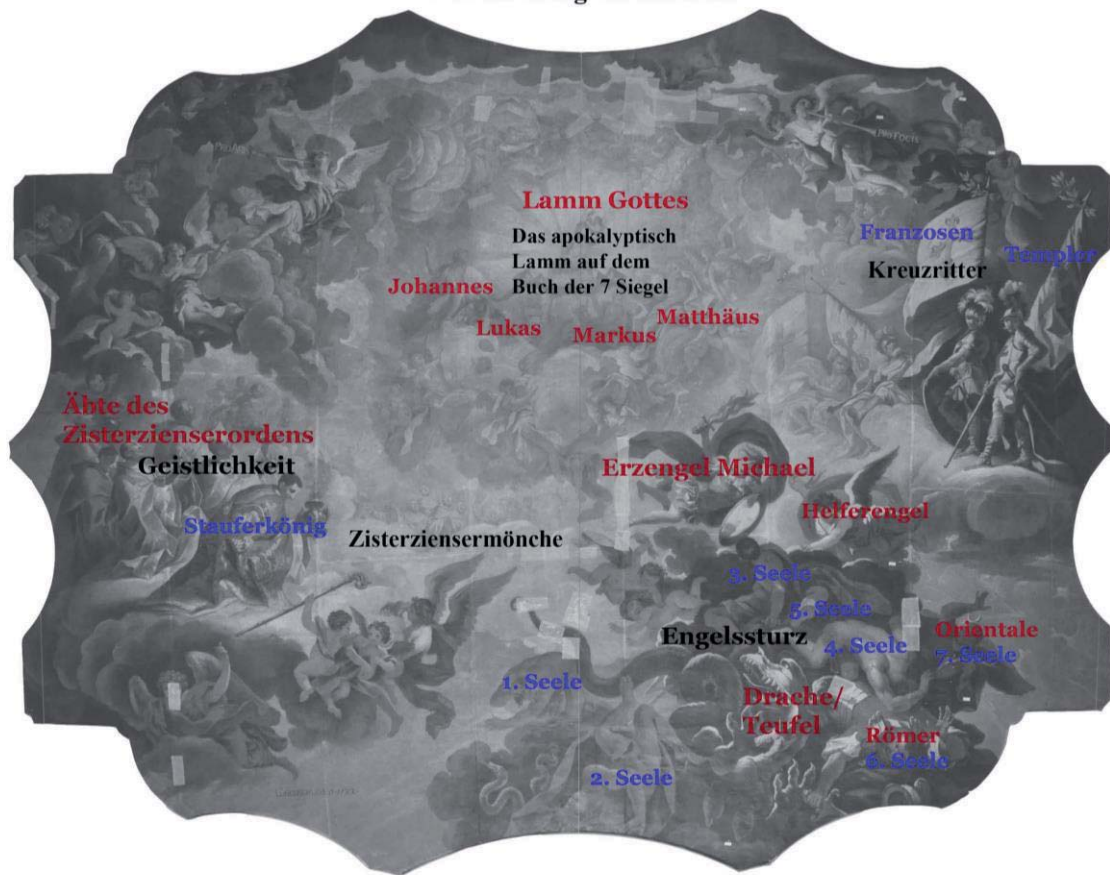


Abb. 41: Darstellungen des Deckengemäldes.

Das Gemälde ist von LÜNENSCHLOSS im Breitformat so konzipiert, dass es von der im Osten liegenden Gartenseite des Saales aus und auch nur auf diese Breitansicht betrachtet werden sollte. Von der Gartenseite fällt das meiste Licht in den Saal, weshalb diesem Einfall des Tageslichts entsprechend die Helligkeit im Gemälde von oben nach unten (vom Lamm Gottes Richtung Höllenschlund) abnehmen sollte. Heute hängt das Gemälde jedoch verkehrt herum: Die dunkelste Seite mit dem Höllensturz öffnet sich zur Gartenseite, die hellere Szene um das apokalyptische Lamm ist auf die dunkle Seite des Saales gerückt.





Abb. 42: Die vier Evangelisten tragen das Lamm Gottes, welches auf dem Buch der sieben Siegel sitzt.

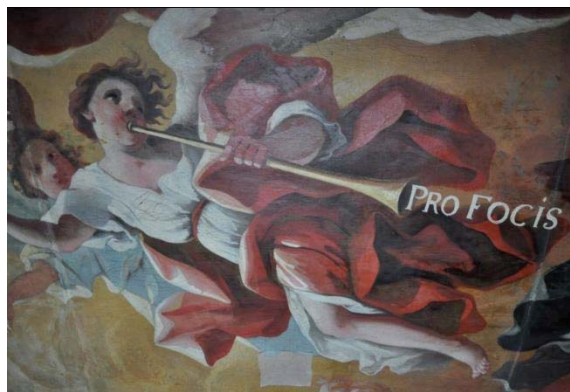


Abb. 43: Engel mit Posaune und dem Spruchband *Pro Focis*.



Abb. 44: Geistliche des Zisterzienserordens.



Abb. 45: Kreuzritter mit Ordensfahnen.



Abb. 46: Erzengel Michael stößt die Verdammten in die Hölle.

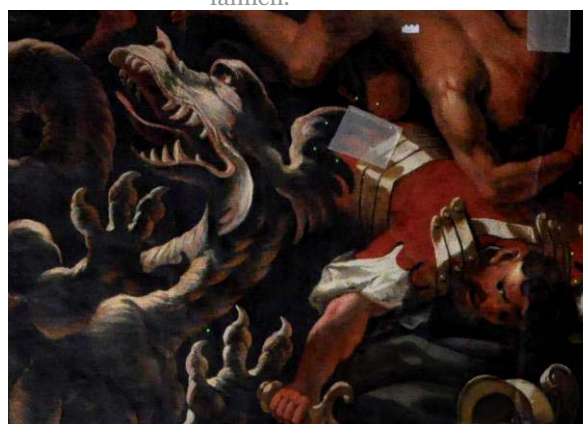


Abb. 47: Drache und Römer im Höllenschlund.

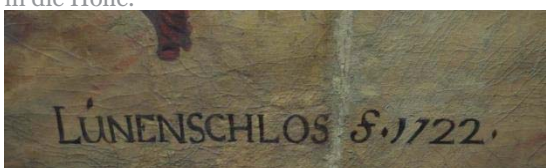


Abb. 48: Signatur LÜNENSCHLOSS 1722.

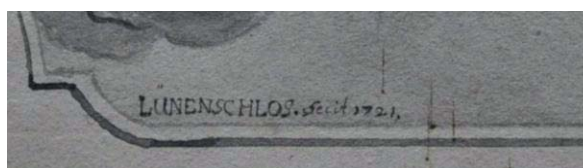


Abb. 49: Signatur LÜNENSCHLOSS auf dem Entwurf 1721 [Ausschnitt aus: Skizzenbuch WS 145, HZ 6023 vor 1945: 81; Richard-Wagner-Museum Würzburg].



Abb. 50: Putten an der Nordseite (westl.).



Abb. 51: Putten an der Nordseite (östl.).



Abb. 52: Putten an der Südseite (westl.).



Abb. 53: Putten an der Südseite (östl.).



Abb. 54: Putten an der Westseite (südl.).



Abb. 55: Putten an der Westseite (nördl.).



Abb. 56: Putten an der Ostseite (südl.).



Abb. 57: Putten an der Ostseite (nördl.).

**NORD**



ORDO CISTERCIENSIS PLAN  
 TATIO SANCTA  
 Alexander IV Bulla inter innumeras

**OST**



VIRTUTUM MERITIS  
 RUTILANS, ET SANCTITATIS  
 ODORE FRAGRANS IN  
 ECCLESIAE CORPORE NOBILISSIMUM  
 MEMBRUM  
 ORDO CISTERCIENSIS  
 Alexander IV Bulla Virtutum Meritis

**SÜD**



UT CASTRORUM ACIES  
 ORDINATA TERRIBILIS.  
 Clemens IV Bulla parvus fons

**WEST**



IN ECCLESIA FUNDAMEN  
 TO ORDO CISTERCIENSIS CLARO  
 NITORE CORUSCANS  
 UNIVERSALEM GREGIS DOMINICI  
 AULAM  
 ILLUMINAT.  
 Bonifacius VIII Bulla in Ecclesia  
 VIII

Abb. 58–61: Kartuschen über dem Architrav des Gesimses im Kaisersaal.

### 3.2 Der Maler ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS

ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS wurde am 13. August 1678 in Düsseldorf als Sohn von ABRAHAM LÜNENSCHLOSS und dessen Frau ANNA ELISABETH geboren. In den Jahren 1697–98 erscheint er unter dem Namen „*Anthoni Lunslot*“ als Lehrjunge des Historien- und Porträtmalers GASPAR VAN OPSTAL.<sup>63</sup> Aus dieser Zeit sind keine Zeichnungen von LÜNENSCHLOSS erhalten. Rechnungen belegen, dass der Kurfürst ihn noch vor 1700 durch seinen Kammerdiener und Kabinettsmaler DOUVEN in der „*Mahlerkunst*“ unterrichten ließ.<sup>64</sup> 1701 wurde LÜNENSCHLOSS vom Kurfürsten für eine Reise nach Italien finanziell unterstützt und kehrte erst 1718 nach Deutschland zurück. Während seines 17jährigen Aufenthalts in Italien hatte sich LÜNENSCHLOSS die italienische Malerei seiner Zeit zu Eigen gemacht und auch in seinen späteren Werken bleibt dieser Einfluss sichtbar.



Abb. 62 : Zeichnungen aus dem Skizzenbuch 142 von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS (Skizzenbuch WS 142, HZ 6053) [Ausschnitt aus: Skizzenbuch WS 142, HZ 6053; Richard-Wagner-Museum Würzburg].

In Italien traf LÜNENSCHLOSS zunächst in Florenz ein. Der Aufenthalt diente v. a. dem Antikenstudium. Die weitere Reise führte ihn nach Venedig und 1703 nach Rom. Von 1703 bis 1709 besuchte er mit Hilfe des Kurfürsten die Akademie, doch die finanzielle Unterstützung war wohl nicht ausreichend. LÜNENSCHLOSS kam in Kontakt mit der Familie der Medici in Rom und gewann den ersten Preis bei einer Sitzung der Zeichenakademie auf dem Kapitol. Die Prämie von zwei Medaillen wurde dem Kurfürsten übersandt. Er gewann weitere Preise in seiner Zeichenklasse und fertigte erste Entwürfe großer Kompositionen an. Die Lehre in der Zeichenakademie wurde weiterhin dem Antikenstudium und der Kopie von Skulpturen und Malereien gewidmet.<sup>65</sup> Aus dieser Zeit sind viele Skizzen und Zeichnungen erhalten. Ab 1707 weisen LÜNENSCHLOSS' Zeichnungen verstärkt auf einen Einfluss von CARLO MARATTI hin, sodass ein Schüler-Lehrer-Verhältnis der beiden anzunehmen ist.<sup>66</sup> Ende des Jahres 1708 zog LÜNENSCHLOSS von Rom weiter nach Neapel. Aus dieser Zeit sind einige Kompositionsskizzen, aber kaum Gemälde überliefert.

1718 kehrte er zurück nach Deutschland. In Heidelberg hoffte er vermutlich auf eine Anstellung in der neuen Residenz, welche jedoch schon 1720 von Heidelberg nach Mannheim übersiedelt wurde. 1719 tauchte LÜNENSCHLOSS in Würzburg auf, wo er den Rest seines Lebens verbringen sollte. Am 8. Januar 1722 heiratete er MARIA MARGARETHA LIER, eine Tochter des Buchhändlers FRANZ LIER aus Eyra in der Pfalz.<sup>67</sup>

LÜNENSCHLOSS schuf in dieser Zeit einige Altargemälde und wurde schließlich 1722 zur Ausstattung des Kaisersaals im Kloster Ebrach herangezogen. Ob das Deckengemälde von Anfang an als Ölgemälde oder als Fresko geplant war, ist nicht belegt. Kurze Zeit später muss LÜNENSCHLOSS jedoch das Nichtbeherrschen der Freskotechnik zum Verhängnis geworden sein, als er bei weiteren Entwürfen für Deckengemälde von der Konkurrenz der Freskomaler ausgestochen wurde (Vgl. Abb. 63, *Entwurf für das Deckenfresko der Neumünsterkirche in Würzburg*, welches nicht als Ölgemälde ausgeführt wurde). Trotz der umfassenden Ausbildung hatte LÜNENSCHLOSS die Technik der Freskomalerei nie erlernt.

Neben den Entwürfen für großformatige Wand- und Deckengemälde entstanden Entwürfe für einen Tabernakel, für einen Universitätsstab aus Silber, Illustrationen für Bücher u. a. Keiner seiner Entwürfe für Plafonds<sup>68</sup> für JOHANN PHILIPP FRANZ in der Residenz in Würzburg wurde

<sup>63</sup> Im Archiv der Antwerpener Lukasgilde (RICHTER 1938, S. 1).

<sup>64</sup> Ebd., S. 1.

<sup>65</sup> So kopiert LÜNENSCHLOSS beispielsweise in einer Folge von 19 Blättern die Hauptszenen und Hauptfigurengruppen aus dem Herkuleszyklus im Camerino im Palazzo Farnese.

<sup>66</sup> Vgl. RICHTER 1938, S. 7.

<sup>67</sup> Aus der Ehe gingen insgesamt neun Kinder hervor, von denen sechs im jungen Alter starben.

<sup>68</sup> Frz. flache Decke.

ausgeführt, da bis zu dessen Tod der Bau noch nicht soweit vollendet war, als dass mit der Innenausstattung hätte begonnen werden können. Auch unter BISCHOF CHRISTOPH FRANZ VON HUTTEN kam es nur zu wenigen Ausführungen der von LÜNENSCHLOSS geplanten Malereien. Stattdessen soll LÜNENSCHLOSS ein Palais für HUTTEN in der Nähe von Würzburg ausgestattet haben. Am 25. Juli 1725 war er Kammerdiener, Gülden zöllner und Hofmaler von BISCHOF FRANZ geworden. Konkurrenz machte ihm erst der 1731 in Würzburg eintreffende RUDOLF BYSS. Dieser spottet über LÜNENSCHLOSS und sein Nichtbeherrschen der Freskotechnik, zumal er sich wohl nur „auf die plaffons auf Thuch mit Oehlfarben zu mahlen“ freue.<sup>69</sup> Ihm wurden bei zukünftigen Projekten überwiegend die Gemälde in den Gemächern zugesagt, welche auf Leinwand ausgeführt werden konnten.

In den Jahren 1740/41 wurde er als Kunstankäufer für FRIEDRICH CARLS VON SCHÖNBORN tätig. Zwischen 1748–1751 schuf LÜNENSCHLOSS schließlich doch einige Fresken, die sog. „Wallfahrtslegende“ für die katholische Pfarrkirche St. Jakobus in Burgwindheim. Burgwindheim, seit dem 13. Jahrhundert in Besitz des Klosters Ebrach, liegt zwischen Ebrach und Bamberg. Die katholische Pfarrkirche St. Jakobus ist ein einfacher, längsrechteckiger Saalbau.<sup>70</sup> Die drei Fresken der Deckenfelder stammen von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS und thematisieren die Wallfahrtslegende („Fall der Hostie“, „Erhebung der Hostie“; „Heiligblutbrunnen“). Nach BRANDL haben v. a. TIEPOLOS Fresken in Würzburg den Maßstab für LÜNENSCHLOSS' Bilder in St. Jakobus gegeben. Diese Deckengemälde bilden die einzigen erhaltenen freskalen Werke des Künstlers.

Kurz darauf fand seine öffentliche künstlerische Wirksamkeit jedoch ein Ende. BISCHOF ANSELM FRANZ entließ kurz nach seinem Regierungsantritt neben anderen Künstlern auch LÜNENSCHLOSS. Dieser muss noch eine Weile als Kammerdiener und Gülden zöllner sein Geld verdient haben. Die letzten zehn Jahre seines Lebens wurde es jedoch sehr ruhig um ihn. ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS starb am 5. Oktober 1763 im Alter von 85 Jahren in Würzburg.

### 3.2.1 Werkverzeichnis von LÜNENSCHLOSS

- |           |   |
|-----------|---|
| 1720      | „Immaculata“ und „Martyrium des Hl. Laurentius“ für Seitenaltäre in St. Peter in Würzburg; Entwurf für das Deckengemälde „Anbetung des Lammes“ in der Neumünsterkirche in Würzburg (Vgl. Abb. 63; wurde nicht ausgeführt); linker Seitenaltar von St. Gertraud in Würzburg mit „Maria Himmelfahrt“ (nicht erhalten) |
| 1721      | Entwurf für das Deckengemälde des Kaisersaals in der Zisterzienserabtei Ebrach  |
| 1722      | Ausführung des Deckengemäldes „Das apokalyptische Lamm und der Zisterzienserorden“ im Kaisersaal der Zisterzienserabtei Ebrach (Vgl. Abb. 36)   |
| 1723      | „St. Johann von Nepomuk vor dem Gekreuzigten kniend“ und „St. Christophorus mit dem Jesuskind“ für Seitenaltäre in der Pfarrkirche in Steinbach (Lohr am Main)  |
| 1726      | Hochaltarblatt „Taufe Christi“ für die Pfarrkirche in Fahr am Main; Hochaltarblatt „St. Johann von Nepomuk vor dem Gekreuzigten kniend“ für den Würzburger Dom (nicht erhalten)   |
| 1738–1741 | Drei Deckengemälde mit „Abschickung der alten Befehdungen“ (Raum 29), „Szene aus dem Bauernkrieg“ (Raum 32), „Gründung des Domes“ (Raum 31), „Esther von Ahasver“ (Raum 47), 3 Bildnisse von Würzburger Fürstbischöfen im Fürstensaal (Raum 63) (nicht alle erhalten)   |
| 1748–1751 | Drei Deckengemälde für die Pfarrkirche St. Jakobus in Burgwindheim  |

<sup>69</sup> Vgl. RICHTER 1938, S. 18.

<sup>70</sup> Die Erneuerung des mittelalterlichen Kirchenbaus fand während der Regentschaft des Würzburger Fürstbischofs JULIUS ECHTER VON MESPELBRUNN (Reg. 1573–1617) statt. Der Turm, auch „Echerturm“ genannt, wurde 1615 errichtet, das Langhaus erst in den Jahren 1748 bis 1751. „Der Neubau war aufgrund der Baufälligkeit der älteren Kirche notwendig geworden; gleichzeitig benötigte man mehr Raum für die zunehmenden Wallfahrten.“ (BRANDL, MARTIN: *Burgwindheim. Pfarrkirche, Wallfahrtskapelle und Schloss*, Bamberg 2002, S. 5)



**Abb. 63:** Entwurf von LÜNENSCHLOSS zu einem Deckengemälde für die Decke des Mittelschiffs der Neumünsterkirche in Würzburg, aus dem Skizzenbuch WS 145 (WS 145, HZ 6024 vor 1945: 82, Vgl. RICHTER 1930) [Skizzenbuch WS 145, HZ 6024 vor 1945: 82; Richard-Wagner-Museum Würzburg].

### 3.3 Ikonographie der Darstellung des Deckengemäldes

Das **Kompositionsprinzip**, welches LÜNENSCHLOSS anwendet, ist aus der ringförmigen Wolkenkuppel entnommen, die man schon bei CORREGGIOS<sup>71</sup> (Kuppelfresko „Verkündigung“ im Dom zu Parma, 1526–1528, Abb. 30) findet. Das Zentrum der Komposition ist jedoch, anders als bei CORREGGIO, aus dem Zentrum verschoben. So wirkt die Wolkenzone bei LÜNENSCHLOSS oval und in die Breite gezogen. Das hell strahlende Lamm wird von einem geschlossenen Ring aus dunklen Gestalten und Wolken umgeben. Links kniet eine Schar Geistlicher, welche Räucherurnen, Krone und Szepter darbringen. Rechts sind Ritter mit Waffen und Fahnen zu sehen. Über den beiden Gruppen schweben zwei Engel, aus deren Posaunen die Worte „Pro Artis“ (für die Kunst) und „Pro Focis“ (für den Inhalt) ertönen. Im unteren Teil des Bildes nimmt den breitesten Raum das Knäuel der in die Hölle Stürzenden ein. In LÜNENSCHLOSS' Entwurf für das Gemälde quillt ein Teil der Stürzenden über den Rahmen hinaus (Abb.18). Hiermit verwendete er eine Technik, welche sich größer und dramatischer zuvor bei GAULLI<sup>72</sup> (Deckenfresko „Die Verherrlichung des Namens Jesu“ in Il Gesù, Rom, 1676–1679, Abb. 31) findet. Es ist der einzige Entwurf LÜNENSCHLOSS', der die Technik des über den Rand des Gemäldes hinaustretenden aufnimmt und verweist damit umso stärker auf GAULLI.



Abb. 64: Kuppelfresko „Verkündigung“ von CORREGGIO im Dom zu Parma, 1526–1528, [http://www.cultura.it/images/cupola-Correggio-duomo-parma.jpg] (Vgl. Anhang Abb. 151).



Abb. 65: Deckenfresko „Die Verherrlichung des Namens Jesu“ in Il Gesù in Rom, GAULLI, 1676–1679, [http://img.fotocommunity.com/Lazio/Roma/Die-Kuppel-von-Il-Gesu-a19149379.jpg] (Vgl. Anhang Abb. 152).

Beim heutigen Gemälde wirkt die Gruppe allerdings nicht, wie von RICHTER (1938) behauptet, wie wieder zurück ins Bild geholt, sondern wie abgeschnitten. Nach RICHTER sei die das Gemälde umgebende Stuckatur bei Anbringung des Gemäldes schon ausgeführt gewesen, sodass ein Überschreiten des Stuckrahmens im Stile GAULLIS nicht mehr möglich gewesen wäre.<sup>73</sup> Denkbar, dass der Höllenschlund dem Entwurf entsprechend ausgeführt wurde und heute nicht mehr erhalten ist.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Der Italiener ANTONIO DA CORREGGIO (1489–1534) gilt als herausragender Maler der Renaissance, als Experte des *Chiaroscuro* und übte erheblichen Einfluss auf die Barockmalerei von RENI, den CARRACCI und den BAROCCI aus.

<sup>72</sup> GIOVANNI BATTISTA GAULLI lebte von 1639–1709 als Freskant und Porträtmaler hauptsächlich in Rom.

<sup>73</sup> Vgl. RICHTER 1938, S. 64.

<sup>74</sup> Auf diese Theorie weist zumindest der heute wie abgeschnitten wirkende Teil des Höllensturzes hin.

LÜNENSCHLOSS lehnt sich in der Darstellungsweise also v. a. an CORREGGIO an. LÜNENSCHLOSS hat sich jedoch mit einer einfacheren Einansichtigkeit der Decke begnügt. Die Perspektive bleibt dabei durchgehend kegelförmig, zeigt sich bei den Gruppen rechts und links außen leicht perspektivisch verzerrt. Auch zeigt LÜNENSCHLOSS nicht annähernd so viel Dramatik in seinen Darstellungen, wie die Wolkenstrudel CORREGGIOS.

Die **Darstellung** ganzer Apokalypsenzyklen spielt im Barock keine große Rolle mehr, es werden viel mehr einzelne Motive, etwa das Lamm Gottes, der leere Thron (Hetoimasia), die Maria Immaculata oder das Apokalyptische Weib unterschiedlich ikonographisch zusammen gesetzt.<sup>75</sup>



**Abb. 66:** Ausschnitt „Thron des Lammes“ aus dem Entwurf für das Deckengemälde im Kaisersaal, LÜNENSCHLOSS, 1721 [Ausschnitt aus: Skizzenbuch WS 145, HZ 6023 vor 1945: 81; Richard-Wagner-Museum Würzburg].

Dem Entwurf für den **Thron des Lammes** soll nach RICHTER BERNINIS Cathedra Petri<sup>76</sup> in Rom (Abb. 68) Vorbild gewesen sein.<sup>77</sup> Hier wird der massive und schwere Thron von den vier Evangelisten getragen. In LÜNENSCHLOSS' Gemälde wird die Darstellung gegenüber seinem Entwurf leicht abgeändert (Abb. 66/67). Während der Thron mit dem Lamm im Entwurf noch den Charakter eines schwebenden Thrones, welcher nur gehalten werden muss hat, wirkt er im Gemälde eher schwer und massig, sodass das Stützen und Tragen durch die vier Evangelisten notwendig wird.

Das Lamm Gottes ruht auf dem Buch der sieben Siegel, welche den sieben Stämmen Israels entsprechen. Beim Öffnen der Siegel soll nach und nach die Apokalypse ausgelöst werden. So werden nach Öffnen der ersten vier Siegel die vier apokalyptischen Reiter auf die Erde losgelassen. Offb. 6,1-8: „Und ich sah, wie das Lamm das erste der sieben Siegel öffnete, und hörte eines der vier Wesen wie mit Donnerstimme rufen: Komm [und

sieh]! Und ich sah, und siehe, ein weißes Roß, und der auf ihm saß, hielt einen Bogen, und es wurde ihm ein Kranz gereicht, und er zog aus als Sieger um zu siegen.“

Beim Öffnen des fünften Siegels werden die Seelen aller Märtyrer unter dem Altar sichtbar, welche Vergeltung für ihren Tod verlangen. Offb. 6,9-11: „Und als es das fünfte Siegel öffnete, sah ich unter dem Altar die Seelen derer, die hingemordet waren um des Wortes Gottes und um des Zeugnisses willen, an dem sie festhielten.“ Das Öffnen des sechsten Siegels leitet die Naturkatastrophen ein. Offb. 6,12-17: „Und ich sah, wie es das sechste Siegel öffnete. Es entstand ein gewaltiges Beben, die Sonne wurde schwarz wie ein härener Sack, und der ganze Mond wurde wie Blut. Die Sterne des Himmels fielen auf die Erde, wie der Feigenbaum seine unreifen Früchte abwirft, wenn er vom Sturmwind geschüttelt wird.“

Das Öffnen dieses Siegels wird deshalb oft schon als das Zeichen des Weltunterganges gedeutet, gleichzeitig aber auch als Errettung der Seligen und Gerechten.<sup>78</sup> Beim Öffnen des siebten Siegels findet schließlich der Weltuntergang statt. Sieben Engel mit Posaunen und ein achter mit einem Rauchfass erscheinen. Offb. 8,1-9: „Und als es das siebente Siegel öffnete, wurde es still im Himmel, wohl eine halbe Stunde lang. Und ich sah die sieben Engel, die vor Gott stehen, und es wurden ihnen sieben Posaunen gegeben. Ein anderer Engel kam und trat vor den Altar, eine goldene Rauchschale tragend [...] Die sieben Engel mit den sieben Posaunen machten sich bereit zu bla-

<sup>75</sup> Vgl. GRADL /STEINS /SCHULLER: *Am Ende der Tage, Apokalyptische Bilder in Bibel, Kunst, Musik und Literatur*, Regensburg 2011, S. 138.

<sup>76</sup> *Cathedra Petri* bezeichnet den eigentlichen Bischofsstuhl des Bischofs von Rom.

<sup>77</sup> Vgl. RICHTER 1938, S. 64.

<sup>78</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Buch\\_mit\\_sieben\\_Siegeln](http://de.wikipedia.org/wiki/Buch_mit_sieben_Siegeln), Stand: Januar 2013.



sen. Es blies der erste [Engel]: da kam Hagel und Feuer, mit Blut vermischt, und wurde auf die Erde geworfen, und es verbrannte der dritte Teil der Erde, und es verbrannte der dritte Teil der Bäume, und es verbrannte alles grüne Gras.“

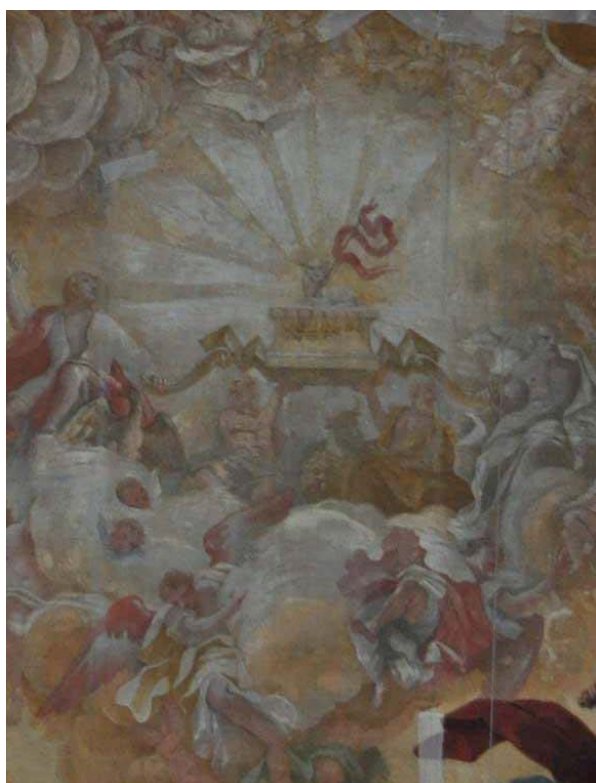


Abb. 67: Thron des Lammes im Deckengemälde von LÜNENSCHLOSS.



Abb. 68: BERNINIS Cathedra Petri im Petersdom in Rom, 1657–1666 [<http://www.christusrex.org/www1/citta/B-Cathedra.jpg>].

Als Vorbild für die Darstellung des **Höllenssturzes** kann der „Engelssturz“ von PETER PAUL RUBENS aus den Jahren 1621/22 gelten (Abb. 70). Als Hauptakteur ist auch hier Michael dargestellt. Die bläuliche Rüstung und das rote Tuch um Michaels Schultern werden in Ebrach ebenso wie das runde Schild in der linken, das Flammenschwert in der rechten, erhobenen Hand übernommen. Michael, bei RUBENS weit nach vorne gebeugt auf dem Schwanz des Drachen stehend, stößt diesen zusammen mit den Verdammten in den Abgrund. Von dem Drachen sind dabei nur das Hinterteil und die sieben furchterregenden Köpfe zu sehen. Die ihn umgebenden Verdammten befinden sich in unterschiedlichen Stadien der Verwandlung zu Teufelsgestalten und winden ihre Körper in unnatürlichen Bewegungen.<sup>79</sup>

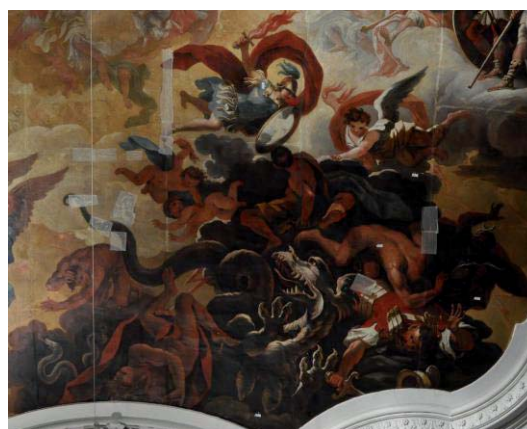


Abb. 69: Der Höllenssturz von LÜNENSCHLOSS im Deckengemälde.

Die Textgrundlage für den Fall der Verdammten bildet das Matthäusevangelium (25,41). Jesus spricht am Tag des Jüngsten Gerichts: „*Weichet von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das dem Teufel bereitet ist und seinen Engeln.*“

<sup>79</sup> Vgl. *Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke*, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN (Hrsg.), 2005, S. 314.



Abb. 70: Der „Engelssturz“ von PETER PAUL RUBENS, 1621/22, Alte Pinakothek München, [Alte Pinakothek 2005, S. 314] (Vgl. Anhang Abb. 153).

Dass die Verdammten nach dem Vorbild von RUBENS gestaltet sind ist unverkennbar. Ihre Körper sind unnatürlich verdreht und werden bis aufs Äußerste belastet, sodass einzelne Muskeln und Adern erkennbar werden (Vgl. die Verdammten auf RUBENS „Großem Jüngsten Gericht“, Anhang Abb. 154). Im Gegensatz zu RUBENS setzt bei LÜNENSCHLOSS die Verwandlung der Verdammten gerade erst ein.

Im Vergleich zu den athletischen Körpern der Kreuzritter, werden die nackten, sich windenden Körper besonders fettleibig und schwer gezeigt. Dies verweist auf die unter den Todsünden als besonders schwerwiegend anzusehende „schlafte Faulheit“ und „unersättliche Völlerei“.<sup>80</sup>

Der Drache in RUBENS „Engelssturz“ windet sich ähnlich kurvig wie der Drache in LÜNENSCHLOSS' Gemälde. Bei RUBENS reißt dieser seine sieben Mäuler in Richtung Michael und der Stürzenden auf.

Der Drache kann bei LÜNENSCHLOSS als auch bei RUBENS mit dem Teufel (Luzifer) selbst identifiziert werden. In der Offenbarung des Johannes (Offb. 12, 3) erscheint ein Drache „feurig und gewaltig groß, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und sieben Diademen auf seinen Köpfen“. Dieser fegt mit seinem Schwanz ein Drittel der Sterne hinweg und

droht das Kind des Weibes zu verschlingen. Es entbrennt ein Kampf zwischen Gott und dem Drachen: „Da erhob sich ein Kampf im Himmel: Michael und seine Engel kämpften mit dem Drachen, und auch der Drache und seine Engel kämpften. Doch sie richteten nichts aus, und es blieb kein Platz mehr für sie im Himmel. Gestürzt wurde der große Drache, die alte Schlange, die den Namen Teufel und Satan trägt, der den ganzen Erdkreis verführt; er wurde hinabgestürzt auf die Erde, und seine Engel wurden mit ihm gestürzt“ (Offb. 12,7-9).

In Ebrach wird der Drache mit nur einem Kopf gezeigt. Die sieben Köpfe bei RUBENS sind als sieben verwandelte, gefallene Engel zu sehen. Bei LÜNENSCHLOSS gibt es sieben verdammte Körper und so kommt man auch hier auf sieben Ausformungen des Teufels.<sup>81</sup> Als weitere Ungeheuer sind in beiden Gemälden Schlangen dargestellt.

In RUBENS Darstellung hat der Erzengel Michael zwei Helferengel. Beide wirken genauso jugendlich jung wie der Helfer in LÜNENSCHLOSS' Gemälde. Der Erzengel Michael wird von LÜNENSCHLOSS nicht nur als Symbolfigur der Gegenreformation, sondern auch wegen der starken Michaelsverehrung in Ebrach (Michaelskapelle ist ältester Teil der Klosterkirche) für den Engelssturz gewählt.<sup>82</sup> Michael erscheint hier eigenartigerweise als Engel ohne Flügel. Die Flügel werden nur als Abbildung auf seinem Schild präsentiert. Der Helferengel dagegen wird mit Flügeln dargestellt.

<sup>80</sup> Vgl. Alte Pinakothek 2005, S. 324.

<sup>81</sup> Sechs verdammte Seelen sind vollständig dargestellt, vor der Siebten ist lediglich ein Bein, welches aus dem Wolkenknäuel unter dem Helferengel zu kommen scheint, zu sehen.

<sup>82</sup> „Die Gegenreformation liebte das Motiv des Engelsturzes, da sie den Sturz der sündigen mit dem Fall der Irrlehre gleichsetzen konnte“ (SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN 2004, S. 119).

Die Darstellung eines römischen Ritters als zentrale Gestalt der Verdammten in Ebrach, sowie die Figur mit der Mondsichel<sup>83</sup> auf dem Kopf schräg dahinter ist außergewöhnlich. Beide sind schon so tief im Schlund der Hölle, das ihr Schicksal definitiv besiegelt ist. Der römische Ritter hat den Kampf mit dem Schwert verloren und stürzt kopfüber in den Höllenschlund, der Bärtige dahinter ersucht betend sein Seelenheil. Sie sind die einzig beiden bekleideten unter den Verdammten. STEFAN FISCHER (2001) schreibt: „Die Mondsichel stehe im Sinne von ‚Teufelsdieners‘ für Türken, Juden und Heiden [...] ... und allgemein für die böse Welt, also für das Außerchristliche.“<sup>84</sup> Der Bart, das dunkle Inkarnat und die Kopfbedeckung der Figur unterstützen die Zuordnung des Verdammten zum Orient und damit zum „Außerchristlichen“. Im Zusammenhang mit dem dargestellten Römer könnten beide für das Heidentum stehen.

Links im Gemälde wird eine Gruppe von sechs **Geistlichen** gezeigt. Die vorderste Figur ist in ein rot-gelbes, kostbares Pluviale gekleidet. Der Geistliche hinter ihm trägt ebenfalls Pluviale, welches durchgehend weiß und mit einem Goldkragen versehen ist. Alle anderen Personen tragen eine Albe. Der vordere Geistliche ist die einzige Figur, welche demutsvoll den Blick vom Lamm abwendet, während alle anderen zur Himmelszene schauen. Jeder Geistliche bringt dem Lamm ein kostbares Gefäß mit Weihrauch dar. Nur die Figur hinter der bunt gekleideten hält stattdessen Krone und Szepter in den Händen und erweckt den Eindruck, als würde die sich ehrwürdig verbeugende vorderste Person gekrönt werden. Diese Darstellung lässt vermuten, dass es sich um den Ordensförderer und Stauferkönig KONRAD III. handelt.

Eventuell kann der Geistliche mit goldbesetzter Pluviale mit dem Ordensgründer der Zisterzienser, Abt BERNHARD VON CLAIRVAUX (\*1090/91–†1153) identifiziert werden. Dieser hat eine vielseitige Darstellung in der Ikonografie: mit Leidenswerkzeugen des Herrn, in Umarmung des Gekreuzigten, mit Bienenkorb und sehr häufig mit Marienvision und Lactatio.<sup>85</sup>

In der Gruppe der **Kreuzritter** ist rechts außen das Banner der Templer auszumachen. Daneben reihen sich einige französische Ritter mit ihren Ordensflaggen. Die Ritter sind im Unterschied zu den Geistlichen wenig interessiert an der Anbetung des Lammes und stehen oder sitzen mit abwesendem Gesichtsausdruck im Wolkenkranz. Die beiden äußeren, stehenden Ritter blicken als einzige Gestalten aus dem Bild heraus den Betrachter an.

Als Gesamtkonzeption ist die Darstellung des Deckengemäldes des Kaisersaals der ehemaligen Zisterzienserabtei Ebrach bei anderen Werken eher selten zu finden. Teilszenen, wie die Anbetung des Lammes oder den Höllensturz gibt es aber nicht nur im Barock.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Die Mondsichel steht als Symbol in der Antike für den Mondgott Jah, als auch für die römischen Göttinnen Luna und Diana (sowie ihren griechischen und phönizischen Entsprechungen). Im Osmanischen Reich wurde die Mondsichel, oft zusammen mit dem Stern, mit der muslimischen Welt in Verbindung gebracht. (Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Mondsichel>).

<sup>84</sup> FISCHER, STEFAN: Zu: „Der Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch. *Ansätze und Methoden der Forschung*, Nordstedt 2001, S. 60.

<sup>85</sup> Vgl. SCHNEIDER 1977, S. 128-129.

<sup>86</sup> Ein Beispiel ist die Bibliothek in den Konventgebäuden des Klosters Schussenried in Bad Schussenried mit dem Deckengemälde „Die Verherrlichung der göttlichen Weisheit, symbolisiert durch das apokalyptische Lamm auf dem Buch der sieben Siegel“ von FRANZ GEORG HERMANN und FRANZ JOSEPH HERMANN, 1755/57. Das Apsisfresko im Neumünster, Würzburg „Die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten“ ist von JOHANN BAPTIST ZIMMERMANN (1680–1758) aus dem Jahr 1732.

### 3.4 Konstruktion von Decke und Deckenbild

Der Aufbau der Decke im Kaisersaal wird von REICHELT 1999 beschrieben.<sup>87</sup> Es handelt sich um eine Schwellenbalkendecke, bei welcher die Deckenbalken auf den Schwellbalken der Wände aufliegen. Die Kehle besteht aus Spanten, welche am oberen Ende in die Deckenbalken eingehakt sind und am unteren Ende in einem Mauerschlitze sitzen (Vgl. „Deckenaufbau Systemskizze“ REICHELT 1999, Abb. 76).



Abb. 71: Blick in den Dachstuhl über dem Kaisersaal.



Abb. 72: Deckenbalken und Spanten der Kehle der Kaisersaaldecke.



Abb. 73: Öffnung in der Holzschalung der Kaisersaaldecke mit Sicht auf die Schilfrohrarmierung und den Grundputz.

Auf die Deckenbalken und die Spanten der Kehle ist eine Bretterschalung genagelt. Die Spanten bzw. Deckenbalken sind dabei jeweils im Abstand von 42–46 cm zueinander und orthogonal zur Holzschalung angebracht. Die Bretter der Holzschale sind je ca. 24 cm breit und 2,5 cm dick. Laut REICHELT sollen sich darauf orthogonal überlappend zwei Lagen festgenagelte Ruten befinden, welche als Armierung für den aufliegenden Putz gelten. In einer Öffnung eines Brettes der Holzschalung im Dachstuhl ist jedoch nur eine Lage Ruten, welche parallel zu den Brettern verläuft, sichtbar (Abb. 73/74). Die Ruten haben einen Durchmesser von  $\varnothing$  0,4–0,6 cm und je zwei Ruten sind mit einem Draht umwickelt, welcher vermutlich mit Nägeln (in Befundstelle nicht sichtbar) am Holz befestigt ist.

<sup>87</sup> Vgl. Untersuchungsbericht und Schadensdokumentation REICHELT 1999.

Die Holzschalung der Kaisersaaldecke ist somit direkt an die Deckenbalken des Dachstuhls genagelt. Über dieser Balkenlage befindet sich auf der Ost- und Westseite je ein Überzug, welcher im Dachwerk aufgehängt ist. Die beiden Überzüge auf den Deckenbalken bilden die direkte Verbindung der Kaisersaaldecke zum Dachstuhl. Auf ihnen sind mehrere Hängesäulen aufgestellt, welche für die Aussteifung des Dachstuhls, z. B. bei Windangriff zuständig sind. Mit der Hängung der gesamten Decke in den Dachstuhl nimmt diese auch jegliche Bewegung, welche der Dachstuhl erfährt, auf (Vgl. *Aufmaße des Dachstuhls* im Anhang S. 175–178). Grundsätzlich ist es für das Holz der Deckenkonstruktion nicht schwer diese Bewegungen abzufangen, problematisch wird es allerdings für den unterseitig angebrachten Putz, welcher auf die Bewegungen mit Spannungen reagiert. Holzdecke und Verputz erfahren unterschiedliche Belastungen und im Putz kommt es zu Rissbildungen.



Abb. 74: Öffnung in der Holzschalung der Kaisersaaldecke mit Sicht auf die Schilfrohrarmierung (mit Draht umwickelt) des Grundputz.

Der Putz der Decke ist nach REICHELT vermutlich zweischichtig (Vgl. 4.3 *Untersuchung REICHELT 1999*, S. 60). Den Ausbesserungsputz der Restaurierungsmaßnahme im Jahr 1938 mit eingerechnet, zeigen sich mindestens zwei, eventuell sogar drei Putzschichten bzw. verschiedene Putze (Vgl. 5.1 *Putzdecke/Stuck*, S. 67). Direkt auf der Putzoberfläche befindet sich das Leinwandgemälde.

Auf die jüngste Putzschicht ist zunächst eine dicke Klebmasse (Kittmasse) aufgetragen, auf welche die 22 einzelnen Leinwandstücke heute geklebt sind. Darauf liegt die Malschicht. Hier ist als erste Schicht eine relativ dicke rote, einschichtig aufgetragene Grundierung zu sehen, welche mit einer zweiten, dünneren weißen Grundierung abschließt. Die darauf liegende Farbschicht ist unterschiedlich dick und unterschiedlich oft aufgetragen (Vgl. 5 *Technologischer Befund* ab S. 67 erklärt die technologischen Zusammensetzungen der einzelnen Schichten und Materialien). Auf der Oberfläche ist an viele Stellen noch ein Rest des Firnisses vorhanden. Die Leinwand einschließlich Malschicht ist durchgehend zusätzlich zur Klebmasse mit Schrauben und Nägeln in dem Putz der Decke befestigt (Vgl. „*Deckenkonstruktion mit Leinwandgemälde*“, Abb. 77).



Abb. 75: Öffnung in der Holzschalung der Kaisersaaldecke mit Sicht auf quer verlaufende Holzleisten und den Grundputz.

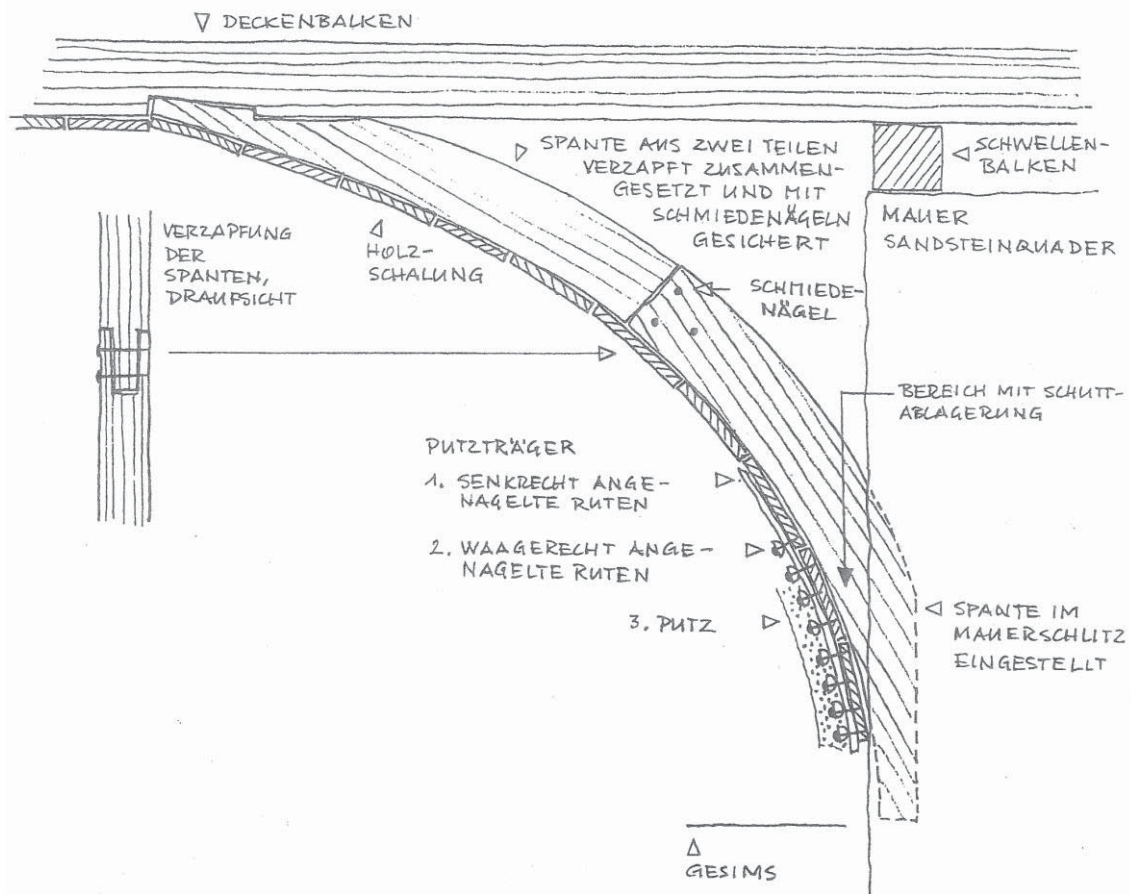


Abb. 76: „Deckenaufbau Systemskizze“ aus Untersuchungsbericht REICHELT 1999 [REICHELT 1999, S. 8].

Bevor das Leinwandgemälde bei den Restaurierungsarbeiten 1938 direkt auf den Putz geklebt wurde, war das Gemälde mittels eines Spannrahmens an der Decke befestigt (Abb. 87). Dieser Spannrahmen war mit Hilfe von Drahtseilhalten in den Deckenputz und den das Gemälde umschließenden Zierrahmen (Stuckrahmen) eingebracht. Zusätzlich gab es mehrere waagrecht verlaufende Verspannungsleisten innerhalb des Rahmens, die diesen und die darauf angebrachte Leinwand spannten (Vgl. 4.1 *Restaurierung 1938 MAYER & CIE.*, S. 47).

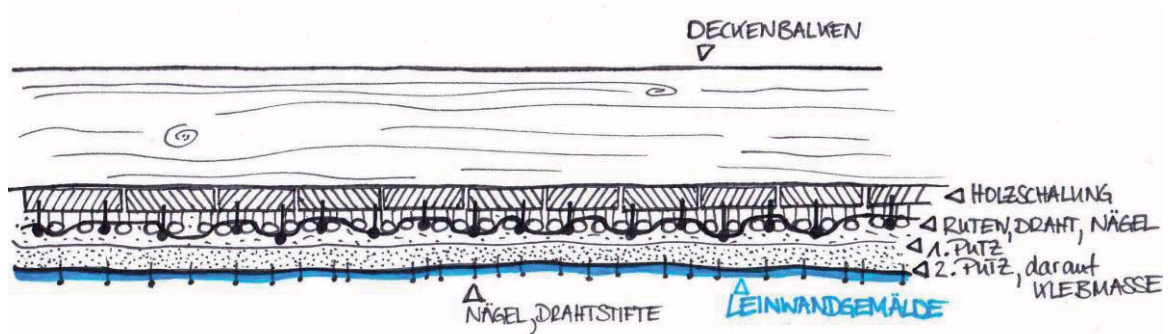


Abb. 77: Deckenkonstruktion mit Leinwandgemälde von LÜNENSCHLOSS im Kaisersaal der ehem. Zisterzienserabtei Ebrach.

Von der ursprünglichen Konstruktion ist heute nichts mehr erhalten. Auf einer historischen Aufnahme des Deckengemäldes (Abb. 85) ist die Notsicherung der Leinwand mit Hilfe von Nägeln, welche in diese Verspannungsleisten geschlagen wurden, zu erkennen. Es sind mindestens drei waagerechte Leisten sichtbar.

Die einzelnen, zerschnittenen Leinwandstücke des Gemäldes wurden mittels einer Klebmasse (Vgl. Abschnitt 5.2 *Klebmasse*, S. 69) und zusätzlichen, durch das Leinwandbild in den Putz geschlagenen Nägeln wieder angebracht.

### 3.4.1 Vergleichsbeispiele

Großformatige Leinwandgemälde, die als Wand- oder Deckenmalereien dienen, gibt es besonders im Barock häufig. Oft sind diese Gemälde, ähnlich wie zunächst in Ebrach, auf einen Spannrahmen gezogen, welcher dann an den Putz der Wand oder der Decke angebracht, bzw. in diesen eingebracht ist.

Eine solche Konstruktion gibt es in dem zwischen 1727–29 errichteten Treppenhaus des Klosters Irsee (Vgl. Anhang Abb. 155). Hier sind die ovalen Gemälde unter den Treppenläufen Leinwandgemälde, welche mit Hilfe eines Holzrahmens in den äußeren Stuckrahmen eingelassen sind. Im Fall der Wandmalereien im Speisesaal von Schloss Faber Castell in Stein bei Nürnberg (entstanden zwischen 1906–1910) sind die Leinwände auf die flächig verputzten Wände aufgeklebt (Vgl. Anhang Abb. 156–159). Zusätzlich hat hier jedes Bildfeld eine hölzerne Rahmenkonstruktion, welche entlang der Ränder in den Putz eingelassen ist. Bei besonders großen Flächen sind noch vertikal eingeputzte Hölzer vorhanden.<sup>88</sup>

Leinwandgemälde, welche direkt und ohne Rahmung auf den Deckenputz, die Holzdecke oder auf einen anderen Träger geklebt wurden, in sog. Marouflagetechnik<sup>89</sup>, gibt es weniger. Das erste Gemälde in Marouflagetechnik ist 1581 von ANTONIO VIVIANI für die Kirche in Urbino gefertigt worden. Als Klebemittel wurde hier bleisikkativiertes Öl und eine Bleiweißgrundierung nachgewiesen.<sup>90</sup>

Weitere Beispiele für diese Technik sind die Deckenbilder der Schlosskapelle in Dürnkrot, Niederösterreich aus dem Jahr 1633. Diese sind mit Hilfe einer streifenförmigen Verklebung in die Kartuschen der Stuckdecke geklebt (Vgl. Anhang Abb. 160/161). Der Festsaal des Palais Lobkowitz in Wien erhielt um 1720 für das hölzerne Spiegelgewölbe eine architektonische Scheinmalerei, sowie 10 Marouflagebilder von Allegorien der Künste. Diese sind durchgehend mit einer rotbraunen Klebmasse<sup>91</sup> an die Decke geklebt und zeigen eine zusätzliche dichte Nagelung an den Rändern.<sup>92</sup> Das Privatpalais von CARL TIETZ auf der Wiener Ringstraße (Schottenring 10) von 1870/71 zeigt in den Repräsentationsräumen im zweiten Obergeschoss allegorische Deckengemälde in Marouflagetechnik von KARL JOSEPH GEIGER und EDUARD BITTERLICH (Vgl. Anhang Abb. 162).<sup>93</sup> Nach Umbauarbeiten an dem Haus 1972 mussten die gefährdeten Leinwandgemälde von der Decke genommen werden. Sie wurden auf einen neuen, mobilen Träger<sup>94</sup> aufgebracht und 25 Jahre gelagert, bis sie 1997 wieder in die restaurierten Deckengliederungen der Räume eingesetzt werden konnten (Vgl. Anhang Abb. 163).

---

<sup>88</sup> Vgl. SALTZMANN/THIEMANN: *Die Wandmalereien von Carl von Marr (1858–1938) im Speisesaal von Schloß Faber-Castell in Stein bei Nürnberg. Dokumentation der Erhaltung*, SA, Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2006, S. 3.

<sup>89</sup> Bezeichnet nach NICOLAUS (2001) das Aufkleben eines textilen Bildträgers auf eine starre Platte. Das Wort kommt vom französischen Begriff *maroufler* = aufkleben, aufziehen (Vgl. NICOLAUS: *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Köln 2001, S. 131).

<sup>90</sup> Vgl. KOLLER/VIGL: *Deckengemälde in Marouflagetechnik und ihre Restaurierung*, in: *Restauratorenblätter Band 24/25 zum Thema Großgemälde auf textilen Bildträgern*, Klosterneuburg 2005, S. 179.

<sup>91</sup> Eisenoxidrotpigment mit bleisikkativiertem Öl (Standöl) mit Venezianer Terpentin und Bienenwachs (KOLLER/ VIGL 2005, S. 181).

<sup>92</sup> Vgl. KOLLER/VIGL 2005.

<sup>93</sup> KOLLER/VIGL 2005, S. 184.

<sup>94</sup> Aluminiumplatten.





## 4 Restaurierungsgeschichte

Die wichtigste Maßnahme am Deckengemälde im Kaisersaal in Ebrach stellt im Jahre 1938 das Abnehmen, Zerteilen und Drehen des Deckengemäldes durch die Bamberger Firma MAYER & CIE. dar. Das Gemälde soll in einem derart schlechten Zustand gewesen sein – es hing wohl bis zu einer Länge 40–50 cm vom Plafond herunter bzw. im Spannrahmen durch – dass sich diese Maßnahme als einzig durchführbare erwies. Bei der Abnahme wurde die Leinwand zunächst vom Spannrahmen genommen, auseinander geschnitten und bei Wiederanbringung an die Decke geklebt und um 180° gedreht.

Als zweite Konservierungsmaßnahme kann die partielle Sicherung der Stuckdecke, einschließlich der Malereien 1958–59 gelten.<sup>95</sup> Ausgeführt wurden die Arbeiten durch die Bamberger Kirchenmalerfirma SEIDENATH. Der Bamberger Bildhauer und Stuckateur BAUER-HADERLEIN und der Bamberger Maler ANTON GREINER waren ebenfalls beteiligt. Es ist nicht im Detail nachvollziehbar, welche Maßnahmen in welchem Umfang zu diesem Zeitpunkt durchgeführt wurden. Es gibt einen Kostenvoranschlag für verschiedene Arbeiten in dem Saal von 1958. In den Akten ist zur Ausführung nur vermerkt, dass Decken und Wände mit „Lasurfarbe“ getüncht wurden. Einige der heute sichtbaren Ergänzungen bzw. Retuschen stammen wahrscheinlich aus dieser Zeit.

Restaurator EBERHARD REICHELT erstellte im Mai/Juni 1999 eine „Untersuchung der Raumschale zur Sicherheit der festen Ausstattung (Decke und Wand)“.<sup>96</sup> Inhalt dieser Untersuchung war die Überprüfung der Festigkeit der Putze, des Stucks, des Stuckmarmors und der Deckenmalereien mit dem Ziel, notwendige Konservierungsarbeiten, welche die Sicherheit des Kaisersaales betrafen (Herunterfallen loser Stuckteile etc.), sofort ausführen zu lassen. Wie viel von ihm selbst und wie viel ein Jahr später von der Firma ONNEN ausgeführt wurde, ist nicht bekannt. Dokumentiert sind Sicherungsarbeiten, einschließlich Hinterfüllen der Stuckdecke in gefährdeten Bereichen. Es liegen keine Kartierungen dieser Maßnahmen vor.

Im Sommer 2008 führte WOLFGANG NEUSTADT weitere Sicherungen an der Decke des Kaisersaals durch und erstellte eine Schadenskartierung. Anlass hierfür waren die Ergebnisse des Statikbüros BÄUNING & PARTNER in Bamberg, welches für die Kaisersaaldecke starke Verformungen nachgewiesen hatte. Damit zusammenhängend wurden Putzablösungen vom Träger, besonders im Bereich des zentralen Deckengemäldes festgestellt.

Zwischen dem 1. Februar 2009 und dem 2. März 2010 wurden hygrothermische Messungen im Kaisersaal, als auch im darüber liegenden Dachgeschoss vom IFB (Ingenieurbüro für Bauphysik, WOLFGANG SORGE) durchgeführt. Es sollte geklärt werden, ob die erhaltenen Messergebnisse mit den aufgetretenen Schäden an der Stuckdecke zusammen hängen. In diesem Zeitraum wurden auch Messungen zur Erschütterungswirkungen bei der Nutzung des Kaisersaals für Konzerte, ebenfalls von IFB, durchgeführt.

### 4.1 Restaurierung 1938 MAYER & CIE.

Nach den Altakten zu Ebrach kam es ab 1933 zur Fassadeninstandsetzung an allen Konventbauten der Abtei. Die Instandsetzung der Westfassade des Kaisersaals (Ehrenhoffassade) begann am 18. August 1933. Nach Abschluss der Arbeiten machte man sich ab 1937 an die Sanierung der Innenräume. Die Firma JOH. MAYER & CIE. aus Bamberg erhielt im Herbst 1937 den Auftrag, das Deckengemälde im Kaisersaal zu restaurieren.

Die Firma MAYER & CIE. wurde zwischen 1861 und 1872 von einem Vergolder, einem Tünchermeister und einem Kunstmaler in Bamberg gegründet. Zeitweilig galt die Firma als das größte Dekorations- und Restaurierungsunternehmen in Mittel- und Oberfranken. Zwischen dem 1. und 2. Weltkrieg soll MAYER & CIE. an die 40 Angestellte beschäftigt haben und auch Aufträge über Franken hinaus in der Oberpfalz und der Rheinlandpfalz ausgeführt haben.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Handwerkerinschriften auf der Kehle oberhalb des Gesimses.

<sup>96</sup> Vgl. REICHELT 1999.

<sup>97</sup> *Dekorationsmalerei in Franken von der Gründerzeit bis zum 2. Weltkrieg. Die Firma Mayer & Cie. in Bamberg*, Stadtarchiv Bamberg (Hrsg.), Bamberg 1999, S. 11–12.

Interessant ist die Firma besonders aufgrund ihrer großen Hinterlassenschaft. Diese umfasst über 600 Akten, an die 6000 Zeichnungen und Skizzen, sowie mehrere Tausend Fotografien aus einem Zeitraum von ungefähr 130 Jahren, welcher sich heute im Stadtarchiv Bamberg befindet. Als Nachlass und Archivalien einer Firma, welche handwerklich den Umgang mit historischen Bau- und Restaurierungsgeschichte einzelner Objekte, sondern geben auch Auskünfte über die damaligen Zustände, Veränderungen und angewandten Techniken der Konservierung und Restaurierung von großformatigen Leinwandgemälden.<sup>98</sup> Zur Zeit der Restaurierung im Kaisersaal der ehemaligen Zisterzienserabtei Ebrach waren HANS RIEDHAMMER (1869–1942) und HANS BAYERLEIN (1889–1951) die Eigentümer der Firma.

Das Leinwandgemälde war brüchig und hing an vielen Stellen wohl bis zu einer Länge 40–50 cm vom Plafond herunter bzw. im Spannrahmen durch. An einigen Stellen, welche mit den Rahmenstreben vernagelt waren, war das Gewebe wohl sogar durchgerissen. Man versuchte die Leinwand zunächst mit Hilfe von Nägeln und entsprechenden Beilagen wieder an den waagerechten Leisten des Spannrahmens zu befestigen – was jedoch den Zustand des Bildes nicht verbesserte und ein weiteres „Herabsacken“ der Leinwand nicht verhindern konnte. Eine Aufnahme des Kaisersaales aus dieser Zeit zeigt diesen Zustand – das Deckengemälde mit zusätzlicher Sicherung der durchhängenden Leinwand an den waagerechten Leisten. (Vgl. Abb. 85). Der Spannrahmen soll „besorgniserregend“ aus dem Zierrahmen (den das Gemälde umgebenden Stuckrahmen) heraus gehangen sein.<sup>99</sup> Eine Restaurierung war also dringend notwendig geworden.

Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege in München empfahl daraufhin das Gemälde an den Nähten der ursprünglichen Leinwandbahnen (Breite ca. 135 cm<sup>100</sup>) auseinander zu schneiden, u von der Decke zu nehmen und „die Bahnen einzeln mit entsprechend zubereiteten Bleiweißkitt aufzukleben“ (Vgl. *Maße der Leinwandstücke* im Anhang, S. 120). Solche Maßnahmen seien vereinzelt im 17. und 18. Jahrhundert üblich gewesen. Es wird auch eine waagerechte Zerteilung der Leinwandbahnen vorgeschlagen, damit das Gewebe anschließend wieder faltenfrei an die Decke montiert werden kann.

„Die Zusammenstöße wären entsprechend zu verkitten und mit matter Ölfarbe zurückhaltend einzustimmen. Selbstverständlich darf dabei die Originalmalerei nicht einen Millimeter breit übermalt werden.“<sup>101</sup>

Die zur Ausführung der Restaurierungsarbeiten vorgeschlagene Firma MAYER & CIE. beschreibt den angetroffenen Zustand des Deckengemäldes vor Beginn der Arbeiten, welches zusätzlich wohl noch einige Wasserschäden als auch Altretuschen auf „eingeklebter Leinwand“ ohne Kittung aufweise. Es muss daher schon vor 1938 eine Restaurierung des Deckengemäldes erfolgt sein. Die zerstörten Stellen im Bild werden von MAYER & CIE. 1938 mit einer Fläche von 5–7 qm angegeben. In der Abrechnung der Firma MAYER & CIE. vom 8. März 1938 werden die ausgeführten Maßnahmen aufgelistet.<sup>102</sup> So ist das Bild beim Abnehmen wie vorgeschlagen zerschnitten, die einzelnen Bildstreifen gereinigt und partiell wohl auf der Rückseite mit Leinwand doubliert worden („Schäden mit Leinwand hinterkitten, bügeln, ausbessern“)<sup>103</sup>. Der Rahmen musste mit Hilfe von „ungefähr 40 Leuten“ von den ca. 40 Drahtseilhalten in der Decke gelöst und abgenommen werden. Der Putz unter dem Gemälde wurde als „gut und alt“ beschrieben und nach Abnahme des Rahmens „ausgebessert“ und geölt. Auf den Ölstrich wurde dann eine Planzeichnung der Leinwandstücke angebracht, so dass die einzelnen Streifen an der Decke wieder genau zusammen gesetzt werden konnten.

<sup>98</sup> Vgl. *Dekorationsmalerei in Franken* 1999, S. 12.

<sup>99</sup> Vgl. AKTEN BLFD SEEHOF vom 25. November 1937: Abschrift eines Briefes vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege an den Herrn Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach/BA. Bamberg.

<sup>100</sup> Entsprechend in etwa den handelsüblichen Leinwandbreiten.

<sup>101</sup> Vgl. AKTEN BLFD SEEHOF vom 25. November 1937: Abschrift eines Briefes vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege an den Herrn Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach/BA. Bamberg.

<sup>102</sup> Vgl. AKTEN STADTARCHIV BAMBERG vom 8. März 1938: Brief und Rechnung von MAYER & CIE. an das Landbauamt Bamberg.

<sup>103</sup> Ebd.

Der zunächst vom Landesamt vorgeschlagene Bleiweißkitt zum Kleben der Leinwand wurde durch eine Harzpaste mit Trockenmitteln (keine näheren Angaben) ersetzt, da diese günstiger war und einfacher hergestellt werden konnte. Die einzelnen Leinwandstreifen wurden an die Decke geklebt und mit Holzstützen und Sandsäcken gegen die Decke gespreizt. Nach Angaben der Restauratoren (Nachlass MAYER & CIE.) betrug die Trocknungszeit des Kitts ca. zwei Monate. Nach dem Trocknen wurden die Schäden (Wasserschäden, Löcher, Risse, abstehende Farbschollen und Blasen in der Malerschicht) ausgekittet und die „Kittflecken“ anschließend mit „Lack“ (vermutlich ist hier Schellack gemeint) getränkt. Im Anschluss erfolgte die Retusche dieser Stellen (Abb. 45/46). Als weiterer Punkt wird ein „Lackieren des Bildes“ angegeben, womit das Aufbringen eines neuen Firnisses gemeint ist.



**Abb. 78:** Aufnahme der Restaurierungsarbeiten von MAYER & CIE.: Aufkleben der Leinwandbahnen auf den ausgebesserten „Deckputz“ [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–12].



**Abb. 79:** Kittung des Hohlraumes zwischen zwei Leinwandstößen [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–13].



**Abb. 80:** Retusche der Kittung [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–14].

Während des Anbringens wurde das Gemälde absichtlich durch die Restauratoren und Helfer um 180° gedreht. Aus den Akten ist nicht klar ersichtlich, ob dies von Anfang an mit dem Bayer. Landesamt für Denkmalpflege in München (HR. DR. SCHMUDERER) so abgesprochen war. Ziel der Drehung war jedoch wohl ein „*rechter Aufblick*“<sup>104</sup> für diejenigen, welche vom Schulgebäude her den Saal betraten. Es gibt ein Gutachten, welches diese Maßnahme im Hinblick auf die Künstlerintention und die Raumwirkung (Bsp. Lichtführung im Barock, sowie Raumbeziehung der Dar-

<sup>104</sup> AKTEN BLFD SEEHOF vom 7. Dezember 1938: Brief von UNGRATH (an das Bayer. Landesamt für Denkmalspflege München).

stellung des Leinwandgemäldes zu den Fresken)<sup>105</sup> im Anschluss an die Arbeiten in Frage stellt. Der Autor dieses Gutachtens wird leider nicht genannt. Die gesamte Maßnahme wird schließlich im Februar 1939 vom BLfD als „*künstlerisch und handwerklich sachgemäß durchgeführt*“ bewertet und ist damit abgeschlossen.<sup>106</sup>



**Abb. 81:** Stützen spreizen die Leinwandstücke nach dem Aufkleben gegen die Decke [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–23].



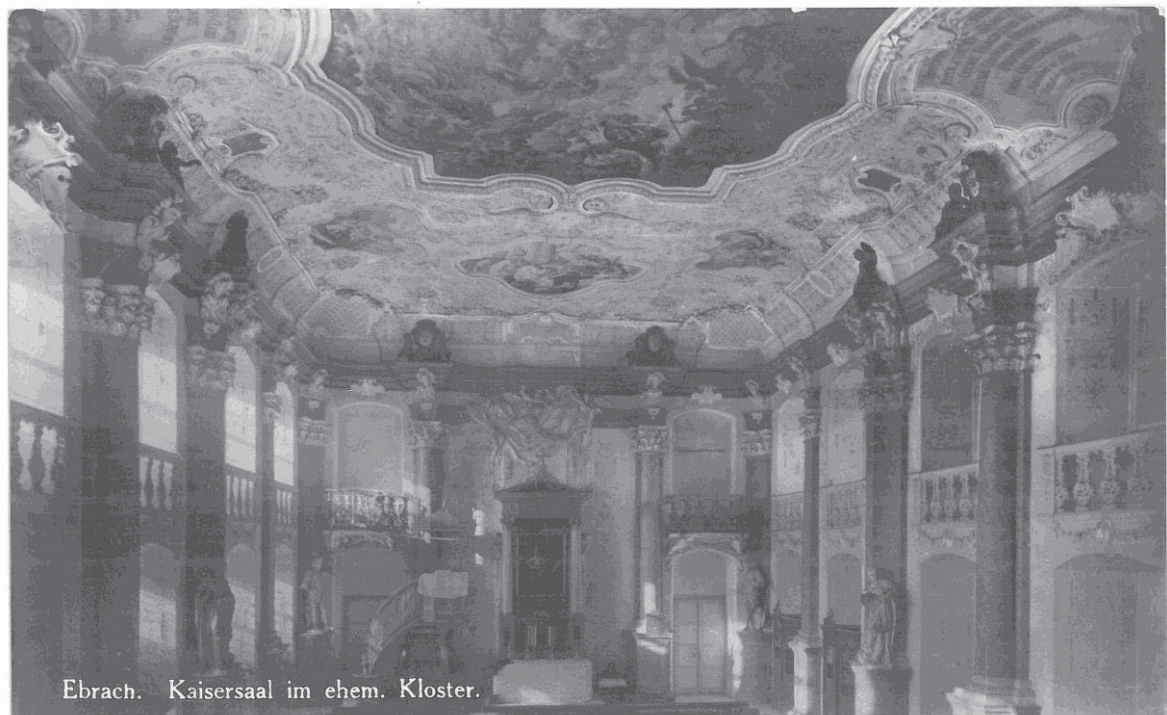
**Abb. 82:** Gerüst im Kaisersaal bei der Restaurierung des Gemäldes 1938 [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–25].



**Abb. 83:** Stützen spreizen die Leinwandstücke nach dem Aufkleben gegen die Decke [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304–24].

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Vgl. AKTEN BLfD SEEHOF vom 10. Februar 1939: Abschrift eines Briefes vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege an den Herrn Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach, Landkreis Bamberg.

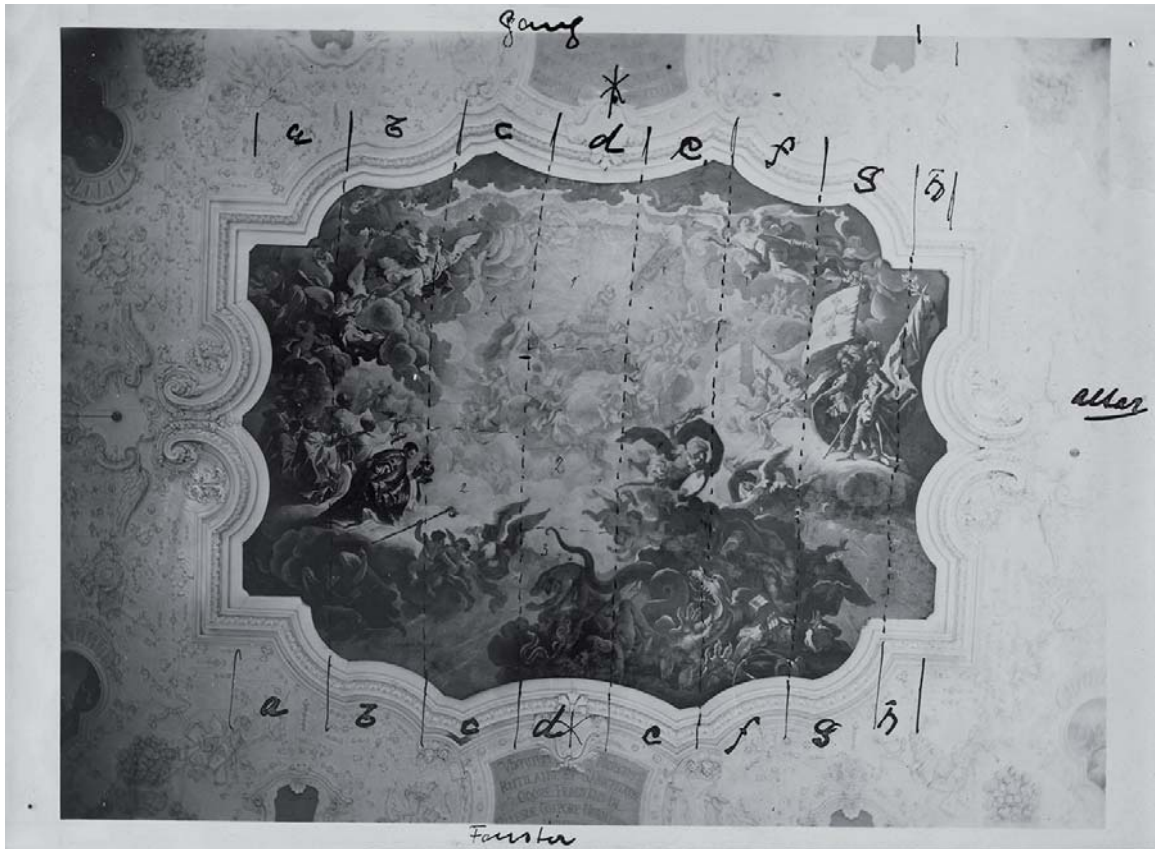


Ebrach. Kaisersaal im ehem. Kloster.

**Abb. 84:** Postkarte mit Fotografie des Kaisersaals, aus dem frühen 20. Jahrhundert (Andro-Verlag, Nürnberg) [Hochbauamt Bamberg 2013].



**Abb. 85:** Aufnahme des Kaisersaals aus den 1930er Jahren, Blick nach Norden, Notsicherungen an Deckengemälde von LÜNENSCHLOSS [Bildarchiv des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München 2013].



**Abb. 86:** Einteilung der Leinwandschnitte auf eine Aufnahme des Deckengemäldes von vor 1938 (Beschriftung „Fenster“ und „Gang“ sind verkehrt herum eingetragen) [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304-9-1].



**Abb. 87:** Leinwandgemälde auf Spannrahmen an der Decke, Detail [Nachlass MAYER & RIEDHAMMER, Stadtarchiv Bamberg D 5016 4304-15].

#### 4.1.1 Transkription der Altakten

**7. Oktober 1937** (AKTEN BLFD SEEHOF)

Brief von UNGRATH (Der Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach) an das Landbauamt Bamberg

Das zur Wiederinstandsetzung des Deckengemäldes im Kaisersaal aufgestellte große Gerüst wäre für andere Zwecke dringend benötigt. Ich ersuche deshalb dem Kunstmaler der das Gemälde instandsetzen soll, zu veranlassen baldigst zu kommen.

Sign. Ungrath

**9. November 1937** (AKTEN BLFD SEEHOF)

Brief von UNGRATH (Der Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach) an das Bayer. Landesamt für Denkmalspflege München 22.

Betreff: Restaurierungsmaßnahmen im Kaisersaal/ Ihre.Nr. 5950

Beiliegend erhalten Sie die gewünschten 5 St. Lichtbilder für Herrn Abtgl. Direktor Prof. Schmuderer.

Ich dürfte um baldige Zusendung des besprochenen Gutachtens über das Deckengemälde bitten.

Sign. Ungrath

**25. November 1937** (AKTEN BLFD SEEHOF)

Abschrift eines Briefes vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege an den Herrn Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach/ BA. Bamberg.

Betreff: Restaurierungsmaßnahmen im Kaisersaal zu Ebrach.

z. Zuschr. V. 9.11.37.

Ref.: Prof. J. Schmuderer, Abteilungsdirektor.

Für die sachgemäße Erhaltung des 7x10 m großen, flottgemalten Deckenbildes, signiert von Lünenschlos 1722, im Kaisersaal des ehemaligen Schlosses [!] – jetzt Gefängnisanstalt – zu Ebrach geben wir folgende Ratschläge:

Das Bild, dessen Leinwand teilweise stark brüchig geworden ist, sackt vom Plafond bzw. vom alten Spannrahmen völlig ab. Es hängt an manchen Stellen 40–50 cm weit herunter. Man versuchte, das Bild bzw. die Leinwand an die Verspannungsleisten des Spannrahmens mit Nägeln und entsprechenden Beilagen wieder zu befestigen. Das Resultat war jedoch kläglich, denn das weitere Herabsacken der Leinwand konnte damit doch nicht verhindert werden. Zudem hängt noch der alte Spannrahmen aus dem Zierrahmen – Stuckrahmen – teilweise besorgniserregend heraus.

Würde es sich im vorliegenden Falle um ein Bild, das in einem Stuckrahmen an einer senkrechten Wand eingelassen wäre, handeln, so wäre das Bild auf eine neue Leinwand aufzuziehen und die Schäden könnten somit restlos behoben werden. Dagegen an der Decke ist das Aufziehen des Bildes auf neue Leinwand nicht möglich, weil es dadurch viel zu schwer würde und ein Spannen an der Decke daher unmöglich wäre. So bleibt im vorliegenden Falle nichts anderes übrig, als das jetzige Bild an den Nähten – es besteht aus Leinwandbahnen von etwa 1,35 m Breite – auseinander zu nehmen und die Bahnen einzeln mit entsprechend zubereiteten Bleiweißkitt aufzukleben. Vereinzelt wurden solche Maßnahmen des Aufklebens von Leinwand auf Plafonds schon im 17. u. 18. Jahrhundert geübt. Die alte Leinwand hat sich teilweise derart stark ausgedehnt, daß wahrscheinlich auch noch die alten Leinwandbahnen ab und zu quer durchschnitten werden müssen, damit beim Aufkleben keine Falten entstehen. Die Zusammenstöße wären entsprechend zu verkitten und mit matter Ölfarbe zurückhaltend einzustimmen. Selbstverständlich darf dabei die Originalmalerei nicht einen Millimeter breit übermalt werden.

Für das Bild müsste auch eine entsprechende Isolierung aus Dachpappe mit 40–50 cm Abstand vom Dachboden geschaffen werden, damit bei allenfallsigen Dachschäden das Regenwasser nicht auf das Bild einen nachteiligen Einfluß nehmen kann.

Diese Maßnahme würde sich auch für die in Freskotechnik ausgeführten kleineren Deckenbilder empfehlen. Die Dachpappeisolierung müßte dann mit einer Umzäunung, damit nicht etwa darauf herumgelaufen werden kann, abgegrenzt werden.

Für die Ausführung der verantwortungsvollen Arbeiten können wir als geeignete Kraft die Firma M a y e r & C o. in Bamberg nennen. Kostenanschläge wollen uns seinerzeit zur Prüfung in Vorlage gebracht werden.

Schließlich möchten wir für die frdl. Zusendung der Photographien des Kaisersaales mit seinen Bildern unseren verbindlichsten Dank zum Ausdruck bringen.

Das Landbauamt Bamberg hat Abschrift dieses Gutachtens erhalten.

gez. Prof. Dr. Gg. Lill.

**20. Januar 1938** (AKTEN STADTARCHIV BAMBERG)

Gutachten über die Renovierung des Deckenbildes im Betsaal [!] des Gefängnisses zu Ebrach. (Von Joh. Mayer & Cie.)

Das Deckenbild im Betsaal des früheren Klosters Ebrach ist ein Oelbild auf Leinwand gemalt, welches auf einem riesigen Rahmen an der Decke mit ungefähr 40 Drahtseilhaltern aufgehängt ist. Hinter dem Bild befindet sich eine glattverputzte Fläche mit gutem, alten Putz. Soweit vorläufig durch eine kleine Oeffnung in der Leinwand zu ersehen ist, ist die geputzte

Fläche hart und unbeschädigt. Ob sie Risse und schadhafte Stellen aufweist, kann erst nach Abnehmen des Bildes festgestellt werden.

Durch das schwere Gewicht der Leinwand und der darauf befindlichen Oelfarbenschicht hat sich das Bild allmählich durchgesackt und an den Stellen, an denen es an den Rahmenstreben vernagelt ist, auch durchgerissen. Außerdem ist im Laufe der Jahrzehnte durch ein schadhaftes Dach Wasser eingedrungen und hat größere und kleinere Bildteile zerstört. Stellenweise ist auch in primitiver Weise Leinwand eingeklebt und roh bemalt. Die Zerstörung ist so, daß die Farbe in Blasen aufgestanden und zum Teil abgesprungen ist und wahrscheinlich ist auch die Leinwand an diesen Stellen abgestockt. Die vollständig zerstörten Stellen dürften im ganzen Bild eine Fläche von 5–7 qm. ausmachen.

Um nun bei der in Angriff zu nehmenden Restaurierung von vorneherein eine Wiederholung des Durchsackens zu vermeiden, wurde vorgeschlagen, das Bild vollständig abzunehmen und in Teilen mit einem Bleiweißkitt auf die darunter befindliche Putzfläche neu wieder aufzukleben. Das hätte den weiteren Vorteil, daß die Leinwand von hinten abgedichtet, also luftdicht abgeschlossen wird, sodaß sie besser konserviert und auch nicht durch wieder eindringendes Wasser gefährdet werden kann. Außerdem säße das Bild auch ordnungsgemäß tiefer in seinem eigentlichen Stuckrahmen, wo es ja ursprünglich hingedacht war.

Zu diesem Zwecke ist es notwendig, das Bild in Bahnen aufzuteilen und zu zerschneiden. Die Schnittlinien sind am besten entlang den Nähten der Leinwand zu wählen, welche in 1.20 m breiten Bahnen aneinandergeheftet sind. Daraufhin sind die so gewonnenen Teile vorsichtig vom Rahmen zu lösen und in einem anderen Raum zu verbringen, der uns von der Gefängnisverwaltung zur Verfügung gestellt wird. Wenn alle Teile der Bildfläche vom Rahmen entfernt sind, so muß der viele Zentner schwere Rahmen vorsichtig, langsam und gleichmäßig von ungefähr 40 Leuten an den vorhandenen Drahtseilhaltern zu Boden gelassen werden. Der Rahmen ist in Zukunft dann unnötig geworden.

In dem zur Verfügung gestellten Raum werden auf dem mit Papier gepolsterten Boden die einzelnen Bildstreifen gereinigt, die beschädigte Leinwand teils hinterkittet, teils ausgewechselt, die Risse gebügelt und ausgebessert. Unterdessen wird die unter dem Bild sich befindliche Putzfläche, wenn Risse oder schadhafte Stellen vorhanden sind, ausgebessert, dann geölt und mit guter Oelfarbe gestrichen. Dann wird eine Planzeichnung auf der nun erhaltenen Oelbildfläche angebracht, die es ermöglicht, die einzelnen Streifen genau wieder an der Decke zusammenzusetzen. Da sich unterdessen durch das Durchhängen die Fläche des Bildes gegenüber ihrer ursprünglichen Größe, die der Putzfläche genau entsprach, etwas vergrößert haben dürfte, so ist die Arbeit des Aufklebens und Zusammensetzens eine sehr schwierige, zeitraubende und verantwortungsvolle. Außerdem ist dies auch eine anstrengende Arbeit, in Anbetracht der Größe und des Gewichtes der einzelnen Streifen und der Arbeit nach oben an der Decke. Die Teile werden zuerst angestützt und ausgerichtet, dann leichter ange-drückt und wenn alles richtig sitzt, stundenlang mit Sandsäcken angeschlagen, bis sie fest und ohne Blasen zu bilden auf dem Grunde sitzen.

Die nun wieder hergestellte Bildfläche muß dann vor allem Dingen trocken werden und erhärten. Dann werden die zusammengesetzten Stellen und alle Löcher und Schäden verkittet und die Kittflecken nach dem Trocknen mit Lack getränkt. Dann erst beginnt der malerische Teil der Restauration des Bildes. Natürlich muß diese Arbeit verantwortungsbewußt und dem für das Bild zeichnenden Künstler gerecht werdend, durchgeführt werden. Den Abschluß des Ganzen bildet dann das Lackieren des Bildes. Dies darf aber erst vorgenommen werden, wenn die Uebermalung und die Retouches vollständig hart durchgetrocknet sind. Die Zeitdauer der Gesamtrestauration wird etwa 2–2 ½ Monate betragen, die des Trocknens dazu noch weitere 2 Monate, sodaß mit einer Gesamtdauer von 4–4 ½ Monaten zu rechnen ist.

Der angesetzte Satz für den Meistertag ist RM 25.- ist der vom Landesamt für Denkmalpflege und auch sonst allgemein übliche Betrag, der für Bilderrestaurationen bezahlt wird.

Der Tagelohn von RM 22.- für die Gehilfen ist ein Durchschnittssatz, der folgendermaßen entsteht:

Wir beschäftigen bei dieser Arbeit unseren Werkmeister mit einem Stundenlohn von RM 1.20. Dieser erhöht sich durch soz. Lasten, Geschäftskosten, 10 % Gewinn, sowie Fahrtkosten und Auswärtigenzulage auf RM 2.10. Die bei uns übliche Arbeitszeit bei auswärtiger Beschäftigung sind 10 Stunden, somit kommt uns ein Arbeitstag unseres Werkmeisters auf RM 21.-. Ferner kommt hinzu ein alter, erfahrener Arbeiter mit einem Stundenlohn von RM .-80, der sich durch dieselben Lasten auf RM 1.60 erhöht und dessen Arbeitstag auf RM 16.- zu stehen kommt. Diese 2 Arbeitstage ergeben zusammen RM 37.-. Der Durchschnitt für diese beiden Arbeiter beträgt somit RM 37.-: 2 = RM 18.50. Zu diesen beiden Arbeitern kommt ein Lehrling, dessen Stunden nicht eigens aufgeführt, sondern nur auf die Gehilfenlöhne mit geschlagen wurden und pro Tag mit RM 7.- angesetzt sind. Es liegt hier ein Stundenlohn von nur RM -.40 zu Grunde, 10 Stunden somit RM 4.- und täglich RM 3.- für Auswärtigenzulage einschließlich Fahrtspesen für Wochenanfang und -Ende.

Diese RM 7.- sind dann auf die 2 Arbeiter verteilt, sodaß zum Durchschnittslohn von RM 18.50 noch die Hälfte des Tageslohnes mit RM 3.50 hinzukommt. Es rechnet sich dann ein Arbeitstag mit RM 22.-.

Der vorgelegte Kostenvoranschlag soll nur eine Uebersicht über die voraussichtlich entstehenden Kosten bilden. An sich ist eine solche Arbeit im Voraus nur ungefähr zu berechnen, da sich jederzeit Zwischenfälle ergeben können, die die Arbeit erschweren, verlängern und verteuern, aber auch solche, die dieselbe verbilligen würden und deshalb wäre es angebracht, wenn die Arbeit zu den angegebenen Sätzen in Regie vergeben werden könnte.

Außerdem wäre zu erwägen, ob die verhältnismäßig große Summe, die für die Wiederherstellung eines Oelbildes nötig ist, eines Oelbildes, das ein Freskobild doch weder in der Wirkung noch in der Haltbarkeit ersetzen kann, nicht für eine Kopie des Bildes in Freskotechnik verwendet werden könnte. Ein solches Fresko würde sich den anderen schon vorhandenen Fresken weit besser anpassen, wäre beständiger und brächte einem lebenden Künstler eine schöne und dankbare Aufgabe. Bamberg, den 20 Januar 1938.



Voranschlag der Firma Mayer & Co. für Restaurierung des Deckenbildes im Betsaal [!] zu Ebrach

Arbeitsgang nach beiliegendem Gutachten.

- Das Bild vom Rahmen zu lösen, in Streifen zu zerschneiden und die Streifen vom Gerüst in den vorbereiteten Raum zu schaffen. (RM 282.-)
- Die Bildstreifen zu lagern, zu bügeln, mit Steinplatten zu beschweren, die Streifen zu reinigen und die alte Lack-schicht zu entfernen, Leinwand auszuwechseln, Löcher zu hinterkitten, nochmals zu bügeln. (RM 1104.-)
- Putzfläche im Stuckrahmen auszubessern, verölen und 2 mal Oelfarbe zu streichen. (RM 160.-)
- Bildstreifen wieder vorsichtig zur Decke schaffen und aufkleben. (RM 376.-)
- Schäden und Löcher verkitten, damit eine glatte Malfläche entsteht. (RM 276.-)
- Die zerstörten, neu eingesetzten Stellen nachmalen, alle Schäden restaurieren und genau einzustimmen. (RM 1200.-)
- Für Material packen, Transport desselben und Vorbereitungen des Raumes in Ebrach. (RM 207.-)
- Klebematerial (Bleiweiß aus reinem Oel Lack etc.) und sonstiges Farbenmaterial. (RM 200.-)

SUMMA: RM 3805.-

**21. Januar 1938** (AKTEN BLFD SEEHOF)

I. Notiz: Der Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach berichtet unterm 28.12.38 an das Landbauamt Bamberg  
Betreff: Das Deckengemälde im Kaisersaal.

II. Abschrift:

Nr. 105. Betreff: Strafgefängnis Ebrach; hier Deckengemälde im Kaisersaal.

G.R. mit sämtl. Beil. Ferner 1 Zuschrift der Fa. Mayer & Co. v. 21.1.38 a. d. LfD. München.

Wie aus beil. Reg. Rd. Entschl. v. 10.1.38 Nr. 5045 a 9 ersichtlich ist, verlangt die Regierung die technische Prüfung des KA. d. Fa. Mayer & Co.

Im vorl. Falle handelt es sich nicht um die Beurteilung einer Bausache, sondern um die der Wiederinstandsetzung eines 70 qm großen auf Leinwand gemalten künstlerisch wertvollen Deckenbildes. Das Landbauamt hält sich nicht für befugt, ein Urteil darüber abzugeben, ob der im KA. d. Fa. Mayer & Co. V. 11.12.37 angegebene Zeitaufwand an Meister- und Gehilfen-tagschichten für eine solche Arbeit tatsächlich erforderlich ist oder nicht.

Gelegentlich einer Besprechung mit Kunstmaler Bayerlein habe ich schon darauf aufmerksam gemacht, daß die mit 3805 RM eingesetzten Kosten sehr hoch erscheinen und man um dieses Geld möglicherweise das ganze Bild neugemalt bekomme. Herr Bayerlein gab dies ohne weiteres zu, erklärte aber, wenn das Bild nach den Weisungen des LfD. restauriert werden müsse, die hohe Anzahl der Tagschichten anfallende, da die Arbeit eine sehr heikle und verantwortungsvolle sei.

Der KA. d. Fa. Mayer & Co. v. 11.12.37 wurde v. LfD. unterm 10.12.37 dem Landbauamt ohne Einwendung zurückgegeben. Ohne dem Landesamt zu nahetreten zu wollen, könnte man der Meinung sein, dass sich die Beurteilung nur auf die Art der Ausführung erstreckt, da die Bamberger Tariflöhne in München schließlich nicht bekannt sind. Ich habe darum Herrn Bayerlein auch um die Berechnung der Tariflöhne ersucht.

Weiter erklärt Herr Bayerlein, daß die Kosten unter der Voraussetzung angegeben worden seien, daß alle notwendigen Hilfskräfte beim Abnehmen und Transport des Bildes in den Schulsaal und von dort wieder zurück zum Saal, ferner beim Wiederanbringen an der Decke, von Strafgefängnis gestellt werden müssen. Die sämtlichen Arbeiten werden in Ebrach an Ort und Stelle gemacht. Die gesamt Arbeitszeit beträgt nach seiner Ansicht etwa 2–2 1/2 Monate. Der Umfang der Arbeiten ist aus der neuerlichen Zuschrift der Fa. Mayer & Co. v. 21.1.38 ersichtlich.

Herr Bayerlein ist der Meinung, daß die Arbeit nicht für einen vereinbarten Paschbetrag, sondern in Regie gemacht werden sollte. Auch ich halte es für richtiger, weil dann die Zahl der Tagschichten von dem Bauführer des Strafgefängnisses an Ort und Stelle nachgeprüft werden kann und bei etwa geringerer Arbeitszeit auch die Gesamtkosten geringer werden.

Ich bitte also, mit Rücksicht auf die besonderen Verhältnisse den KA. d. Fa. Mayer & Co. einer nochmaligen und zwar technischen Prüfung unterziehen zu wollen.

Die in dem Schr. d. LfD. v. 25.11.37 Nr. 5122/377/b – 14 vorgeschlagene Überdachung des Deckenbildes mit Dachpappe im Dachboden in einem Abstand von 40–50 cm über der Bodenbretterung, wie auch die Herstellung einer besonderen Um-zäunung des Dachpappendaches dürfte bei dem sehr guten Zustand der Schieferdachung über dem Kaisersaal nicht not-wendig sein. Wenn früher Regenwetter eingedrungen ist und das Deckenbild beschädigt, so war die Beschädigung durch den mangelhaften Zustand der 2 Kehlen des flachen Satteldaches, das früher hinter der ehemaligen Attika und der hiermit verbundenen großen Dachgaube stand, bedingt.

Bamberg, den 21. Januar 1938.

Landbauamt.

gez. Schlegel

III. LfD. eingel.: 24.1.38 Nr. 361 Beil. 1 Bund.

**4. Februar 1938** (AKTEN STADTARCHIV BAMBERG)

Brief von Mayer & Co. an Prof. Schmuderer in München

Herr Direktor

Professor Schmuderer

M ü n c h e n

Lotzbeckstr. 4/2

Sehr geehrter Herr Professor!

In der Ebracher Angelegenheit besteht noch eine Schwierigkeit, wie uns soeben von Herrn Oberbaurat Schlegel vom Landbauamt, Bamberg mitgeteilt wird.

Um Sie schnellstens zu beheben, wie es vom Landbauamt gewünscht wird, erlauben wir uns, von Ihrem freundlichen Angebot Gebrauch zu machen, auch während Ihres Urlaubes bei wichtigen Vorkommnissen direkt an sie zu schreiben und wir bitten diese Störung ihrer Urlaubsruhe gütigst entschuldigen zu wollen.

Es fehlt nämlich auf unserer Beschreibung des Arbeitsvorganges der Vermerk: „Technisch geprüft“. Ihr Gutachten, das doch eine eingehende Prüfung unserer Arbeitsbeschreibung darstellt, ersetzt also die Bemerkung auf unserem Schriftstück nicht. Die Regierung hat deswegen den ganzen Akt wieder an das Landbauamt zurückgegeben und dasselbe neuerdings aufgefordert, die Sache technisch zu prüfen. Herr Oberbaurat Schlegel sieht sich nach wie vor nicht in der Lage dieses zu tun. Er ist der Meinung, daß das Landesamt nicht die Verantwortung übernehmen wolle und schickt deshalb den Akt erst dann nochmals an Sie zurück, damit der Stempel oder die Bemerkung handschriftlich angebracht werden kann, wenn Sie sich dazu bereit erklärt haben.

Nachdem wir überzeugt sind, daß Sie sich gerne dieser Mühe unterziehen, in diesem komplizierten Verfahren auch das noch zu tun, erlauben wir uns Ihnen diesen Sachverhalt mitzuteilen und Sie zu bitten, sich dem Landbauamt Bamberg gegenüber diesbezüglich zu äußern, damit die Angelegenheit möglichst bald ins Reine kommt.

Indem wir Ihnen für Ihren weiteren Urlaub alles Gute wünschen zeichnen wir mit deutschem Gruß

**15. Februar 1938** (AKTEN STADTARCHIV BAMBERG)

Brief von Mayer & Cie. an das Landbauamt, B a m b e r g

Betreff: Deckenbild Kloster Ebrach.

Die Firma Joh. Mayer & Co., Bamberg hat zu ihrem Kostenvoranschlag über die Renovierung des Deckenbildes im Betsaal [!] des Gefängnisses zu Kloster Ebrach vom 11. November 1937 noch zwei Erklärungen abzugeben.

1. Da eine Unklarheit entstehen könnte über die Kosten der Vorbereitungen im Bamberg (Packen etc.) erklärt sie folgendes:

Es müssen hergerichtet werden, vor allem große Holztafeln, die absolut plan sind, auf denen die Bildteile bearbeitet werden, ferner eine Reiche Marmor- und Schieferplatten, ebenfalls plangeschliffen, auf denen die einzelnen Bildstreifen gebügelt und beschwert werden. Zum Teil müssen diese Marmorplatten, weil wir für ein so großes Bild nicht so viel vorrätig haben, erst von auswärts herbeigeschafft werden. Dann sind die Farben herzurichten, vor allem der Bleiweißkitt, der zum Aufkleben der Bildfläche gebraucht wird. Es sind dazu ungefähr schätzungsweise 5–6 Zentner nötig, die zuerst abgerieben werden müssen. Ferner ist ein Kitt herzustellen, zum hinterkleben der schadhaften Leinwandteile, er enthält Harze und Trockenmittel, die zum Teil nur mit der Hand durch Reibstein auf der Platte fein gerieben werden können. Die Harzlösungen müssen hergestellt werden, weil im Handel keine derartigen Lacke mehr zu haben sind. Dann sind die Werkzeuge zu richten, Messer und Scheren zu schleifen, Sandsäcke zu machen, um das Bild, ohne daß es Blasen zieht, an die Kittfläche der Decke anzuschlagen. Es sind Stützen zu machen, welche zuerst angebracht werden, um das Bild gegen die Decke zu spreizen, denn bei dem Gewicht der einzelnen Bildteile ist es unmöglich, daß Menschen so lange die Hände in die Höhe halten können, bis der Streifen fest klebt.

Alle diese Dinge herzurichten, erfordern die angegebene Zeit, die allerdings im Kostenvoranschlag irrtümlich mit demselben Tagestarif genannt wurden, wie er in Ebrach anfällt. Da für Bamberg die Ablösung wegfällt, - für Gehilfen und Meister, - so ist ein Betrag von 6 x 3.- RM = 18.- RM von der Voranschlagssumme abzuziehen.

2. erklärt die Firma ausdrücklich, mit der Voranschlagssumme von	RM 3805.-	
abzüglich der irrtümlich zuviel berechneten	RM 18.-	
		= RM 3787.-

unbedingt auskommt und keine Nachforschungen zu erheben.

**8. März 1938** (AKTEN STADTARCHIV BAMBERG)

Brief von Mayer & Cie. an das Landbauamt B a m b e r g.

Betr. Instandsetzung des Deckenbildes im Betsaal zu Ebrach.

Die Fa. Joh. Mayer & Co. bzw. ihre Inhaber Kunstmaler Bayerlein und Riedhammer haben für Instandsetzung des Deckenbildes und Aufkleben desselben direkt auf den Putz der Decke Kostenberechnungen vorgelegt. Bei diesen Aufstellungen waren sämtliche Arbeiten mit inbegriffen, die sich heute schon feststellen lassen, aber auch solche, die sich evt. noch ergeben. –Da man z. B. nur einen ganz kleinen Teil des Putzgrundes sehen kann, ist es möglich, daß sich hier nach Abnahme des Bildes Ueberraschungen zeigen. Es sind am Bild mehrere Einregenstellen zu beobachten und es liegt nahe, das sowohl der Putz an diesen Stellen als auch seine Träger zerstört sind, oder so stark gelitten haben, daß sie erneuert werden müssen. Solche unvorhergesehene Zwischenfälle die eintreten könnten, ließe sich eine ganze Reihe aufzählen. Es ist also bei dieser Arbeit ein gewisses Risiko vorhanden und dem mußte bei Aufstellung des Kostenanschlages Rechnung getragen werden.

Wenn von der Firma nur das verlangt wird, was sie in ihrer Voranschläge wörtlich ausgeführt hat, wenn also alle unvorhergesehenen Arbeiten ausscheiden und erst bei deren Auftreten nachberechnet werden können, kann die Firma die beanstandete Höhe der Kosten reduzieren.

Besonders sind auch die Vorbereitungen als zu hoch berechnet erachtet worden. Auch hier kann eine Verbilligung herausgebracht werden, wenn statt Bleiweiß ein anderes im Handel befindliches Klebemittel verwendet wird. Das nötige Bleiweiß zum Aufkitten muß, - was bei den Vorbereitungen (Packen) mit eingerechnet ist, - von der Firma selbst in reinem Leinölfirnis angerieben werden, weil das im Handel befindliche beim Abreibeprozess mit Wasser angeschlemmt und dann erst Oel beigerieben wird. Das fertige Produkt enthält also immer einen gewissen Prozentsatz Wasser (Emulsion), was seine Verwendung im vorliegenden Falle vollständig ausschließt. Das Bleiweiß wird aber 2. heute größtenteils mit Ersatzölen angerieben, deren Brauchbarkeit für derartige Arbeiten noch nicht ausprobiert ist.

Wenn also die beiden angeführten Punkte, „Unvorhergesehen Arbeiten“ und „Verwendung eines fabrikmäßig hergestellten Klebematerials“ Genehmigung finden, verpflichtet sich die Firma die Arbeit um den runden Preis von RM 3300.- zu übernehmen.

Bamberg, den 8. März 1938.

Berechnungen der Arbeiten am Deckenbild des Betsaales [!] zu Ebrach von MAYER & CIE.

(M= Meister; G= Gehilfen)

- Vorbereitung in Bamberg (Packen etc.). M= RM 50.-; G= RM 138.-
- Transport und Vorbereitung in Ebrach. M= RM 25.-; G= RM 69.-
- Bild abnehmen und die Streifen zur Arbeitsstelle schaffen. M= RM 150.-; G= RM 282.-
- Bildstreifen reinigen, Schäden mit Leinwand hinterkitten, bügeln etc. (Inzwischen ist der Rahmen entfernt worden, Arbeit durch die Anstalt.) M= RM 400.-; G= RM 1104.-
- Bildfläche ausbessern, ölen, streichen. G= RM 160.-
- Bildstreifen zur Decke schaffen, aufkleben. M= RM 200.-; G= RM 376.-
- Nach dem Trocknen Schäden auskitten, Kittflecken nach dem Trocknen mit Lack tränken. M= RM 100.-; G= RM 276.-
- Ausbessern, lackieren. G= RM 1200.-
- 85 Tage à RM 25.- = RM 2125.-
- 60 Tage à RM 22.- = RM 1320.-
- Material = RM 200.-
- SUMMA: RM 3805.-

**14. März 1938** (AKTEN BLFD SEEHOF)

LfD. eing. 14. März 38

Nr. 1389 Beil. 1 Heft.

Nr. 861

Betreff: Strafgefängnis in Ebrach; hier Instandsetzung des Deckenbildes im Kaisersaal

Mit 1 Schr. u. dessen Beilagen ab das LfD. in München zur gefl. Kenntnisnahme und Äusserung zur Zuschrift der Firma Mayer & Cie vom 8. März 38, insbesondere wegen der Verwendung eines anderen Klebestoffes an Stelle von Bleiweißkitt. Nach Rücksprache mit Herrn Bayerlein soll nunmehr die fragliche Arbeit zu dem angegebenen Festpreis ausgeführt werden.

Bamberg, den 10. März 38

Landbauamt:

gez. S c h l e g e l

**7. Dezember 1938** (AKTEN BLFD SEEHOF)

Brief von Ungrath (Der Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach) an das Bayer. Landesamt für Denkmalspflege München 22.

Betreff: Restaurierungsmaßnahme im Kaisersaal zu Ebrach/ Ihre Nummer 6737.

Das Bild ist nunmehr zu einem großen Teil instandgesetzt. Es ist jedoch um 180° gedreht gegenüber den hier vorliegenden Lichtbildern über den früheren Zustand des Kaisersaals. Auf die Beilage darf ich Bezug nehmen.

Die Kunstmaler geben nunmehr an, die Drehung im Einvernehmen mit Herrn Professor Schmuderer vorgenommen zu haben. Ich bitte um Stellungnahme.

gez. Ungrath

Regierungsrat.

Beilage zu diesem Schreiben:

Zur Erneuerung des Deckengemäldes von Lünenschloß im Kaisersaal.

Sinn und Zweck jeder echten Wiederherstellung ist doch die Erneuerung im Sinn und Geist des schaffenden Künstlers, ein Eingehen auf seine Gedanken, Dienst an seinem Werk. Jedes Hineintragen eigener Gedanken, jede Umstellung nach eigenen, wenn auch scheinbar noch so guten Gedanken, hat leicht eine Verfälschung des Kunstwerks zur Folge.

Dem rechten Sinn der Wiederherstellung scheint bei der Erneuerung des Deckengemäldes von Lünenschloß im Kaisersaal der ehemaligen Abtei, heute Strafgefängnis Ebrach, nicht ganz entsprochen worden zu sein.

Das Bild wurde bei der Erneuerung um 180 Grad gedreht. Es mag richtig sein, daß auf diese Weise der rechte Aufblick gewonnen wurde für den, der den Saal vom Schulgang her betritt. Aber das Bild als solches und der Raum hat sicher gelitten. Denn Raum, Farbe, Architektur, Malerei, Plastik und vor allem das Licht wollen im Barock als Ganzes genommen werden, und zwar als lebendiges Ganzes. Licht ist für das Barock nicht bloß Aufhellung, sondern Mitschaffen.

Bisher lag die helle Seite des Bildes, der ganz hell und z. T. nur andeutungsweise gemalte Himmel gegen die Fensterseite im Westen. Feste wurden im Saal ja fast nur an den Nachmittagen gefeiert. Das ganze Licht kam also von Westen. Der Eingang war an der Stirn- und Rückseite des Saales. Das Auge folgte nun diesem Licht und wurde über die, durch die Fenster geöffnete Wand empor geführt zum Bild, wo sich nun gleichsam die Decke öffnete und zum Himmel wurde. Die Lichtbewegung des Raumes war eins mit der Lichtbewegung des Bildes. Die dunkle Seite des Bildes mit dem Engelsturz lag nach Osten, wo mehrere Fenster blind und nur angedeutet sind. Dort störte das fehlende Licht nicht; im Gegenteil, es erschien bedingt durch das Bild: die Farben sind dort viel satter und kräftiger aufgetragen und leuchten auch bei weniger Licht viel stärker auf. Ja, man konnte fast glauben, der im Bild beginnende Sturz der Engel und Feinde würde das Dunkel schaffen und verdüstere die Fenster. Und barocke Malerei arbeitet mit all diesen Mitteln, auch mit der Illusion.

Künftig ist nun die dunkle Seite im Licht, während die helle Seite ins Dunkel gerückt ist. Licht im Bild und Licht im Raum stehen miteinander im Widerspruch und stören sich. Man sucht Licht und findet vermauerte Fenster; man erwartet Dunkel und sieht ins vollste Licht. Es besteht Gefahr, daß die ganz zarten Farben und Linien an der lichten Seite des Bildes verschwinden, nachdem das Licht des Raumes nicht mehr mitarbeiten kann.

Außerdem scheint auch die Einheit in der Ausmalung des Saales gestört. An der Stirn (Nord)seite und Rück (Süd)seite befinden sich noch zwei kleinere Fresken: an der Stirnseite die Zisterzienser vor dem Papst, auf der Rückseite die Ordensritter vor König Sancho. Diese beiden Bilder hatten bisher ihre Entsprechung und Weiterführung im Deckengemälde, wo auf der einen Seite die Mönche, auf der anderen Seite die Ritter als Mitstreiter des Lammes standen. Auch die Schriftmedaillons wuchsen in diese Einheit. Nach der Drehung des Bildes ist diese Harmonie und einheitliche Linie gestört: den Mönchen des Lünenschloßbildes sind nun die Ritter des Freskobildes, und den Rittern des Lünenschloßbildes die Mönche des Freskobildes zugeordnet.

Ein Beweis, daß das Bild vom Künstler in der ersten Art gedacht und befestigt war und nicht etwa von einem früheren Restaurator verdreht worden ist, ist der Umstand, daß bei der neuen Befestigung das Bild nicht mehr ganz in den alten Rahmen paßte.

Das Deckengemälde von Remela im Treppenhaus scheint nicht für, sondern gegen die Drehung zu sprechen. Wohl ist der helle Teil, der Himmel, dort auch dem Eingang zugewendet. Aber dort ist eben auch die Einströmung des Lichts, während von der Südseite wenig kommen konnte. Das Licht ist die Hauptsache und nicht der Standpunkt des Betrachters.

Um die durch die Drehung des Bildes bewirkte Umänderung ganz beurteilen zu können, muß allerdings erst das Gerüst entfernt werden.

## 2. Januar 1939 (AKTEN STADTARCHIV BAMBERG)

Brief von Ungrath (Der Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach) an die Firma Joh. Mayer & Cie. Bamberg, mittl. Kaulberg 48.

Betreff: Restaurierung des Oelgemäldes (Deckenbild) im Kaisersaal des Strafgefängnisses Ebrach.

Ihre Rechnung vom 16. Dezember 1938 über den Betrag von 3300.- RM. ist hier eingegangen.

Infolge der durch Sie eigenmächtig vorgenommenen Drehung des Deckengemäldes hat erst das bayr. Landesamt für Denkmalspflege in München zu dem Sachverhalt Stellung zu nehmen. Wir sind daher nicht in der Lage, Ihnen die Rechnung sofort zur Zahlung anzuweisen und den Betrag auszubezahlen. Vielmehr muss erst die Stellungnahme des bayr. Landesamts für Denkmalspflege abgewartet werden. Sie erhalten s. Zt. wieder Nachricht.

Dieses Schreiben stellt keinerlei Verpflichtung oder Anerkennung da.

Sign. Ungrath (Regierungsrat.)

## 5. Januar 1939 (AKTEN STADTARCHIV BAMBERG)

Brief von MAYER & CIE. (vermutlich Kunstmaler Bayerlein) an Herr Direktor Professor Schmuderer, München, Lotzbeckstr. 4/11

Sehr geehrter Herr Professor

Die Restaurierungsarbeiten am Deckenbild im großen Saal des Gefängnisses Ebrach haben wir kurz vor Weihnachten zu Ende geführt. Die Schwierigkeiten des Herabnehmens, der Säuberung und vor allen Dingen des wieder Hinaufklebens, haben wir alle mit Ueberlegung und Geduld glücklich überwunden. Es ist nur jetzt eine Schwierigkeit dadurch entstanden, daß das Bild nicht mehr in derselben Richtung aufgeklebt ist, als es vorher an der Decke angebracht war.

Der Kopfteil des Bildes ist an der Fensterseite gewesen, es war also verkehrt [!] an der Decke angebracht, denn wenn man durch die Haupttüre an der Seite den Raum betrat und nach oben blickte, so war die ganze Darstellung auf den Kopf gestellt. Ein Grund für diese Umkehrung des Bildes war nicht einzusehen. Im Gegenteil passte der Rahmen gar nicht in den Stuckfalz hinein, sondern stand auf der einen Seite weit darüber hinaus, während er, wenn das Bild mit dem Kopfende nach der Türe angebracht gewesen wäre, sicher sehr wohl in den Falz hätte versenken lassen. Wir haben das durch Messung festgestellt.

Daraus ersahen wir, daß ursprünglich die Absicht bestanden hat, das Bild richtig anzubringen, daß es aber dann aus irgend einem Grunde verkehrt hinaufgezogen und so belassen wurde. Vielleicht scheute man die Arbeit des Wiederherumdrehens, vielleicht beließ man es aber, weil sich der mehrere Zentner schwere Rahmen mit dem Bild gar nicht mehr im Raum drehen ließ.

Dies alles ergab sich während der Arbeit an dem Bild.

Als ich damals mit Ihnen die ganze Angelegenheit in München besprochen habe, war mir schon bewußt, daß das Bild umgekehrt an der Decke saß und weil mir das immer gegen mein Gefühl geht, habe ich damals im Laufe des Gesprächs bemerkt, daß wir dann bei dieser Gelegenheit das Bild auch richtig herumdrehen würden. Aber der Inhalt des Gesprächs hatte damals sein Hauptgewicht in der Art und Weise der Restaurierung, des Hinaufklebens und vor allem im beanstandeten Preis und in dem Vermerk „technisch geprüft“ gehabt. Und ich gebe zu, daß ich diesen Punkt des Herumdrehens des Bildes nicht gründlich genug mit Ihnen durchgesprochen habe. Er ist mir einfach wieder entfallen und erst beim Aufkleben des Bildes wieder akut geworden.

Wir sahen aber beide, Herr Riedhammer und ich, den oben angeführten Tatsachen, daß der Rahmen nicht so – wohl aber umgekehrt gepaßt hätte, die Berechtigung zu dem Wagnis, das Bild nunmehr wo es unverrückbar und endgültig angebracht werden soll, richtig, und nicht wieder verkehrt hinaufzukleben.

Herr Oberbaurat Schlegel hat das Bild nach dem Abrüsten gesehen und ist der Ueberzeugung, daß es in der neuen Stellung richtig ist und gut aussieht. Der Gefängnisverwalter aber möchte zuerst Ihr Gutachten hören und hält mit der Bezahlung unserer Rechnung, die nach der Summe unseres Vorschlages gestellt wurde solange zurück, bis von Ihnen bestätigt wird, daß gegen die jetzige Anordnung nichts einzuwenden ist.

Ich möchte Sie nun sehr geehrter Herr Professor bitten, baldmöglichst nach Bamberg zu kommen, um dann in Ebrach eine Entscheidung zu treffen. Ich gebe mich der Hoffnung hin, daß Sie uns von der Sünde dieser eigenmächtigen Handlung freisprechen werden.

Mit besten Grüßen Ihr ergebenster

#### **10. Februar 1939** (AKTEN BLFD SEEHOF)

Abschrift eines Briefes vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege an den Herrn Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach, Landkreis Bamberg

Betreff: Strafgefängnis Ebrach; hier: Deckengemälde im Kaisersaal.

Ref.: Prof. J. Schmuderer, Abteilungsdirektor.

Die Restaurierung des auf Leinwand gemalten Deckenbildes von Lünenschlos, 1722, im Kaisersaal des ehemaligen Klosters – jetzt Strafgefängnis – ist von der Firma Mayer u. Co., Bamberg, künstlerisch und handwerklich sachgemäß durchgeführt worden. Festzustellen ist noch, daß das Bild ohne unsere vorherige Einvernahme um 180 Grad gedreht worden ist. Kunstmaler Bayerlein steht auf dem Standpunkt, daß das Bild bei den letzten Restaurierungsarbeiten am Plafond nicht richtig angebracht wurde. Daher ist auch der Holzrahmen – Spannrahmen – mit dem Stuckprofil nicht aufeinander gegangen. Wir können das heute nicht mehr feststellen und beweisen. Sachlich recht hat Bayerlein damit, wenn er sagt, daß das Bild heute beim Betreten des Saales vom Haupteingang aus sofort in seiner ganzen Komposition überblickt werden kann, ohne daß man sich wie früher erst umdrehen muß. Es ist durchaus anzunehmen, daß der Hauptzugang auch zu Klosterzeiten derselbe wie heute war. Wir können uns daher dem Gutachten des Herrn Oberbaurates Schlegel anschließen. Denn die heutige Richtung des Bildes ist zum mindesten so wenig falsch als die frühere. Dabei darf keineswegs übersehen werden, daß das Werk von Lünenschlos auf diese Weise wieder in seiner vollen Schönheit gerettet ist. Die äußerst verantwortungsvolle und schwierige Arbeit kann unsererseits als restlos gelungen bezeichnet werden und es besteht unsererseits keine Erinnerung, wenn der fällige Betrag in der Höhe von 3200 RM an die Firma Mayer u. Co., Bamberg, ausbezahlt wird.

Von den geplanten Verbesserungsarbeiten an den neueren kirchlichen Einrichtungsgegenständen wäre die Wiederinstandsetzung, d.h. Freilegung der originalen Tönung am Plafond vordringlich. Es handelt sich am Plafond hauptsächlich um die Abnahme der störenden blauen Tönungen in den Kartuschen mit Goldinschriften und um die sachgemäße Wiederherstellung der Originalfassung an den Putten über dem Hauptgesims. Für diese Maßnahmen müßte selbstverständlich eine auf diesem Gebiete erprobte Kraft gewonnen werden; Kostenanschläge wollen uns seinerzeit zur Prüfung in Vorlage gebracht werden.

Sign. Lill

#### **3. September 1952** (AKTEN BLFD SEEHOF)

Brief von Heigl (Der Vorstand der Strafanstalt Ebrach) an das Bayer. Landesamt für Denkmalspflege in München – 22, Brieffach.

Betreff: Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes im sogenannten Kaisersaal der Strafanstalt Ebrach.

Bezug: Ihr Gutachten vom 1.8.1950 Nr. 5345.

Ortsbesichtigung vom 5.7.1950.

Wie Ihnen bereits bekannt ist, wird von Seiten der Direktion des Gefängniswesens in Bayern, Herrn Ministerialrat Leopold vom Bayer. Staatsministerium der Justiz – Abt. F – angestrebt den Kaisersaal in seiner ursprünglichen Gestaltung wiederherzustellen. Dies bedingt die Entfernung der Orgel, des Altars und der Kanzel aus diesem Raum.

Für die Beschaffung der notwendigen neuen Kultgegenstände, Durchführung von Instandsetzungsarbeiten, wie Stuckausbesserungsarbeiten, Tünchungen usw. würde ein Kostenaufwand von ca. 10 000.- DM in Frage kommen.

Nachdem beim Bayer. Staatsministerium der Justiz für diesen Zweck z. Zt. Ausgabemittel nicht zur Verfügung gestellt werden können, erlaube ich mir die ergebene Anfrage ob von Seiten des Landesamtes für Denkmalspflege ein Zuschuss für diesen Zweck zur Verfügung gestellt werden könnte.

Für eine baldige und gütige Mitteilung, ob mit Ihrer Unterstützung gerechnet werden könnte, wäre ich Ihnen sehr dankbar.

Sign. Heigl

Regierungsrat. Fl.

#### 4.2 Restaurierung 1959 SEIDENATH

Auf den 26. August 1958 ist ein Kostenvoranschlag von OTTO SEIDENATH, Bamberg, für Restaurierungen im Kaisersaal im Verwaltungsbau Ebrach datiert. Dieser nennt in einzelnen Punkten durchzuführende Restaurierungsmaßnahmen. Dabei sollte man

*„die sehr reichen Stuckflächen an Decke und Wände mit feinen Drahtbürsten ausbürsten und zum Teil auskratzen, vorhandene Risse öffnen und mit Kaseinmörtel ausbessern, sämtliche Flächen zur Lasierung vorbereiten u. mit Kaseinfarben nach den vorgefundenen alten Farben fassen und lasieren. Sämtliche Stuckmarmorteile reinigen und nachpolieren [und] die großen Holzfiguren auf den Stuckmarmorkonsolen reinigen und Goldteile putzen.“<sup>107</sup>*

Anfang 1959 wird mit den Restaurierungsarbeiten, bei denen auch Gefangene als Hilfskräfte eingesetzt werden, begonnen.

#### 4.3 Untersuchung 1999 REICHELT

REICHELT untersuchte 1999 die Raumschale des Kaisersaales. Er erfasste die **Deckenkonstruktion** und die damit zusammenhängenden Schäden an der Stuckdecke (Vgl. „*Deckenaufbau Systemskizze*“, Abb. 76).

Dem Untersuchungsbericht nach zeigte der Putz der Stuckdecke in manchen Bereichen Setzungen mit Putzniveau-Unterschieden. Der kurz zuvor eingebrachte neue Überzug im Dachstuhl (südliche Seite der Kaisersaaldecke) vermutete REICHELT, sei wahrscheinlich aufgrund dieser Setzungen nötig gewesen. Dieser Bereich weise außerdem vermehrt Hohlstellen auf, welche vermutlich bei Renovierungsarbeiten im Jahre 1959 mit Holzschrauben und Unterlegscheiben gesichert worden sind. REICHELT beschreibt, dass sich auf der Kehle vom Dachstuhl aus gesehen viel Sand befinde, welcher seines Gewichts wegen zu entfernen sei.

Beim **Deckenputz** geht REICHELT von einem „üblichen“ zweischichtigen Aufbau mit Grund- und Deckputz aus Kalkmörtel aus. Der Putz sei fest, weise allerdings stellenweise Haftungsprobleme auf. REICHELT vermutet, dass es sich jedoch nur um partielle Ablösungen des Putzträgers oder des Putzes handelt, da außer an der Westseite nur wenige größere zusammenhängende Bereiche diese Schäden im Putz aufweisen.

Die größtenteils aus flachem Bandwerk bestehende **Stuckatur** sei ohne Armierung angebracht, die Gussteile mit Stuckmörtel angeklebt. Der frei angetragene Stuck und die Rahmungen um die Felder werden durch eine Nagel-Draht-Armierung gehalten. Es zeigen sich kleinere Risse und Setzungen im Bandwerkstuck und im plastischen Anstrichstuck. Insgesamt seien diese Bereiche aber in keinem gefährdeten Zustand. Lediglich Verfärbungen durch Wassereintritte seien in Stuck- und Putzoberfläche zu sehen.

Beim zentralen **Deckengemälde** handele es sich um eine Ölmalerei auf Leinwand, welche in rechteckigen Stücken auf den Deckenputz geklebt ist, von REICHELT als „*Maroufle-Malerei*“ bezeichnet. REICHELT zufolge sei die Leinwand schon in rechteckigen Stücken auf die Decke geklebt worden, wobei die Nähte dann im Nachhinein miteinander verkittet worden sind. Als Grundierung identifiziert er einen roten Grund, welcher, dick aufgetragen, die Leinwandstruktur glättet. Die Verklebung der Leinwand sei großflächig intakt, nur stellenweise, besonders an den Nähten<sup>108</sup> und Bildrändern käme es zu Ablösungen, welche zum Teil sogar die darunter liegende Putzober-

<sup>107</sup> AKTEN BLFD SEEHOF vom 26.8.1958, Kostenvoranschlag von OTTO SEIDENATH.

<sup>108</sup> Hiermit sind die ursprünglichen Nähte des Gewebes, heutige Leinwandstöße gemeint.

fläche ablösen würden. Die Malerei sei von einem Craquelé durchzogen, in kleinteiligen Bereichen stehe die Malschicht schüsselartig auf. Außerdem sei die Malerei wohl früher mit einem Überzug versehen gewesen. Verputzungen und Reste einer braunen Schmutz- und Überzugsschicht in den Tiefen des Pinselduktus der Ölmalerei weisen laut REICHELT auf eine Abnahme dieses Überzuges, vermutlich aufgrund dessen Vergilbung hin. Die aufgegangenen Nähte wurden wahrscheinlich während der Renovierungsmaßnahme 1959 mit Nägeln gesichert, verkittet und retuschiert, teilweise auch übermalt. Nun seien die Nähte wieder offen und ältere Kittungen und Retuschen werden wegen ihrer Aufhellung wieder sichtbar. Andere Altretuschen seien dagegen nachgedunkelt, so REICHELT. Dieser geht davon aus, dass die zusätzliche Befestigung der Leinwand durch Nägel, überwiegend an den Randbereichen einzelner Leinwandstücke, der Maßnahme von 1959 zuzuordnen ist.

Die von REICHELT festgestellten Schäden an der Decke, teilweise resultierend aus der Deckenkonstruktion, wurden um das Jahr 2000 von der FA. ONNEN behoben. Zu den gefährdeten Stellen und Schäden in Putz, Stuck und der Malerei rät REICHELT sie sofort zu beheben, bei kleineren Schäden genüge es erst mal sie „im Auge zu behalten“<sup>109</sup>.

#### 4.4 Stucksicherungen 2008 NEUSTADT

Ausschlaggebend für die Sicherungsarbeiten 2008 waren die Verformungen, die an der Decke des Kaisersaals berechnet wurden. An der Westseite konnten ca. 8 cm, am Deckenspiegel in der Mitte bis ca. 20 cm große Verformungen berechnet werden. Mit Hinsicht auf die Nutzung als Konzertsaal im Sommer wurde zur Sicherung ein Drahtnetzunter die Stuckdecke gespannt.

Nach der angefertigten **Schadenskartierung** wurden die wichtigsten Sicherungsmaßnahmen an der Stuckdecke ausgeführt (s. „Schäden-/Maßnahmenkartierung“ von NEUSTADT, Abb. 89). Nach NEUSTADT soll neben hohl klingenden und teilweise sich ablösenden Putz-/Stuckteilen, die Putzschicht unter dem Ölgemälde mürbe gewesen sein. Die Malschicht des Gemäldes puderte ab; lose Malschichten sollen sich überwiegend in Bereichen der gekitteten Leinwandstöße befunden haben. NEUSTADT vermutet hier einen Bindemittelabbau in der Malschicht und geht von einem eventuell instabilen Ockerpigment aus. Außerdem vermutet er, dass die Leinwand früher mit einem Zierrahmen, erkennbar an den Enden der Leinwände ca. 2–14 cm vor dem Stuckrahmen, an der Decke angebracht war.

An der Westseite der Decke seien mehrere größere Salzausblühungen, welche vermutlich mit dem Wasserschaden zusammen hingen, zu sehen.

Ausgeführte **Sicherungsarbeiten** an den Stuckapplikationen der Decke beinhalteten mechanische Verschraubungen und eine Pufferung durch Kunststoffhülsen. Die Putz- und Stucksicherung erfolgte mittels Injektionen mit Ledan D1<sup>110</sup> in der Tiefe, auf der Oberfläche mittels Japanpapierkaschierung. Am Leinwandgemälde wurde eine Japanpapierkaschierung an hohl aufliegender bzw. loser Malschicht vorgenommen. Dies geschah überwiegend in Bereichen, an denen die Leinwände aneinander stoßen. Zusätzlich wurde die Leinwand mit Tylose (Verdünnung ca. 1:12) partiell wieder mit dem Deckenspiegel verklebt. Insgesamt zählt NEUSTADT ca. vier mittelgroße (25 x 25 cm) und 12 begrenzte und kleinflächigere Leinwandhohlstellen mit darunter liegendem, mürbe klingendem Putz. Sicherungsarbeiten am Putz unter dem Leinwandgemälde wurden von NEUSTADT keine vorgenommen. Zum Vorzustand und den Einzelmaßnahmen vergleiche die *Kartierung der Schäden und Maßnahmen* im Anhang S. 180).

**Ursache** für die Schäden auf der Westseite der Stuckdecke war nach NEUSTADT der Wasserschaden im Dachstuhl. Der Wassereintritt führte zum morsch werden der Hölzer, sowie zu Stuck- bzw. Putzversalzungen. Die damals noch vorhandene Dachschüttung in der Hohlkehle des Gewölbes speicherte zudem die eingetretene Feuchtigkeit über lange Zeit und vergrößerte die Schäden. Sie wurde auf erneute Empfehlung von NEUSTADT schließlich entfernt. Konstruktive Dachschäden

<sup>109</sup> Untersuchungsbericht REICHELT 1999, S. 7.

<sup>110</sup> Ledan D1 wurde aufgrund seines guten Kriechverhalten, der schnellen Abbindung und des nicht nötigen Vornetzens verwendet. Es konnte damit außerdem das Anlösen von Holzschutzmitteln etc. vermieden werden.

wurden durch die Statiker im Bereich „Binder II“ festgestellt (Vgl. *Aufmaße des Dachstuhls* im Anhang, S. 175–178).

Insgesamt beinhalten die 2008 durchgeführten Maßnahmen ca. 200 Injektionen in der Stuckdecke, Sicherung der Altverschraubungen und wenige Neuverschraubungen. NEUSTADT bezeichnet die Ausführungen als reine Notsicherungen, welche eine Gesamtmaßnahme in naher Zukunft (ca. 3–5 Jahre, da in diesem Zeitraum Abbau der Tylose-Verklebung der Leinwandwand stattfindet) notwendig machen.

Zusatzbemerkung: Einige von den, im Zuge der Maßnahme 2008 ausgeführten Japanpapierkaschierungen auf der Oberfläche des Ölgemäldes hatten bis zu den Untersuchungen im Winter 2012/13 einen grünlichen Schimmelflaum auf der Oberfläche gebildet. Dieser wurde mit warmem Wasser und Schwämmen ebenso wie das Japanpapier und der Kleberrückstand, abgenommen.



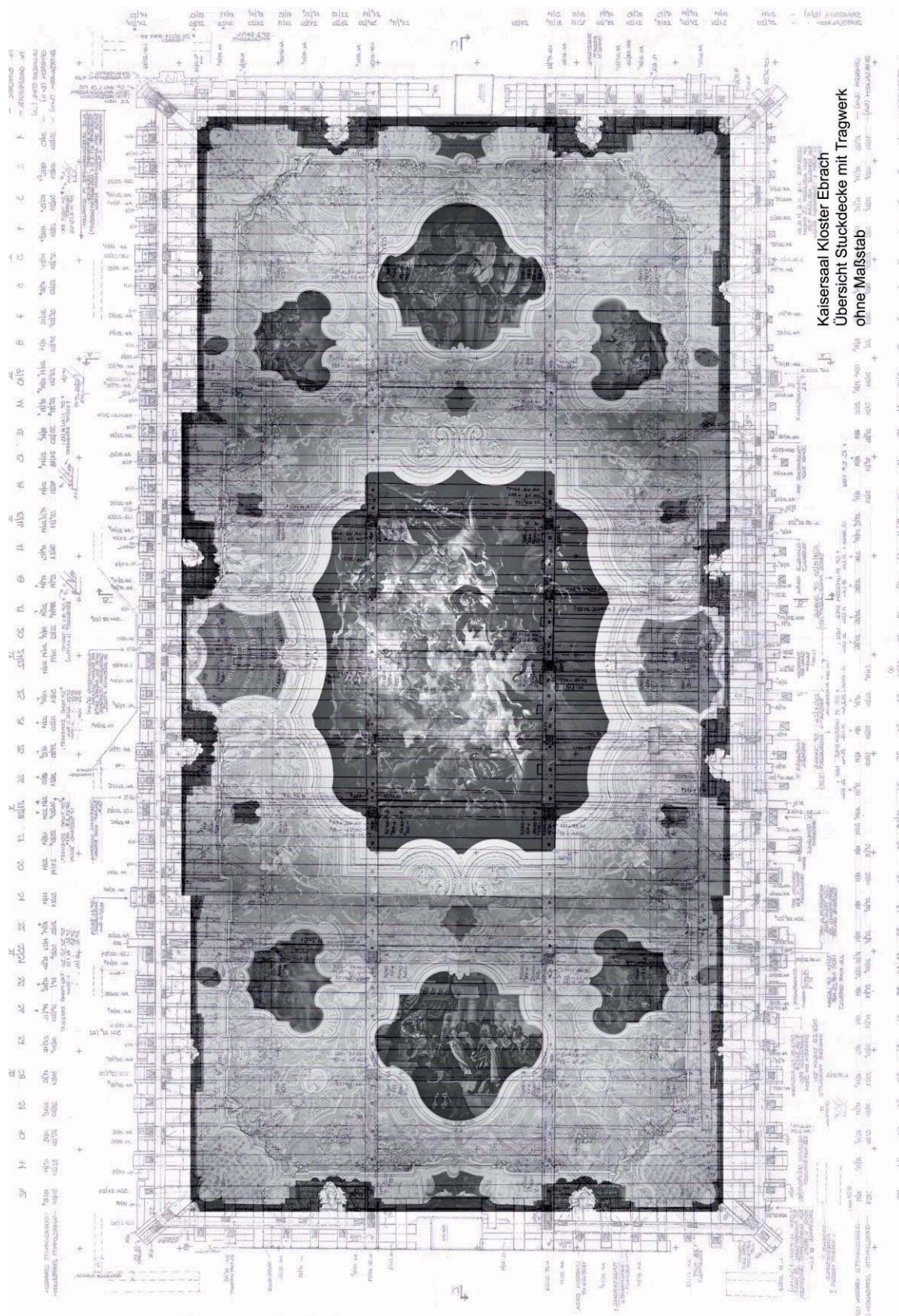
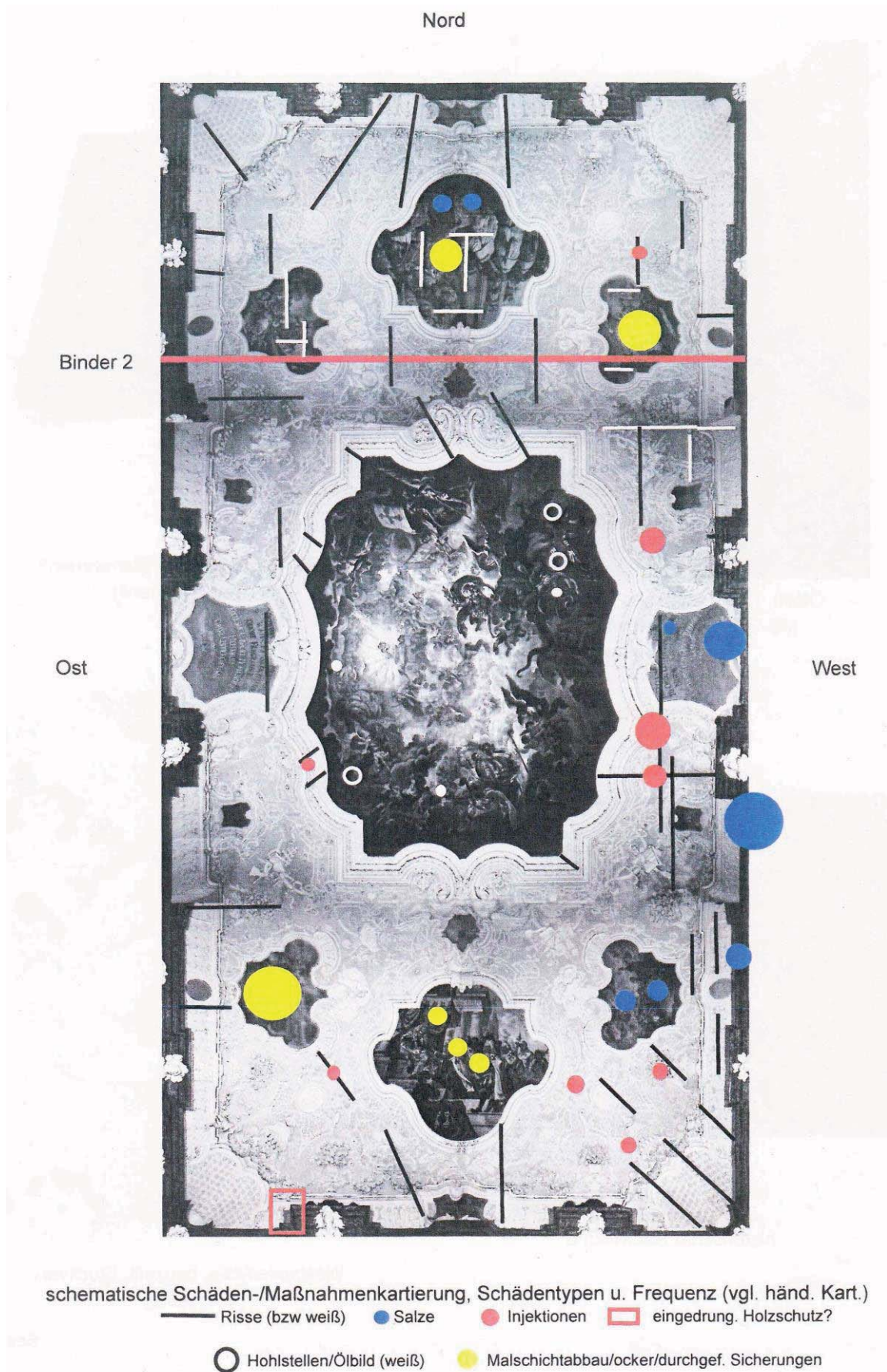


Abb. 88: Übersicht der Stuckdecke im Kaisersaals, ehem. Zisterzienserkloster Ebrach, mit Tragwerk aus dem Untersuchungsbericht von NEUSTADT 2008 [NEUSTADT 2008, S. 24].



**Abb. 89:** Kartierung der Schäden und Maßnahmen von 2008, Untersuchungsbericht NEUSTADT [NEUSTADT 2008, S. 8].

#### 4.5 Hygrothermische und erschütterungstechnische Messungen 2009/2010

Vom 1. Februar 2009 bis zum 2. März 2010 wurden **hygrothermische Langzeitmessungen** im Kaisersaal und dem darüber liegenden Dachgeschoss durchgeführt. Dabei wurden die Raumlufttemperatur, die relative Feuchtigkeit und die Oberflächentemperatur an unterschiedlichen Stellen im Kaisersaal, im Dachstuhl und an der historischen Trenndeckenkonstruktion über die saisonalen Klimaveränderungen eines Jahres hinaus gemessen. Hintergrund der Messungen war eine Vermutung, dass die an der Stuckdecke des Kaisersaales aufgetretenen Schäden im Zusammenhang mit dem Klima im Saal stehen.

So lag die gemessene Raumlufttemperatur im Kaisersaal in dem betrachteten Messzeitraum zwischen  $0,8$  und  $28,0^{\circ}\text{C}$ , die relative Luftfeuchtigkeit zwischen  $28,0$  und  $82,4\%$ . Die Oberflächentemperaturen der Stuckdecke zeigten mit  $0,3^{\circ}\text{C}$  ihren Tiefstwert und mit  $28,4^{\circ}\text{C}$  den Höchstwert an.<sup>111</sup> Hervorzuheben ist, dass mit allen erhaltenen Messergebnissen festgestellt wurde, dass an der Oberfläche der Stuckdecke vom Kaisersaal aus, zu keiner Zeit Tauwasser ausfiel, da die gemessenen Oberflächentemperaturen immer über denen aus der Lufttemperatur und der relativen Luftfeuchte berechneten Taupunkttemperaturen lagen.

Die Raumlufttemperatur im Dachraum über dem Kaisersaal lag in dem betrachteten Messzeitraum dagegen zwischen  $-4,1$  und  $31,5^{\circ}\text{C}$ , die relative Luftfeuchtigkeit zwischen  $29,4$ – $99,2\%$ . Die Oberflächentemperaturen des Dachbodens lagen zwischen  $-4,1$  und  $38,9^{\circ}\text{C}$ . Anhand dieser Messergebnisse wurde hier für den Zeitraum 30.12.–31.12.2009, sowie kurzzeitig für den 25.02.2010 das Tauwasserkriterium erfüllt. D.h. in diesem Zeitraum hätte Tauwasser an der Oberfläche der Holzschalung ausfallen können, SORGE geht jedoch von einer sehr geringen Menge aus, welche entweder problemlos von der Holzschale hätte aufgenommen oder später an die Raumluft abgegeben werden können.

Dagegen sind die von SORGE errechneten temperaturbedingten Längenänderungen in Holz und Putz, sowie die Längenänderungen durch Quellen und Schwinden dramatischer. Dabei ist das Quell- und Schwindverhalten v. a. in Radial- und Tangentialrichtung besonders stark und führt zu Verformungen der Holzdecke bzw. der gesamten Holzkonstruktion. Diese Verformungen wirken sich unter anderen auch auf die an der Decke hängende Stuckschicht aus und führen an dieser zu Rissen und Abplatzen von Putz.

SORGE empfiehlt die Raumluftwerte zwischen  $8^{\circ}\text{C}/70\%$  r. F. und  $15^{\circ}\text{C}/50\%$  r. F. konstant zu halten und schlägt daher eine Grundtemperierung des Kaisersaales auf  $8^{\circ}\text{C}$  vor. Um den Stuck ausreichend elastisch zu halten, sollte die relative Luftfeuchte nicht weniger als  $50\%$  betragen. Weiter empfiehlt er eine Zusatzdämmung der Decke, welche die Holzkonstruktion thermisch besser an den Stuck angleicht.<sup>112</sup>

Im Rahmen eines exemplarisch ausgewählten Konzertes des „Ebracher Musiksommers“ wurden **erschütterungstechnische Messungen** im Kaisersaal durchgeführt. Resultat dieser Messungen ist, dass die Decke bei Konzerten zwar zu Schwingungen angeregt wird, die üblichen Konzertschwingungslautstärken aus erschütterungstechnischer Sicht jedoch keine ausreichenden Schwingungsschnellen verursachen, welche die vorhandenen Bauschäden erklären könnten. IFB warnt dagegen vor einer zu häufigen Begehung des Dachraumes, welche leichter zu einer Überschreitung der empfohlenen schwingungstechnischen Richtwerte der Deckenkonstruktion führt und empfiehlt für die Zukunft einen abgehängten Erschließungssteg in den Dachstuhl einzubauen.

---

<sup>111</sup> Für die genauen Messwerte, die Lage der Messfühler bzw. der Messpunkte, die Einbeziehung des Außenklimas usw. Vgl. WOLFGANG SORGE (Ingenieurbüro für Bauphysik): *JVA Ebrach, ehem. Zisterzienserkloster, Kaisersaal, historische Decke: Hygrothermische Langzeitmessung. Darstellung und Beurteilung der Ergebnisse*, Nürnberg 2010.

<sup>112</sup> Vgl. SORGE 2010, S. 13.



## 5 Technologischer Befund: Material und Technik

Im Folgenden werden der Aufbau des Deckengemäldes, die Art der Leinwand, Grundierung, Farbschicht und Firnis, als auch die unterhalb des Gewebes liegende Klebmasse und der Deckenputz anhand der Untersuchungen vor Ort und der Auswertung der entnommenen Proben erläutert. Die Materialien sowie die erhaltenen Ergebnisse werden ihrem Entstehungs- bzw. Anbringungszeitpunkt zugeordnet.

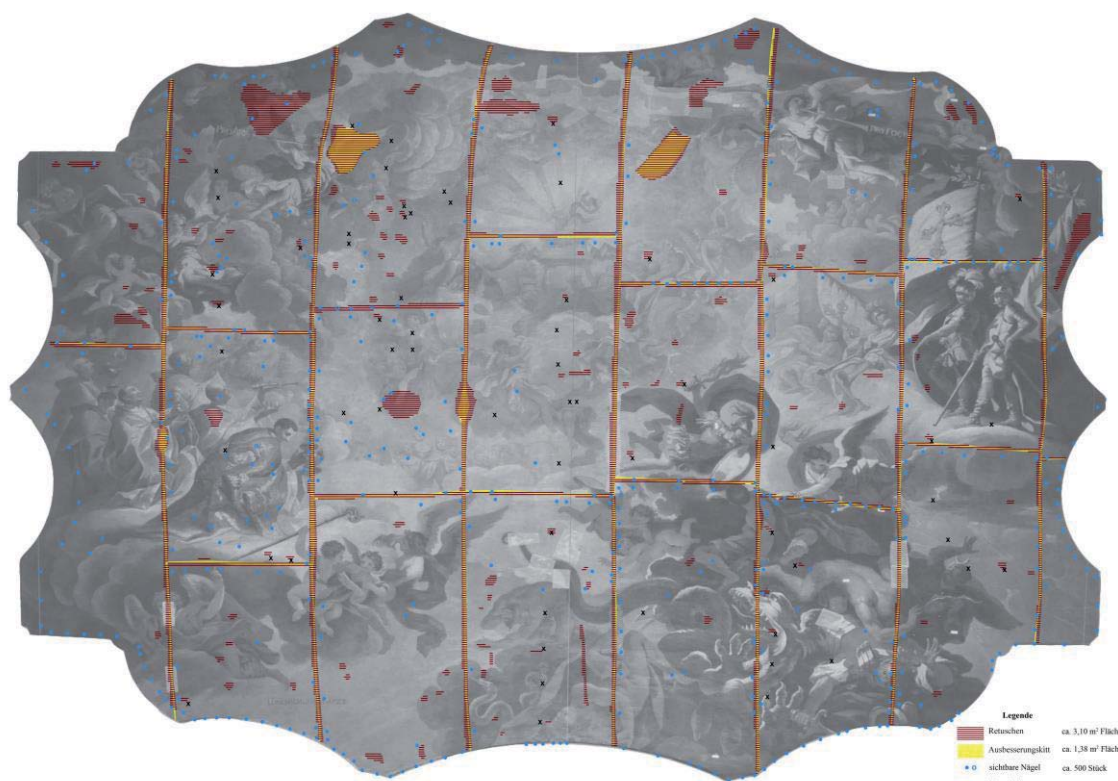


Abb. 90: Bestandskartierung des Deckengemäldes (Vgl. Bestandskartierung im Anhang S. 179).

### 5.1 Stuckdecke/Putz

Die Stuckdecke des Kaisersaals<sup>113</sup> weist zwei historische Putze sowie einen Ausbesserungsputz aus dem frühen 20. Jahrhundert auf. Der erste, direkt auf der Holzschalung der Decke, zwischen den Schilfruten liegende Putz ist sicher in den Jahren 1721/22 während der Errichtung der Kaisersaaldecke aufgetragen worden und wird als „Grundputz“ bezeichnet (Abb. 73/74/75). Der auf dem Grundputz der Decke liegende Putz wird im folgenden „Deckputz“ genannt. Dieser Putz wurde nachweislich bei der Restaurierung 1938 nach der Abnahme der Drahtseilhalter aus der Decke ausgebessert. Der Ausbesserungsputz konnte ebenfalls entnommen werden und wird als „Putz des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet.<sup>114</sup> Er weist einen erheblichen Anteil an Zement auf, welcher erstmals Mitte des 19. Jahrhunderts produziert wurde. Eine Probe der Kittmasse, als Ausbesserung und Ausgleichkitt zwischen die zerschnittenen Leinwandstößen eingebracht (ebenfalls während der Maßnahme 1938), wurde ebenfalls entnommen. Sie wird im Folgenden (auch als Abgrenzung zu 5.2 *Klebmasse*, S. 69) „Ausbesserungskitt“ genannt.

Die zwei Putz- und die Kittmassenprobe wurden auf ihre Zusammensetzung, Bindemittel und Zusätze mittels Röntgenbeugung (XRD-Analyse) untersucht.<sup>115</sup> Vom „Grundputz“ wurde darüber

<sup>113</sup> Es wurde nur der Putz unter dem Leinwandgemälde betrachtet.

<sup>114</sup> Vgl. 4.1 *Restaurierung 1938* MAYER & CIE., S. 49, Abb. 78.

<sup>115</sup> Die Untersuchungen wurden im Landesamt für Denkmalpflege, Zentrallabor mit Hilfe von Herrn VOJISLAW TUCIC durchgeführt. Die Auswertung der Korngrößenverteilung wurde von mir selber erstellt.

hinaus eine Korngrößenverteilung angefertigt (Abb. 91). Alle Ergebnisse und Diagramme zu den durchgeführten Untersuchungen befinden sich im Anhang (Vgl. 12.1 *Putzuntersuchung*, S. 121).

**Grundputz:** Beim Grundputz handelt es sich um einen leicht gräulichen Gips-Kalk-Putz. Das Verhältnis von Gips zu Kalk beträgt 4,5:1. Als Zuschlag wurde Quarzsand verwendet, wobei die Sandkörner bräunlich bis bunt und in allen Fraktionen gerundet sind. Das Größtkorn (GK) liegt zwischen 2–4 mm, der Hauptzuschlag (HZ) bei < 1 mm. Das Bindemittel-Zuschlag-Verhältnis liegt bei 1:2. Es handelt sich deshalb um einen sehr „fetten“ Putz. Bei Sortierung nach einer Fraktion von > 0,25 mm handelt es sich nach DIN 18123 um einen mittelsandigen Gips-Kalk-Putz mit feinem Siebkorn. Die Schichtstärke beträgt 2–3 cm (Vgl. PPO4).

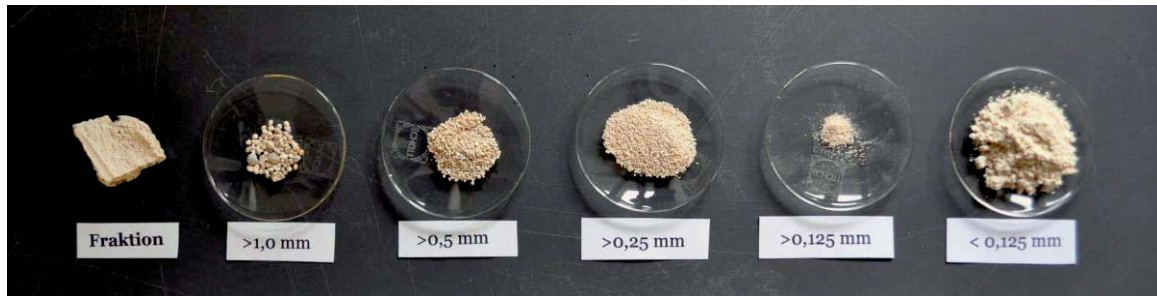


Abb. 91: Korngrößenverteilung vom Grundputz der Probe PPO4.

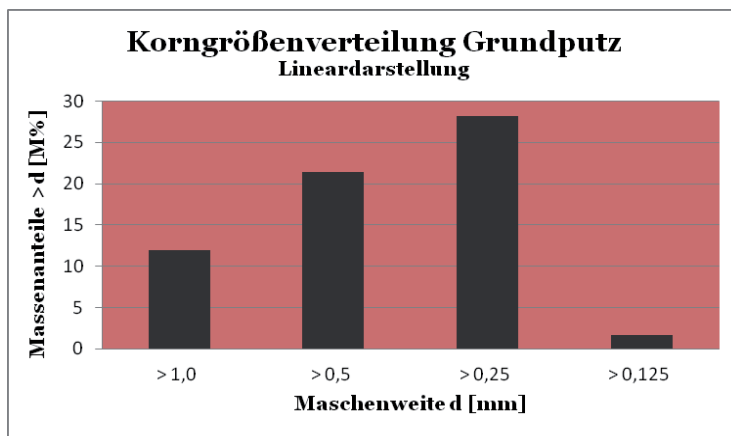


Abb. 92: Kornverteilungsdiagramm Grundputz (PPO4).

Bei kugelförmigen Zuschlag ergibt sich eine ideale Sieblinie, die der Amerikaner FULLER ursprünglich für ein trockenes Betongemisch (Zuschlag + Zement) aufgestellt hat. Die Gleichung lautet:

$$A = 100\sqrt{d/D}$$

$A$  = Anteil einer Korngruppe von  $0/d$  [mm]

$d$  = beliebiger Korndurchmesser (= Maschenweite) zwischen 0 und  $D$  und

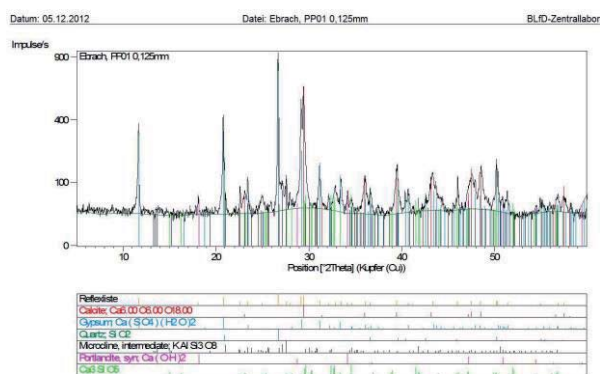
$D$  = Durchmesser des Größtkorns (größtes benutztes Sieb) ist.<sup>116</sup>

**Deckputz:** Beim Deckputz handelt es sich um einen leicht gräulichen Kalk-Gips-Putz. Das Verhältnis von Kalk zu Gips beträgt 2:1. Als Zuschlag wurde Quarzsand verwendet. Das GK liegt bei 2 mm, der HZ < 0,5 mm. Die Schichtstärke konnte nicht bestimmt werden, da an keiner Stelle unter dem Gemälde die Sicht auf den Putz möglich ist. Als weitere Bestandteile wurden Feldspäte (Silikat-Minerales) ermittelt (Vgl. PPO3).

**Putz des 20. Jahrhunderts:** Bei diesem im Jahr 1938 als Ausbesserungs- und Ausgleichputz auf die Decke aufgetragenen Material handelt es sich um einen hell grauen Kalk-Gips Putz, wobei Kalk und Gips im Verhältnis von 1:1 verwendet wurden. Die XRD-Untersuchung zeigt zudem, dass an einigen Stellen noch nicht auskarbonatisierter Kalk ( $\text{CaOH}_2$ ) zu finden ist. Die vorhande-

<sup>116</sup> Der Vergleich der Sieblinie des Grundputzes von PPO4 mit der Fuller-Kurve ist im Probenanhang auf S. 126 zu sehen.

nen Zementphasen ( $\text{Ca}_3\text{Si}$ ), sog. Tricalciumsilikatphasen bzw. Weißzement, weisen darauf hin, dass es sich keinesfalls um einen Putzauftrag aus dem Jahre 1721/22 handeln kann. Erster deutscher Portlandzement wurde Mitte des 19. Jahrhunderts in Uetersen in Schleswig-Holstein hergestellt.<sup>117</sup> Als Zuschlag ist dem Putz Quarzsand ( $\text{SiO}_2$ ) beigegeben. Das GK in diesem Putz liegt bei 4 mm, dann 3 mm, 2 mm und 1 mm. Der HZ ist < 1 mm (Vgl. PPO1).



**Abb. 93:** Bindemittelanalyse des 20. Jahrhundert Putzes, Putzprobe PPO1: Kalk-Gips-Putz [Zentrallabor, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege].



**Abb. 94:** Querschliff des Ausbesserungskitt, Probe PPO2: hier ca. 2mm dick.

**Ausbesserungskitt:** Es handelt sich bei diesem Kitt um eine sehr feine, weiß-graue Masse, deren Schichtstärke 1,5–2 mm beträgt. Die XRD-Analyse ergab, dass diese Kittmasse ausschließlich aus Bariumsulfat ( $\text{BaSO}_4$ ) und Zinkoxid ( $\text{ZnO}$ ), sowie dem  $\beta$ -Zinksulfid Wurtzit ( $\beta\text{-ZnS}$ ) besteht. Ein anorganisches Bindemittel konnte nicht nachgewiesen werden, daher handelt es sich wahrscheinlich um einen organisch gebundenen Kitt. Den Zuschlag bildet Quarzsand ( $\text{SiO}_2$ ). Eine Körnung ist nicht erkennbar (Vgl. PPO2).

Der Ausbesserungskitt wurde nach Wiederanbringung der Leinwandstücke im Jahre 1938 aufgebracht. Dabei diente der Kitt zum Füllen der Flächen zwischen den Leinwandstreifen und auch zum Ausgleich kleinerer Niveauunterschiede der Oberfläche des Gemäldes, weshalb der Kitt auch teilweise die originale Malschichtoberfläche überlappt.

Insgesamt beträgt die Fläche, welcher der Ausbesserungskitt heute von der Oberfläche des knapp 60 m<sup>2</sup> großen Deckengemäldes einnimmt ca. 1,38 m<sup>2</sup> (Vgl. *Bestandskartierung*, S. 179).

## 5.2 Klebmasse/Nägel

Die Klebmasse, welche die Leinwand mit dem Putz verklebt, wurde mittels Fourier-Transform-Infrarotspektroskopie (FTIR), sowie einer Kombination aus Gaschromatographie/Massenspektrometrie (GC/MS) untersucht.<sup>118</sup> Ermittelt wurde ein Gemisch aus Kiefernharz (Kolophonium) und Leinöl, sowie Tonminerale bzw. Aluminiumsilikate als Füllstoffe (die Untersuchung mittels Röntgenbeugung ergab dafür Kaolinite und vordergründig Lithopone wie Bariumsulfat ( $\text{BaSO}_4$ ) und Zinksulfid ( $\text{ZnS}$ )).



**Abb. 95:** Die Schichtdicke der Klebmasse beträgt bei der Probe MatPO1 ca. 2,5 mm.

<sup>117</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Zement#Portlandzement>, Stand: Januar 2013.

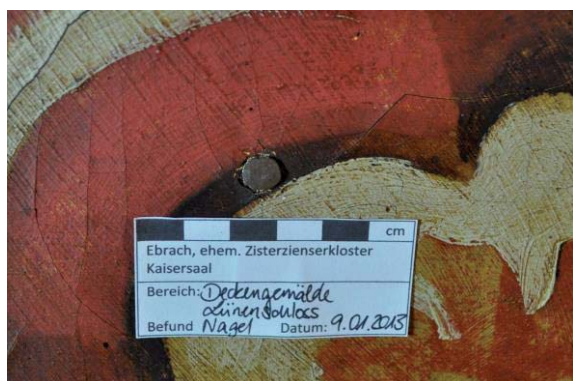
<sup>118</sup> Die Untersuchungen wurden im Doerner Institut in München von Hr. Dr. PATRICK DIETEMANN und Fr. URSULA BAUMER durchgeführt. Eine Probe wurde zusätzlich mit einem Gemisch aus Chloroform und Methanol extrahiert

Probe	IR-Banden in $\text{cm}^{-1}$ mit Angabe der Intensität ( )	Zuordnung
MatP 03, Klebmasse Gemälde-rückseite	3691 (w), 3619 (w), 1091 (m), 1027 (s), 1003 (s), 937 (m), 909 (s), 787(m), 752 (m), 688 (m)	anorganischer Füllstoff, Tonmineral oder Aluminiumsilikat
	2930 (m), 2850 (w), 1720 (sh)	Öl
	2930-2950 (m), 2870 (w), 1694 (m), 1456 (w), 1385 (w), 1239 (w)	Naturharz

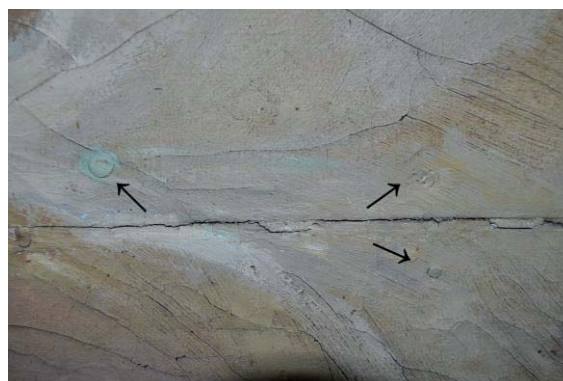
**Abb. 96:** Angabe der Intensität der Banden der IR-Spektren des Klebmasse (w = weak, m = middle, s = strong, sh = shoulder) [Untersuchungsbericht Doerner Institut S. 2].

Die in dem Klebmaterial ermittelte Mischung aus Kolophonium und Leinöl, sowie eines Tonminerals als Füllstoff lassen die Terminologie Klebmasse bzw. Kittmasse für das Klebmaterial zwischen Putz und Leinwand gelten. Nach KITTEL (1952) handelt es sich bei einem Kitt um „einen Klebstoff, der in dicker Schicht angewendet werden kann, um etwa vorhandene Unebenheiten und Hohlräume zwischen den zu verbindenden Stücken auszufüllen“<sup>119</sup> wobei es sich bei einem einfachen Klebstoff um „eine Substanz, die in verhältnismäßig dünner Schicht (im Gegensatz zu den Kitten) zwei festen Materialien möglichst dauerhaft und fest miteinander zu verbinden gestattet“<sup>120</sup> handelt. Bei der Kittmasse in Ebrach handelt es sich also nicht nur der Dicke wegen um einen nichtwässrigen, organischen Kitt aus Harz und Öl mit Aluminiumsilikaten als Füllstoff. Diese kann im Gegensatz zu einer dünneren Klebschicht Unebenheiten und Hohlräume zwischen Gemälde und Decke zusätzlich ausgleichen.

Die Klebmasse wurde beim Wiederanbringen der einzelnen Leinwandstücke des Deckengemäldes 1938 aufgetragen. Gegen eine Datierung der Klebe- bzw. Kittmasse ins Jahr 1722 spricht auch, dass dessen Harzanteile nur mäßig oxidiert haben.<sup>121</sup> Trotz der großen Schichtdicke und dem Schutz vor Licht, welcher durch das Gemälde gegeben ist, müssten die Harzanteile bei einem Material von 1721/22 stärker oxidiert haben.



**Abb. 97:** Flachkopf-Tapezierstift im Gewand eines Geistlichen.



**Abb. 98:** Nägel und Drahtstifte nebeneinander entlang der Leinwandstöße des Gemäldes.

<sup>119</sup> KITTEL, HANS: *Farben-, Lack- und Kunststoff-Lexikon. Nachschlagewerk über Begriffe, Verfahren, Rohstoffe, Prüfmethoden, Zwischenprodukte und Fertigerzeugnisse*, Stuttgart 1952, S. 376.

<sup>120</sup> KITTEL 1952, S. 377.

<sup>121</sup> Vgl. „Untersuchungsbericht Doerner Institut“ im Anhang auf S. 166.





**Abb. 99:** Flachkopf-Tapezierstift aus dem Deckengemälde in Ebrach.



**Abb. 100:** Industrielle Drahtstifte mit Senkkopf [http://www.handwerker-versand.de/images/product\_images/popup\_images/hws100829.jpg].

Die zur Klebmasse durch die Leinwand in den Putz geschlagenen Nägel zeigen zwei Varianten: Es gibt vereinzelt Flachkopf-Tapezierstifte, überwiegend sind jedoch Drahtstifte verwendet worden. Insgesamt wurden über 500 Nägel an der Decke gezählt und kartiert.

### 5.3 Textiler Bildträger

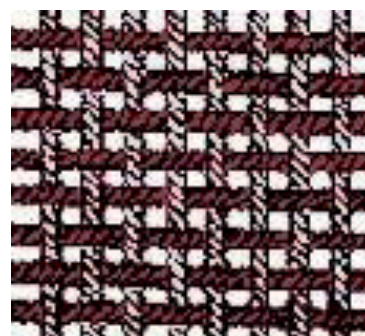
Zu Klärung der Art des Gewebes wurden Faserpräparate angefertigt und im Polarisationsmikroskop (PLM) untersucht.<sup>122</sup> Der Bildträger ist ein hochwertiges Leinengewebe (Flachs)<sup>123</sup>. Die bräunlichen Leinenfäden wurden in einfacher, enger Leinwandbindung verwebt. Die Leinwandbindung ist die engste der Gewebearten und sehr belastbar. Wegen des Fehlens einer Webkante lassen sich Schuss- und Kettfäden nicht identifizieren. Einzelne Fäden, sowie auch ein ganzer Strang des Gewebes ist jeweils in Z-Richtung (Linksdrehung) gedreht (gilt für Schuss- und Kettfäden). Das Gewebe weist eine Fadenzahl von ca. 10 Fäden vertikal und ebenfalls ca. 10 horizontal pro cm<sup>2</sup> auf.



**Abb. 101:** Fehlstelle in der Malerschicht: Blick auf die Leinwand.



**Abb. 102:** Leinengewebe, Fadenzahl.



**Abb. 103:** Schema Leinwandbindung [http://www.diespinnerey.de/weben/img/leinwand.gif].

<sup>122</sup> Die Fasern wurden in Meltmount ( $n_D=1,662$ ) eingebettet.

<sup>123</sup> Vgl. Gewebeuntersuchung (GPO2 und GPO3) im Anhang.



Abb. 104: Leinwandende: Südseite Deckengemälde.

Abb. 105: Leinwandende zum Stuckrahmen: Ostseite Deckengemälde.

Das Gemälde besteht heute aus 22 einzelnen Leinwandstücken. Diese weisen alle (bis auf zwei schmalere Stücke an der Nordseite) eine Breite von ca. 128–138 cm auf. Die rasterförmige Zerteilung der Leinwand ist Teil der Restaurierungsmaßnahme von 1938. Dabei wurde die Leinwand an den Nähten der zusammengenähten Leinwandbahnen zerschnitten. Zusätzlich wurden die Leinwandbahnen auch waagrecht zerteilt. Die Leinwandenden des Gemäldes reichen heute nicht mehr bis an den Stuckrahmen, sondern hören unregelmäßig vor diesem auf (ca. 14 cm auf der Südseite, ca. 2 cm auf der Nordseite; Abb. 104). Vor der Restaurierung 1938 war das Leinwandgemälde auf einen Spannrahmen gespannt und dieser im Stuckrahmen befestigt. Der Rahmen war dabei mit ca. 40 Drahtseilhaltern am Deckenputz befestigt (Vgl. 4.1 *Restaurierung 1938 MAYER & CIE.*, S.47). Die fehlenden Leinwandabschnitte zum Stuckrahmen entsprechen in etwa dem Teil der Leinwand, welcher um den Rahmen befestigt war.<sup>124</sup> Es zeigen sich keine Spanngirlanden, welche von dieser ursprünglichen Befestigung herrühren könnten. Der Anschluss des Gemäldes an die Stuckdecke ist heute auf die Putzoberfläche, bzw. Klebmassenoberfläche bis zum Ansatz des Stuckrahmens retuschiert.

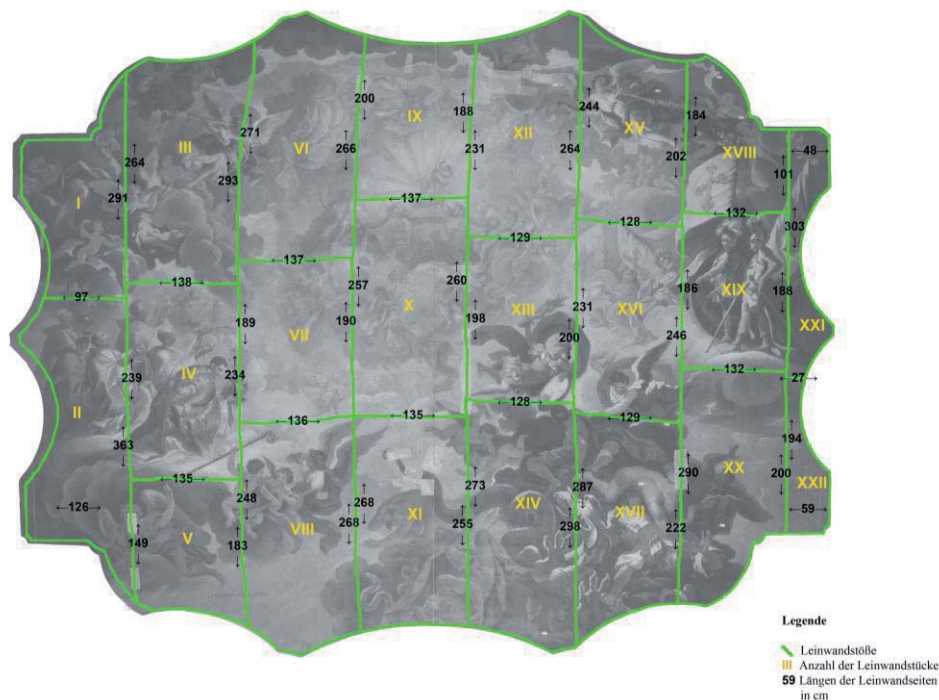


Abb. 106: Maße der Leinwandstücke (Vgl. Maße der Leinwandstücke im Anhang, S. 120).

<sup>124</sup> D. h. die Leinwand wurde vor dem Leinwandumspann abgeschnitten.

## 5.4 Grundierung

Die Auswertung des Schichtenaufbaus des Gemäldes erfolgte im Auflichtmikroskop unter sichtbaren (VIS) und ultravioletten (UV) Licht.<sup>125</sup> Hierzu wurden Querschliffe der Proben angefertigt. Durch die Untersuchung mit UV-Licht können sowohl fluoreszierende Bindemittelschichten, beispielsweise Firnisreste, als auch fluoreszierende Pigmente erkannt werden. Zusätzlich wurden Streupräparate für die Untersuchung der einzelnen Schichten im Polarisationsmikroskop (PLM) hergestellt.<sup>126</sup> Acht Querschliffe, bei denen sich die Frage nach Art der Grundierung und Zusammensetzung der Malschicht im Auflichtmikroskop nicht klären ließ, wurden mit dem Rasterelektronenmikroskop (REM) analysiert.<sup>127</sup>

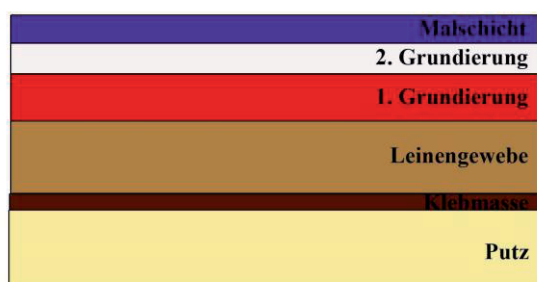


Abb. 107: Schematischer Aufbau des Deckengemäldes.

Bei der Grundierung auf der Leinwand handelt es sich um eine 2-schichtige Grundierung. Die erste, direkt auf der Leinwand liegende und relativ dick aufgetragene Grundierungsschicht bildet ein Gemisch aus roter Erde (farbgebender Bestandteil ist Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ). Sie weist eine unterschiedliche Schichtstärke auf, da sie die Unebenheiten des Leinengewebes ausgleichen muss. Auffallend ist, dass die Bleiweißpartikel besonders grob und klumpig sind.

Auf diese erste Grundierung ist eine weitere, zweite Grundierungsschicht, bestehend aus Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und Kreide ( $\text{CaCO}_3$ ) aufgebracht. Die Schichtstärke ist hier geringer als bei der ersten Grundierung, jedoch auch nicht einheitlich.

Das Bindemittel der Grundierung ist vermutlich ein Öl, eventuell ein Harz-Öl-Gemisch. Genauere Untersuchungen zur Art und Herkunft des Bindemittels erfolgten nicht.

Im frühen 18. Jahrhundert sind die in Italien ihren Ursprung habenden zweifarbigen Grundierungen schon in ganz Europa üblich. „Die Genese zweifarbiger Gründe in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ist auf die Entwicklung farbiger Imprimituren seit dem Quattrocento in Italien und seit dem 16. Jahrhundert in den Niederlanden zurück zu führen.“<sup>128</sup> Zweifarbige Ölgrundierungen, nämlich Rotgründe unter einem deckenden Hellgrau findet man schon bei RUBENS Leinwandgemälden. Nach KOLLER (1988) beschreiben alle Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts Mehrfarbengründe und damit auch die Tatsache der vollkommenden Abdeckung z. B. roter Malgründe durch graue oder bräunlich-gelbe Schichten ohne nähere Erklärung als gegeben.

## 5.5 Malschicht

Um die Malschicht zu beschreiben muss ebenfalls zwischen Malereien und Materialien von LÜNENSCHLOSS und Ausbesserungen bzw. Überarbeitungen aus dem frühen 20. Jahrhundert unterschieden werden. Die meisten dieser Ausbesserungen sind heute, v. a. wegen der über die Jahre stattfindenden optischen Veränderung der Retuschen deutlich sichtbar und liegen überwiegend nahe/über den Leinwandstößen. Weniger auffällige Übermalungen finden sich allerdings auch auf intakter Malschichtoberfläche. Diese späteren Zutaten sind mit UV-Licht sichtbar.

<sup>125</sup> Die Farbschollen wurden in Technovit 2000 L eingebettet und mit Micro Mesh per Hand geschliffen.

<sup>126</sup> Hierzu wurde die einzelne Schicht von der entnommenen Farbscholle unter dem Stereomikroskop abgeschabt, das Bindemittel mit einer Lösung aus 4 Teile Methyl-Ethylketon, 1 Teil Diacetonalkohol, 1 Teil Essigsäure und 1 Teil 2-ethoxyethylester herausgelöst und die Körner in Meltmount ( $n_D=1,662$ ) eingebettet.

<sup>127</sup> Untersuchungen: Zentrallabor, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, CHRISTIAN GRUBER.

<sup>128</sup> KOLLER, MANFRED: Das Staffeleibild der Neuzeit in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1*, KÜHN/ROSEN-RUNGE/STRAUB/KOLLER (Hrsg.), Stuttgart 1988, S. 351.

Bei der Malschichtuntersuchung sollen daher hauptsächlich die verwendeten Materialien und die angewandte Technik von LÜNENSCHLOSS erläutert werden. Das Spektrum der von LÜNENSCHLOSS verwendeten Pigmente und Farbmittel ist vielfältig. Folgend werden alle gefundenen Pigmente/ Farbmittel aufgelistet.

FARBTON	PIGMENT/FARBMITTEL
Gelb/Ocker	<b>Gelber Ocker</b> (farbgebende Bestandteile sind Goethit $\alpha\text{-Fe}^{3+}\text{O}(\text{OH})$ und Lepidokrokit $\gamma\text{-Fe}^{3+}\text{O}(\text{OH})$ )
Orange/Rot	Mischung aus <b>Ocker</b> und <b>Roter Erde</b>
Rot	<b>Rote Erde</b> (farbgebender Bestandteil Hämatit $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), <b>Zinnober</b> ( $\text{HgS}$ ), <b>Roter Farblack</b>
Dunkelrot	<b>Rote Erde</b> (Hämatit $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), <b>Zinnober</b> ( $\text{HgS}$ )
Grün	<b>Grüne Erde</b> (farbgebende Bestandteile sind Glaukonit $(\text{K,Na})(\text{Fe}^{3+},\text{Al},\text{Mg})_2(\text{Si,Al})_4\text{O}_{10}(\text{OH})_2$ und Seladonit $\text{K}(\text{Mg,Fe}^{2+})(\text{Fe}^{3+},\text{Al})[(\text{OH})_2 \text{Si}_4\text{O}_{10}]$ ), Mischung aus <b>Preußischblau</b> mit <b>Neapelgelb</b> ( $\text{Pb}_3(\text{SbO}_4)_2$ ), ( <b>Chromoxidhydratgrün</b> ( $\text{Cr}_2\text{O}(\text{OH})_4$ ) in Retusche)
Hellblau	<b>Preußischblau</b> ( $\text{Fe}_7\text{C}_{18}\text{N}_{18}$ ), <b>Bleiweiß</b> ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )
Dunkelblau	<b>Preußischblau</b> ( $\text{Fe}_7\text{C}_{18}\text{N}_{18}$ ), ( <b>synth. Ultramarin</b> ab 1829, deshalb Retusche)
Violett	Mischung aus <b>Preußischblau</b> ( $\text{Fe}_7\text{C}_{18}\text{N}_{18}$ ), <b>Ocker</b> , <b>Holzkohleschwarz</b> und <b>Bleiweiß</b> ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )
Braun	<b>Dunkler Ocker</b> (Lepidokrokit $\gamma\text{-Fe}^{3+}\text{O}(\text{OH})$ ), <b>Rote Erde</b>
Schwarz	<b>Holzkohleschwarz</b>
Weiß	<b>Bleiweiß</b> ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ), <b>Kreide</b> ( $\text{CaCO}_3$ )

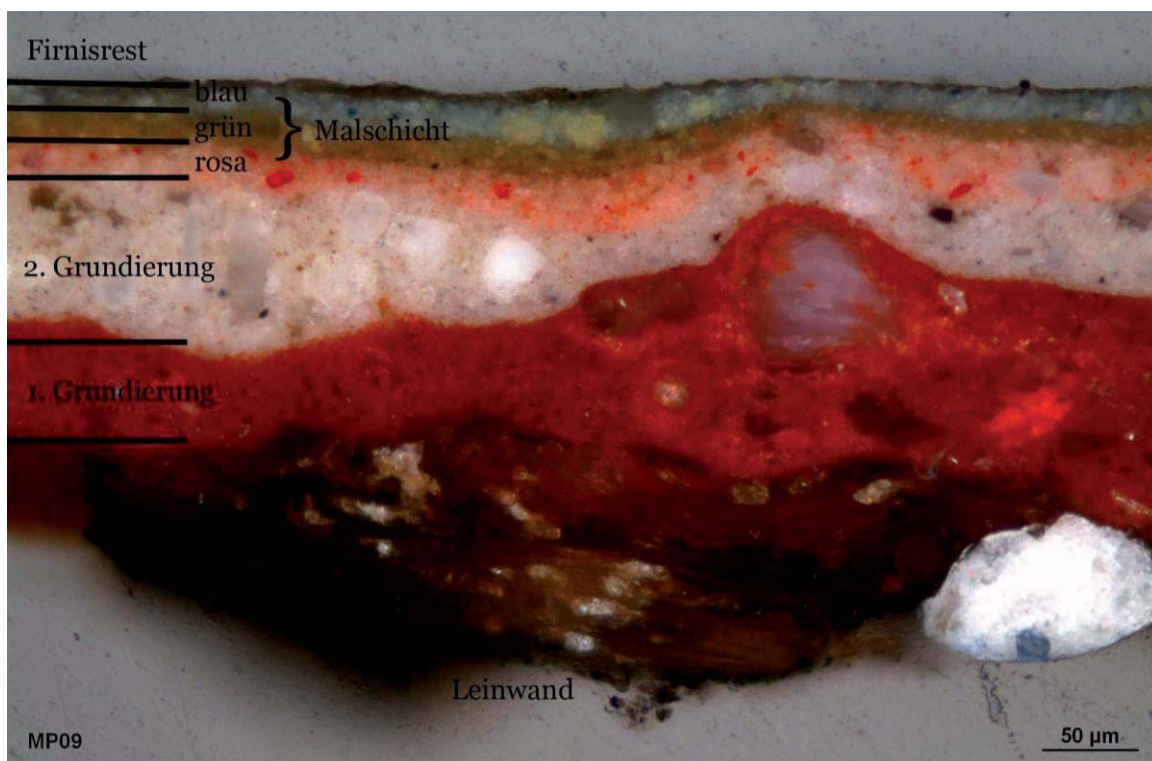
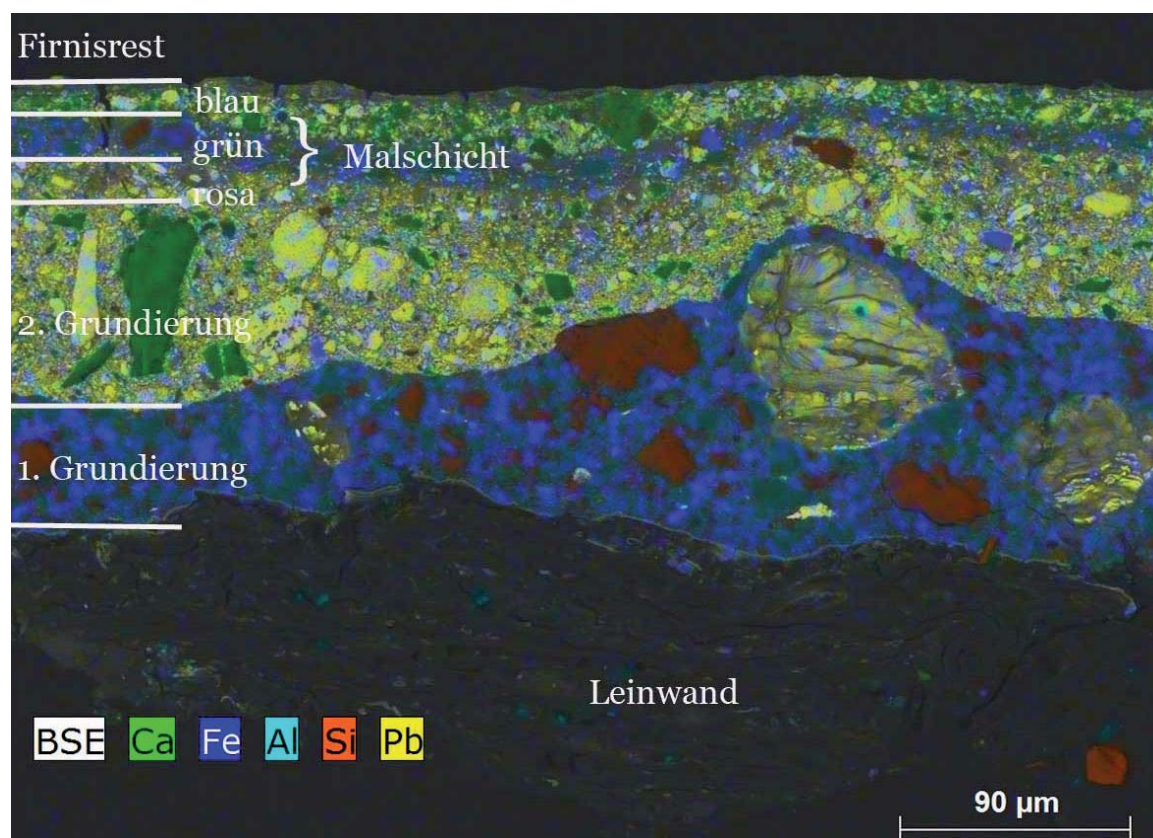


Abb. 108: Schematischer Aufbau veranschaulicht am Querschliff der Probe MP09.



**Abb. 109:** Schematischer Aufbau veranschaulicht an der REM-BSE-Aufnahme (Element mapping) der Probe MP09.

Neben den verwendeten Erdfarben Ocker, rote und grüne Erde, findet sich bei LÜNENSCHLOSS eine frühe Verwendung von Preußischblau (auch Berliner Blau, Französischblau), welches 1708 erstmals produziert wird und kurze Zeit später zur Anwendung kommt (Vgl. MP04, MP08, MP25). Es ist neben Preußischblau kein weiteres Blaupigment für die Malschicht ermittelt worden. Für grüne Farbschichten findet sich neben grüner Erde auch ein Gemisch aus Preußischblau, Kreide und Neapelgelb (Bleiantimonat).<sup>129</sup> Neapelgelb ist als Glasurfarbmittel schon seit dem 4.–5. Jahrhundert v. Chr. bekannt, die Anwendung des Pigments in der Malerei ist seit Anfang des 17. Jahrhunderts möglich. Im 17. und 18. Jahrhundert wird Neapelgelb relativ häufig verwendet und löst das bis dahin viel gebrauchte Bleizinnigelb ab.<sup>130</sup>

Als rote Farbmittel werden neben der roten Erde auch Zinnober und roter Farblack verwendet. Ein Orangeton wird aus roter und gelber Erde gemischt. Violett erhält LÜNENSCHLOSS aus Blau, Schwarz, Ocker und Bleiweiß (MP23). Bei den schwarzen Pigmenten konnte nur Holzkohlenschwarz bestimmt werden und als weißes Farbmittel ist neben Kreide überwiegend Bleiweiß vermalt worden. Die Bezugsquellen der Farbmittel sind nicht bekannt.

Das Bindemittel der Malschicht ist vermutlich ebenfalls ein Öl. Genauere Untersuchungen zur Art und Herkunft des Bindemittels wurden nicht durchgeführt.

<sup>129</sup> Vgl. Probe MP09.

<sup>130</sup> EMMERLING, ERWIN: *Werkstoffkunde/Werkstoffgeschichte/Farbmittel/Gelbe Farbmittel*, MS, Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2009, S. 99.

Die Malschicht wurde von LÜNENSCHLOSS überwiegend pastos aufgebracht, wobei die Pigmente eine relativ grobe Körnung aufweisen (Vgl. die Querschliffe der Malschicht, 12.5 *Probenuntersuchung*, S. 117). Die Malerei zeigt eine genaue Pinselführung und weist einen ausgeprägten, oft groben Pinselduktus, sowie leichte Glanzstellen auf. Darstellungen im Vordergrund und zum Rand des Gemäldes hin werden scharf konturiert und in satten Farben gezeigt. Die Mittelszene um das apokalyptische Lamm strahlt in hellen Tönen. Darstellungen im Hintergrund werden fast skizzenhaft, oder in Grisaille-Technik gezeigt (Vgl. Szene der betenden Zisterziensermönche).



Abb. 110: Engel aus dem Deckengemälde.

Bei den figürlichen Darstellungen malt LÜNENSCHLOSS zunächst den Körper in einem einheitlichen Ton, worauf er dann mittels Hell- und Dunkelakzenten Schatten und Bewegung schafft. Insgesamt handelt es sich um eine sehr realistische Malweise, welcher LÜNENSCHLOSS auch ohne Lasuren Tiefenwirkung verschafft.



Abb. 111: Pastose gemalte Blumen auf schwarzem Hintergrund.



Abb. 112: Pastos gemalte Wolken im Hintergrund einer Himmelsszene.

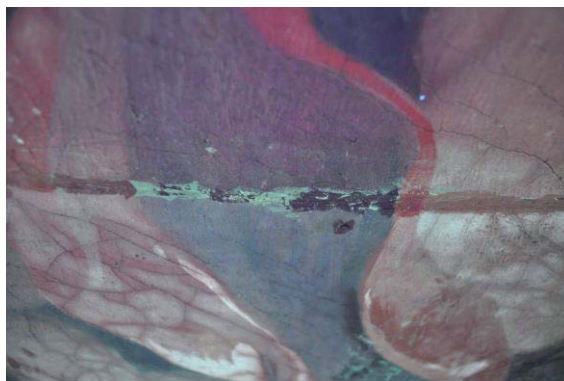
Es ist keine Vorzeichnung oder Untermalung in den wenigen Fehlstellen der Malschicht bzw. Malschicht und Grundierung sichtbar.<sup>131</sup>

Die Malschicht weist heute zahlreiche Retuschen verschiedener Restaurierungsphasen auf. Viele der Retuschen sind mit dem bloßen Auge sichtbar, zu unterscheiden sind sie am besten unter UV-Licht. So sind die Retuschen auf dem Ausbesserungskitt zwischen den Leinwandstößen der Maßnahme 1938 zuzuordnen. Sie sind heute durch die rasterförmige Gestaltung, sowie deren altersbedingte Aufhellung vom Boden des Kaisersaals aus sichtbar. Im UV-Licht erscheinen sie hellgrün. Auffallend ist, dass sich die Retusche nicht nur auf die Oberfläche der Kittung, sondern auch großflächig auf der umgebenden Malschichtoberfläche zeigt (Abb. 113). Eine spätere Überarbeitung der Retuschen von 1938 ist auf Abb. 114 zu sehen. Diese jüngeren Retuschen fluoreszieren nicht unter UV-Licht, liegen aber auf der Ausbesserung von 1938. In der Bestandskartierung wurden die Retuschen der unterschiedlichen Überarbeitungsphasen nicht getrennt eingezeichnet. Die Fläche, welche heute Retuschen zeigt, bzw. von Retuschen überdeckt ist, beträgt ca. 3,10 m<sup>2</sup>.

<sup>131</sup> Da das Gemälde nicht mit Hilfe von Infrarotlicht betrachtet wurde, kann hierzu keine genauere Aussage getroffen werden.



**Abb. 113:** UV-Aufnahme der Retusche der Kittstellen über den Leinwandstößen. Retusche fluoresziert grünlich und ist wahrscheinlich von 1938.



**Abb. 114:** UV-Aufnahme der Retusche der Kittstellen von 1938. Darüber ist partiell eine spätere, nicht fluoreszierende, im UV-Licht dunkel erscheinende Retusche zu sehen.

### 5.6 Firnis/Oberfläche

Die Malschichtoberfläche zeigt wenige Reste eines dünnen Firnisses. Es handelt sich dabei nicht um den Originalfirnis, da dieser (bei den angefertigten Querschliffen sichtbar) teilweise tief im Craquelé der Malschicht, teilweise auf den Retuschen liegt.

Im UV-Licht fluoresziert der Firnis überwiegend weiß, an einigen Stellen leicht grünlich. Auf den Kittungen von 1938 ist dieser Firnis nicht zu sehen. Genaue Untersuchungen zur Zusammensetzung erfolgten nicht.



**Abb. 115:** Detail aus Deckengemälde mit gefirnisster Oberfläche und Retusche über Leinwandstoß im VIS.



**Abb. 116:** Detail aus Deckengemälde mit gefirnisster Oberfläche und Retusche über Leinwandstoß im UV.





## 6 Schäden und Veränderungen

Die größte Veränderung am Leinwandgemälde erfolgte im Jahr 1938, indem das Leinwandgewebe einschließlich Grundierung und Malschicht vom Spannrahmen genommen, zerschnitten und um 180° gedreht an die Decke geklebt wurde.

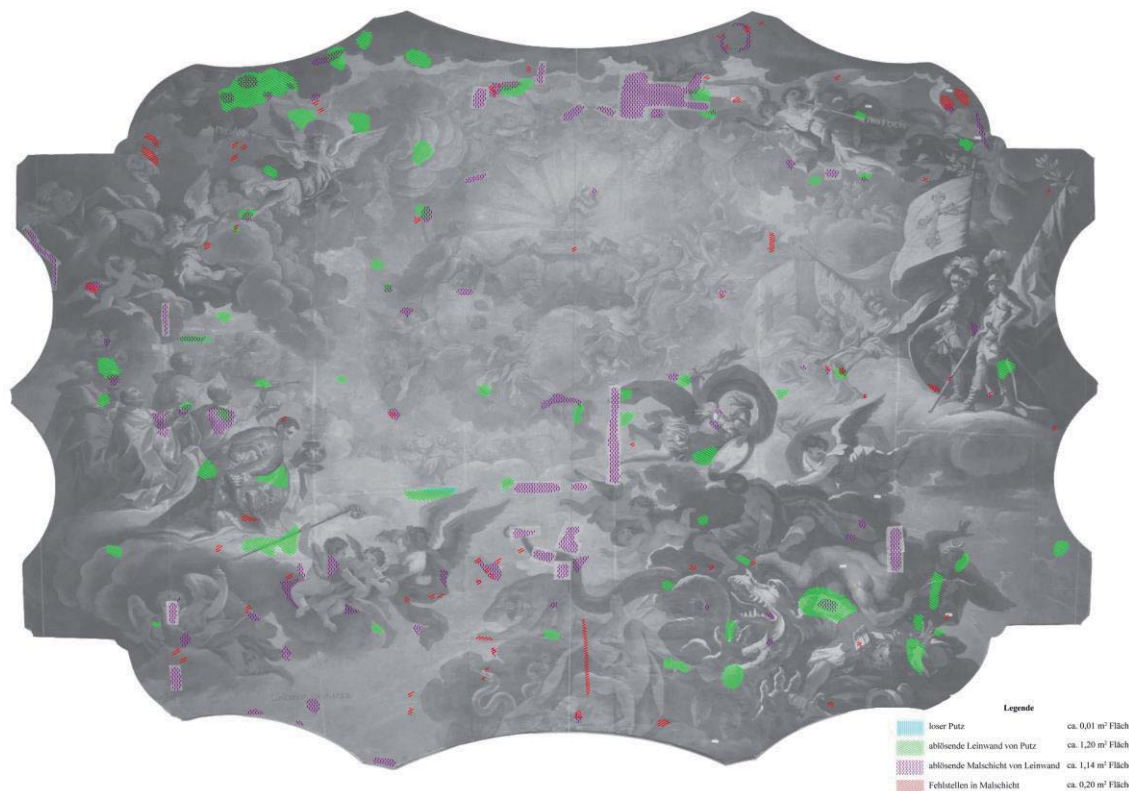


Abb. 117: Schadenskartierung des Deckengemäldes (Vgl. Schadenskartierung im Anhang auf S. 180).

### 6.1 Stuckdecke/Putz



Abb. 118: Putzbrösel in Riss der Kittung zwischen den Leinwandstößen. Die Leinwand ist hier an den Rändern etwas ausgeleiert und hängt durch, weshalb sich die Putzbrösel hier gut sammeln können.



Abb. 119: Riss in der Kittung über zwei Leinwandstößen. Sichtbar ist hier die starke Verschmutzung der Malschichtoberfläche mit Pinselduktus. Die Oberfläche der Retusche ist viel weniger verschmutzt und deshalb sehr auffällig.

Der Putz unter dem Leinwandgemälde ist, soweit man darauf sehen bzw. ihn abklopfen kann, fest.<sup>132</sup> Nur an einer Stelle bröckelt der „Putz des 20. Jahrhunderts“. Hier sind zwischen den Lein-

<sup>132</sup> Es wurde nur der Putz unter dem Deckengemälde und nicht der gesamten Stuckdecke betrachtet.

wandstößen in einem Riss lose Putzstückchen sichtbar (Abb. 118). Insgesamt ist es jedoch schwierig den Zustand des Putzes genau zu beschreiben, da er an keiner Stelle einsehbar ist.

Die Kittungen zwischen und über den Leinwandstößen sind Spannungen zwischen Decke und Leinengewebe ausgesetzt, weshalb sie Risse und Brüche aufweisen (Abb. 119). An einigen Stellen fallen kleine Stückchen der Kittung heraus (Abb. 120).



**Abb. 120:** Heraus gebrochene Kittung über den Leinwandstößen.

## 6.2 Klebmasse/Nägel

Die Klebmasse stammt aus dem Jahr 1938. An vielen Stellen ist der Klebstoff durch die Leinwand und die Malschicht auf die Malschichtoberfläche ausgetreten und hat mit dem aufliegenden Schmutz eine bräunliche Schicht gebildet. Die Klebmasse weist auch heute noch eine starke Klebkraft auf, sodass die Leinwandstücke unter Spannung an der Decke gehalten werden. Teilweise hat die durch den Kleber aufgebrachte Spannung zu Rissen und Sprüngen in der Malschicht geführt.

Viele der 1938 (teils auch später) in das Gemälde eingebrachten Drahtstifte und Nägel haben zu starker Craquelébildung in der Malschicht geführt. Zusätzlich sind viele der Stifte an den Köpfenden korrodiert. Allerdings scheinen keine Korrosionsprodukte auf die Malschichtoberfläche auszuwandern.



**Abb. 121:** Die Klebmasse ist durch die Leinwand und Malschicht (einschließlich Retusche) auf Malschichtoberfläche durchgetreten.



**Abb. 122:** Drahtstift in der Fläche des Gemäldes ist gerostet und hat in der Malschicht zu spiralförmiger Craquelébildung geführt.

### 6.3 Textiler Bildträger

Vereinzelt hat sich der Klebstoff samt Leinwand vom Putz gelöst (*Schadenskartierung: Ablösende Leinwand von Putz, S. 180*). Diese Fläche beträgt ca. 1,2 m<sup>2</sup>. Dennoch wird das Gemälde von denen durch die Klebmasse am Putz haftenden Stellen netzartig und unter Spannung an der Decke gehalten, sodass es an den gelösten Stellen nicht durchhängt.

An den Leinwandstößen (Schnitten) hat sich das Gewebe samt Kittmasse etwas vom Putz gelöst und steht leicht ab bzw. hängt leicht von der Decke herunter. An den Schnittkanten zwei einzelner Leinwandstücke beginnt das Gewebe leicht auszufransen. Es ist jedoch nicht zu erwarten, dass dieses Phänomen zunimmt, da die Leinwand von der aufliegenden Malschicht geschützt wird.



**Abb. 123:** Loch in Malschicht und Leinengewebe. Vermutlich durch den Stoß einen stumpfen Gegenstandes verursacht.

### 6.4 Grundierung

Die Grundierung des Deckengemäldes zeigt keine sichtbaren Schäden. Bei Fehlstellen in der Malschicht ist oft auch die gesamte Grundierung, bzw. zumindest die 2. Grundierungsschicht verloren, sodass eine rot unterlegte Fläche zum Vorschein kommt (Abb. 128). An einigen wenigen Stellen löst sich die Grundierung auch unterhalb der Malschichtschollen.

### 6.5 Malschicht

Die auffälligste Alterserscheinung am Deckengemälde ist das **Craquelé** der Malschicht. Dieses Sprung- bzw. Rissnetz ist abhängig von den bei der Herstellung verwendeten Materialien, der Maltechnik des Künstlers, den Klimabedingungen und von der Art und Weise, wie es im Laufe der Zeit behandelt wurde.

Man unterscheidet zwischen zwei Arten von Craquelé, u. a. den sog. Frühschwundrisse und den Alterssprung.<sup>133</sup> **Frühschwundrisse** sind Risse, die während des Trocknungs- und/oder Oxidationsprozesses entstehen, während erst nach Oxidation und Polymerisation der Malschicht in dieser nun unelastischen Schicht durch äußere, mechanische Einflüsse Alterssprünge entstehen (Abb. 127). Frühschwundrisse reichen maximal bis zur Grundierung, Alterssprünge gehen durch sämtliche Schichten des Gemäldes, bis zum Bildträger.

**Alterssprünge am Deckengemälde:** Die Bildschichten auf der Leinwand unterliegen ständiger mechanischer Belastung, welche durch den Wechsel der relativen Luftfeuchte im Kaisersaal entsteht. Auf die Änderung der relativen Luftfeuchte reagieren Leinwand und Malschicht mit Quellen und Schrumpfen, wobei Leinwand und Malschichten unterschiedlich elastisch sind. Es kommt daher zu einer plastischen Verformung des Bildträgers und zu einer irreversiblen Deformation, welche sich auch auf die Bildschicht überträgt (Abb. 124/125/126).

<sup>133</sup> Vgl. NICOLAUS 2001, S. 165.



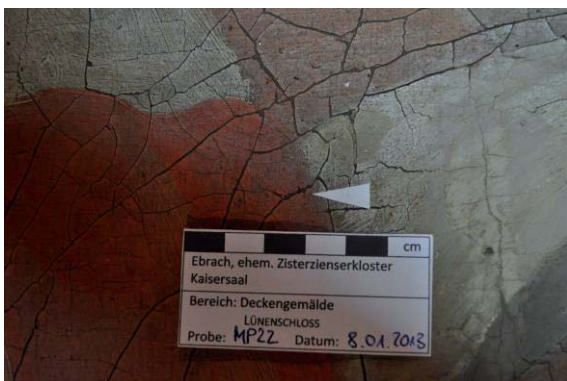
**Abb. 124:** Der sog. *Spiralsprung* ist durch partiellen Druck auf die Gemälvorderseite entstanden.



**Abb. 125:** Unregelmäßiges Craquelé. Stark glänzende Malerschichtoberfläche eventuell durch Pressen entstanden.



**Abb. 126:** Unregelmäßiges Craquelé. Stark verputzte, „ausgelaugte“ Malschicht, vermutlich nach Lösemittel-Einwirkung.



**Abb. 127:** Frühschwundrisse in der Malschicht.



**Abb. 128:** Fehlstellen in der Malschicht und der 2. Grundierung, intakte rote Grundierung.

In vielen Rissen hat sich Staub und Schmutz festgesetzt, welcher durch Malschicht und Grundierung bis auf die Gewebeoberfläche reicht (Abb. 168 im Anhang).

Größere Schäden der Malschicht zeigen sich in den **Fehlstellen**. Hier ist zwischen Fehlstellen, welche „nur“ die Malschicht betreffen und Fehlstellen, welche bis auf den Bildträger gehen, zu unterscheiden. Letztes findet sich am häufigsten. Insgesamt sind die Fehlstellen jedoch so klein, dass sie vom Boden des Kaisersaals aus nicht sichtbar sind. Ihr Anteil an der Gesamtfläche des Deckengemäldes macht 0,2 m<sup>2</sup> aus.

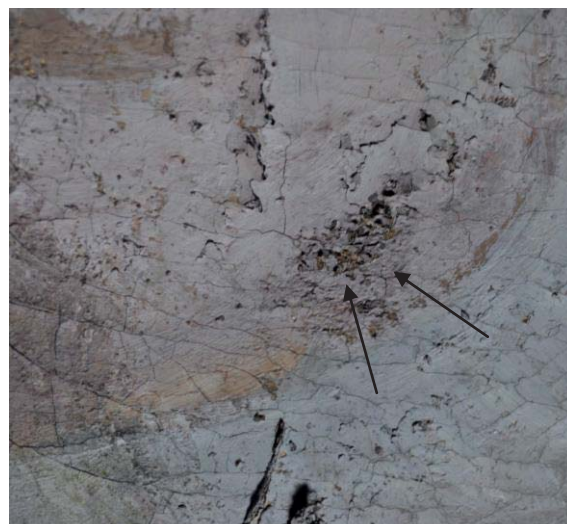
An mehreren Stellen im Gemälde ist ein **Ablösen der Mal- und Grundierungsschicht** von der Leinwand erkennbar. Hier steht die Malschicht in Schollen unterschiedlicher Größe ab.

An wenigen Stellen pudern die obersten Farbschichten/Farbaufträge der Malschicht leicht ab. Im Gegensatz zum schollenförmigen Ablösen der Malschicht, welches durch Spannungen und Bewegungen (v. a. bei Schwankungen der relativen Feuchte) verursacht wird, ist hier die Schadensursache meist Feuchtigkeit bzw. ein Abbau des Bindemittels. Bei der Untersuchung von NEUSTADT 2008 wurden diese Schäden durch einen Japanpapierkaschierung v gesichert.

Die Fläche der ablösenden Malschicht beträgt ca. 1,14 m<sup>2</sup>.



**Abb. 129:** Riss (Pfeile) in der Malschicht und der darauf liegenden Kittung innerhalb eines Spiralsprungs.



**Abb. 130:** Detail der aufstehenden Malschicht (Riss durch Spannungen in der Malschicht). Zusätzlich ist hier der Kleber durch die Risse der Malschicht hervor gedrungen (Pfeile).

**Veränderung von Pigmenten:** Bei den in Weiß gestalteten Szenen (v. a. um das apokalyptische Lamm) ist der Verlust der Deckkraft der Malschicht sichtbar. Verursacht wird dieses Phänomen durch das verwendete Bleiweiß, welches mit dem Öl sog. Bleiseifen ausbildet. Durch Hydrolyse werden aus dem Öl Fettsäuren freigesetzt, welche mit Metallpigmenten wie z. B. Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) reagieren und dazu führen, dass diese basischen Pigmente sich teilweise auflösen. Durch die Änderung der Kristallinität und auch des Brechungsindex wird das Reflexionsvermögen des Pigment-Bindemittelgemisches reduziert. Eine deckende Bleiweißschicht kann (teilweise) transparent werden (Abb. 131/132).<sup>134</sup>



**Abb. 131:** Bleiseifenbildung bei den Engelsköpfen um das apokalyptische Lamm (VIS).



**Abb. 132:** Bleiseifenbildung der Putti in der Himmelszone (VIS).

Die Malschicht weist heute zahlreiche **Retuschen** verschiedener Restaurierungsphasen auf. Diese sind teilweise großflächig und ohne Kittung in die Fehlstellen der Malschicht, d. h. direkt auf die Leinwand aufgetragen. Durch den Niveauunterschied sind diese Stellen auffällig. Viele dieser Retusche überlappen an den Rändern der Fehlstelle die originale Malschichtoberfläche.

<sup>134</sup> Vgl. DIETEMANN, PATRICK: *Chemie und Physik der Konservierungsmittel. Notizen zur Vorlesung*, MS, Lehrstuhl für Restaurierung München, München 2009/10, S. 31.



**Abb. 133:** Braune Retusche in einer Fehlstelle überlappt die originale Malschicht an den Rändern und ist auffällig heller als die Umgebung.



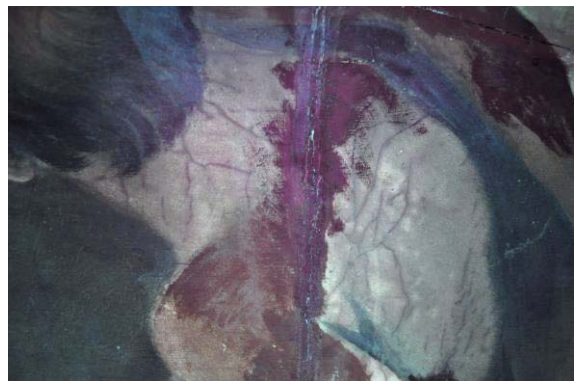
**Abb. 134:** Direkt auf die Leinwand aufgetragene Retusche überlappt die originale Malschicht an den Rändern.

Der Restaurierungsmaßnahme 1938 sind hauptsächlich die Retuschen über den Kittungen der Leinwandstöße zuzuordnen (Abb. 113). Diese sind heute durch ihre Aufhellung vom Boden des Kaisersaals aus sichtbar. Unter UV-Licht leuchten sie grünlich. Eine spätere Ausbesserung/Überarbeitung der Malschicht zeigt sich über den Retuschen von 1938 (Abb. 114). Diese Ausbesserungen sind im VIS sichtbar, unter UV-Licht sind sie dunkel (Abb. 135/136).

Neben diesen beiden Überarbeitungen zeigen sich die erwähnten Retuschen ohne Kittung. Diese werden auch von MAYER & CIE. vor Beginn der Restaurierungsarbeiten 1938 beschrieben. Es handelt sich hierbei also um die ältesten Retuschen am Gemälde (Vgl. 4.1 *Restaurierung 1938 MAYER & CIE.*, S. 47).



**Abb. 135:** Retusche im Schulterbereich eines Verdammten im VIS.

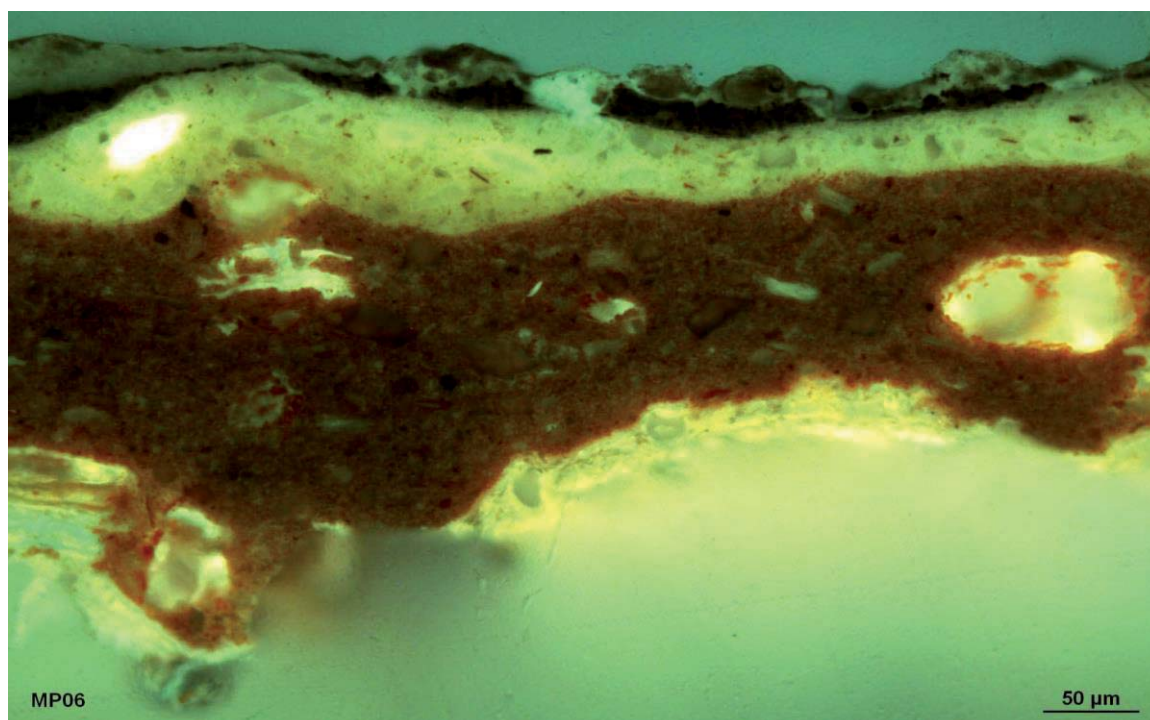


**Abb. 136:** Retusche im Schulterbereich eines Verdammten im UV-Licht.

## 6.6 Firnis/Oberfläche

Der Firnis, welcher heute noch in Resten auf der Malschichtoberfläche zu sehen ist, ist nicht mehr der ursprüngliche Firnis. Aufnahme der Querschliffe zeigen, dass der heutige Firnis in den Tiefen des Craquelés der Malschicht sitzt.

Der Firnis ist nicht vollständig erhalten und ist verschmutzt (Abb. 137). Vermutlich wurde er bei einer der früheren Maßnahme teilweise abgenommen bzw. abgerieben. Nicht nur im UV-Licht zeigt sich ein Mischzustand von vorhandenem und abgeriebenem Firnis, welcher die Oberfläche des Gemäldes inhomogen und fleckig erscheinen lässt. Je nach Tageszeit und Lichteinstrahlung in den Kaisersaal zeigt die Oberfläche unterschiedlich glänzende bzw. abgeriebene, matte Stellen.



**Abb. 137:** Querschliff von MP06 unter UV-Licht. Der Firnis sitzt tief in den Rissen des Craquelés und ist außerdem eine Verbindung mit dem aufliegenden Schmutz eingegangen.

Über dem Firnis zeigt sich eine dicke Schmutzschicht aus Ruß, Staub, welche mit den Firnis- und/oder Kleberresten eine feste Verbindung eingegangen ist. Einige Insekten kleben auf der Gemäldeoberfläche.



**Abb. 138:** Reste eines Firnisses im Bereich des Helferengels über dem Höllenschlund.



**Abb. 139:** Vergilbte Reste des Firnisses/Überzugs auf den Köpfen zweier Engel auf einer stark abgeriebenen Malschichtoberfläche.





## 7 Restaurierungskonzept

Ausgehend der Beobachtungen und der Ergebnisse der Untersuchung, werden in diesem Kapitel Überlegungen und Vorschläge für eine anstehende Restaurierung am Deckengemälde dargelegt. Restaurierung bedeutet dabei im Allgemeinen eine „umfassende Instandsetzung“ des Kunstwerks.<sup>135</sup> Es soll jedoch zwischen Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten unterschieden werden. „Konservierung bedeutet die Sicherung des erhaltenen Originalbestandes eines Kunstwerkes ... sowie präventive Schutzmaßnahmen, um weiteren Verfall zu verhindern oder zu verlangsamen.“ Unter Restaurierung versteht man heute dagegen „eine über die Konservierung hinausreichende ‚Wiederherstellung‘ eines beschädigten, durch Alterung oder fremde Eingriffe entstellten kunst- oder kulturhistorisch wertvollen Werkes bzw. Denkmal.“<sup>136</sup>

Ziel einer Konservierung soll also eine ausreichende Sicherung und Stabilisierung des Gemäldes sein. Zusätzliche restaurative Maßnahmen können das ästhetische Gesamtbild des Gemäldes verbessern und eine Annäherung an dessen Originalzustand bewirken. Dabei sind die Kriterien der auszuwählenden Konservierungs- bzw. Restaurierungsmaterialien eine gute Verträglichkeit mit dem Original, sowie optisch ähnliche Eigenschaften, die das Kunstwerk nicht beeinträchtigen, gute Anwendungseigenschaften, als auch eine hohe Alterungsbeständigkeit.

Die einzelnen Abschnitte sind so gegliedert, dass zunächst konservierende Maßnahmen geschildert, im Anschluss optionale Restaurierungsarbeiten erläutert werden.

### Festigung Malschicht

Die Malschicht sollte vor Beginn aller anderen Maßnahmen gesichert werden. Abstehende oder lose Malschichtpartien wurden 2008 von NEUSTADT mit Japanpapier und Klucel® E überklebt, um Verlusten vorzubeugen. Weitere kleine Partien sind nicht gesichert und erfordern eine Festigung. Die Japanpapierkaschierungen können vor der Festigung mit einem Schwamm und warmen Wasser abgenommen werden.

Als Konsolidierungsmittel für die Farbschollen bietet sich ein organisches Festigungsmittel, wie ein Glutinleim an. Bekannt und bewährt hat sich bei der Festigung von Malschichten Fischblasenleim. Dieser ist farblos und transparent und zeigt kaum Farbveränderungen bei der Alterung.<sup>137</sup> Er kann unterschiedlich hoch konzentriert eingestellt werden, wobei schon niedrige Konzentrationen hohe Klebefestigkeit zeigen. Besonders Hausenblasenleim<sup>138</sup> soll andere Leimsorten an Elastizität übertreffen.<sup>139</sup>

Weitere bekannte Festigungsmittel für schollige, blätternde Schichten sind Klebstoffe auf Acrylatbasis. Sog. Polyacrylate finden sich als wässrige Dispersionen, als Feststoffe und Lösungen. Verwendung finden hier überwiegend feindisperse, wässrige Acrylcopolymerisat-Dispersionen (Bsp. „Medium für Konsolidierung“ der Firma Lascaux). Diese sind mit Wasser verdünnbar, trocknen zu einem elastischen und klaren Film auf, sind lichtecht und alterungsbeständig und löslich in Estern, Aromaten und Aceton.<sup>140</sup>

Um die Kontaktfläche zwischen Original und Konsolidierungsmittel zu vergrößern bietet sich das Vornetzen mit dem Lösungsmittel des Konsolidierungsmittels, bzw. einer dünnen „Vorfestigungslösung“ an.

Um das geeignete Festigungsmittel zu finden, sollten Testflächen am Gemälde angelegt werden.

<sup>135</sup> Vgl. Lexikon der Kunst, „Restaurierung“, 1968–1978.

<sup>136</sup> Lexikon der Kunst, „Restaurierung“, 1968–1978.

<sup>137</sup> Im Gegensatz zu Hautleim, welcher ebenfalls zur Schichtenfestigung an Gemälde eingesetzt werden kann, etwas spröder ist und bei Alterung nachdunkelt.

<sup>138</sup> Der Hausen gehört zur Familie der Störfische. Der Leim wird aus den getrockneten Fischblasen hergestellt.

<sup>139</sup> ORTNER, EVA: *Konservierungs- und Restaurierungsmethoden II: Sichern, Festigen, Kleben, Folienskript*, MS Lehrstuhl für Restaurierung München, München 2009, Folie 31.

<sup>140</sup> <http://kremer-pigmente.de/81012.htm>, Stand: Februar 2013.

### **Festigung Putz/ Ausbesserungskitt**

Der Putz unterhalb des Leinwandgemäldes ist insgesamt fest, eine Festigung ist nicht notwendig. Lediglich einige Stellen in dem „Ausbesserungskitt“ haben sich gelöst und sollten erneut verkittet werden, sodass das Herausfallen weiteren Materials verhindert ist. Bei der Auswahl einer geeigneten Kittmasse sollte das Ergebnis der Bindemittelanalyse des Ausbesserungskitts heran gezogen werden (Vgl. 5.1. *Stuckdecke/ Putz*, S. 67). Dementsprechend ist ein organisch gebundener Kitt mit Quarzsand zu empfehlen. Alternativ kann auch eine Kittmasse aus feinem Quarzsand und Kalk verwendet werden. Die Masse kann als verdünnte Lösung auch zum Verfüllen der Risse in dem Ausbesserungskitt hergenommen werden.

### **Festigung Leinwand**

Stellen, an denen sich die Klebmasse, welche die Leinwand an der Decke hält, von der Putzoberfläche löst, wurden von NEUSTADT (2008) als stark gefährdete Stellen beschrieben. Sie machen ca. 1,2 m<sup>2</sup> der Gemäldefläche aus. Bei einer Fläche von ca. 60 m<sup>2</sup> Leinwandgemälde, beträgt dieser Anteil 2 % der Gemäldefläche. Die Leinwand wird, nach Einschätzung der Autorin, durch die Klebmasse an ausreichend genug Stellen und unter starker Spannung am Putz gehalten, so dass keine akute Gefahr für ein Durchhängen des Gewebes ausgeht. Eine erneute Verklebung dieser Stellen ist nicht notwendig, da die einzelnen Leinwandstücke zusätzlich durch über 500 fest sitzende Nägel an der Decke gesichert sind. Die Nagelköpfe sollten zum Schutz gegen Rostbildung mit Paraloid B 72 eingestrichen werden.

### **Reinigung**

Staub, Ruß und Schmutz, welcher sich im Laufe der Jahre auf der Oberfläche abgesetzt hat, ist teilweise eine Verbindung mit den Resten des Firnisses auf der Malschichtoberfläche aber auch mit den auf die Oberfläche ausgetretenen Harzresten der Klebmasse eingegangen. Eine mechanische Vorreinigung sollte zunächst mit weichen Baumwolltüchern und weichen Ziegenhaarpinseln erfolgen. Um den fest anhaftenden Schmutz abzunehmen, bietet sich die Verwendung von PH-neutralen Tensiden an. Diese lösen u. a. hydrophobe Bestandteile des Schmutzes, wie Fette und Öle. Die Reinigung kann mittels Mikrofaserschwämmen durchgeführt werden, welche die auf die Oberfläche aufgebrauchte Feuchtigkeit wieder aufnehmen. Bei der Verwendung mit Seifen sollte unbedingt mit destilliertem H<sub>2</sub>O nachgereinigt werden und zurückbleibende Reste sicher zu entfernen. Schmutz, welcher sich auch auf diese Weise nicht entfernen lässt, muss mit stärkeren Lösemitteln abgenommen werden. Hier kann eine Lösemittelreihe Aufschluss geben.

### **Firnis**

Da der Firnis, welcher heute in Resten auf der Malschichtoberfläche erhalten ist, nicht mehr der ursprüngliche Firnis ist, ist eine Firnisabnahme und nach der Restaurierung ein neuer Firnisauftrag anzuraten. Welche Lösemittel bzw. welches Lösemittelgemisch sich zur Abnahme der Firnisreste eignet, kann durch eine Lösemittelreihe festgestellt werden.

Nach Abnahme der Altfirnisreste sollte ein erneuter Firnisauftrag (hier würde sich ein Sprühfirnis anbieten, welcher an der Decke leicht zu handhaben ist) dem Gemälde genügend Schutz bieten und ein insgesamt harmonisches Erscheinungsbild der Oberfläche schaffen.

### **Abnahme Altretuschen**

Die älteren, störenden Retuschen, welche die originale Malschichtoberfläche überlappen oder den Gesamteindruck des Gemäldes stören, können mit Lösemitteln oder mechanisch (Skalpell) abgenommen bzw. an den Rändern reduziert werden. Die teils auf die Oberfläche der Malschicht gesetzten, pastosen Überarbeitungen sind störend und sollten abgenommen werden. Dies lässt sich mechanisch gut bewerkstelligen.

Welche Lösemittel bzw. welches Lösemittelgemisch sich zur Abnahme der Altretuschen eignet, kann durch eine Lösemittelreihe festgestellt werden.

Die intakten Retuschen über den Leinwandstößen sind wegen ihrer Aufhellung sichtbar und beeinträchtigen den Gesamteindruck des Gemäldes. Hier könnte eine Überarbeitung der Retuschen das ästhetische Erscheinungsbild des Gemäldes deutlich verbessern.

### **Kittung/Retusche von Fehlstellen**

Größere Risse und Fehlstellen in der Malschicht sollten gekittet und anschließend mit Aquarellfarbe retuschiert werden. Generell gilt, sobald die Schließung der Fehlstellen mit Kittmasse durchgeführt werden, müssen die Oberflächen auch retuschiert werden. Hier bietet sich, ähnlich der Malschichtfestigung, eine leimgebundene Kittmasse an. Bekannte Mischungen sind Champagnerkreide ( $\text{CaCO}_3$ ) und Bologneserkreide (meist ein natürliches Gemenge aus Calciumsulfat (Gips  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) und Calciumcarbonat (Kreide)), welche in ihrem Verhältnis zueinander nach Erfordernis eingestellt werden. Die Kittungen sollten randgenau aufgebracht, ihre Oberflächen nach dem Trocknen mit einem Lack oder Firnis abgesperrt werden. Anschließend kann die Aquarellretusche ausgeführt werden.

Die Ausführung der Kittung und Retusche ist eine optionale Restaurierungsmaßnahme. Die Fehlstellen sind alle in einer Größe, in der sie vom Boden des Kaisersaals aus kaum wahrnehmbar sind und deshalb den optischen Eindruck des Gemäldes nicht wesentlich beeinträchtigen. Andererseits ist die Entscheidung für eine Kittung mit Retusche auch immer eine konservierende, da hier die Malschicht, besonders an den Rändern der Fehlstellen, besser geschützt wird.



## 8 Zusammenfassung

Eine Herausforderung ergab die zu Beginn der Arbeit nicht erklärbare Zerteilung des Leinwandgemäldes. Diese verläuft rasterförmig durch das gesamte Gemälde wobei die Schnittstellen jeweils gekittet und retuschiert sind. Dieses Raster ist heute wegen der Aufhellungen der Retuschen vom Boden des Kaisersaals sichtbar. Die Schnitte gehen an den Stößen der Leinwandbahnen durch das Gewebe und die Malschicht. Deswegen konnte das Bemalen einzelner Gewebestücke durch LÜNENSCHLOSS von vornherein als Theorie ausgeschlossen werden.

Die XRD-Analyse des Putzes unterhalb des Gemäldes ergab, dass dem Putz Zement beigegeben ist – die Untersuchung der Klebmasse, dass diese für ein Alter von 300 Jahren auffallend wenig oxidiert sei. So war eine Datierung in das Jahr 1721 für diese Maßnahmen ebenfalls ausgeschlossen.

Erst eine Recherche in verschiedenen Archiven verschaffte Aufklärung. So konnte die Veränderung an dem Gemälde einer Restaurierung im Jahre 1938 zugeordnet werden. Durch die Altakten zu Ebrach aus dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege als auch den Akten des Nachlasses der Firma JOH. MAYER & CIE. aus dem Stadtarchiv Bamberg konnte die Maßnahme schließlich rekonstruiert und mit Fotos belegt werden. Interessant ist die Korrespondenz zwischen München, Bamberg und Ebrach, die Kosten der Arbeiten, die Empfehlung und widerspruchslose Abnahme des Gemäldes vom Spannrahmen sowie die Uneinigkeit über das gewünschte Drehen des Gemäldes während dem Wiederanbringen. Schon in den Vorbereitungen wird darauf hingewiesen, dass das Gemälde nach Abnahme vom Rahmen endlich auch „ordnungsgemäß“ tiefer in seinem Stuckrahmen sitzt.<sup>141</sup> Im weiteren Verlauf der Korrespondenz wird von der Firma MAYER & CIE. auch vorgeschlagen, dass Gemälde abzunehmen und in Freskotechnik an die Decke zu kopieren, damit dies haltbarer wird und besser in die Deckengestaltung mit den anderen Fresken passt.<sup>142</sup>

Die Zerteilung des Gemäldes in 22 Einzelstücke – ein Vorschlag des Landesamtes in München – ist auch für die späten 30er Jahre des 20. Jahrhunderts eine ziemlich radikale Methode im Umgang mit Leinwandbildern. Ungewöhnlich ist, dass das Drehen des Gemäldes durch die daran tätigen Restauratoren beschlossen wurde. Hierzu gibt es ein Gutachten als Beilage zu einem Brief von UNGRATH (Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach) an das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege in München vom 7. Dezember 1938. Dort schreibt ein ungenannter Autor:

*„Sinn und Zweck jeder echten Wiederherstellung ist doch die Erneuerung im Sinn und Geist des schaffenden Künstlers, ein Eingehen auf seine Gedanken, Dienst an seinem Werk. Jedes Hineintragen eigener Gedanken, jede Umstellung nach eigenen, wenn auch scheinbar noch so guten Gedanken, hat leicht eine Verfälschung des Kunstwerks zur Folge... Raum, Farbe, Architektur, Malerei, Plastik und vor allem das Licht wollen im Barock als Ganzes genommen werden, und zwar als lebendiges Ganzes. Licht ist für das Barock nicht blos Aufhellung, sondern Mitschaffen.“<sup>143</sup>*

Diese barocken Raumwirkungen scheinen die Restauratoren nicht für wichtig erachtet zu haben. Es macht viel eher den Eindruck, als beruht ihre Begründung einer Drehung des Gemäldes auf wissenschaftlichen Untersuchungen. So sei z. B. durch Messungen nachzuweisen gewesen, dass das Gemälde, so wie es heute hängt, auch mit dem Spannrahmen besser in die Stuckdecke gepasst hätte.<sup>144</sup> Von BAYERLEIN wurde weiter vermutet, dass das Bild schon bei Erstanbringung bzw. bei einer vorherigen Restaurierung nicht korrekt angebracht wurde.<sup>145</sup>

LÜNENSCHLOSS schuf sein Gemälde jedoch im Zusammenhang mit dem Raumkonzept, besonders mit dem Lichteinfall in den Kaisersaal durch die sich zum Ehrenhof öffnende, westliche Fenster-

---

<sup>141</sup> Vgl. AKTEN STADTARCHIV BAMBERG: Gutachten über die Renovierung des Deckenbildes im Betsaal des Gefängnisses zu Ebrach vom 20. Januar 1938.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> AKTEN BLFD SEEHOF: Brief von UNGRATH an das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege, München vom 7. Dezember 1938.

<sup>144</sup> Vgl. Brief von MAYER & CIE. an Herr Direktor Professor SCHMUDERER vom 5. Januar 1939.

<sup>145</sup> Vgl. Abschrift eines Briefes vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege an den Herrn Vorstand des Strafgefängnisses Ebrach vom 10. Februar 1939.

seite. Aber auch die Zugehörigkeit und Weiterführung der Darstellungen der Fresken an Nord- und Südseite in seinem Deckengemälde, bleibt hier unberücksichtigt. Den Geistlichen im Ölgemälde werden heute die Kreuzritter des Freskos (Südseite), den Ritter im Gemälde LÜNENSCHLOSS' wird der Zisterzienserorden im Fresko gegenüber gestellt. Im Schreiben heißt es weiter:

*„Bisher lag die helle Seite des Bildes, der ganz hell und z. T. nur andeutungsweise gemalte Himmel gegen die Fensterseite im Westen. [...] Das Auge folgte nun diesem Licht und wurde über die, durch die Fenster geöffnete Wand empor geführt zum Bild, wo sich nun gleichsam die Decke öffnete und zum Himmel wurde. Die Lichtbewegung des Raumes war eins mit der Lichtbewegung des Bildes. Die dunkle Seite des Bildes mit dem Engelsturz lag nach Osten, wo mehrere Fenster blind und nur angedeutet sind. Dort störte das fehlende Licht nicht; im Gegenteil, es erschien bedingt durch das Bild: die Farben sind dort viel satter und kräftiger aufgetragen und leuchten auch bei weniger Licht viel stärker auf. Ja, man konnte fast glauben, der im Bild beginnende Sturz der Engel und Feinde würde das Dunkel schaffen und verdüstere die Fenster. Und barocke Malerei arbeitet mit all diesen Mitteln, auch mit der Illusion. Künftig ist nun die dunkle Seite im Licht, während die helle Seite ins Dunkel gerückt ist. Licht im Bild und Licht im Raum stehen miteinander im Widerspruch und stören sich. Man sucht Licht und findet vermauerte Fenster; man erwartet Dunkel und sieht ins vollste Licht.“<sup>146</sup>*

Ein Beweis, dass das Bild vom Künstler in der beschriebenen Art konzipiert und befestigt wurde und „nicht etwa von einem früheren Restaurator verdreht worden ist“ sei laut dem Schreiben der Umstand, dass das Gemälde nach der Drehung eben nicht mehr in den Stuckrahmen passte. Die Begründung mit dem „rechten Aufblick“ mag wohl für den Besucher, welcher vom Schulgebäude her den Raum betritt stimmen, die Raumwirkung sei laut dem Schreiben jedoch maßgeblich beeinträchtigt. Wie auch bei dem Treppenhausgemälde von REMELA, welches mit dem hellen Teil dem Eingang zugewendet ist, sei „das Licht die Hauptsache [im Barock] und nicht der Standpunkt des Betrachters“.<sup>147</sup>

Der „Grundputz“ der Decke ist ein Gips-Kalk-Putz (4,5:1), der „Deckputz“ ist Kalk-Gips-Putz (2:1). Beide sind entstehungszeitliche Putze. Beim „Putz des 20. Jahrhunderts“ (Kalk-Gips-Putz mit Zementanteil) sowie beim „Ausbesserungskitt“ (Bariumsulfat-Zinkoxid-Gemisch mit organischem Bindemittel) handelt es sich nach der XRD-Analyse eindeutig um Materialien, welche 1938 aufgebracht wurden. Ebenso ist die Klebmasse, ein Harz-Leinöl-Gemisch, eine Zutat dieser Restaurierungsmaßnahme am Gemälde.

Der Malschichtaufbau LÜNENSCHLOSS' ist einfach fassbar. So ist eine 2-schichtige Grundierung (Rot: rote Erde und Bleiweiß; Grau: Bleiweiß und Kreide) unter der eigentlichen Malschicht einheitlich vorhanden. Zweischichtige, unterschiedlich eingefärbte Grundierungen sind zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Europa nicht selten. Auch bei der Farbpalette der Malschicht verwendete LÜNENSCHLOSS keine für die Zeit außergewöhnlichen Zusammensetzungen.

Die Erhaltung des Gemäldes ist, abgesehen von der Zerteilung, gut. Es besteht keine akute Gefahr von Verlusten oder Schäden. Die Malschicht sollte, wie in Kapitel 7 *Restaurierungskonzept* vorgeschlagen, gefestigt werden. Daneben sollten die von NEUSTADT 2008 an der Stuckdecke markierten Hohlstellen gesichert und hinterfüllt werden, da bei den Untersuchungen am Deckengemälde herunter gefallene Stuckteile im Drahtnetz zu sehen waren.

Es wird davon abgeraten, das Gemälde von der Decke zu nehmen und wieder in die ursprüngliche Richtung zu drehen.

Bei der Vorstellung des Gemäldes, etwa bei Führungen durch den Kaisersaal sollte aber auf das „gedrehte“ Hängen des Gemäldes, sowie das von LÜNENSCHLOSS vorgesehene Raumkonzept verwiesen werden. Dabei sollte der heutige Zustand des Deckengemäldes erklärt werden. Das Aus-

<sup>146</sup> AKTEN BLFD SEEHOF: Brief von UNGRATH an das Bayerische Landesamt für Denkmalspflege, München vom 7. Dezember 1938.

<sup>147</sup> Ebd.

stellen einer historischen Aufnahme des Deckengemäldes von vor 1938 kann helfen, dieses Konzept, aber auch die notwendig gewordene Restaurierung zu erläutern.



**Abb. 140:** Kaisersaal: Aufnahme aus den 1930er Jahren, vor Abnahme und Drehung des Gemäldes. Blick nach Norden, Notsicherungen am Deckengemälde von LÜNENSCHLOSS [Bildarchiv des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München 2013].





## 9 Bibliografie

- Alte Pinakothek* 2005 *Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke*, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN (Hrsg.), München, Köln 2005
- Barockbau Ebrach* 1988 *Barockbau Ebrach 1688–1988*, LANDBAUAMT BAMBERG (Hrsg.), Bamberg 1988
- BRANDL 2002 BRANDL, MARTIN: *Burgwindheim. Pfarrkirche, Wallfahrtskapelle und Schloss*, Bamberg 2002
- DEHIO 1999 DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern I. Franken*, München, Berlin 1999
- Dekorationsmalerei in Franken* 1999 *Dekorationsmalerei in Franken von der Gründerzeit bis zum 2. Weltkrieg. Die Firma Mayer & Cie. in Bamberg*, Stadtarchiv Bamberg (Hrsg.), Bamberg 1999
- DISL 2012 DISL, VERONIKA: *Die Tiepolo-Fresken im Kaisersaal der Würzburger Residenz*, Seminararbeit am Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2012 (Manuskript)
- DIETEMANN 2009/10 DIETEMANN, PATRICK: *Chemie und Physik der Konservierungsmittel*, Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2009/10 (Vorlesungskript)
- DOERNER 2011 DOERNER, MAX: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (19. Aufl.), Leipzig 2001
- DOMARUS 1951 *Ebrach* 1977 DOMARUS, MAX: *Ebrach, die Krone des Steigerwaldes*, Gerolzhofen 1951  
*Ebrach. Erbe und Verpflichtung*, Bamberg 1977.
- EMMERLING 2009 EMMERLING, ERWIN: *Werkstoffkunde/Werkstoffgeschichte/Farbmittel/Gelbe Farbmittel*, Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2009 (Manuskript)
- Festschrift Ebrach* *Festschrift zur 800-Jahrfeier der ehemaligen Cistercienser-Abtei Ebrach*, in: Heimatblätter für die Jahre 1927/1928, HIST. VEREIN BAMBERG (Hrsg.), Bamberg 1928
- FISCHER 2001 FISCHER, STEFAN: *Zu: ‚Der Garten der Lüste‘ von Hieronymus Bosch. Ansätze und Methoden der Forschung*, Norderstedt 2001
- FRANK 1979 FRANK, ALFRED: *Die Zisterzienserabtei Ebrach, einst das schönste und reichste Kloster Frankens*, in: Heimatbeilage zum Amtlichen Schulanzeiger des Regierungsbezirks Oberfranken, Nr. 71, Bayreuth 1979
- GRADL/STEINS/SCHULLER 2011 GRADL, HANS-GEORG/STEINS, GEORG/SCHULLER, FLORIAN: *Am Ende der Tage, Apokalyptische Bilder in Bibel, Kunst, Musik und Literatur*, Regensburg 2011
- HOFMANN 1971 HOFMANN, WALTER JÜRGEN: *Der neue Bau von Kloster Ebrach*, in: Sonderdruck aus Jahrbuch für fränkische Landesforschung, Band 31, 1971
- KASPAR 1971 KASPAR, ADELHARD: *Chronik der Abtei Ebrach*, Münsterschwarzach 1971
- KELLER 2005 KELLER, HILTGART L.: *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*, Stuttgart 2005

- KITTEL 1952                   KITTEL, HANS: *Farben-, Lack- und Kunststoff-Lexikon. Nachschlagewerk über Begriffe, Verfahren, Rohstoffe, Prüfmethode, Zwischenprodukte und Fertigerzeugnisse*, Stuttgart 1952
- KNAPP 1928                   KNAPP, FRITZ: *Mainfranken (Bamberg/Würzburg/Aschaffenburg), Eine fränkische Kunstgeschichte*, Würzburg 1928
- KOEPF/BINDING 2005        KOEPF, HANS/BINDING, GÜNTHER: *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart 2005
- KOLLER 1988                KOLLER, MANFRED: *Das Staffeleibild der Neuzeit* in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, B. 1, KÜHN, HERMANN/ROOSEN-RUNGE, HEINZ/STRAUB, ROLF E./KOLLER, MANFRED (Hrsg.), Stuttgart 1988, S. 261–434
- KOLLER/VIGL 2005         KOLLER, MANFRED/VIGL, MICHAEL: *Deckengemälde in Marouflagetechnik und ihre Restaurierung*, in: Restauratorenblätter Band 24/25 zum Thema Großgemälde auf textilen Bildträgern, Klosterneuburg 2005, S. 179–187
- Lexikon der Kunst  
1968–1978                 Lexikon der Kunst, Leipzig 1968–1978, Stichwort: „Restaurierung“, Leipzig 1994
- MACK 2008                 MACK, JOHANNES: *Der Baumeister und Architekt Joseph Greissing. Mainfränkischer Barock vor Balthasar Neumann*, Würzburg 2008
- MATSCHKE 2002            MATSCHKE, FRANZ: *Prachtbau und Prestigeanspruch in Festsälen süddeutscher Klöster im frühen 18. Jahrhundert. Zum Typus und zur Verbreitung des Kolonnadensaals und zur Frage des ‚Reichsstils‘*, in: Himmel auf Erden oder Teufelsbauwurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock, HERZOG, MARKWART/KIESSLING, ROLF/ROECK, BERND (Hrsg.), Konstanz 2002, S. 81–118
- MATSCHKE 2011            MATSCHKE, FRANZ: „Fundant et ornant“. *Orte und Formen der bildlichen Präsentation von Stiftern in barocken Klöstern Süddeutschlands*, in: Mitteleuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild, HERZOG, MARKWART/WEIGL, HUBERTA (Hrsg.), Konstanz 2011, S. 137–161
- MAYER 1955                MAYER, HEINRICH: *Die Kunst des Bamberger Umlandes*, Bamberg 1955
- NEUSTADT 2008            NEUSTADT, WOLFGANG: *Arbeitsdokumentation zu Stucksicherungen, 95691 Kloster Ebrach, Kaisersaal und Vorraum, Stuckdecke und Wandflächen*, Bamberg 2008 (Manuskript)
- NICOLAUS 2001            NICOLAUS, KNUT: *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Köln 2001
- ORTNER 2009              ORTNER, EVA: *Konservierungs- und Restaurierungsmethoden II: Sichern, Festigen, Kleben*, Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2009 (Vorlesungskript)
- Ortsakt Ebrach*            *Ortsakt Ebrach*, Registratur BlfD Seehof  
Gde. Ebrach / Lkr. Bamberg / Marktplatz 1/2 / Klostergebäude JVZ / Laufzeit 1893–1959
- WEHLTE 1967              WEHLTE, KURT: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967
- WIEMER 1989              WIEMER, WOLFGANG: *Zur Entstehungsgeschichte des neuen Baues der Abtei Ebrach*, Würzburg 1989

- WIEMER 1992 WIEMER, WOLFGANG: *Zisterzienserabtei Ebrach, Geschichte und Kunst*, München, Zürich 1992
- WÜLFERT 1999 WÜLFERT, STEFAN: *Der Blick ins Bild*, Ravensburg 1999
- REICHELT 1999 REICHELT, EBERHARD: *Untersuchungsbericht/Schadensdokumentation/Fotodokumentation, Ebrach, Ehem. Zisterzienserkloster, jetzt Justizvollzugsanstalt, Abteibau, Kaisersaal, Gundelsheim* 1999 (Manuskript)
- RICHTER 1938 RICHTER, DORETTE: *Der Würzburger Hofmaler Anton Clemens Lünenschloß (1678–1763)*, Diss. Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Würzburg 1938
- SACHS/BADSTÜBNER/  
NEUMANN 2004 SACHS, HANNELORE/BADSTÜBNER, ERNST/NEUMANN, HELGA: *Wörterbuch der christlichen Ikonografie*, Regensburg 2004
- SALTZMANN/THIEMANN  
2006 SALTZMANN, LEONIE/THIEMANN, LAURA: *Die Wandmalereien von Carl von Marr (1858–1938) im Speisesaal von Schloß Faber-Castell in Stein bei Nürnberg. Dokumentation der Erhaltung*, Seminararbeit am Lehrstuhl für Restaurierung TUM 2006 (Manuskript)
- SORGE 2010 SORGE, WOLFGANG (Ingenieurbüro für Bauphysik): *JVA Ebrach, ehem. Zisterzienserkloster, Kaisersaal, historische Decke: Hygrothermische Langzeitmessung. Darstellung und Beurteilung der Ergebnisse*, Nürnberg 2010 (unveröffentlicht)
- SORGE 2010 SORGE, WOLFGANG (Ingenieurbüro für Bauphysik): *JVA Ebrach, ehem. Zisterzienserkloster, Kaisersaal, historische Decke: Messung und Beurteilung der Erschütterungseinwirkungen. Beurteilung der Konzernutzung*, Nürnberg 2010 (unveröffentlicht)
- STRAUB 1988 STRAUB, ROLF E.: *Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, B. 1, KÜHN, HERMANN/ROOSEN-RUNGE, HEINZ/STRAUB, ROLF E./KOLLER, MANFRED (Hrsg.), Stuttgart 1988, S. 125–259
- TREPPLIN 1930 TREPPLIN, DOROTHEE: *Bau und Ausstattung des Klosters Ebrach im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg 1930
- ZIMMERMANN 1977 ZIMMERMANN, GERD (Hrsg.): *Festschrift Ebrach 1127–1977*, Bamberg 1977

<http://www.barockresidenz.de/zisterz-abtei-ebach.html>, Stand: November 2012.

<http://kremer-pigmente.de/de>, Stand: Januar 2013.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Buch\\_mit\\_sieben\\_Siegeln](http://de.wikipedia.org/wiki/Buch_mit_sieben_Siegeln), Stand: September 2012.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Kloster\\_Ebrach](http://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_Ebrach), Stand: Januar 2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Mondsichel>, Stand: Februar 2013.



## 10 Anmerkungen

### 10.1 Abbildungsnachweise

Die Abbildungsnachweise sind unter den einzelnen Abbildungen angegeben. Alle nicht gekennzeichneten Abbildungen in der Arbeit sind von der Autorin selbst erstellt worden.

### 10.2 Anlagen

Der Diplomarbeit sind zwei Kunststoffkästchen mit Proben und mikroskopischen Präparaten beigelegt. Putzproben (4 Proben, 1 Querschliff), Klebmassenproben (2 Proben), Gewebeproben (2 Proben, 2 Streupräparate), Malschichtproben (15 Proben, 15 Streupräparate und 25 Querschliffe).

### 10.3 Abkürzungen

Die Abkürzung JVA Ebrach steht für die Jugendvollzugsanstalt Ebrach, BLfD München für das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege in München. Bei der Probenbearbeitung steht PP = Putzprobe, MatP = Klebmassenprobe, GP = Gewebeprobe und MP = Malschichtprobe.

Bei der Transkription der Altakten steht AKTEN BLFD SEEHOF für Akten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Registratur Seehof (Ortsakt Ebrach (8612)/ Gde. Ebrach/ Lkr. Bamberg (8600)/ Marktplatz 1/2/ Klostergebäude/ JVZ/ Laufzeit 1893–1959; AKTEN STADTARCHIV BAMBERG bezeichnet die Akten des Stadtarchivs Bamberg/ Bestand: D5016/ Nummer: 3180/ Ebrach, Kloster und Kirche / Nachlass Firma Mayer & Riedhammer.

Die Aufmaße des Dachstuhls über dem Kaisersaal wurden von Fr. URSULA HUBER, Dipl. Architektin im Jahr 2007 angefertigt und vom Hochbauamt Bamberg zur Verfügung gestellt. Die Bestands- und Schadenskartierung wurden mit metigo *MAP* und Photoshop von der Autorin selbst erstellt.



## **11 Anhang**







**Abb. 141:** Übersichtsaufnahme vom Deckengemälde „Das apokalyptische Lamm mit dem Zisterzienserorden“ von ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS.



**Abb. 142:** Übersicht der Stuckdecke im Kaisersaal, ehem. Zisterzienserabtei Ebrach vom 10.11.2005 [NEUSTADT 2008, S. 21].



Abb. 143: Wappenherold in der Nord-Ost-Ecke.



Abb. 144: Wappenherold in der Nord-West-Ecke.



Abb. 145: Wappenherold in der Süd-Ost-Ecke.



Abb. 146: Wappenherold in der Süd-West-Ecke.



Abb. 147: Papst entlang der Westseite.



Abb. 148: Weibliche Figur entlang der Westseite.



Abb. 149: Weibliche Figur entlang der Ostseite (li.).

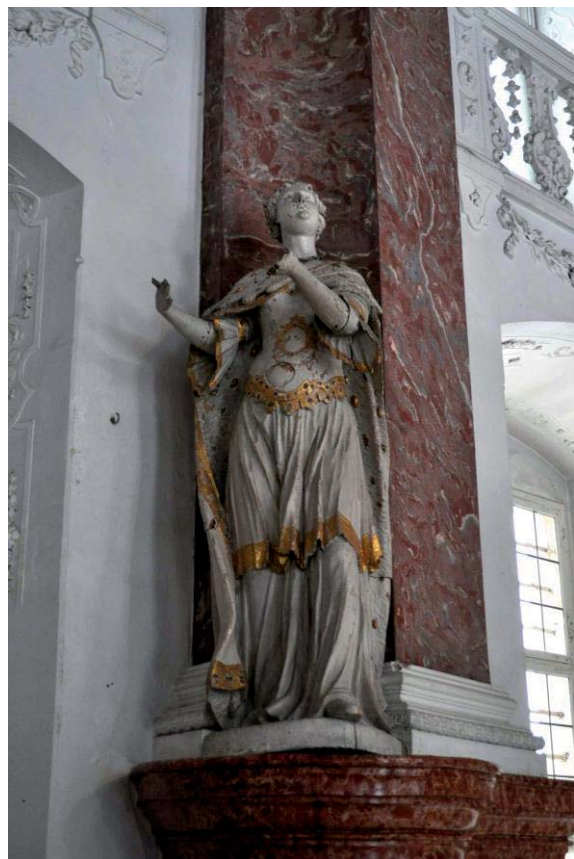


Abb. 150: Weibliche Figur entlang der Ostseite (re.).



Abb. 151: Kuppelfresko „Verkündigung“ von CORREGGIO im Dom zu Parma, 1526–1528  
[<http://uploads4.wikipaintings.org/images/correggio/the-assumption-of-the-virgin-1530.jpg>].



Abb. 152: Deckenfresko „Die Verherrlichung des Namens Jesu“ in Il Gesù in Rom, GAULLI, 1676–1679  
[[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Il\\_Gesu\\_Deckenfresko\\_Langhaus.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Il_Gesu_Deckenfresko_Langhaus.jpg)].



**Abb. 153:** Der „Engelssturz“ von PETER PAUL RUBENS, 1621/22, Alte Pinakothek München  
[*Alte Pinakothek* 2005, S. 314].



**Abb. 154:** Das „Große Jüngste Gericht“ von PETER PAUL RUBENS, 1617, Alte Pinakothek München [Alte Pinakothek 2005, S. 324].



**Abb. 155:** Treppenhausbau von Kloster Irsee (1727–29), mit ovalen Leinwandgemälden unter den Treppentritten und Stuckdekorationen von dem Wessobrunner Stuckateur FRANZ SCHMUZER [http://www.schwabenakademie.de/cms/uploads/media/KlosterIrsee\_Treppe.jpg].



**Abb. 156:** Schloss Faber-Castell in Stein bei Nürnberg [http://img.mittelbayerische.de/bdb/1156200/1156221/482x.jpg].



**Abb. 157:** Leinwandgemälde im Speisesaal von Schloss Faber-Castell, Detail [SALTZMANN/THIEMANN 2006, S. 7].



**Abb. 158:** Leinwandgemälde im Speisesaal von Schloss Faber-Castell, Detail [SALTZMANN/THIEMANN 2006, S. 10].



**Abb. 159:** Leinwandgemälde im Speisesaal von Schloss Faber-Castell, Detail [SALTZMANN/THIEMANN 2006, S. 10].





**Abb. 160:** Stuckdecke der Schlosskapelle in Dürnk-  
rut, NÖ, von 1633. Sog. Marouflagebilder der Stuck-  
decke vor der Restaurierung [KOLLER/VIGL 2005, S.  
180].



**Abb. 161:** Marouflagebild während der Abnahme  
von der Decke zeigt eine streifenförmige Originalkle-  
bung [KOLLER/VIGL 2005, S. 181].



**Abb. 162:** Wien, Schottenring 10, Decke mit Ma-  
roufragebildern von KARL GEIGER 1871, Aufnahme  
um 1970 vor Abnahme der Gemälde [KOLLER/VIGL  
2005, S. 183].



**Abb. 163:** Wien, Schottenring 10; Rückmontage der  
auf Aluminiumplatten marouflierten Gemälde 1998  
[KOLLER/VIGL 2005, S. 183].



**Abb. 164:** Fehlstelle in der Malschicht mit Blick auf die Leinwand; Verschmutzung der Leinwand durch Riss des Craquelé mit Staub und Ruß.



**Abb. 165:** Fehlstelle in der Malschicht bis zur grobmaschigen unter Spannung stehenden Leinwand; Reste der roten Grundierung sichtbar.



**Abb. 166:** Fehlstelle mit Blick auf die Leinwand unter einer Kittung an den Leinwandstößen; hier gerade zerschnittenes Leinengewebe.



**Abb. 167:** Craqueléstreifen von ehemaligem Nagellock im Turban des Orientalen ausgehend.



**Abb. 168:** Dreckspur in ehem. Craquelé-Riss.



**Abb. 169:** Riss in der Retusche zum Stuckrahmen.



**Abb. 170:** Versatz des Craquelés über den Riss der Kittung der Leinwandschnitte. Das Craquelé muss vor der Zerteilung des Leinwandgemäldes entstanden sein und das Nagelloch daher schon von einer vorherigen Sicherung am Rahmen/Decke stammen.



**Abb. 171:** Abgeriebene „verputzte“ Malschichtoberfläche durch unsachgemäße Reinigung bzw. Firnisabnahme. Die leicht glänzenden Stellen sind Reste eines gelblich-braunen Überzugs.



**Abb. 172:** Furnierholz in Kittung mit eingearbeitet. Furnierstücke werden bei Ergänzungen von großen Fehlstellen in spannungsreichen Stellen oft als kontrollierter Risserzeuger mit eingebettet.



**Abb. 173:** Schaden durch Wassereintritt durch die Decke. Der Putz scheint feucht geworden und bildet kleine Hügel unter der Leinwand (brauner Bereich). Zusätzlich zeigt sich in dem weiß-blauen Gewand eine Ergänzung.



**Abb. 174:** Kittung oberhalb eines Nagels bzw. Nagellochs, von dem ein sternförmiges Craquelé ausgeht.



**Abb. 175:** Kittung auf intakter Malschichtoberfläche.



**Abb. 176:** Die Zisterziensermönche in der Himmelszene um das Lamm Gottes im VIS.



**Abb. 177:** Die Zisterziensermönche in der Himmelszene um das Lamm Gottes im UV. Der Rest des Firnisses (Kopf und Schulterbereich des größeren Mönch, als auch im Hintergrund) sowie Bleiweißpartikel fluoreszieren im UV-Licht.



**Abb. 178:** Maltechnik: pastoses Malerei im Griff des Feuerschwerts, Erzengel Michael.



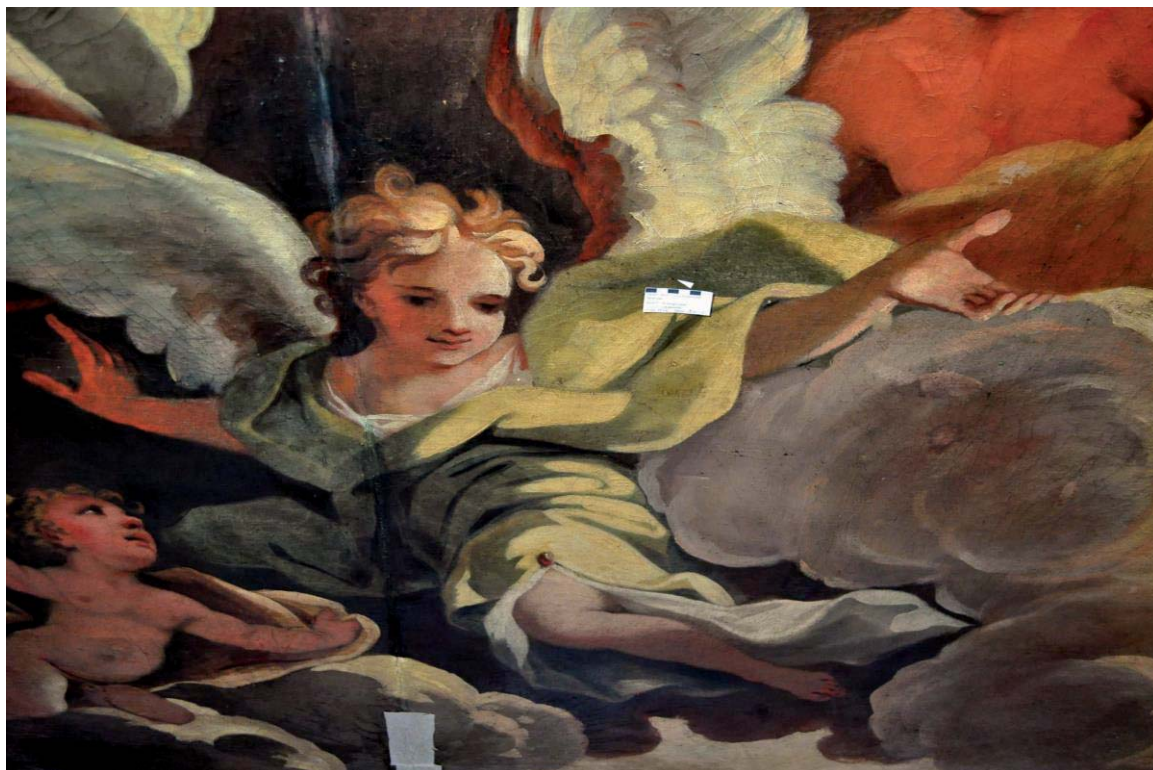
**Abb. 179:** Maltechnik: Detail der pastos gemalten Blumen oberhalb der Fahnenträger.



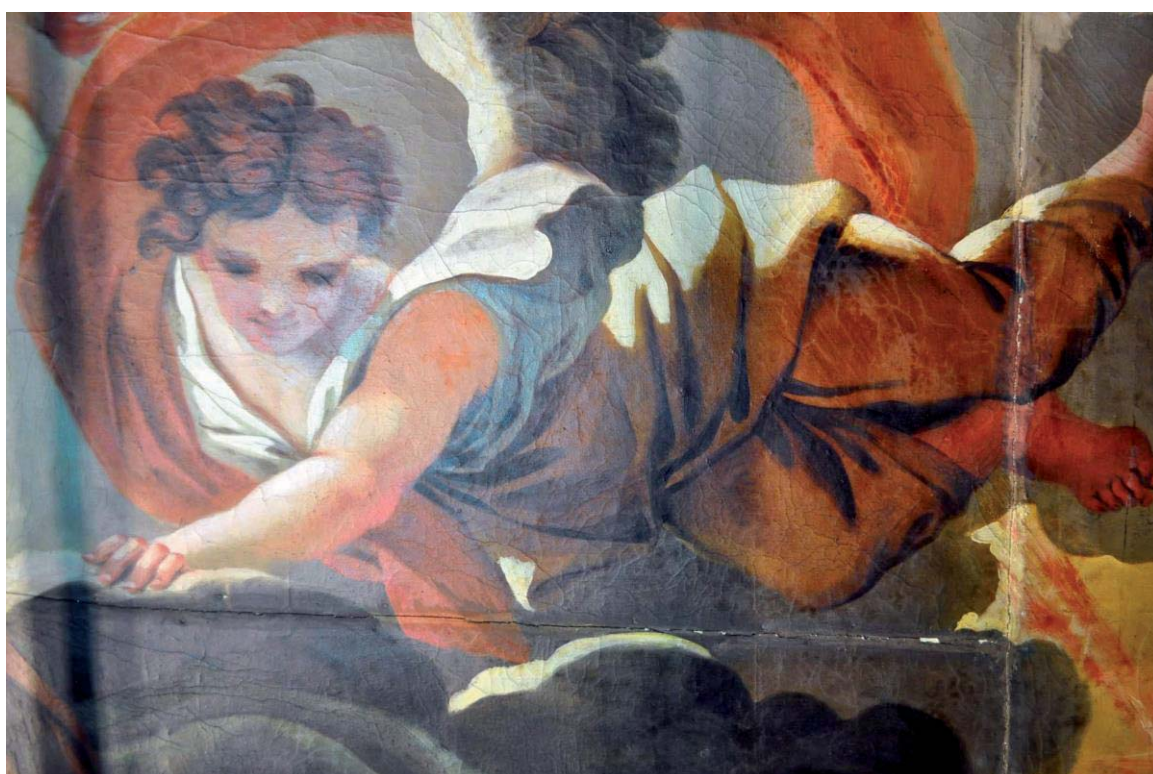
**Abb. 180:** In den Tiefen des Pinselduktus sowie auf der Oberfläche fest sitzender Schmutz, Bein eines Engels Süd-Ost-Ecke.



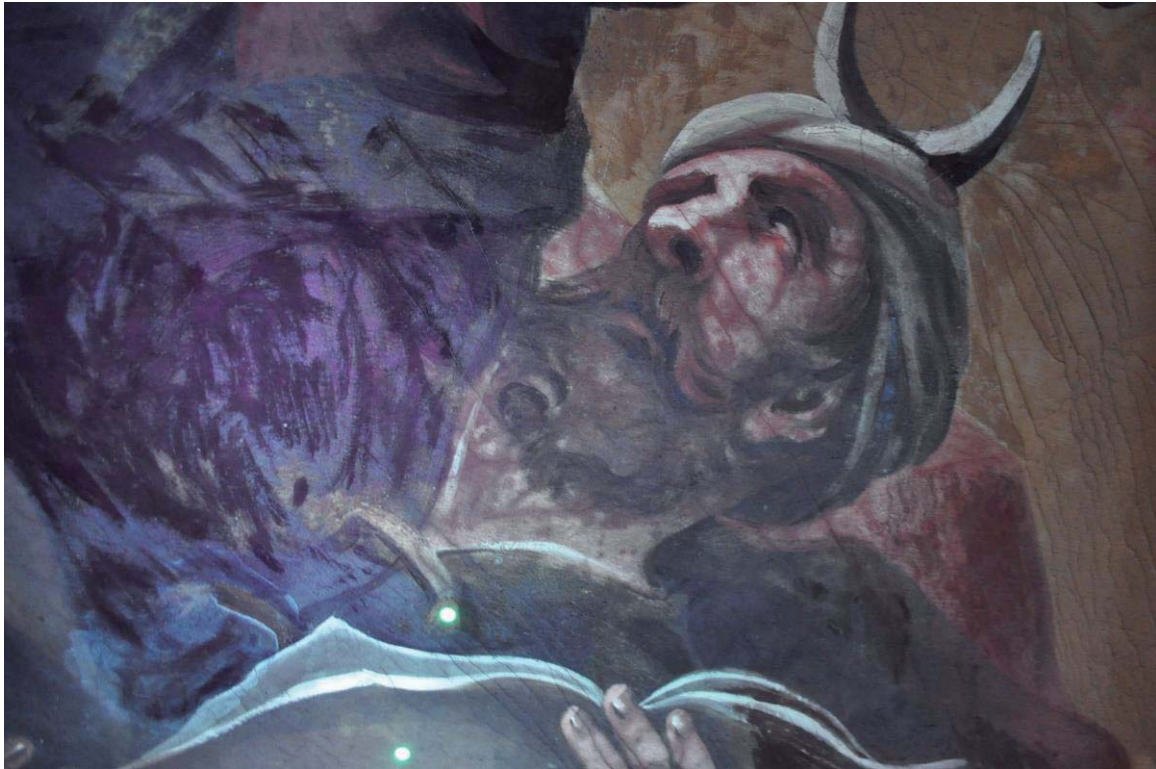
**Abb. 181:** Firnisrest glänzt auf der Malschichtoberfläche neben der aufgehellten Retusche der Leinwandkittung im Höllenschlund.



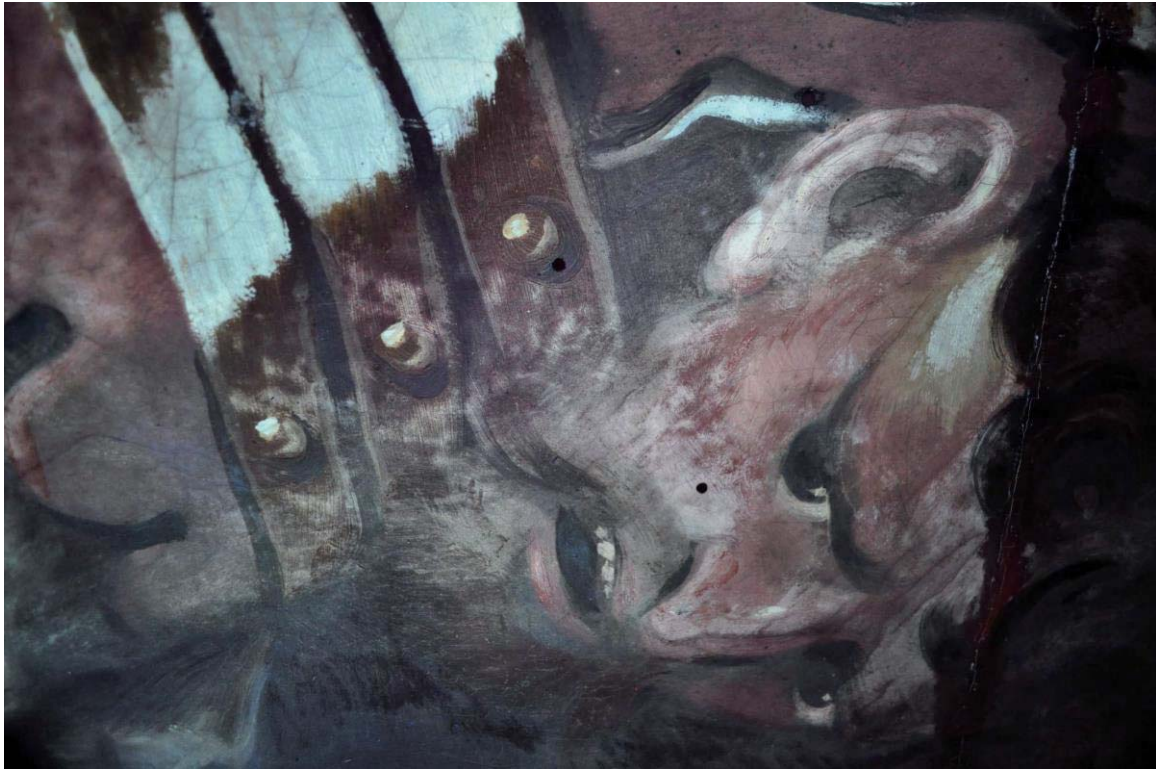
**Abb. 182:** Engel im grünen Gewand in der Süd-Ost-Ecke über der Gruppe der Geistlichen. Aufgehellte Retusche der Kittung der Leinwandstöße.



**Abb. 183:** Helferengel über dem Höllenschlund. Verbräunter Firnis im Bereich des gelben Gewandes. Aufgehellte Retusche der Kittung der Leinwandstöße.



**Abb. 184:** Orientale im Holleschlund im UV-Licht. Im Gesicht und auf dem Gewand sind Reste des Firnisses auszumachen. Darauf ist durch die dunkle Hervorhebung im Bereich des blauen Gewands nochmal eine Übermalung/Retusche zu sehen.



**Abb. 185:** Römer im Holleschlund im UV-Licht. Im Gesicht sind die Reste von einem Firnis, aber auch die Verwendung von Bleiweiß im Inkarnat auszumachen.

## 12 Probenuntersuchung

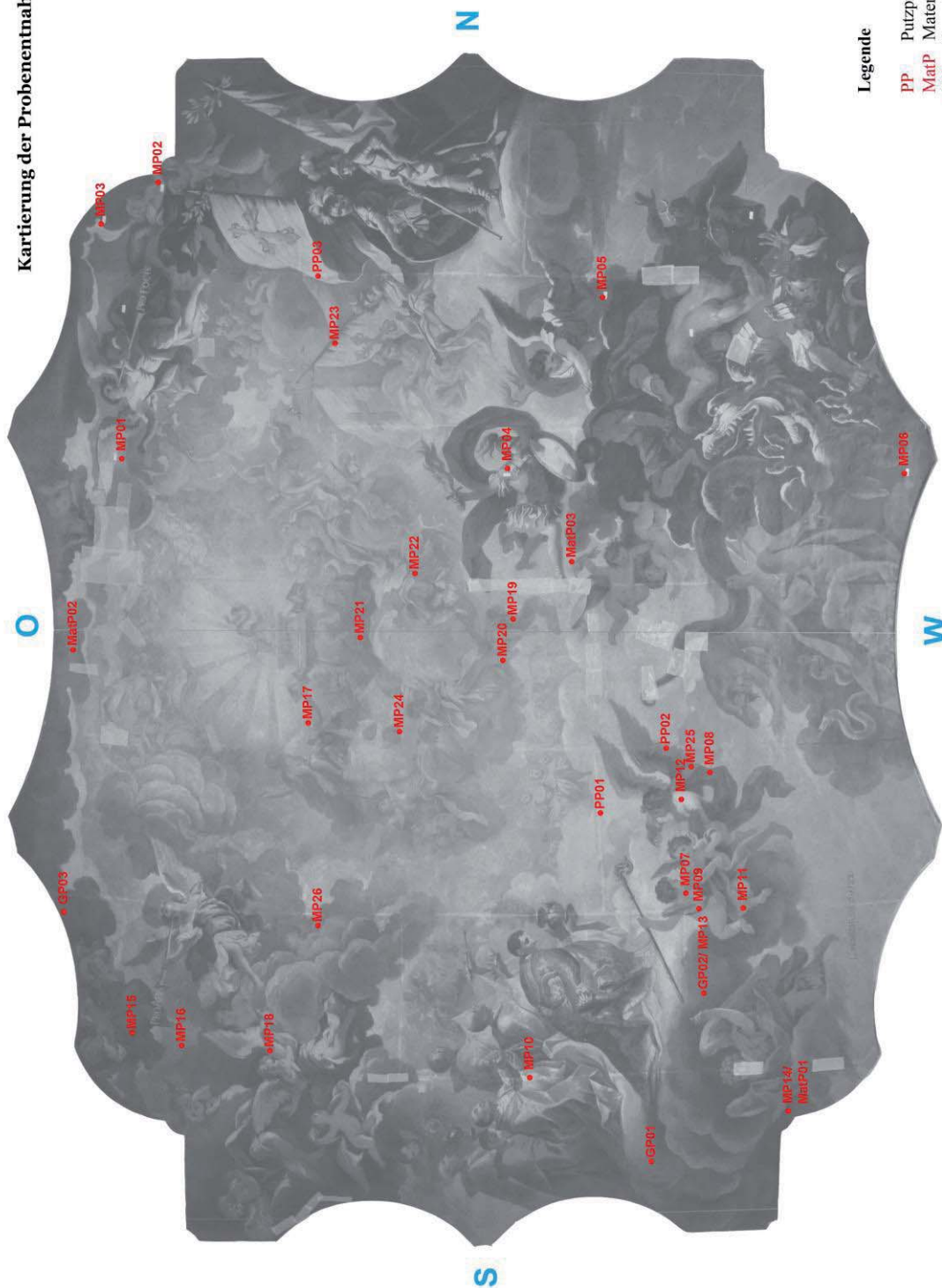
Auf den folgenden Seiten werden die Ergebnisse der Probenuntersuchungen zusammengestellt. Die Bindemittelanalysen der Putzproben wurden mittels Röntgenbeugung (XRD) von Hr. VOJISLAV TUCIC im Zentrallabor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München durchgeführt. Die Korngrößenverteilung von PPO<sub>4</sub> wurde von mir selbst erstellt. Die Querschliffe der Farbschollen und Putzproben wurden im Auflichtmikroskop unter sichtbarem Licht (VIS) und UV-Licht untersucht. Zusätzlich wurden 8 Querschliffe der Malschicht im Rasterelektronenmikroskop (REM) von Hr. CHRISTIAN GRUBER, ebenfalls im Zentrallabor des BLfDs, München analysiert. Die hier gewonnenen Erkenntnisse der zweischichtigen Grundierung wurden auf alle Querschliffe der Malschicht übertragen. Des Weiteren wurden Streupräparate der Farbschichten angefertigt. Diese wurden im Polarisationsmikroskop (PLM) untersucht. Die FTIR-Analyse, sowie die Untersuchung mittels Gaschromatographie/Massenspektrometrie-Kombination (GC/MS) an den Klebmassenproben des Deckengemäldes erfolgten im Doerner Institut in München durch Hr. DR. PATRICK DIETEMANN und Fr. URSULA BAUMER.

Die Proben wurden von der Autorin selbst entnommen. Auf Seite 119 befindet sich die Probenkartierung, Seite 120 zeigt die Kartierung der Maße der Leinwandstücke.



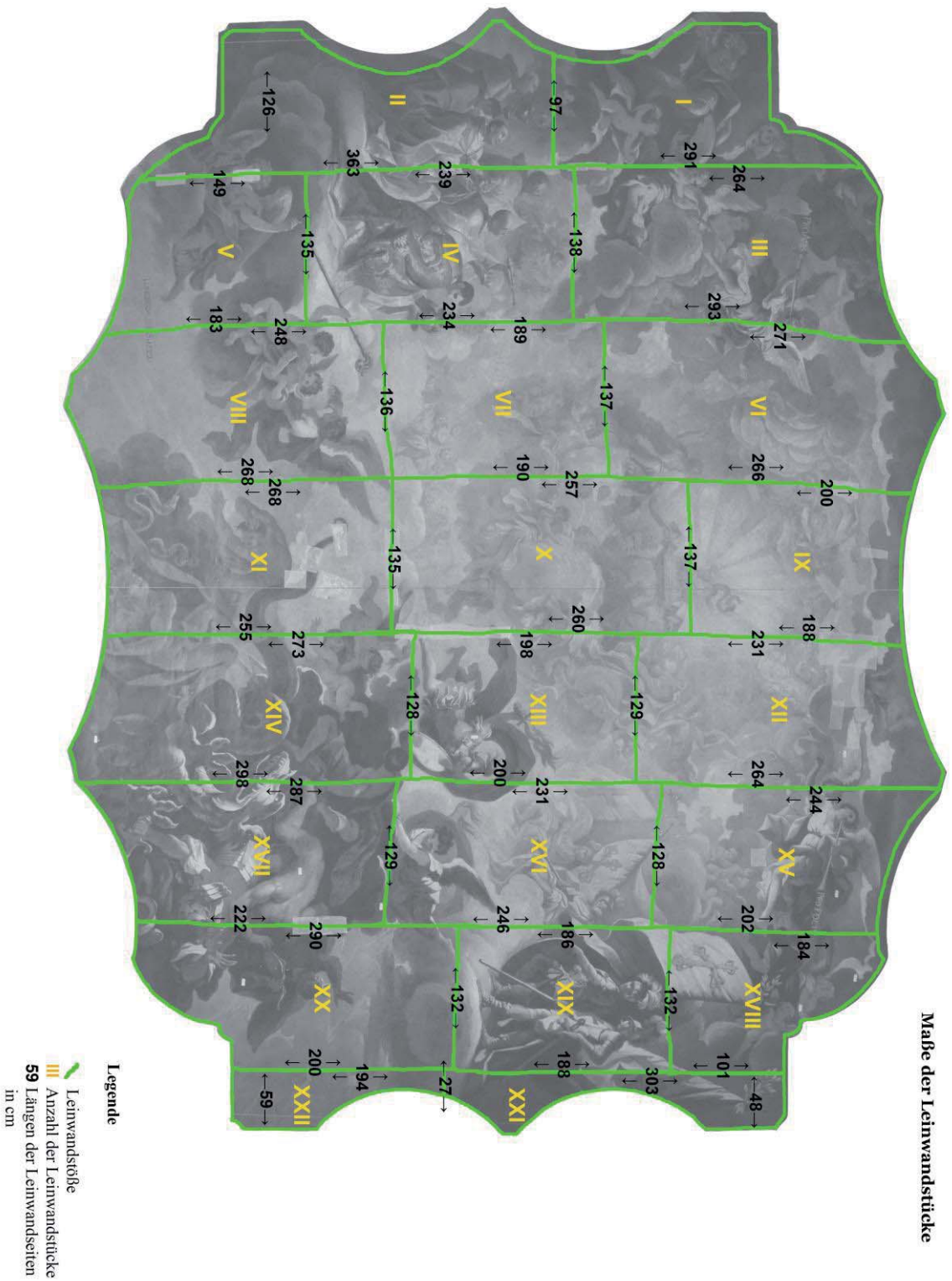


Kartierung der Probenentnahmestellen



Legende

- PP Putzprobe
- MatP Materialprobe
- GP Gewebeprobe
- MP Malschichtprobe
- S Himmelsrichtungen



## 12.1 Putzuntersuchung

PP01



Entnahme



Beschreibung

Die **Putzprobe** wurde aus einem Riss (zwischen zwei Leinwandstößen) hinter der Leinwand in der Süd-West Ecke entnommen.

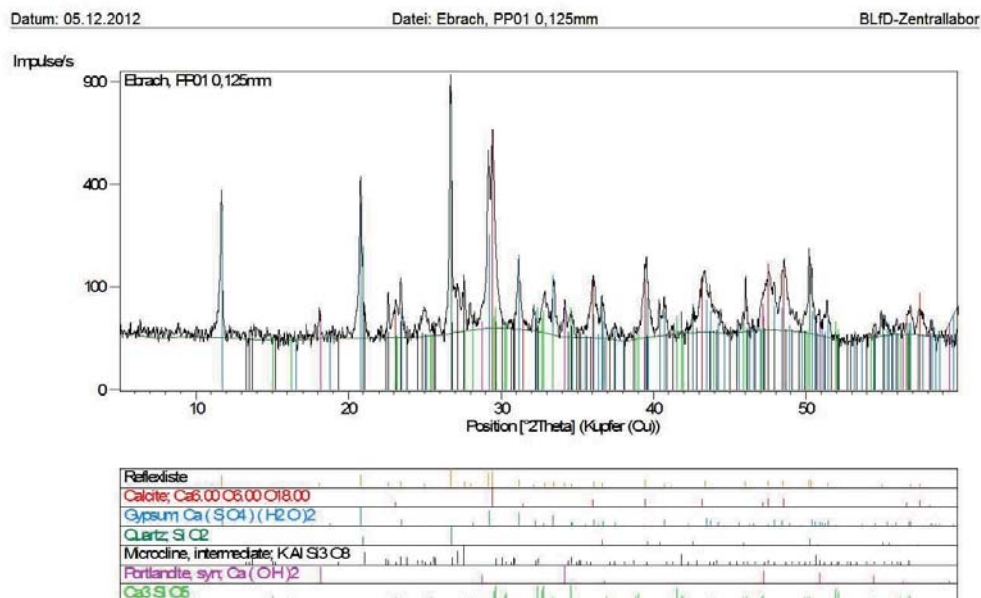
Welches Bindemittel/ Korngrößen hat der Putz?

27.11.2012

Putzbrösel/ Makroskop



XRD-Bindemittelanalyse (Röntgendiffraktometrie)



Zusammensetzung

Laut Bindemittelanalyse handelt es sich um eine **Kalk-Gips-Putz**, wobei das Verhältnis von Kalk:Gips 1:1 ist. Die XRD-Untersuchung zeigt zudem, dass an einigen Stellen noch nicht auskarbonatisierter Kalk ( $\text{CaOH}_2$ ) zu finden ist. Auffallend sind auch die vorhandenen **Zementphasen** ( $\text{Ca}_3\text{SiO}_6$ ), sog. Tricalciumsilicaphasen bzw. Weißzement. Als Zuschlag ist dem Putz **Quarzsand** ( $\text{SiO}_2$ ) beigegeben.

PP02



Entnahme



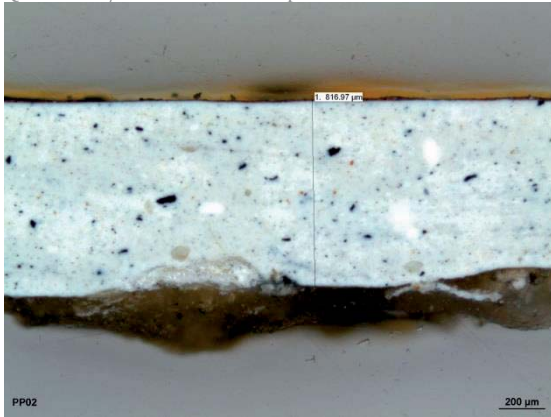
Beschreibung

Die **Kittprobe** wurde aus einem Riss (zwischen zwei Leinwandstößen) im Flügel eines Engels in der Süd-West Ecke entnommen.

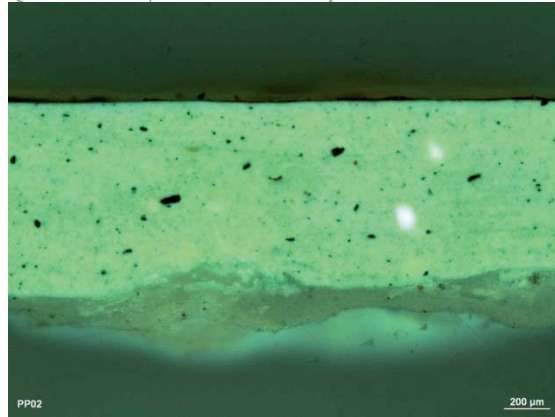
Welches Bindemittel hat die Kittmasse?

27.11.2012

Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



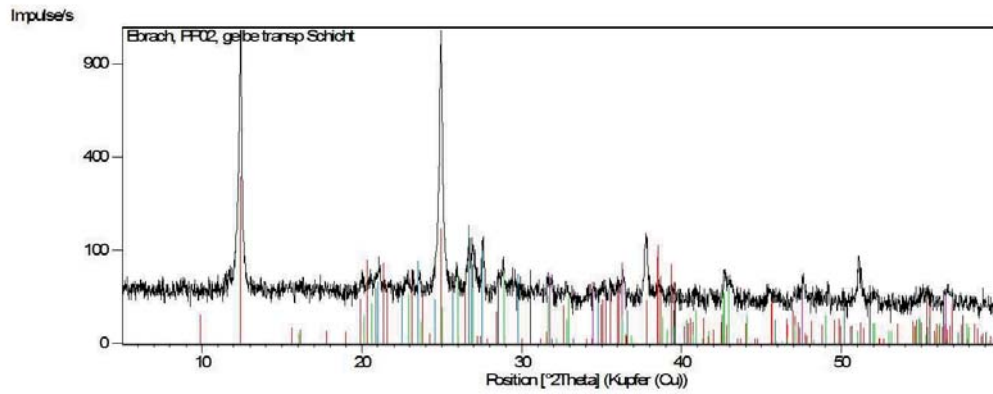
XRD-Bindemittelanalyse (Röntgendiffraktometrie)

**Klebmasse**

Datum: 05.12.2012

Datei: Ebrach, PP02, gelbe transp Schicht

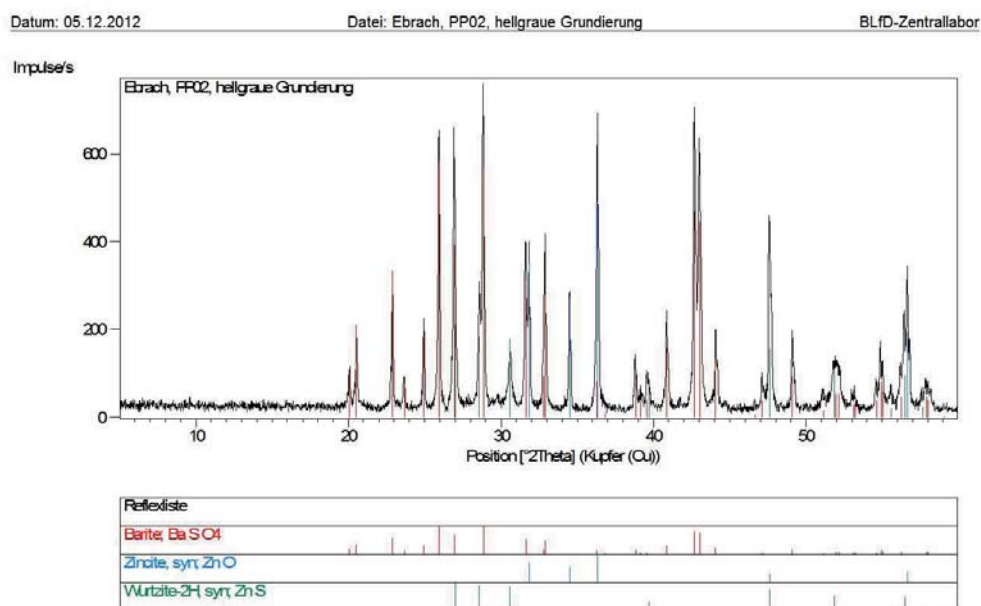
BLFD-Zentrallabor



Reflexliste
Kadinite, $Al_2Si_2O_5(OH)_4$
Orthoclase, $K(Al, Fe)Si_3O_8$
Quartz, $SiO_2$
Wurtzite-2H, $ZnS$
Zinnober, $ZnO$
Baryt, $BaSO_4$

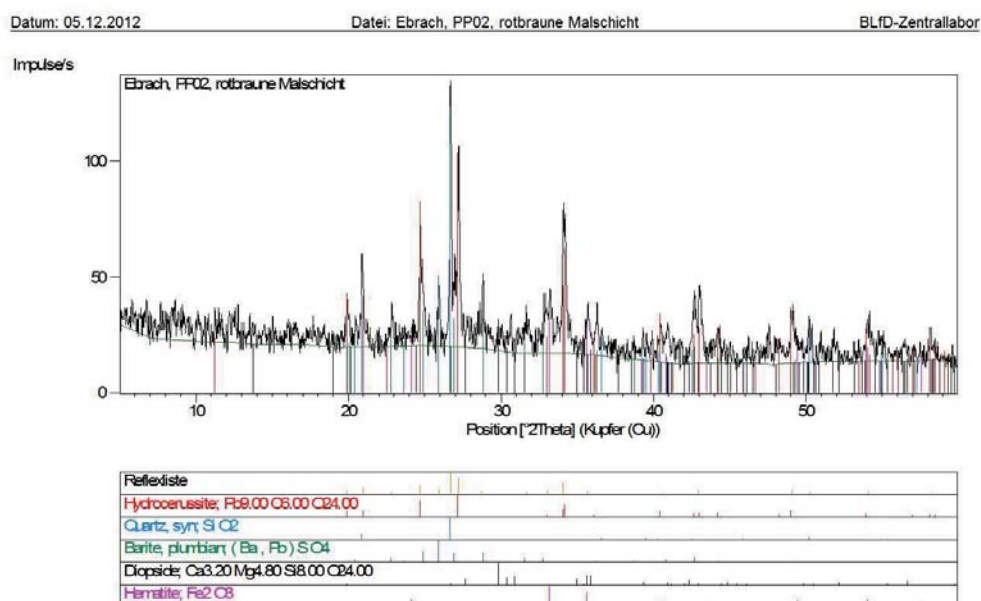
XRD-Bindemittelanalyse (Röntgendiffraktometrie)

### Kittmasse



XRD-Bindemittelanalyse (Röntgendiffraktometrie)

### Malschicht



#### Aufbau und Zusammensetzung

Bei der Kittprobe zeigt sich im Querschliff ein dreischichtiger Aufbau, wobei die gelbe transparente Schicht wohl noch ein Rest der Klebmasse ist, die hellgraue Grundierung den eigentlichen Kitt bildet und die rotbraune Malschicht die aufliegende Fassung darstellt. Ergebnisse der XRD-Analysen:

**Klebmasse:** Die Bindemittel der Klebmasse bilden neben **Kaoliniten** (Schichtsilikaten mit der chemischen Formel  $Al_4[(OH)_8Si_4O_{10}]$ ) v.a. Lithopone wie Bariumsulfat ( $BaSO_4$ ) und Zinksulfid ( $ZnS$ ).

**Kittmasse:** Die Kittmasse dieser Probe besteht aus **Bariumsulfat** und **Zinkoxid** ( $ZnO$ ), sowie dem  $\beta$ -Zinksulfid **Wurtzit** ( $\beta$ - $ZnS$ ). Den Zuschlag bildet **Quarzsand** ( $SiO_2$ ). Durch die XRD-Analyse wurde kein anorganisches Bindemittel nachgewiesen.

**Malschicht:** Die rotbraune Malschicht setzt sich aus **Hämatit** ( $Fe_2O_3$ ), **Bleiweiß** ( $2 PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ ), sowie **bleihaltigem Barit** zusammen.

PP03



Entnahme



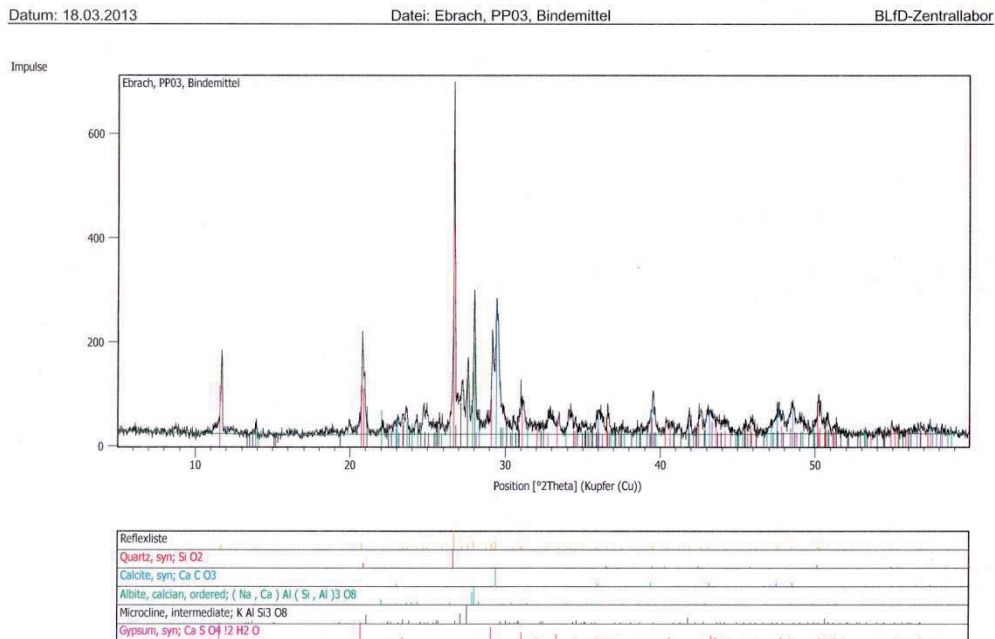
Beschreibung

Die **Putzprobe** wurde unterhalb der Leinwand zwischen zwei Leinwandstößen auf der Seite der Fahnenträger entnommen.

Welches Bindemittel/ Korngrößen hat der Putz?

8.01.2012

XRD-Bindemittelanalyse (Röntgendiffraktometrie)



### Aufbau und Zusammensetzung

Bei der Putzprobe handelt es sich laut XRD-Analyse um einen **Kalk-Gips-Putz**, wobei das Verhältnis von Kalk ( $\text{CaCO}_3$ ) zu Gips ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) 2:1 beträgt. Als Zuschlag wurde dem Putz **Quarzsand** ( $\text{SiO}_2$ ) beigegeben. Weitere Bestandteile des Putzes sind die **Feldspäte** Albit (Plagioklas) und Mikroklin (Alkalifeldspat).

**PP04**



Entnahme



Beschreibung

Die **Putzprobe** wurde im Dachboden über dem Deckengemälde aus einer Öffnung in den Holzbrettern zwischen den Schilfrohren entnommen.

Es handelt sich um den 1. Putz auf der Holzverschalung der Decke, welche Zusammensetzung hat dieser?

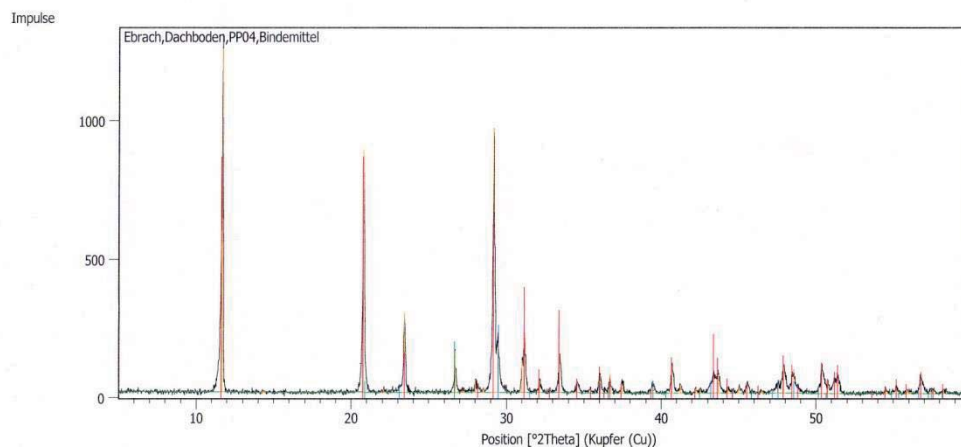
9.01.2013

Putzstück

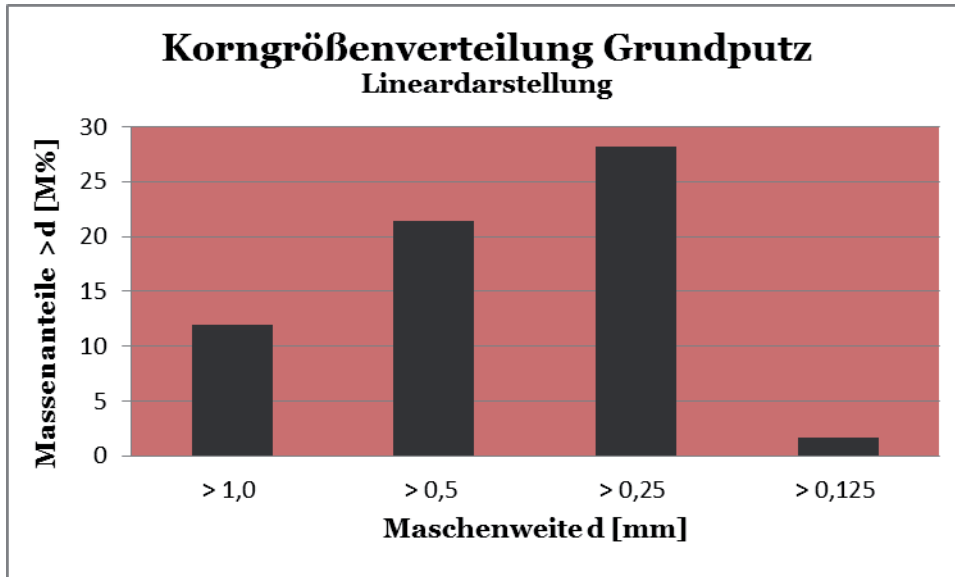


XRD-Bindemittelanalyse (Röntgendiffraktometrie)

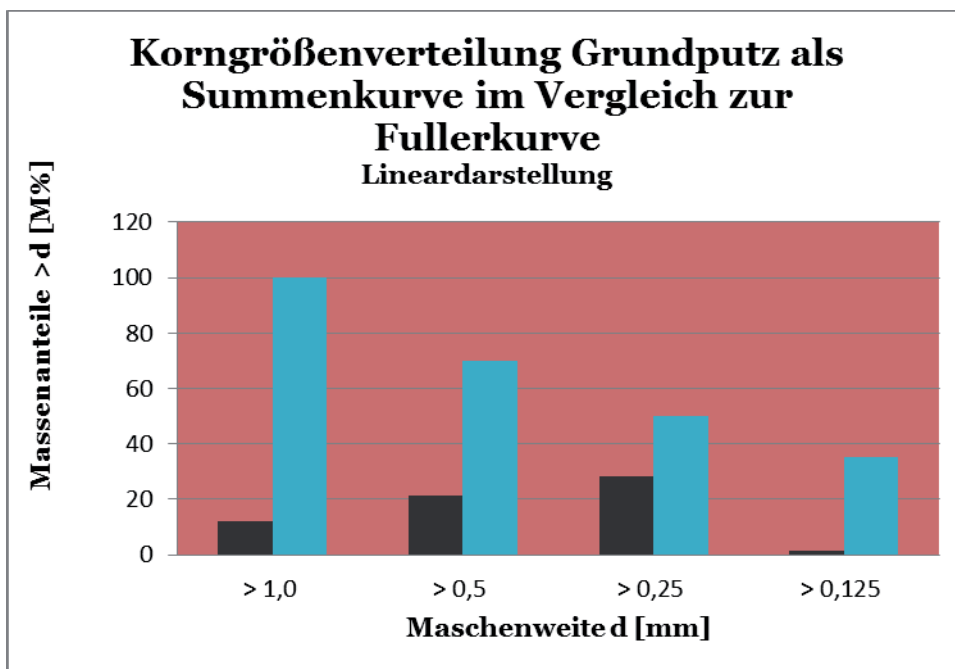
Datum: 18.03.2013      Datei: Ebrach,Dachboden,PP04,Bindemittel      BLFD-Zentrallabor



Reflexliste	
Gypsum, syn; Ca	5 04 12 H2 O
Calcite, syn; Ca	C 03
Quartz, syn; Si	O2



Fraktion d [mm]	> 1,0	> 0,5	> 0,25	> 0,125
Massen- %	11,9	21,46	28,17	1,61



Fraktion d [mm]	> 1,0	> 0,5	> 0,25	> 0,125
Massen- %	11,9	21,46	28,17	1,61
Massen- % ideal	100	70	50	35,4

#### Aufbau und Zusammensetzung

Laut Bindemittelanalyse handelt es sich bei diesem Putz um einen **Gips-Kalk-Putz**. Das Verhältnis von Gips zu Kalk beträgt 4,5:1. Als Zuschlag wurde **Quarzsand** verwendet, wobei die Sandkörner bräunlich bis bunt und in allen Fraktionen gerundet sind. Das GK liegt zwischen 2–4 mm, der HZ bei < 1 mm. Das Bindemittel-Zuschlag-Verhältnis liegt bei 1:2. Es handelt sich deshalb um einen sehr „fetten“ Putz.



## 12.2 Klebmassenuntersuchung

### MatP01



### Entnahme



### Beschreibung

Die **Klebmassenprobe** wurde unter der schwarzen Farbschicht neben dem Stuckrahmen in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

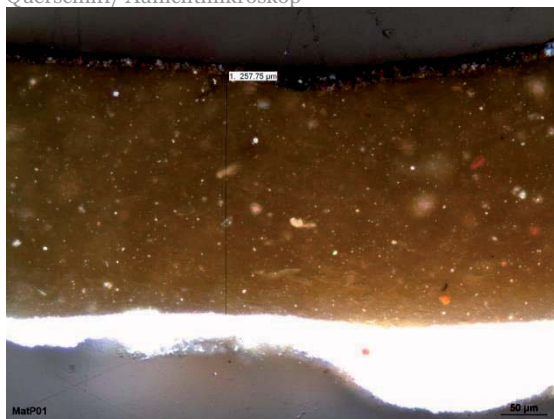
Um was handelt es sich bei der harzartigen Substanz? Ist sie der Kleber für die Leinwand?

4.12.2012

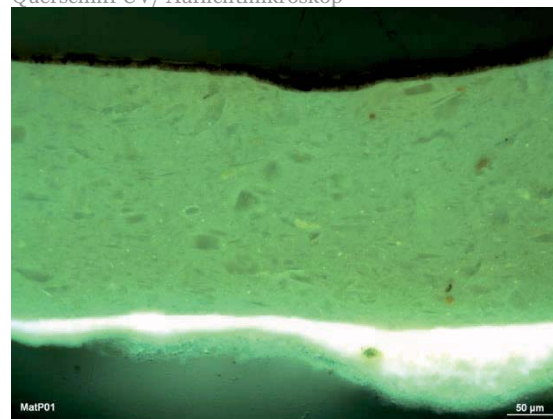
### Materialbrösel/ Makroskop



### Querschliff/ Auflichtmikroskop



### Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



### Aufbau und Zusammensetzung

→ Es handelt sich bei der harzartigen Substanz um die Klebmasse für die Leinwand auf dem Putz der Decke. An dieser Stelle befindet sich die Klebmasse allerdings nicht unter der Leinwand, sondern direkt unter der Malschicht auf dem Putz (Aufbau im Querschliff: Putz, Klebmasse, Farbschicht). Die Dicke der Klebmasse beträgt hier knapp 2 mm. Darauf ist als Farbschicht eine braune Farbe zu sehen. Klebmasse und Farbschicht sind im Jahr 1938 aufgetragen worden.

### MatP03



### Entnahme



### Beschreibung

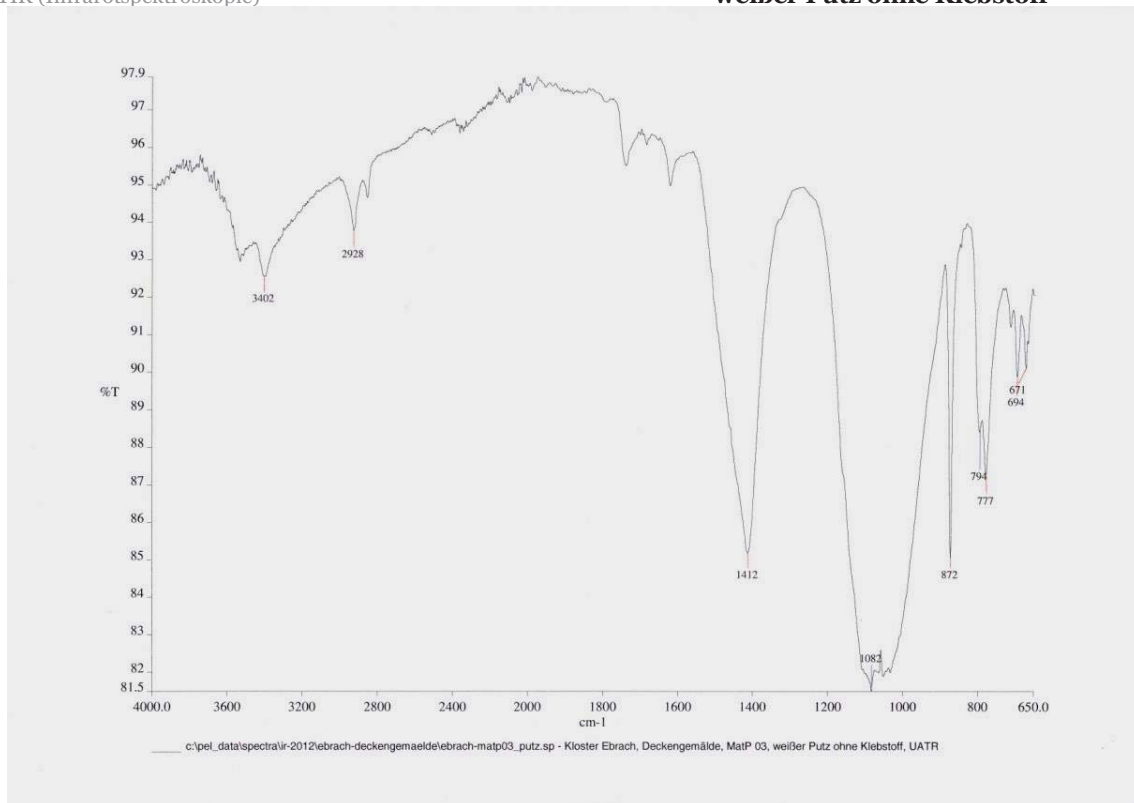
Die **Klebmassenprobe** wurde unterhalb der Leinwand an einer Fehlstelle in der Kittung zwischen zwei Leinwandstößen mittig des Deckengemäldes entnommen.

Wie setzt sich die Klebmasse zusammen?

6.12.2012

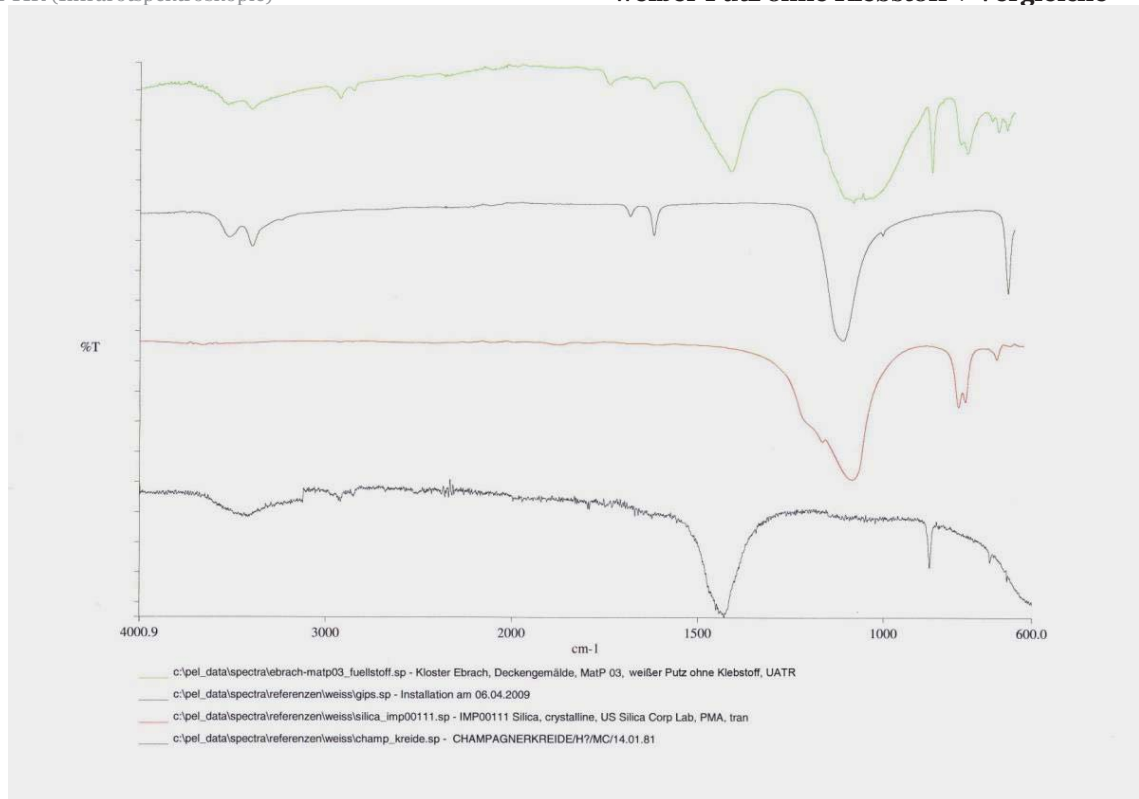
### FTIR (Infrarotspektroskopie)

### weißer Putz ohne Klebstoff



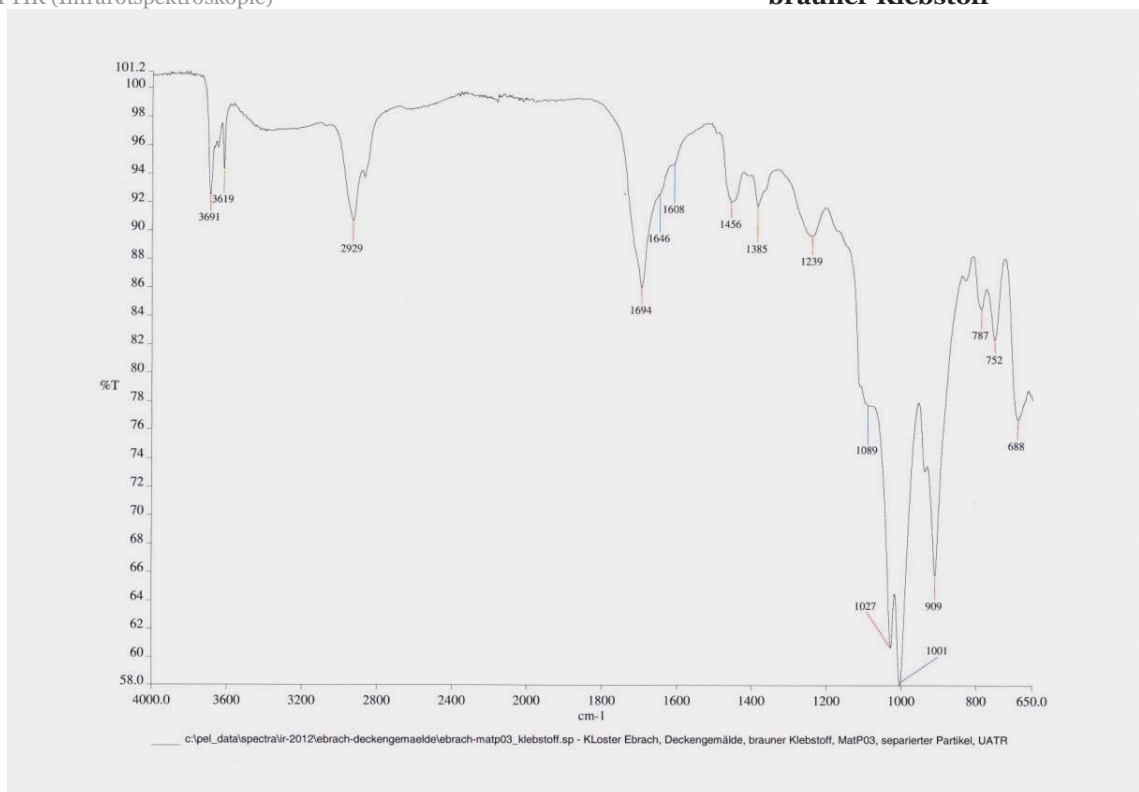
FTIR (Infrarotspektroskopie)

**weißer Putz ohne Klebstoff + Vergleiche**



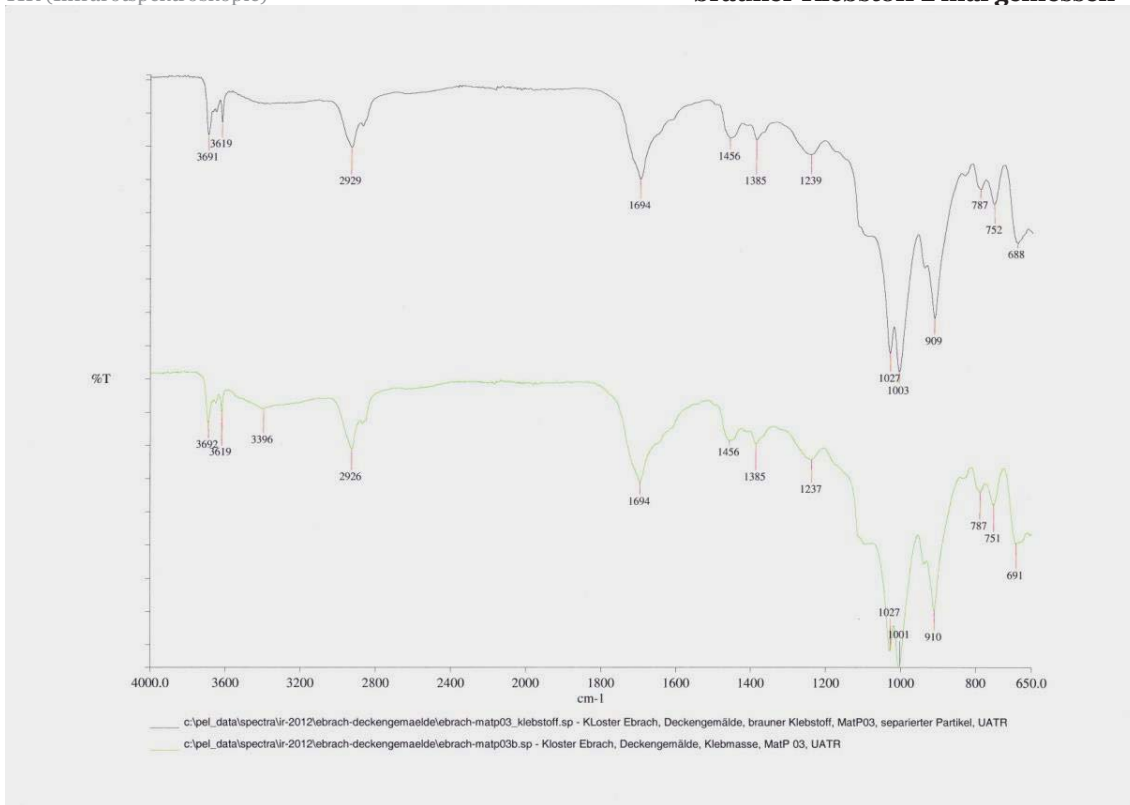
FTIR (Infrarotspektroskopie)

**brauner Klebstoff**

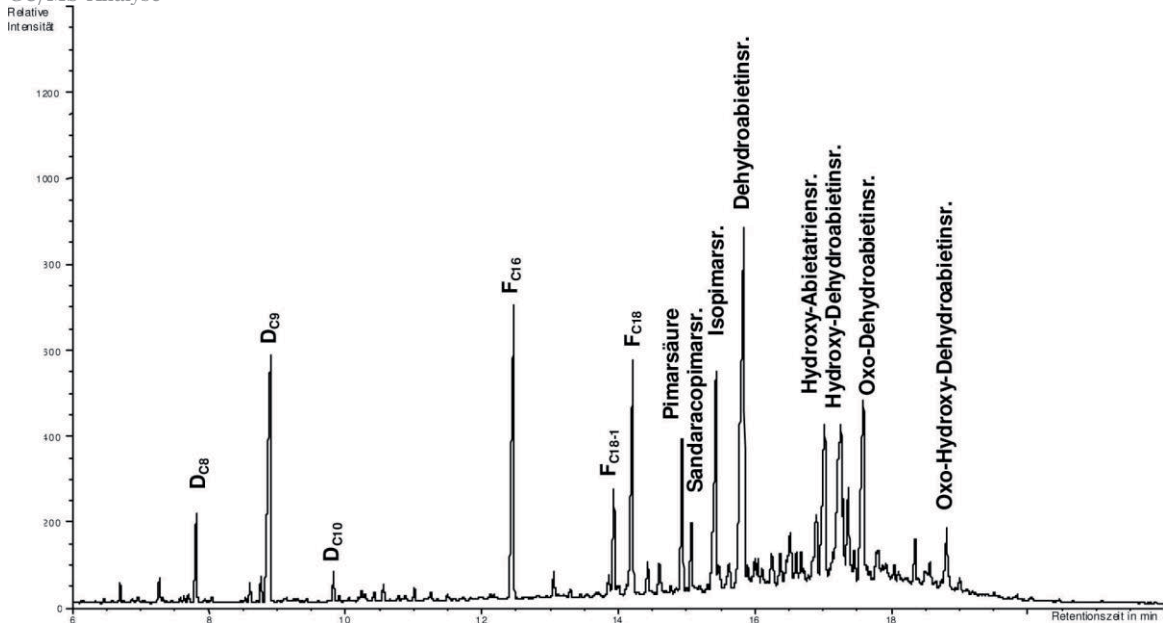


FTIR (Infrarotspektroskopie)

brauner Klebstoff 2 mal gemessen



GC/MS-Analyse



**Abkürzungen:** D<sub>C8</sub> = Suberinsäure, D<sub>C9</sub> = Azelainsäure, D<sub>C10</sub> = Sebacinsäure, F<sub>C16</sub> = Palmitinsäure, F<sub>C18-1</sub> = Ölsäure, F<sub>C18</sub> = Stearinsäure

### Zusammensetzung

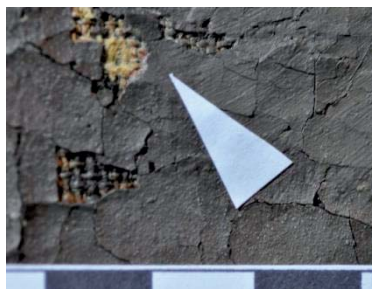
Es handelt sich bei der Klebmasse der FTIR-Untersuchung zu Folge um ein Gemisch aus Kiefernharz (**Kolophonium**) und **Leinöl**, sowie einem Tonmineral als Füllstoff (Vgl. PPO2: der Füllstoff wird aus „**Kaoliniten**“ (Schichtsilikaten mit der chemischen Formel  $Al_4[(OH)_8|Si_4O_{10}]$ ) v.a. Lithopone wie Bariumsulfat ( $BaSO_4$ ) und Zinksulfid ( $ZnS$ )“ gebildet). Die GC/MS-Analyse bestätigt dieses Ergebnis. Zusätzlich sind im Gaschromatogramm des Chloroformextrakts v. a. die Harzsäuren eines Kiefernharzes sichtbar. Es zeigen sich ebenfalls Fettsäuren (F) und Dicarbonsäuren (D) aus einem trocknenden Öl (Leinöl).

### 12.3 Gewebeuntersuchung

GP02



Entnahme



Beschreibung

Die **Gewebeprobe** wurden aus einer Fehlstelle in der Leinwand im Flügel des Engels in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

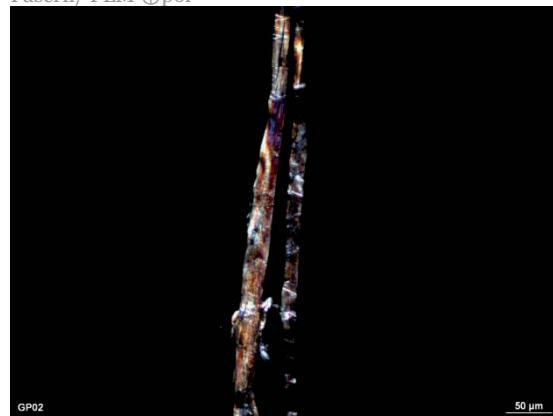
Entnahmerichtung: Nord-Süd.

27.11.2012

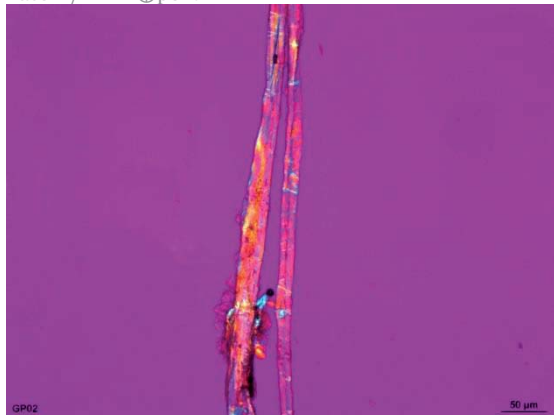
Fasern/ PLM ⊖pol



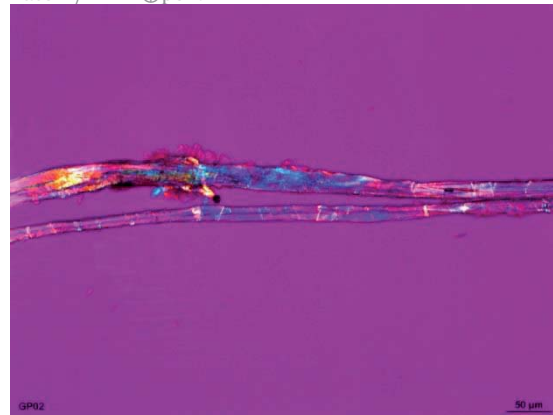
Fasern/ PLM ⊕pol



Fasern/ PLM ⊕polλ



Fasern/ PLM ⊕polλ



Ergebnis

Laut HERZOG<sup>148</sup> (1926) handelt es sich bei der Gewebeprobe um Flachs (**Leinen**).

<sup>148</sup> „Herzog-Test“, benannt nach ALOIS HERZOG, zur Unterscheidung von Hanf und Flachs unter dem Polarisationsmikroskop. Anhand der verschiedenen Interferenzfarben in den Orthogonalstellungen lassen sich diese zwei Gewebearten auf Grund ihres unterschiedlichen Fibrillenverlauf in der S1-Wand unterscheiden.

GP03



Entnahme



Beschreibung

Die **Gewebeprobe** wurde am Rand (Schnittkante) der Leinwand zum Stuckrahmen in der Süd-Ost Ecke des Deckengemäldes entnommen.

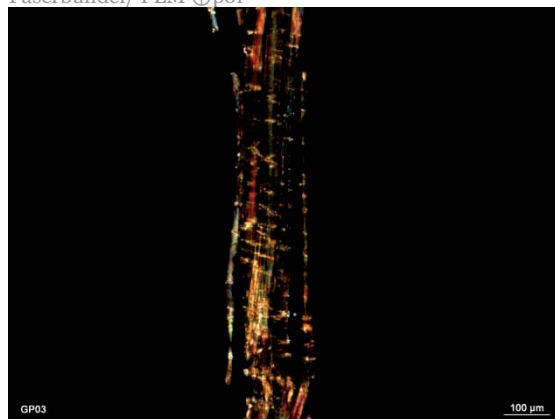
Entnahmerichtung: Ost-West.

27.11.2012

Faserbündel/ PLM  $\ominus$ pol



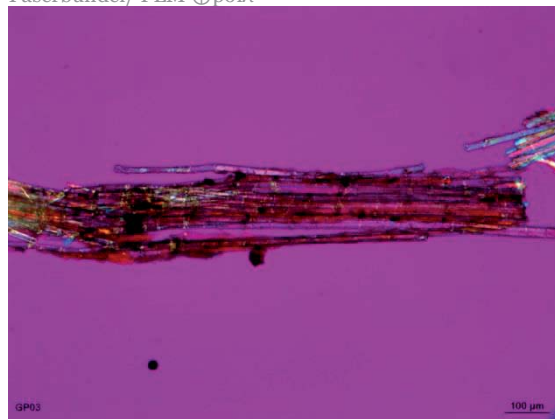
Faserbündel/ PLM  $\ominus$ pol



Faserbündel/ PLM  $\oplus$ pol $\lambda$



Faserbündel/ PLM  $\oplus$ pol $\lambda$



Ergebnis

Laut HERZOG (1926) handelt es sich bei der Gewebeprobe um Flachs (**Leinen**).

## 12.4 Malschichtuntersuchung

MP01



Entnahme



Beschreibung

Die **ockerfarbene** Scholle wurde im Himmel in der Nord-Ost Ecke des Deckengemäldes entnommen.

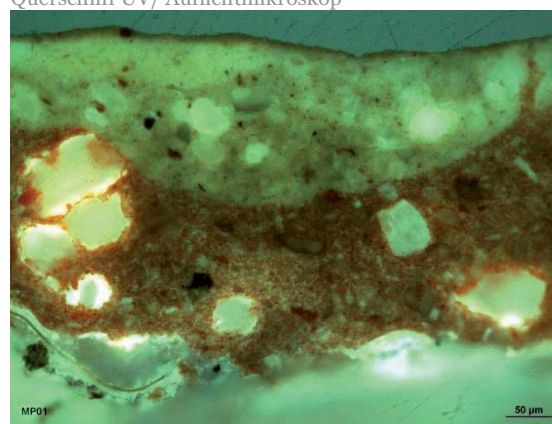
Um welches ockerfarbene Pigment handelt es sich?  
 Wie ist der Aufbau der Malschicht?

6.11.2012

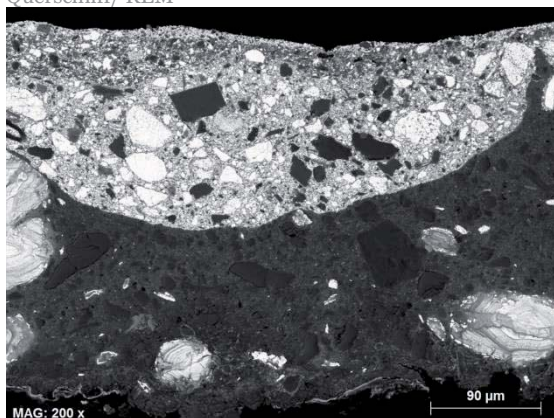
Querschliff/ Auflichtmikroskop



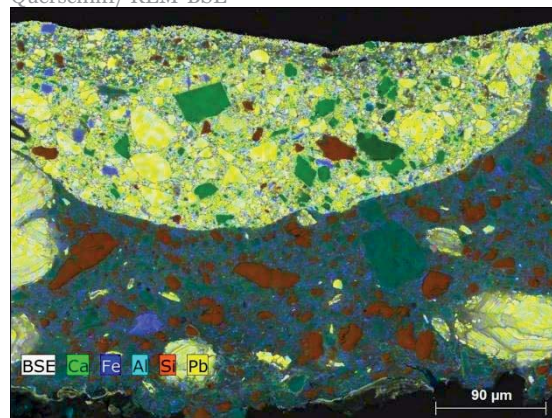
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Querschliff/ REM



Querschliff/ REM-BSE



### Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung:** Die REM-Untersuchungen zeigt **Rote Erde** (Farbgebender Bestandteil Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) als 1. Grundierungsschicht. → In dieser Schicht sind auffallend große Bleiweißklumpen (in der UV-Aufnahme des Querschliffs hell leuchtend) vorhanden.

**2. Grundierung:** Die REM-Untersuchungen zeigen **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ ) als 2. Grundierungsschicht. → Wieder sind Bleiweißklumpen vorhanden, welche jedoch etwas kleiner sind, als die der 1. Grundierung.

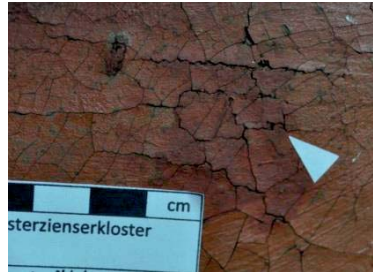
**3. Malschicht:** Die REM-Untersuchung zeigt, dass hier erneut viel **Bleiweiß** mit vermutlich **gelber Erde** vermalt ist (farbgebender Bestandteil in gelber Erde sind das gelbliche Lepidokrokit, aber auch das bräunliche Goethit. In der REM-BSE-Aufnahme wird der Eisenanteil der Malschicht blau angezeigt, welcher in den natürlichen Erden, wie gelber Erde vorkommt).

**Oberfläche:** In der UV-Aufnahme des Querschliffs ist deutlich sichtbar, dass auf der Malschicht eine dünne Schmutzschicht aufliegt.

MP02



Entnahme



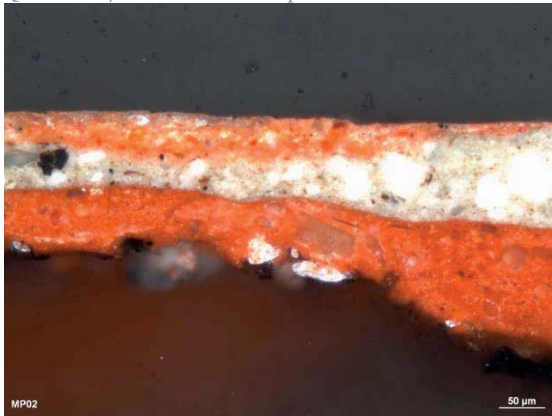
Beschreibung

Die Farbscholle wurde im **Inkarnat** einer Putte in der Nord-Ost Ecke am Gemälde-  
 rand entnommen.

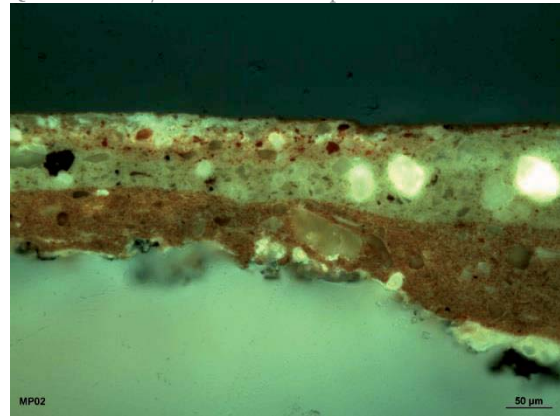
Welches Pigment?

8.01.2013

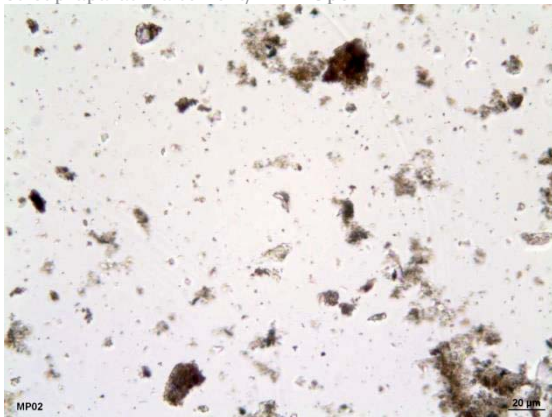
Querschliff/ Auflichtmikroskop



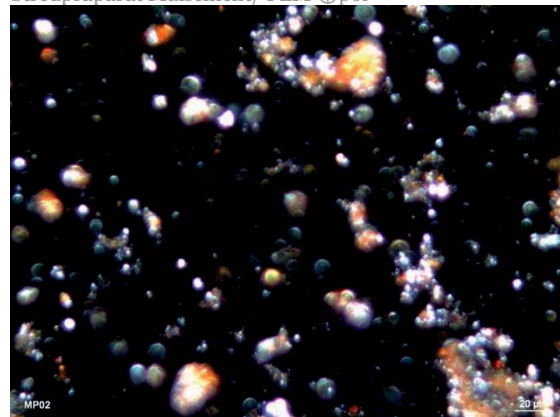
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung: Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ ) → Die Bleiweißpartikel sind auffallend groß und klumpig.

**3. Malschicht: Rote Erde** und viel **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) → Im Streupräparat unter dem Polarisationsmikroskop mit gekreuzten Polarisatoren sind die bräunlich schimmernden Bestandteile der roten Erde (v. a. Hämatit ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ )) leuchtet hier rot) neben den Bleiweißpartikeln (regenbogenfarbene Interferenzfarben) sichtbar.



**MP03**



Entnahme



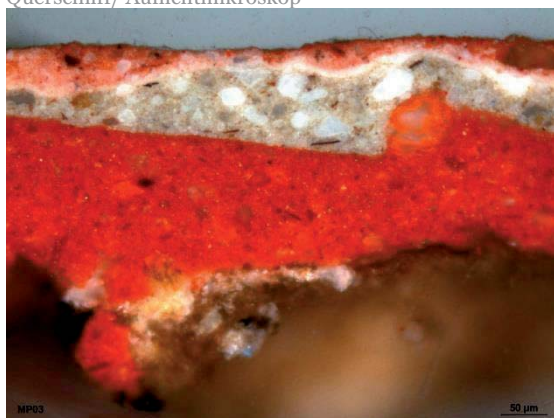
Beschreibung

Die **rot-braune** Farbscholle wurde in der Fläche über dem Kopf einer Putte in der Nord-Ost Ecke des Deckengemäldes entnommen.

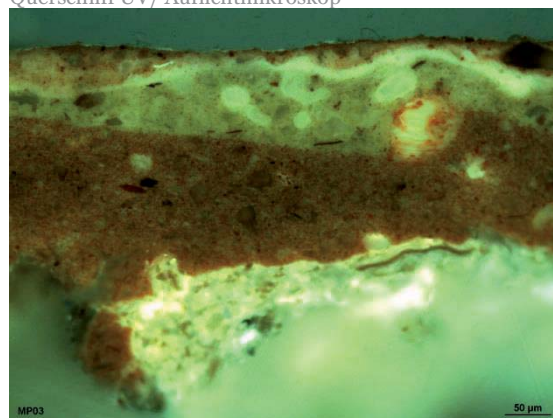
Um welches Rot-/Braunpigment handelt es sich, welche Grundierung ist vorhanden?

6.11.2012

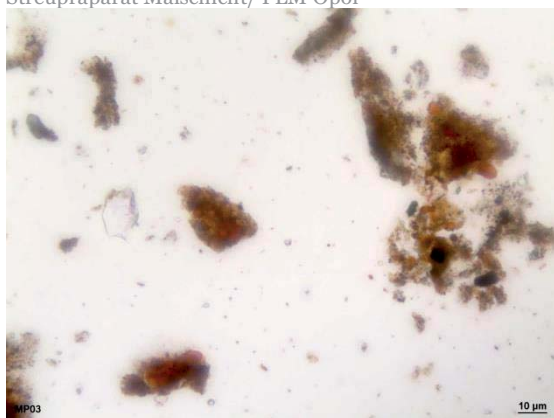
Querschliff/ Auflichtmikroskop



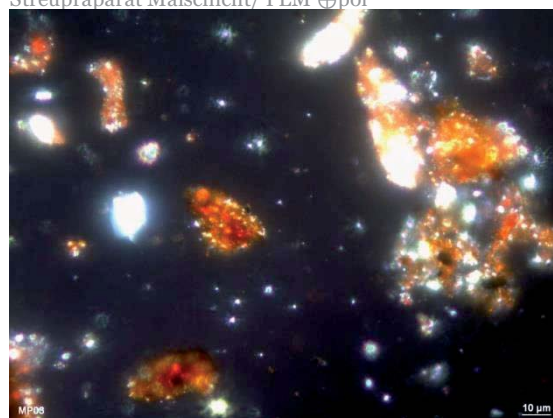
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



**Aufbau und Zusammensetzung**

**1. Grundierung: Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Zwischenschicht:** dünne fluoreszierende Schicht, einem Zwischenfirnis ähnlich

**Malschicht:** Die Farbschicht besteht überwiegend aus **Roter Erde**. Im PLM sind die roten Hämatitpartikel ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) gut sichtbar. Es finden sich außerdem Bestandteile von **nat. Ocker** (Lepidokrokit, Goethit).

MP04



Entnahme



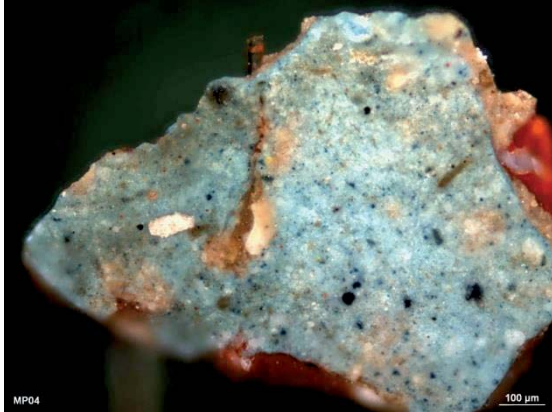
Beschreibung

Die **hellblaue** Farbscholle wurde in der Rüstung des Erzengels (Schulterhöhe) im nördlichen Mittelstück des Deckengemäldes entnommen.

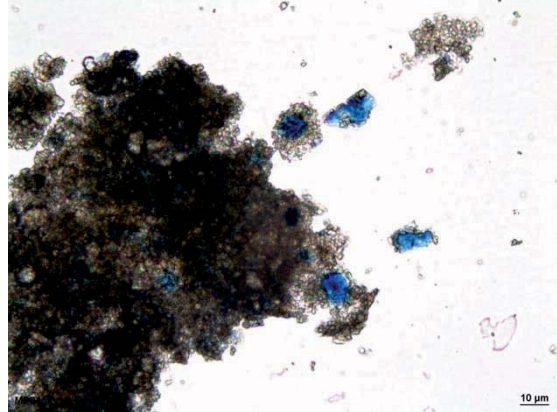
Neuzeitliches Pigment? Welches Blaupigment?

7.11.2012

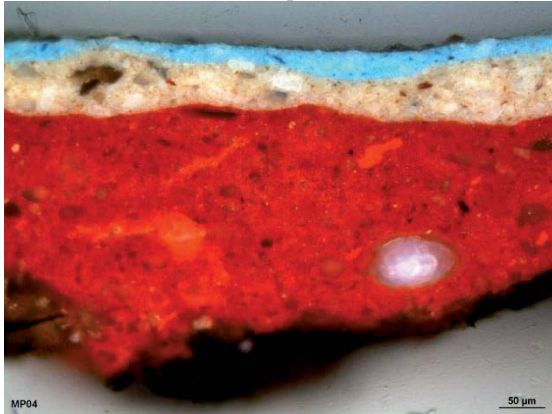
Farbscholle/ Makroskop



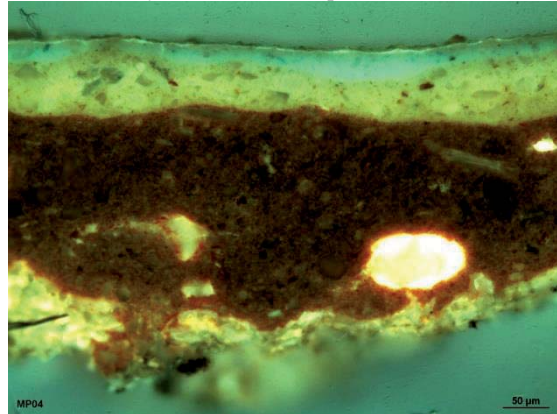
Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



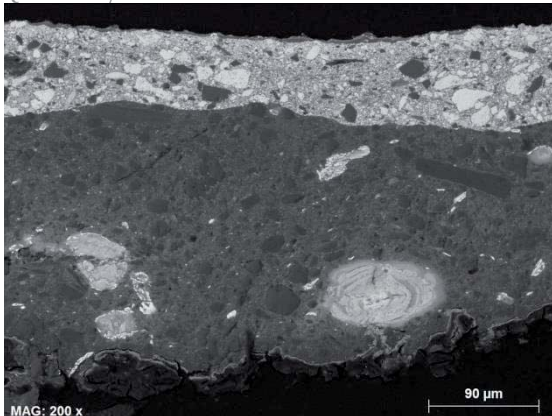
Querschliff/ Auflichtmikroskop



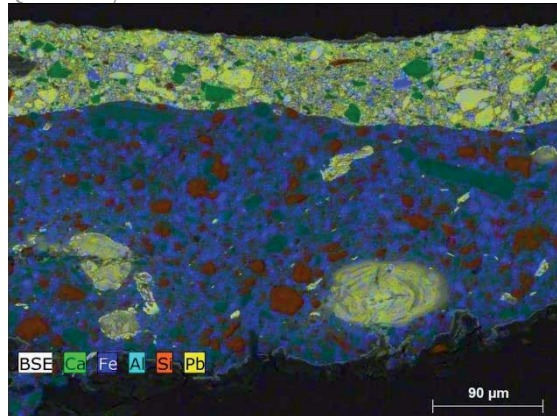
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Querschliff/ REM



Querschliff/ REM-BSE

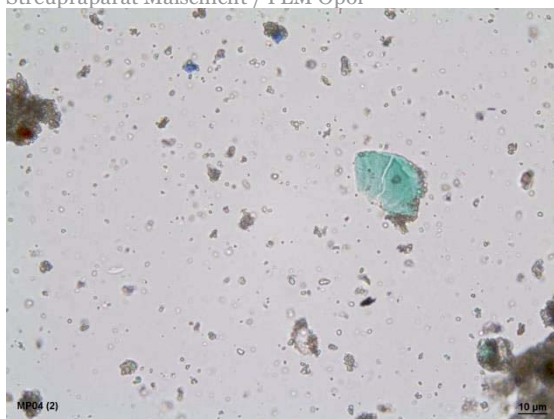


## MPo4 (2)

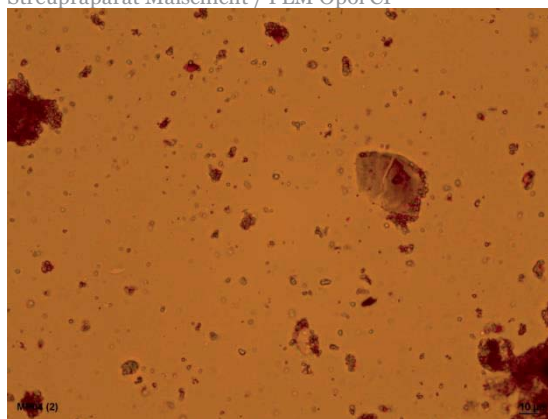
Farbscholle/ Makroskop



Streupräparat Malschicht / PLM Øpol



Streupräparat Malschicht / PLM Øpol CF



Aufbau und Zusammensetzung

Von dieser Stelle wurden zwei Proben entnommen.

### MPo4

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ); große Bleiweißkonglomerate.

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

Malschicht: Hauptbestandteil: Partikel von **Preußischblau** ( $\text{Fe}_7\text{C}_{18}\text{N}_{18}$ ), und **Bleiweiß**.

Firnis: Auf der Malschicht ist ein dünner Firnis aufgetragen (fluoresziert im UV-Licht); darauf eine dünne Schmutzschicht (Vgl. Querschliff UV).

### MPo4 (2)

Malschicht: Die Makroskopaufnahme der Farbscholle zeigt, dass auf dem **Preußischblau** der Malschicht zusätzlich noch eine Schicht von relativ feinen, homogenen Partikeln aus **synthetischem Ultramarin** (Vgl. Streupräparat Malschicht; der Brechungsindex beträgt  $n < 1,662$  und unter dem Chelsea-Filter (CF) werden die blauen Partikeln rot angezeigt). Synthetisches Ultramarin wird ab 1829 erstmals fabrikmäßig produziert. Zusätzlich ist in dieser Schicht **Chromoxidhydratgrün** ( $\text{Cr}_2\text{O}(\text{OH})_4$ ) vorhanden. → Bei dieser Malschicht handelt es sich um eine Retusche. Mit UV-Licht ist die Retusche auch am Deckengemälde festzustellen.

MP05



Entnahme



Beschreibung

Die **braune** Farbscholle wurde im Bereich der Retuschen über den Leinwandstößen in der Nord-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

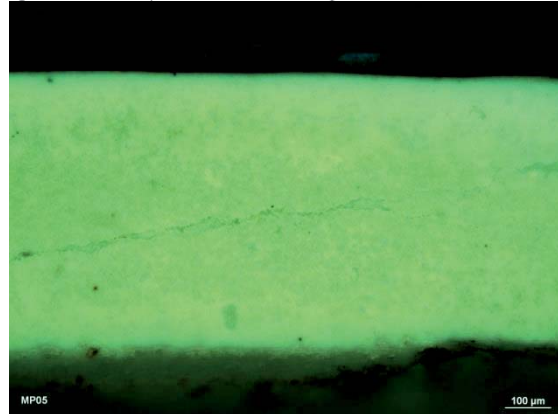
Welches braune Pigment wurde für die Retuschen verwendet?

7.11.2012

Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Ergebnis

Es handelt sich um einen braunen Farbanstrich auf der Kittmasse (Vgl. PP02) über zwei Leinwandstößen. Der Anstrich ist wahrscheinlich von 1938.

## MPo6



### Entnahme



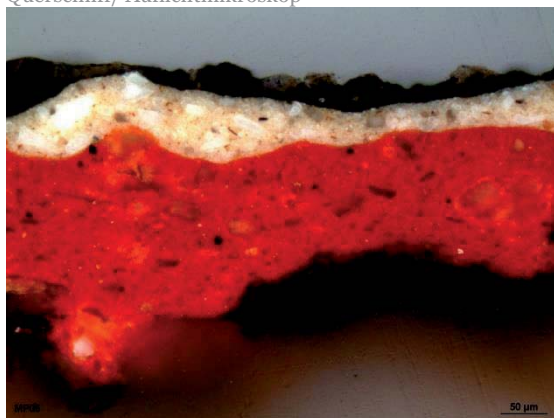
### Beschreibung

Die **schwarze** Farbscholle wurde unter dem Drachen, im Hintergrund des Höllenschlundes entnommen.

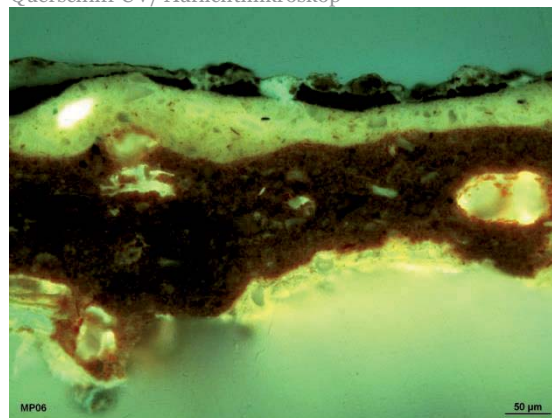
Welches Schwarzpigment?

7.11.2012

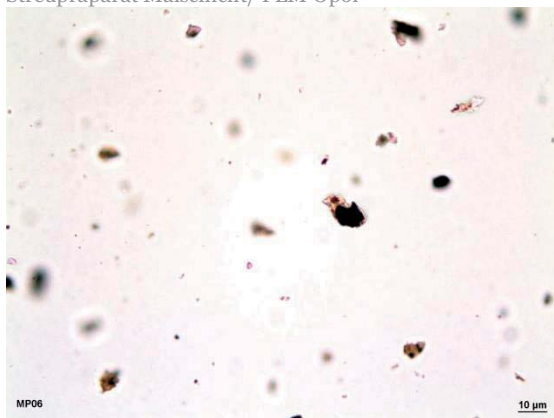
### Querschliff/ Auflichtmikroskop



### Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



### Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



### Aufbau und Zusammensetzung

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) → auch hier zeigen sich große Bleiweißkonglomerate in der Grundierung

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

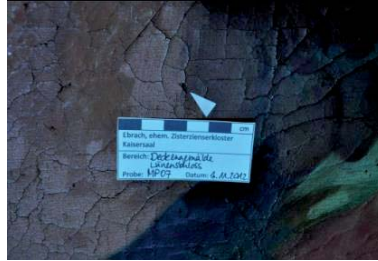
Malschicht: In der schwarzen Malschicht konnte **Holzkohleschwarz** nachgewiesen werden. Weitere Bestandteile wurden nicht bestimmt.

Firnis: Auf der Malschicht zeigen sich in der UV-Aufnahme Reste eines verschmutzten Firnisses, welcher auch in den Tiefen des Craquelés der schwarzen Malschicht sitzt: kein Originalfirnis.

MP07



Entnahme



Beschreibung

Die Farbscholle wurde aus dem **Inkarnat** unterhalb des Flügels eines Engels in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

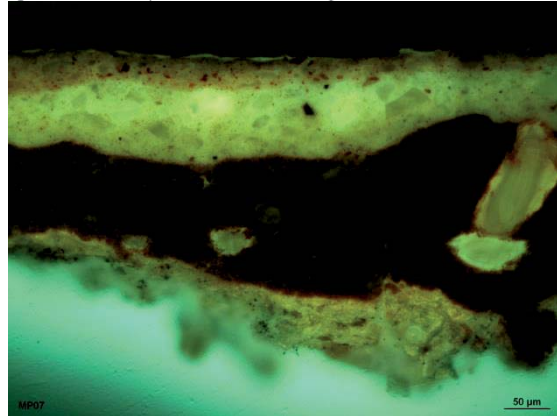
Welche Pigmente bilden den Inkarnatton?

7.11.2012

Querschliff/ Auflichtmikroskop



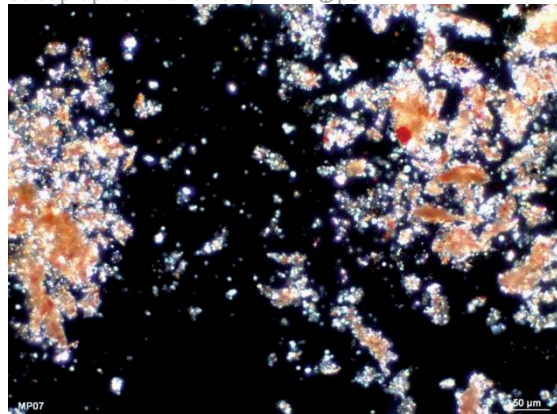
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊖pol



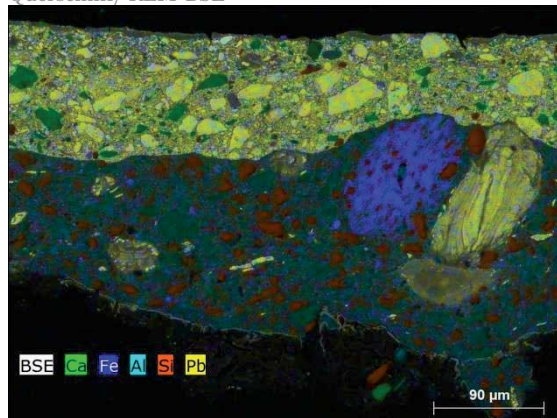
Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



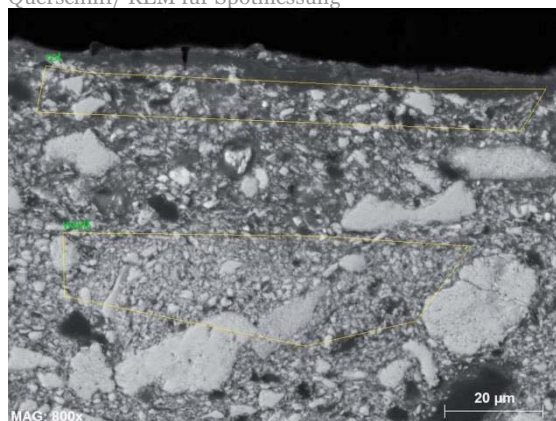
Querschliff/ REM



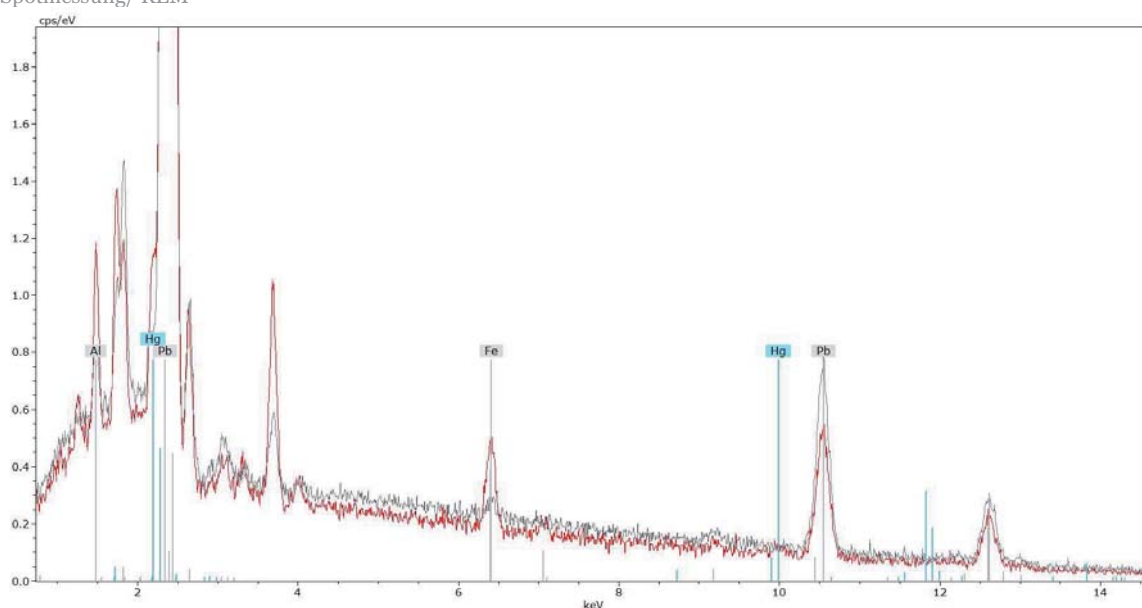
Querschliff/ REM-BSE



Querschliff/ REM für Spotmessung



Spotmessung/ REM



### Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung: Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) → Die Grundierung weißt erneut große, klumpig vermalte Bleiweißpartikel auf.

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** Die Malschicht besteht hauptsächlich aus **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ), **Zinnober** ( $\text{HgS}$ ) und den Bestandteilen von **roter Erde** (v. a. Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ). Blei wird in der REM-BSE-Aufnahme gelb, Eisen für die Erden blau dargestellt. Auf das Vorhandensein von Zinnober deutet v. a. die im REM gemachte Spotmessung der Farbschicht hin, welche Quecksilber (Hg) aufzeigt. Die drei genannten Bestandteile sind außerdem im PLM sichtbar. Unter  $\oplus$ pol ist das typische „glimmern“ der Zinnoberpartikel neben den bräunlich erscheinenden Hämatitpartikeln der roten Erde und den Regenbogenfarben von Bleiweiß sichtbar.

(Im REM wird als weiteres Element in der Malschicht Aluminium angezeigt. Dies könnte auf das Vorhandensein von Farblack in der Malschicht hinweisen. Im PLM konnte jedoch kein Farblack identifiziert werden.)

**Firniss:** Auf der Malschichtoberfläche sind Reste eines dünn aufgetragenen Firnisses zu sehen (Fluoreszenz in der UV-Aufnahme).

## MPo8



Entnahme

### Beschreibung

Die **blaue** Farbscholle wurde im Mantel eines Engels in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

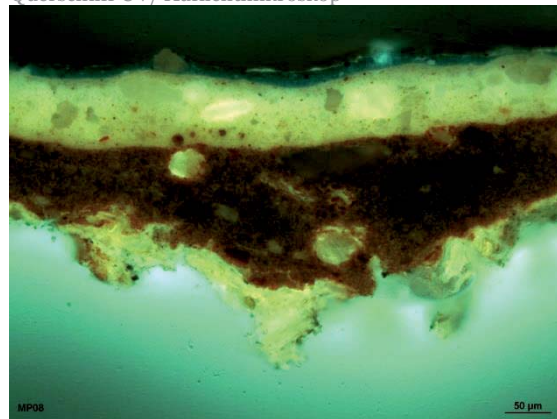
Um welches Blaupigment handelt es sich?

7.11.2012

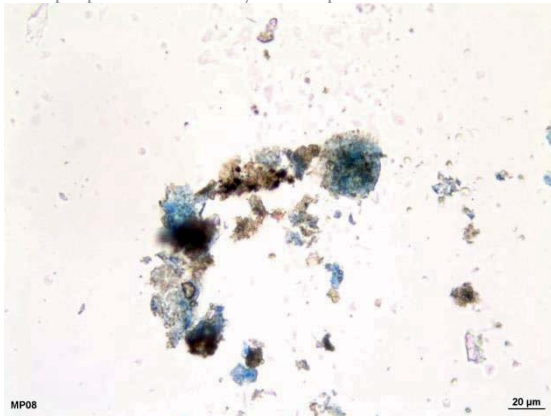
### Querschliff/ Auflichtmikroskop



### Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



### Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



### Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung:** Rote Erde (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

**2. Grundierung:** Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und Kreide ( $\text{CaCO}_3$ )

→ Die Bleiweißpartikel sind in dieser Schicht relativ klumpig vermalt worden.

**Malschicht:** Im Polarisationsmikroskop sind als Hauptbestandteil Partikel von **Preußischblau** ( $\text{Fe}_7\text{C}_{18}\text{N}_{18}$ ) erkennbar.

**Firniss:** Auf der Malschichtoberfläche zeigen sich wenige Reste eines Firnisses.



MP09



Entnahme



Beschreibung

Die **grüne** Farbscholle wurde im Schultergewand eines Engels in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

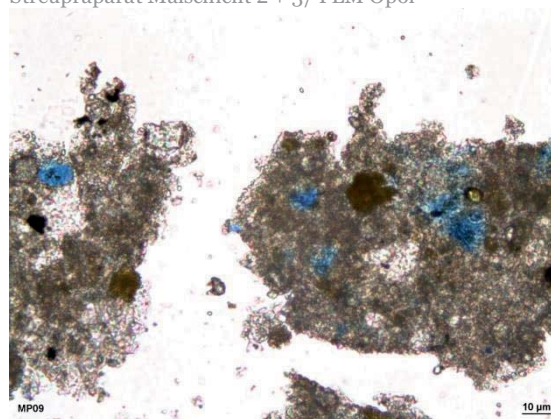
Welches Grünpigment?  
 Wie viele Farbschichten liegen übereinander?

8.11.2012

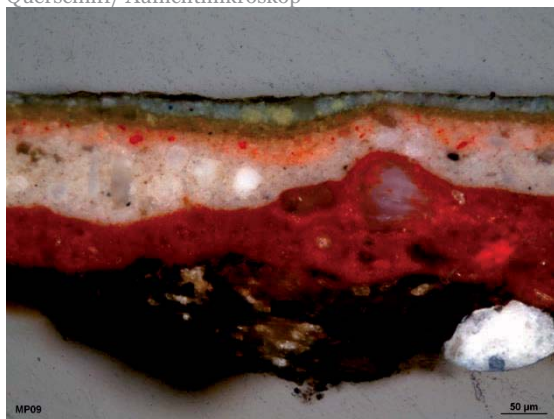
Farbscholle/ Makroskop



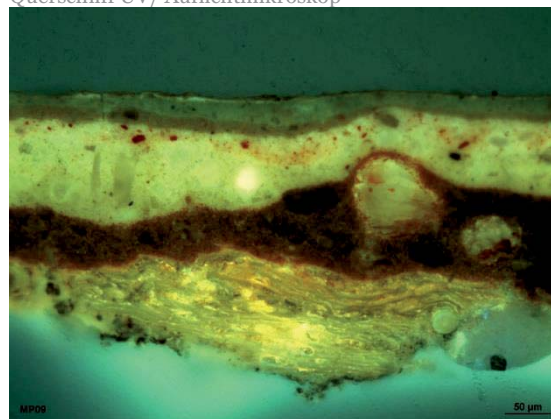
Streupräparat Malschicht 2 + 3/ PLM Øpol



Querschliff/ Auflichtmikroskop



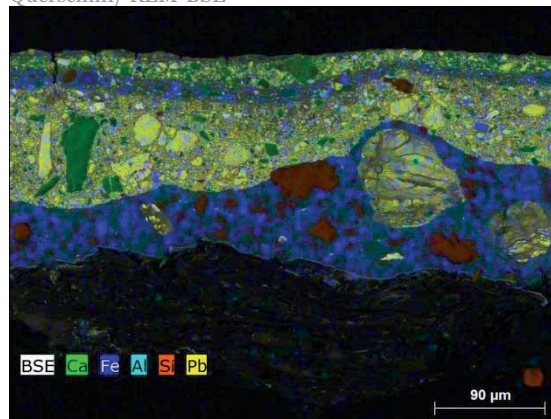
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



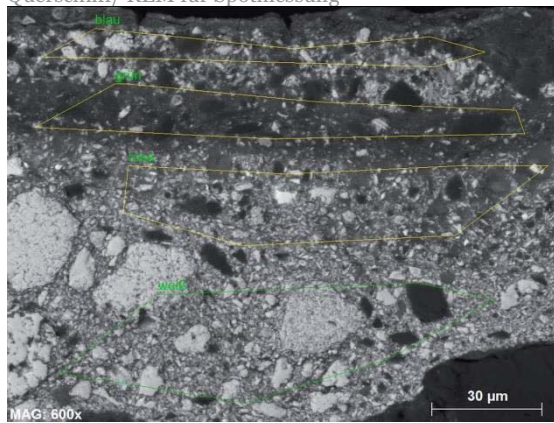
Querschliff/ REM



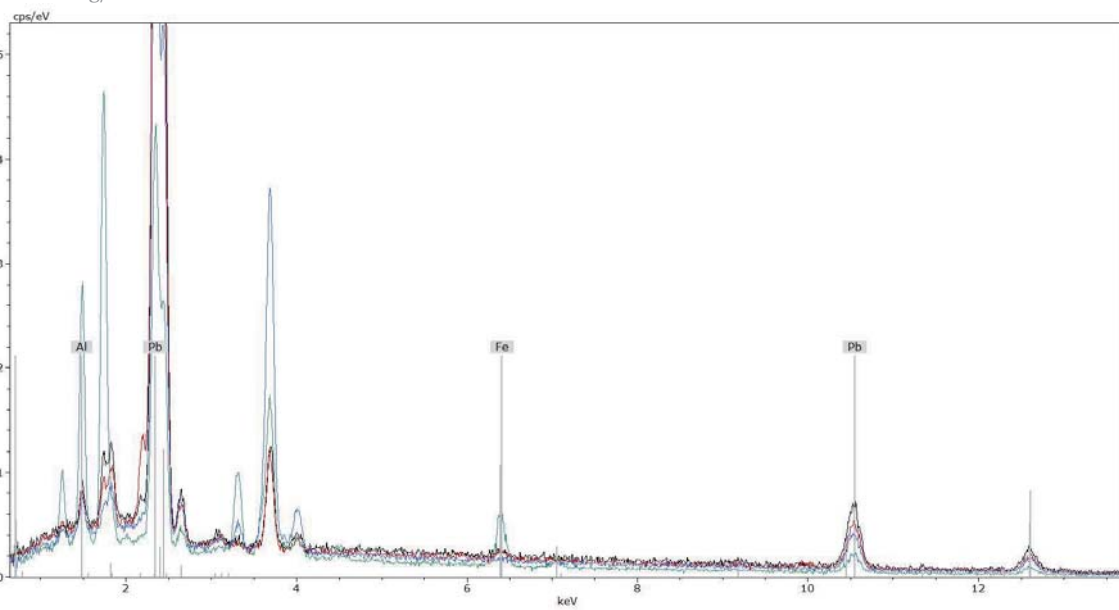
Querschliff/ REM-BSE



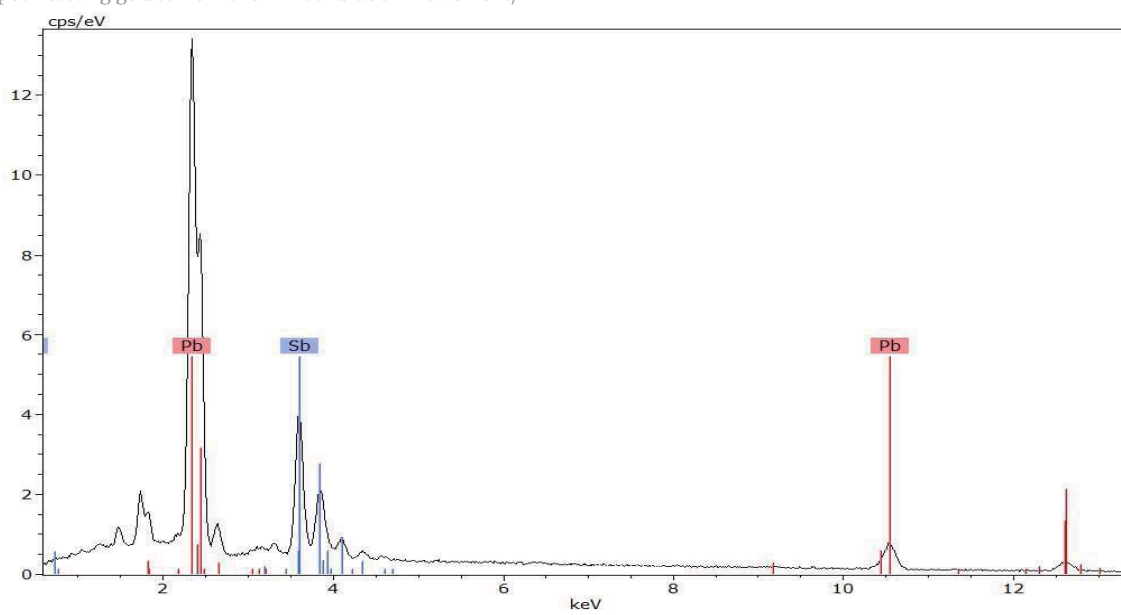
Querschliff/ REM für Spotmessung



Spotmessung/ REM



Spotmessung gelbes Körnchen in der blauen Malschicht/ REM



### Aufbau und Zusammensetzung

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ )

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

Malschicht: Die Farberscheinungen der Malschicht sind Rosa, Grün, Blau.

1. Rosa: Im REM sind **Bleiweiß** und **rote Erde** sichtbar.

2. Grün: Diese Schicht besteht fast nur aus Eisen (Vgl. REM-BSE-Aufnahme); Im Streupräparat unter dem PLM sind die Bestandteile von **gelber Erde** sichtbar.

3. Blau: Diese oberste Schicht besteht aus einer blauen Matrix mit gelben Körnern. Im Streupräparat konnte **Preußischblau** für die Matrix identifiziert werden. Bei den gelben Partikeln handelt es sich keines Falls um gelbe Erde. Eine Spotmessung eines gelben Körnchens in der blauen Malschicht im REM ergab, dass es sich bei den Partikeln um **Neapelgelb** ( $\text{Pb}_3(\text{SbO}_4)_2$ ) handelt. Im REM konnte für die Malschicht zusätzlich noch Calcium ermittelt werden, weshalb anzunehmen ist, dass das Preußischblau mit **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ ) ausgemischt wurde.

→ Der grüne Farbton setzt sich dementsprechend aus einem Gemisch von Preußischblau mit Kreide und Neapelgelb zusammen.

Firnis: Auf der Malschichtoberfläche liegt ein dünner Firnis, darüber eine dünne Schmutzschicht.

MP10



Entnahme



Beschreibung

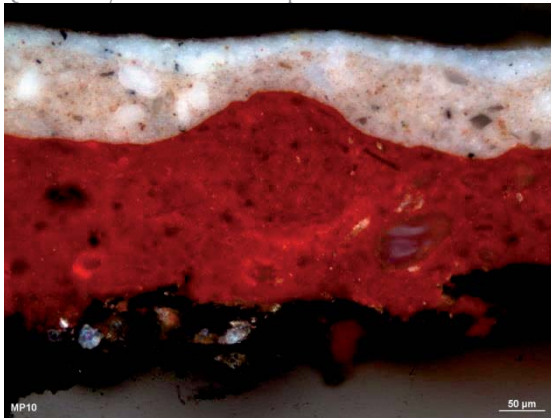
Die **grau-weiße** Farbscholle wurde im Gewand eines Geistlichen entnommen.

Welches Pigment?

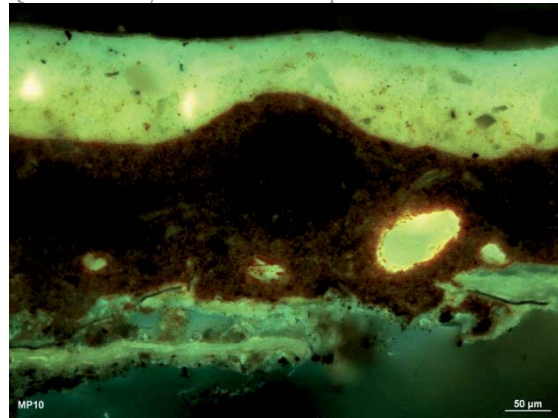
Ist die graue Farbe durch Schmutz verursacht?

8.11.2012

Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung: Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** Die Malschicht wurde nicht im PLM untersucht. Wahrscheinlich ist, dass es sich aber erneut um **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) handelt, welches an der Oberfläche etwas verschmutzt sind und dadurch der Malschicht einen grauen Farbton geben.

MP11



Entnahme



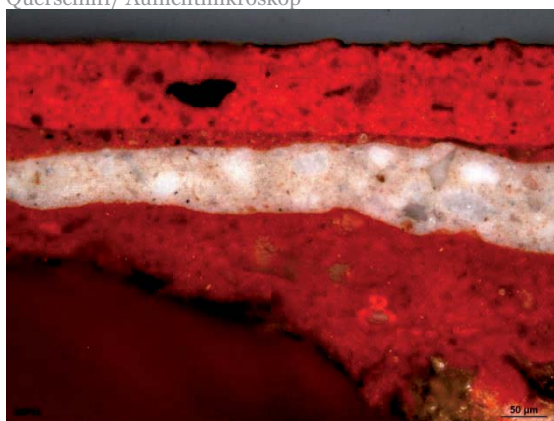
Beschreibung

Die **rote** Farbscholle wurde im Gewand eines Engels in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

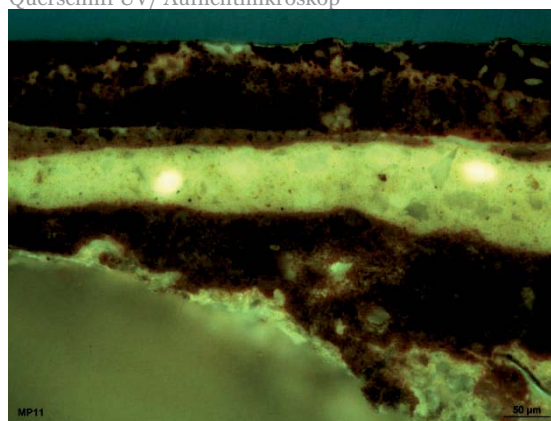
Um welches Rotpigment handelt es sich? Wie viele verschiedene Rottöne/-schichten gibt es?

8.11.2012

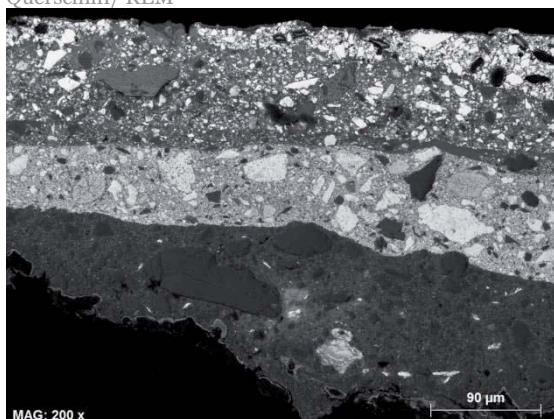
Querschliff/ Auflichtmikroskop



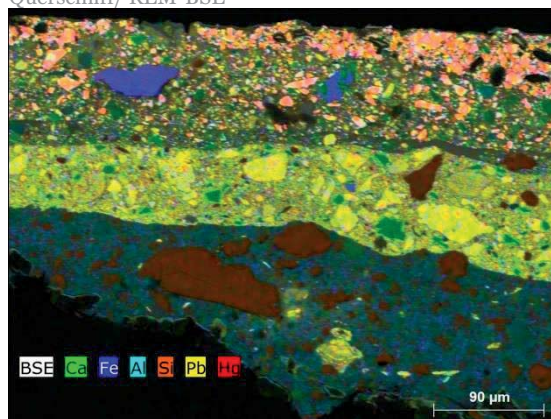
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Querschliff/ REM



Querschliff/ REM-BSE



### Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung: Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ )

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

Die Malschicht setzt sich aus 2 Schichten roter Fassung zusammen:

**1. Malschicht:** Diese Schicht besteht hauptsächlich aus den Bestandteilen von **roter Erde** (überwiegend Hämatit), im REM durch den hohen, blau dargestellten Eisengehalt erkennbar.

**Firnis:** Auf dieser Schicht liegt ein Rest eines dünnen Firnisses.

**2. Malschicht:** Diese Schicht zeigt im REM-BSE-Bild einen geringen Anteil an **Zinnober** (HgS), sowie einen großen Anteil an **roter Erde** und **Bleiweiß** auf. → Da diese Malschicht oberhalb des Firnisrestes liegt, handelt es sich um eine spätere Überarbeitungsschicht.

**Firnis:** Auf der Oberfläche der 2. Malschicht liegt ein dünner Firnis Auftrag.

## MP12



## Entnahme



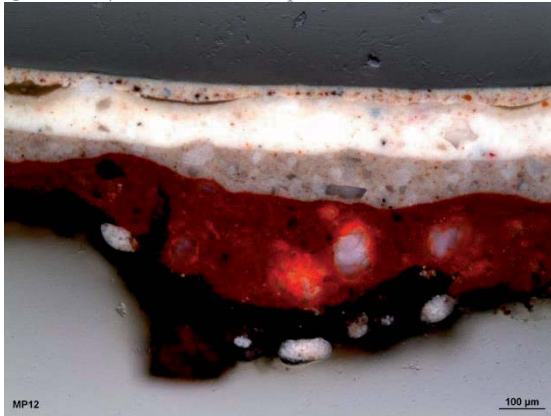
## Beschreibung

Die **weiße** Farbscholle wurde in der Schulter des Engels mit dem blauen Gewand in der Süd-West Ecke entnommen.

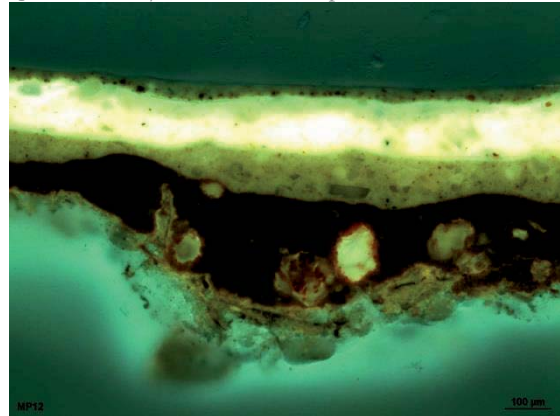
Um welches Pigment handelt es sich bei dem kräftig deckenden Weiß?

8.11.2012

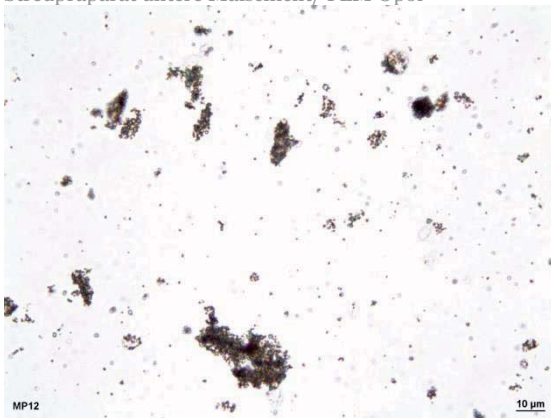
## Querschliff/ Auflichtmikroskop



## Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



## Streupräparat untere Malschicht/ PLM ⊕pol



## Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung:** Rote Erde (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ )

**2. Grundierung:** Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und Kreide ( $\text{CaCO}_3$ )

**1. Malschicht:** Im Auflichtmikroskop sind mindestens zwei Farbschichten erkennbar. In der unteren sind im Polarisationsmikroskop als Hauptbestandteil **Bleiweißpartikel** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) erkennbar → Diese sind wegen ihres hohen Brechungsindex  $n > 1,66$  und ihrer regenbogenfarbenen Interferenzfarben unter ⊕pol gut erkennbar. Unter ⊖pol schimmern sie leicht grünlich.

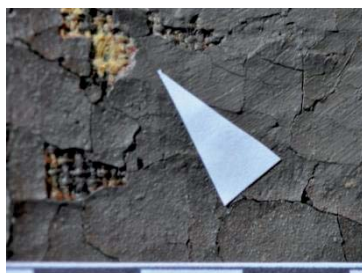
**Firnis:** Auf dieser Farbschicht ist eine Art Sperrschicht bzw. Firnis zu sehen, welcher auf der Oberfläche erneut eine weiße Farbschicht zeigt.

**2. Malschicht:** Diese zweite Farbschicht wurde nicht bestimmt. Aufgrund ihrer Lage über dem Firnis handelt es sich um eine Retusche.

MP13



Entnahme



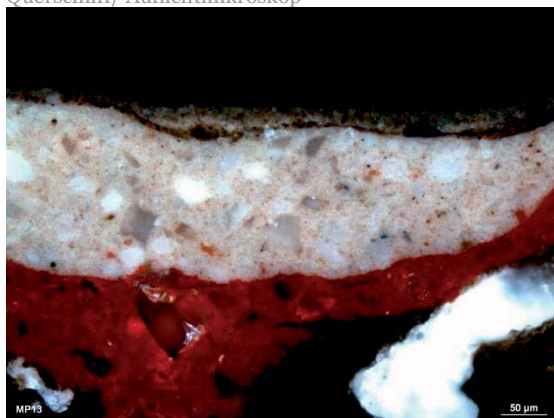
Beschreibung

Die **bräunliche** Farbscholle wurde im Flügel eines Engels in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen.

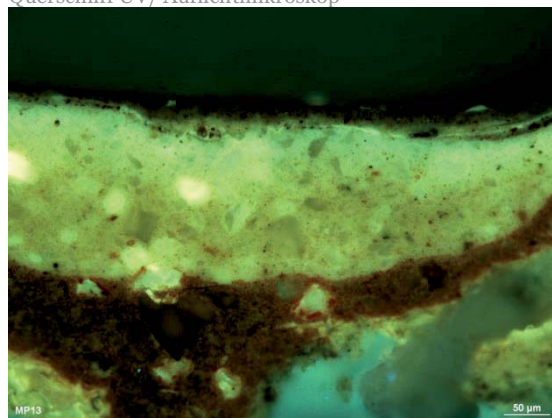
Um welches Pigment handelt es sich?

27.11.2012

Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



Aufbau und Zusammensetzung

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ ) → Die 2. Grundierung ist an dieser Stelle im Verhältnis zur 1.Grundierung besonders dick aufgetragen.

1. Malschicht: Es gibt zwei Farbschichten, vermutlich beide in Braun. (Die untere wurde nicht bestimmt.)

Firniss: Unter diesem zweiten Braunanstrich ist der Rest einer Firnissschicht erkennbar (Fluoreszenz im UV-Licht).

2. Malschicht: Bei dieser Schicht handelt es sich um ein Braunpigment des 19. Jahrhunderts (Retusche). Im Streupräparat sind zahlreiche Farbpartikel sichtbar.

MP14



Entnahme



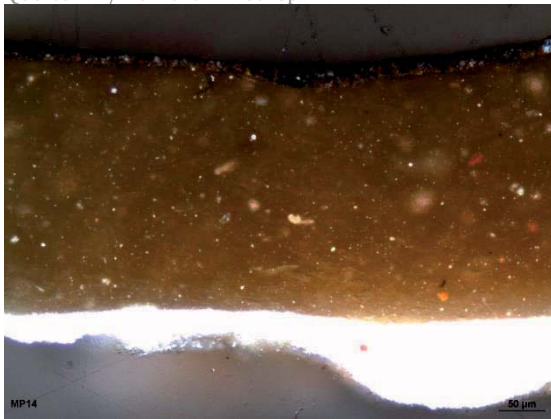
Beschreibung

Die **dunkelbraune bis schwarze** Farbscholle wurde in der Südwestecke, außerhalb der Leinwand des Deckengemäldes, in der Retusche hin zum Stuckrahmen entnommen.

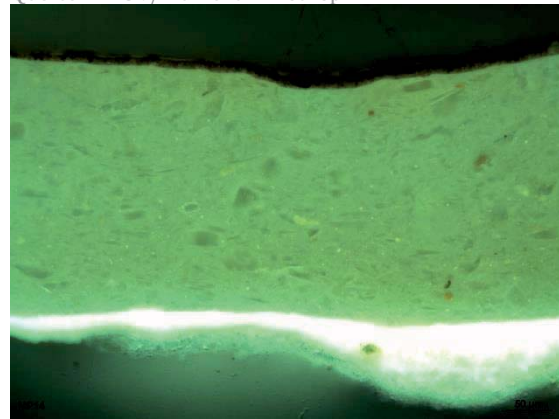
Handelt es sich erneut um eine Farbschicht aus dem 19./20. Jahrhundert?

27.11.2012

Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Ergebnis

Es handelt sich um eine Farbschicht auf der Klebmasse (Vgl. MatP03) am Rand des Deckengemäldes, außerhalb der Leinwand. Der Farbauftrag stammt vermutlich aus dem Jahr 1938.



MP15



Entnahme



Beschreibung

Die **rote** Farbscholle wurde im Gewand eines Engels in der Süd-Ost Ecke des Deckengemäldes entnommen.

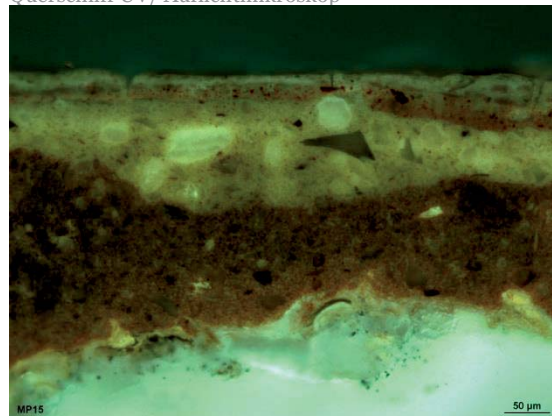
Um welches Rotpigment handelt es sich? Ähnelt das Pigment bzw. der Malschichtaufbau MP11?

27.11.2012

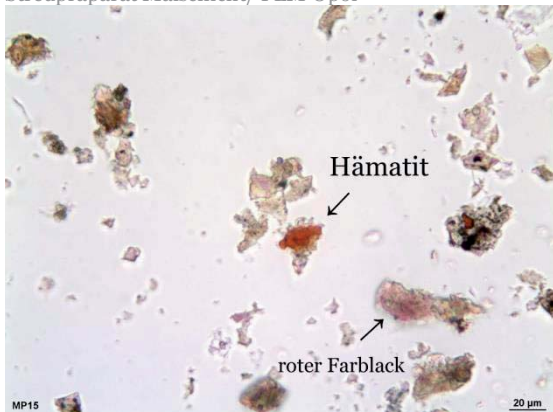
Querschliff/ Auflichtmikroskop



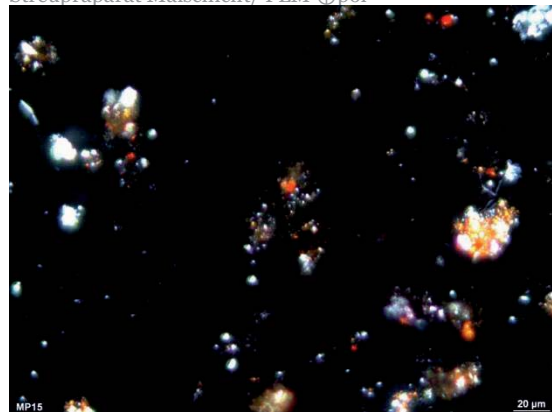
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



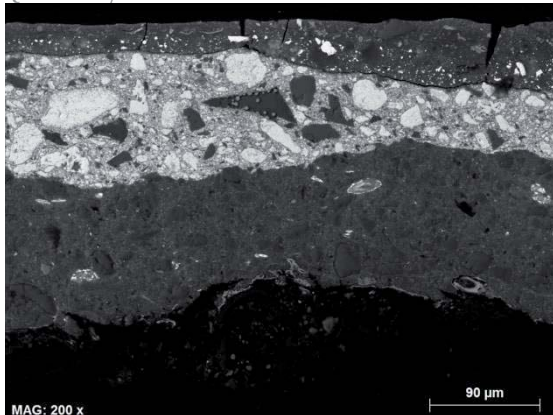
Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



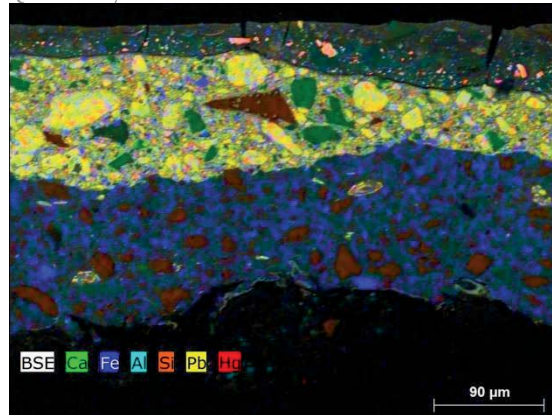
Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



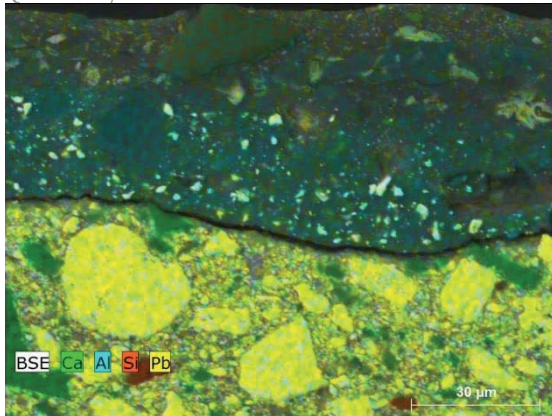
Querschliff/ REM



Querschliff/ REM-BSE



Querschliff/ REM-BSE Detail



#### Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung:** **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

**2. Grundierung:** **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** Laut der REM-Untersuchung handelt es sich um ein Gemisch aus **roter Erde**, **Zinnober** und **rotem Farblack** (hoher Aluminiumanteil im „element mapping“/ REM-BSE-Aufnahme). Die genannten Hauptbestandteile sind auch alle unter dem Polarisationsmikroskop sichtbar. Damit ähnelt die Probe MP11, weist aber zusätzlich roten Farblack auf.

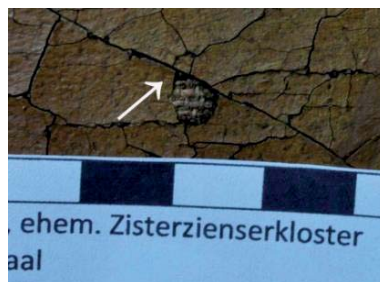
→ Es handelt sich um eine sehr spannungsreiche Schicht, welche sich von der 2. Grundierung ablöst und an der Oberfläche große Risse aufweist.

**Firnis:** Auf der Malschichtoberfläche liegt eine dünne Firnissschicht.

**MP16**



Entnahme



Beschreibung

Die **gelb-orange** Farbscholle wurde im Hintergrund unter dem Fuß eines Engels in der Süd-Ost-Ecke des Deckengemäldes entnommen.

Um welches Pigment handelt es sich?

27.11.2012

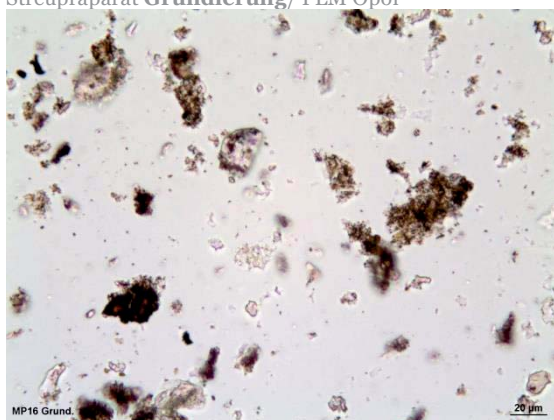
Querschliff/ Auflichtmikroskop



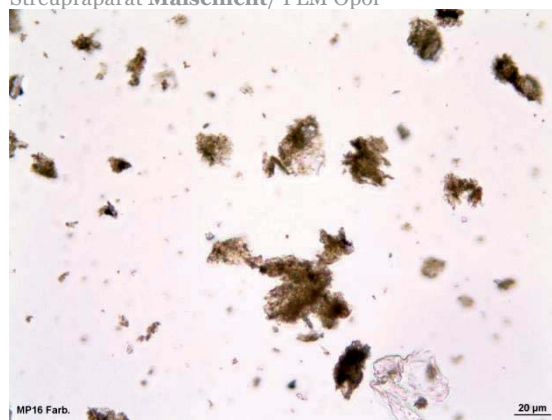
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat **Grundierung**/ PLM Øpol



Streupräparat **Malschicht**/ PLM Øpol



**Aufbau und Zusammensetzung**

**1. Grundierung: Rote Erde** ( $\text{Hämatit Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) → Beide Bestandteile sind auch im Streupräparat im PLM gut sichtbar.

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** Als Hauptbestandteile sind unter dem Polarisationsmikroskop die Partikel von **gelbem Ocker** (farbgebende Bestandteile Lepidokrokit  $\gamma\text{-Fe}^{3+}\text{O(OH)}$  und Goethit  $\alpha\text{-Fe}^{3+}\text{O(OH)}$ ) sichtbar.

**Oberfläche:** Es zeigt sich in den Querschliffaufnahmen eine leichte Schmutzschicht auf der Malschichtoberfläche.

MP17



Entnahme



cm  
 Ebrach, ehem. Zisterzienserkloster  
 Kaisersaal  
 Bereich: Deckengemälde  
 LÜNENSCHLOSS  
 Probe: MP17 Datum: 28.11.2012

Beschreibung

Die **weiße** Farbscholle wurde im Strahlenkranz des Lammes, neben Johannes entnommen.

Handelt es sich um Bleiweiß, welches aufgrund der Bleiseifenbildung an Deckkraft verliert? Welches Weißpigment ist sonst vorhanden?

28.11.2012

Farbscholle/ Makroskop



MP17

200 µm

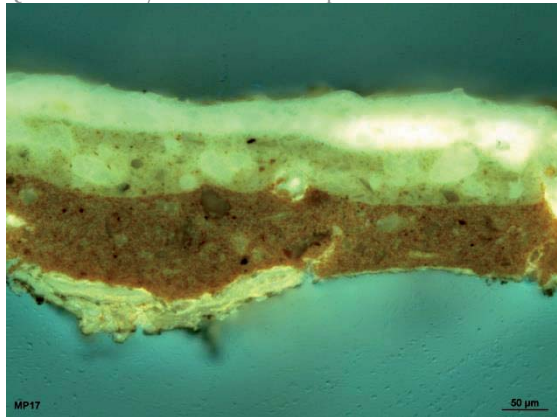
Querschliff/ Auflichtmikroskop



MP17

50 µm

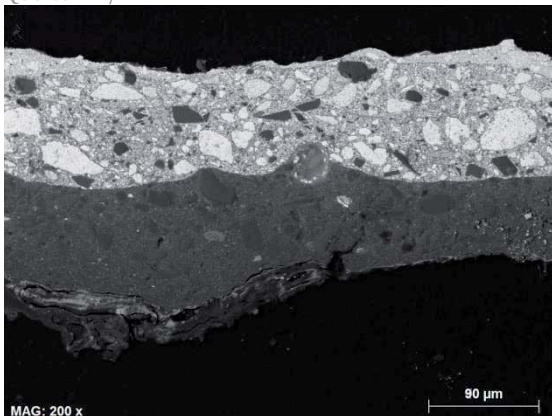
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



MP17

50 µm

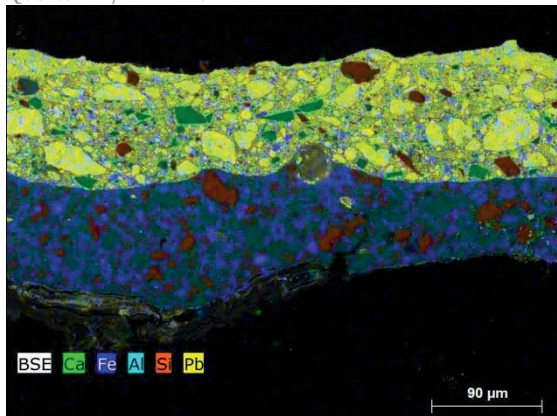
Querschliff/ REM



MAG: 200 x

90 µm

Querschliff/ REM-BSE



BSE Ca Fe Al S Pb

90 µm

### Aufbau und Zusammensetzung

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ )

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

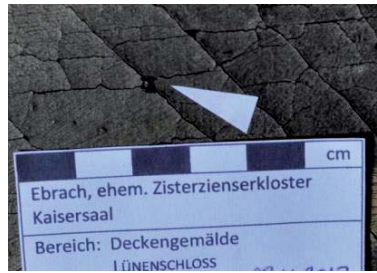
Malschicht: Bei der weißen Farbschicht handelt es sich um eine Farbe, welche überwiegend aus **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) besteht. (In der REM-BSE-Aufnahme wird Blei gelb dargestellt.)

Oberfläche: Auf der Malschichtoberfläche zeigt sich eine leichte Schmutzschicht (UV-Aufnahme Querschliff).

MP18



Entnahme



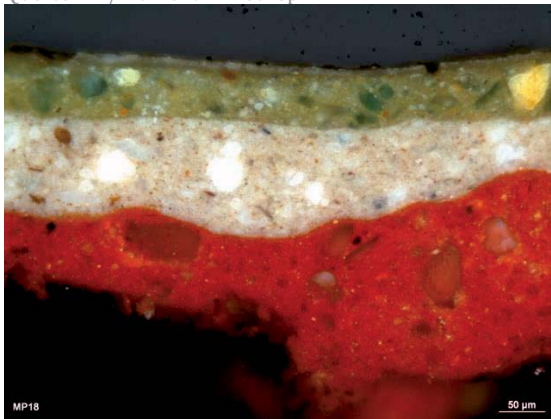
Beschreibung

Die **grüne** Malschichtprobe wurde im Gewand eines Engels in der Süd-Ost Ecke des Deckengemäldes entnommen.

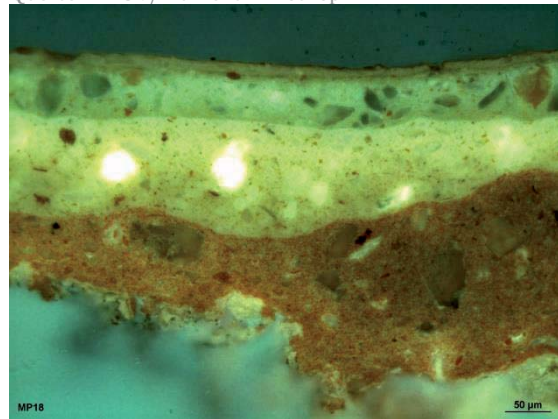
Um welches grüne Pigment handelt es sich? Ähnelt es MPO9?

28.11.2012

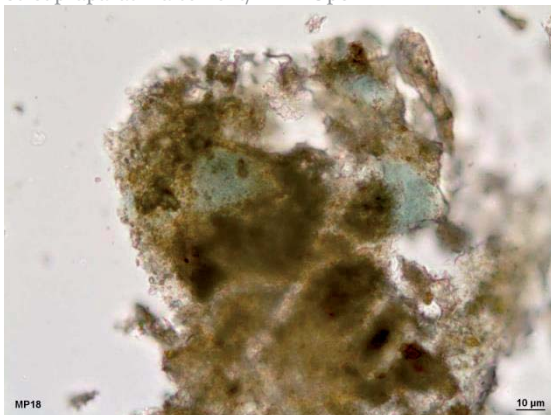
Querschliff/ Auflichtmikroskop



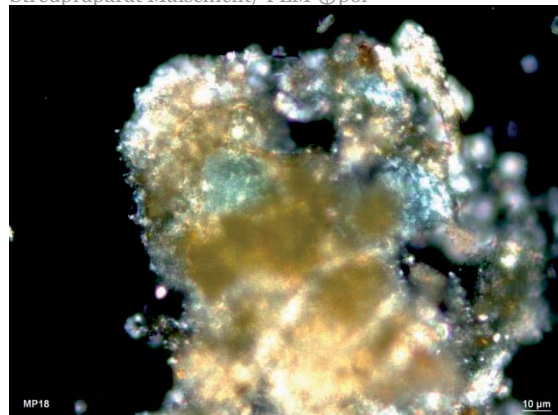
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung: Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ ) → Die vermahlen Bleiweißpartikel sind in dieser Schicht auffallend groß und klumpig vorhanden.

**Malschicht:** Im Querschliff ist der Aufbau dieser Farbschicht gut sichtbar. So zeigt sich eine gelbliche Matrix mit grünen Körnern (bei MPO9 anders herum). Als Hauptbestandteil sind im PLM die Partikel von **grüner Erde** (farbgebende Bestandteile sind Seladonit und Glaukonit) nachweisbar. Hier ist also grüne Erde für die grüne Farbgebung verantwortlich. Damit ähnelt die Probe auf keinen Fall MPO9, bei der sich der grüne Farbton durch ein Gemisch aus Preußischblau, Neapelgelb und Bleiweiß ergibt.

MP19



Entnahme



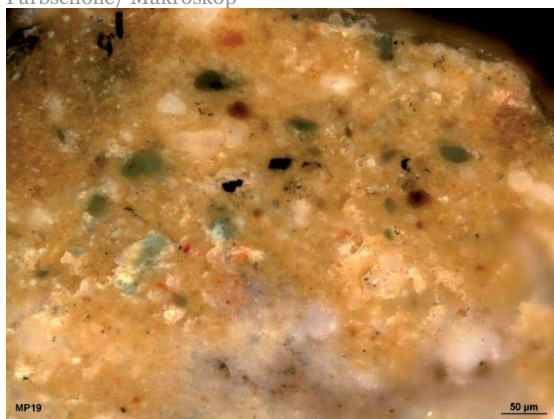
Beschreibung

Die **grüne** Farbscholle wurde im Bereich einer Fehlstelle im Tuch eines Engels in der Mitte des Deckengemäldes entnommen.

Um welches Grün handelt es sich? Gibt es Übereinstimmungen mit MP09 oder MP18?

4.12.2012

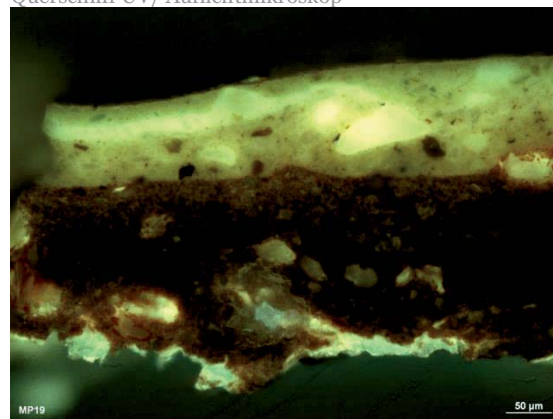
Farbscholle/ Makroskop



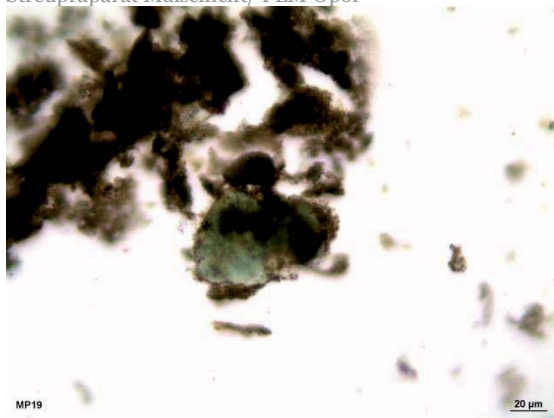
Querschliff/ Auflichtmikroskop



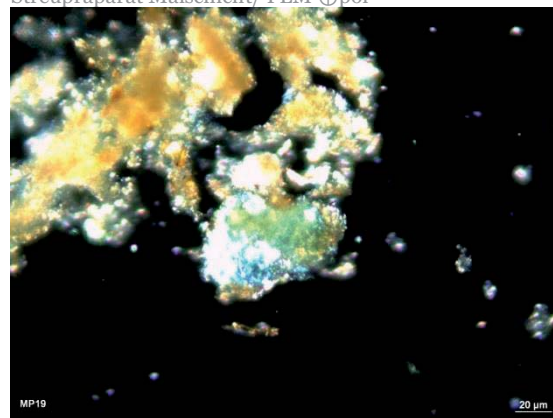
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



### Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung:** **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ )

**2. Grundierung:** **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** In der Makroskopaufnahme ist die Zusammensetzung der Malschicht gut sichtbar. Es zeigt sich erneut eine gelbe Matrix, welche mit grünen Körnchen versetzt ist. Als Hauptbestandteile sind im PLM die Partikel von **grüner Erde** (Seladonit und Glaukonit) und **gelbem Ocker** erkennbar. Die Farbschicht erscheint unter dem Auflichtmikroskop wenig farbintensiv. Diese Probe ist MP18 sehr ähnlich. Beide Farbschichten bestehen überwiegend aus natürlichen Erden.



### MP20



### Entnahme



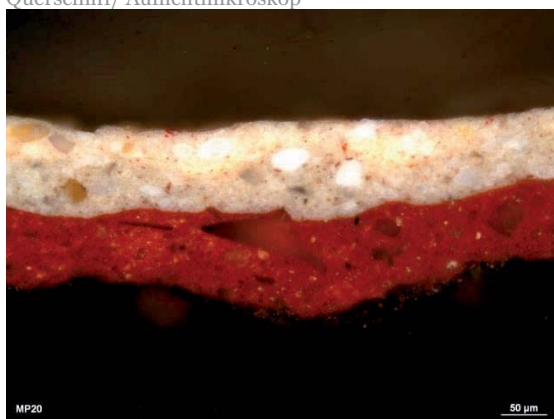
### Beschreibung

Die Malschichtprobe wurde aus dem **Inkarnat** des Engels mit dem grünen Tuch in der Mitte des Deckengemäldes entnommen.

Aus welchen Pigmenten/Farbmitteln setzt sich der Inkarnatton zusammen?

4.12.2012

### Querschliff/ Auflichtmikroskop



### Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



### Aufbau und Zusammensetzung

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

Malschicht: Leider war von dieser Probe so wenig Material vorhanden, dass kein Streupräparat angefertigt werden konnte. (Zu Inkarnat vgl. deshalb MP07).

MP21



Entnahme



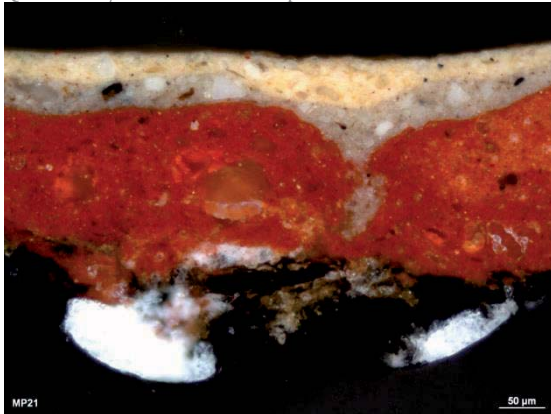
Beschreibung

Die **gelbe** Malschichtprobe wurde in der Mähne des Löwen in der Mitte des Deckengemäldes entnommen.

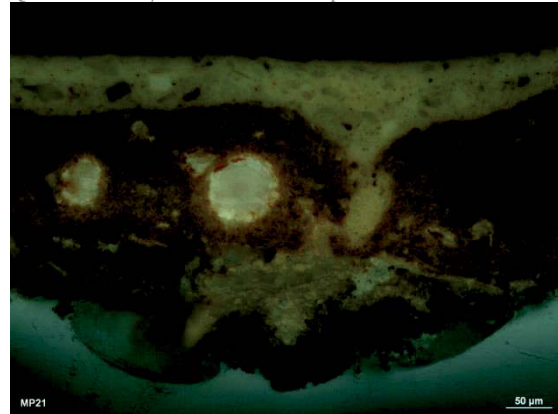
Welches Gelbpigment ?

5.12.2012

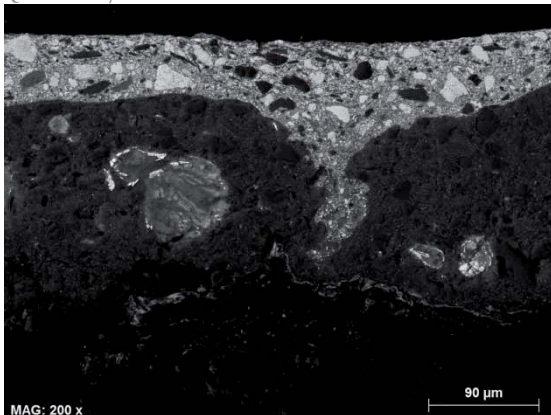
Querschliff/ Auflichtmikroskop



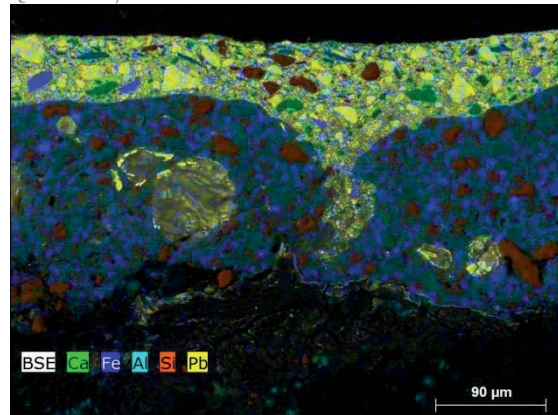
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Querschliff/ REM



Querschliff/ REM-BSE



Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung: Rote Erde** ( $\text{Hämatit } \text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) → In dieser Schicht sind große Bleiweißkonglomerate vorhanden. Unterhalb der Grundierungsschicht sind im Querschliff Reste des Leinengewebes zu erkennen.

**2. Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** Es handelt sich bei der Malschicht um ein Gemisch von **natürlichem Ocker** (Anteil von Eisen und Silicium in der REM-BSE-Aufnahme sichtbar) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ). (Blei wird im REM-BSE-Bild gelb dargestellt).

MP22



Entnahme



Beschreibung

Die **rosa** Farbscholle wurde im Mantel eines Engels um die Szene des apokalyptischen Lammes entnommen.

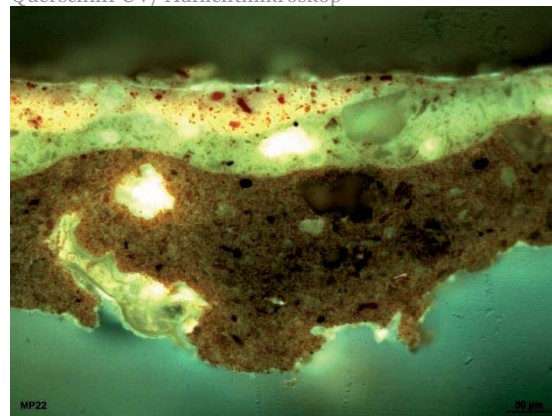
Um welches Farbmittel/Pigment handelt es sich?

8.01.2013

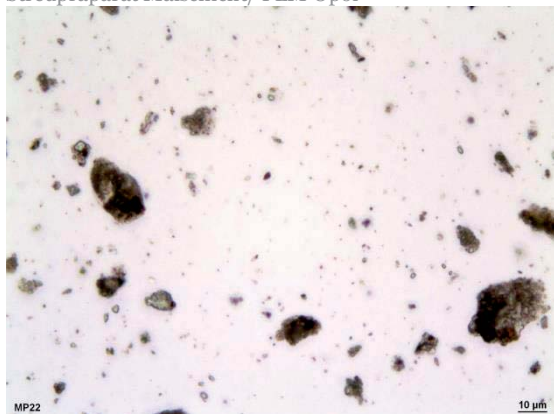
Querschliff/ Auflichtmikroskop



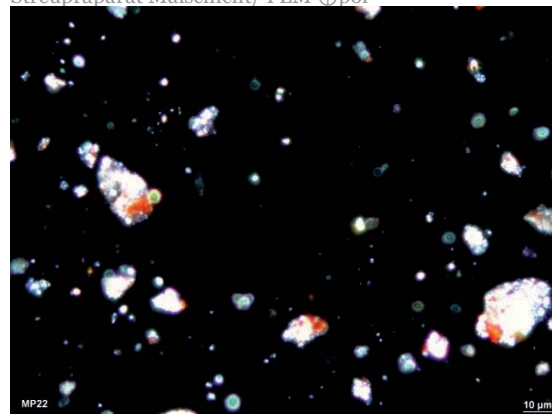
Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊖pol



Aufbau und Zusammensetzung

1. **Grundierung: Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

2. **Grundierung: Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** Bei dem Rosafarnton handelt es sich hauptsächlich um ein Gemisch aus **roter Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ). Beide Bestandteile im PLM ⊖pol gut sichtbar.

**Firniss:** Auf der Malschichtoberfläche liegen Reste eines dünn aufgetragenen Firnisses (UV-Aufnahme Querschliff).

MP23



Entnahme



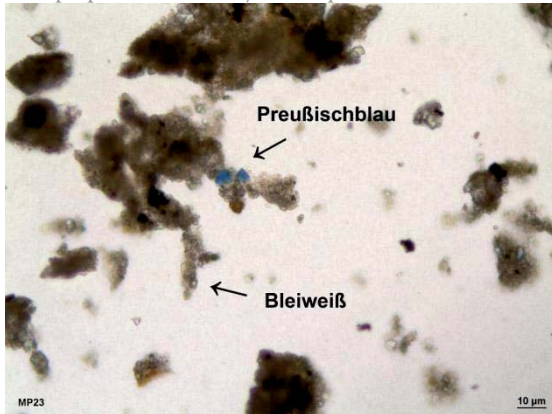
Beschreibung

Die **violette** Farbscholle wurde am oberen Ende einer Fahne in der Szene der Fahmenträger entnommen.

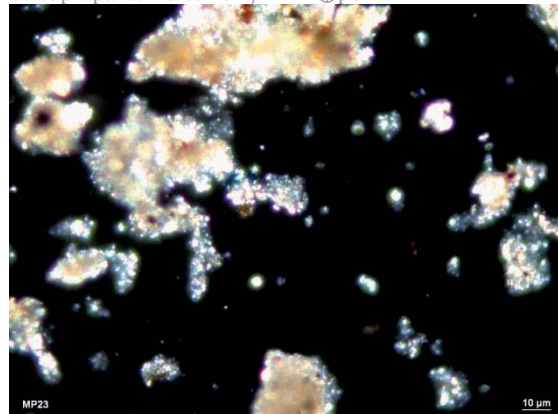
Um welches Pigment/welche Pigmentausmischung handelt es sich?

8.01.2013

Streupräparat Malschicht/ PLM ⊖pol



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



Aufbau und Zusammensetzung

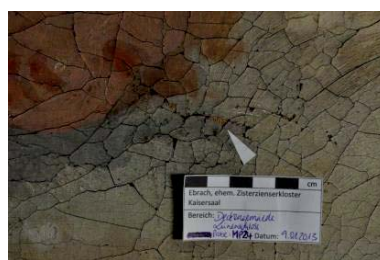
→ Obwohl von dieser Probe kein Querschliff angefertigt wurde, kann davon ausgegangen werden, dass sich der 2-schichtige Grundierungsaufbau hier wiederholt.

Malschicht: Die violette Farbschicht setzt sich hauptsächlich aus den Partikeln von **Preußischblau** ( $\text{Fe}_7\text{C}_{18}\text{N}_{18}$ ), **Holzkohleschwarz** (unter ⊕pol sind die leuchtenden Ränder der Partikel zu sehen), **nat. Ocker** und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) zusammen. Alle Bestandteile sind im Polarisationsmikroskop auszumachen. → Der violette Farbton setzt sich aus einem Gemisch der Farben Blau, Schwarz, Gelb und Weiß zusammen.

**MP24**



Entnahme



Beschreibung

Die **grau-blaue** Malschichtprobe wurde im Halstuch um den Engelskopf in der Mitte des Deckengemäldes entnommen.

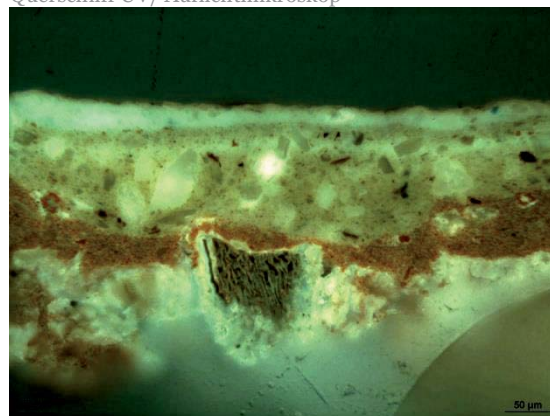
Um welches Pigment handelt es sich?

9.01.2013

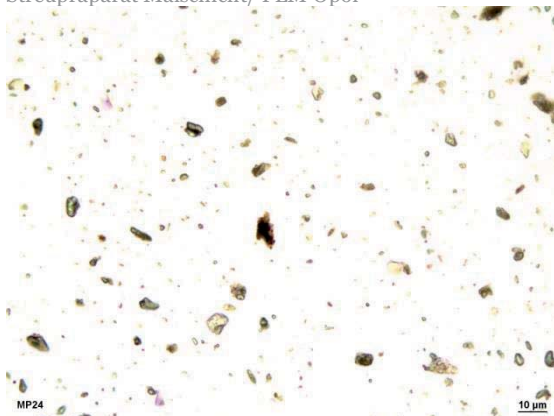
Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



Aufbau und Zusammensetzung

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ )

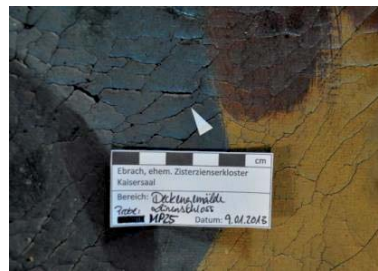
Malschicht: Im PLM konnte **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) bestimmt werden.

Oberfläche: Auf der Oberfläche liegt eine dünne Schmutzschicht (Vgl. UV-Aufnahme Querschliff), welche wahrscheinlich die gräuliche Farberscheinung der Malschicht hervorruft.

MP25



Entnahme



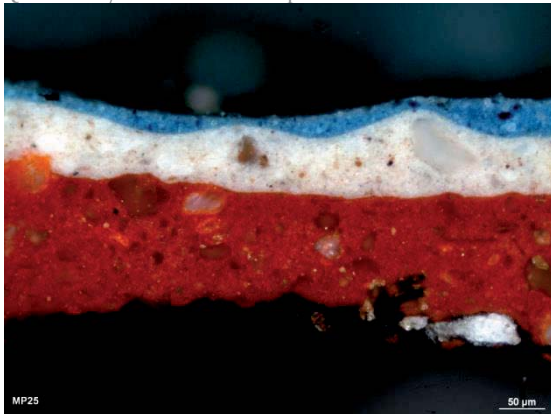
Beschreibung

Die **blaue** Malschichtprobe wurde im Gewand eines Engels in der Süd-West Ecke des Deckengemäldes entnommen (neben MPO8).

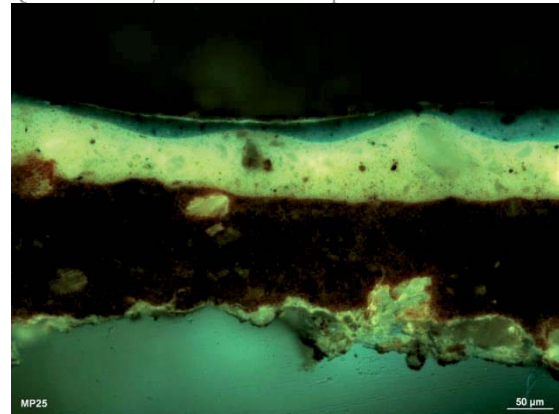
Um welches Pigment handelt es sich? Mit welchem weiteren Pigment ist es ausgemischt?

9.01.2013

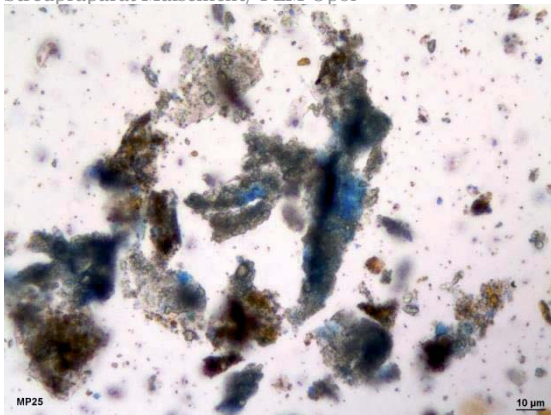
Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM Øpol



Aufbau und Zusammensetzung

**1. Grundierung:** Rote Erde (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

**2. Grundierung:** Bleiweiß ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und Kreide ( $\text{CaCO}_3$ )

**Malschicht:** Es zeigen sich in der Farbschicht im PLM überwiegend die Partikel von **Preußischblau** (Vgl. MPO8). Zusätzlich sind **Bleiweiß** und die Bestandteile von **gelbem Ocker** vorhanden. → Die Schichtstärke der Malschicht ist an dieser Stelle sehr unterschiedlich, sodass die Unebenheiten der Bleiweiß-Kreide-Grundierung ausgeglichen werden.

**Firnis:** Auf der Malschichtoberfläche ist ein dünner Firnis aufgetragen (Fluoreszenz in der UV-Aufnahme des Querschliffs).

MP26



Entnahme



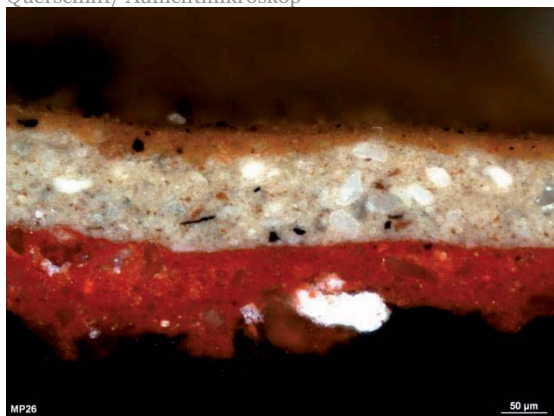
Beschreibung

Die Farbscholle wurde aus der **dunkel ockerfarbenen** Fläche in den Wolken in der Süd-Ost Ecke des Deckengemäldes entnommen.

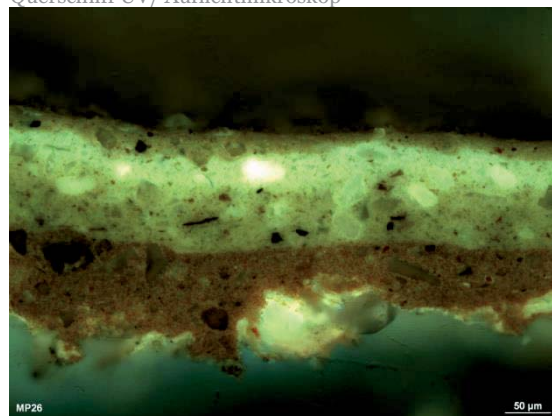
Um welches Braunpigment handelt es sich?

9.01.2013

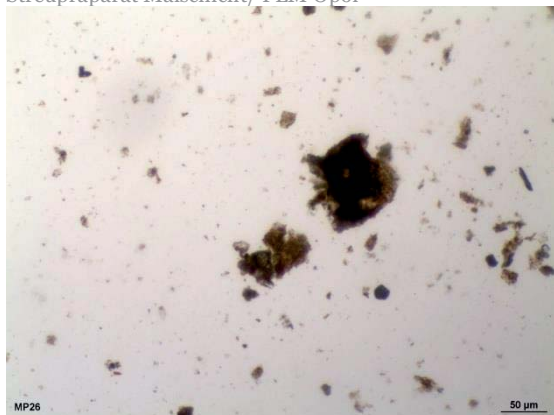
Querschliff/ Auflichtmikroskop



Querschliff UV/ Auflichtmikroskop



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊕pol



Streupräparat Malschicht/ PLM ⊖pol



Aufbau und Zusammensetzung

1. Grundierung: **Rote Erde** (Hämatit  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) und **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ )

2. Grundierung: **Bleiweiß** ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) und **Kreide** ( $\text{CaCO}_3$ ) → Der Bleiweißanteil nimmt zur Oberfläche deutlich zu (sichtbar in der UV-Aufnahme des Querschliffs).

Malschicht: Hauptbestandteil der Malschicht: **nat. Ocker**.

Oberfläche: Auf der Oberfläche der Malschicht zeigt sich im Auflichtmikroskop eine dünne Schmutzschicht.

## 12.5 Untersuchungsbericht Doerner Institut

### DOERNER INSTITUT

Doerner Institut | Barer Straße 29 | D 80799 München

Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie  
und Konservierungswissenschaft  
z. H. Katharina Meier zu Verl  
Oettingenstr. 15

80538 München

Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen

Barer Straße 29  
D 80799 München

T +49.89.23 80 5-0  
F +49.89.23 80 5-156  
www.doernerinstitut.de

17.01.2013

### Untersuchungsbericht

**Objekt:** Deckengemälde Kaisersaal,  
Klebmasse zwischen Gemälde und Decke  
**Herkunft:** ehem. Zisterzienserkloster Ebrach  
**Datierung:** 1722

#### 1. Untersuchungsobjekt und -ziel

Im Rahmen einer Diplomarbeit am Lehrstuhl für Restaurierung (WS 2012/2013) wird das großformatige, 1722 von Clemens A. Lünenschloß gemalte Deckengemälde im ehemaligen Zisterzienserkloster Ebrach von Katharina Meier zu Verl untersucht.

Untersuchungsobjekt dieses Berichtes ist nicht das Gemälde, sondern die braune Klebmasse, die zur Verbindung von Leinwand mit dem Deckenputz aufgetragen wurde. Durch die Untersuchungen sollte geklärt werden, wie diese Masse zusammengesetzt ist.

#### 2. Probenentnahme und -präparation

Zwei Proben des Klebers wurden von Frau Meier zu Verl in Ebrach entnommen und ins Doerner Institut überbracht (siehe beigelegtes Entnahmeprotokoll).

Beide Proben wurden zunächst mittels Fourier-Transform-Infrarotspektroskopie (FTIR) untersucht. Dabei werden Partikel in der ATR-Einheit des FTIR-Geräts auf eine Diamantoberfläche gepresst und in Reflexion vermessen (ATR = abgeschwächte Totalreflexion). Die resultierenden charakteristischen IR-

Ursula Baumer  
T +49.89.23 80 5 - 161  
E ursula.baumer@doernerinstitut.de

Dr. Patrick Dietemann  
T +49.89.23 80 5 - 158  
E patrick.dietemann@doernerinstitut.de



Spektren erlauben die Identifizierung von funktionellen Gruppen und die Zuordnung von Stoffklassen.

Eine Probe wurde zudem mit einem Gemisch aus Chloroform/Methanol (7:3) extrahiert. Die Lösung wurde sowohl direkt als auch nach ihrer Derivatisierung (Methylierung) in den Gaschromatographen (GC) bzw. die Gaschromatographie/Massenspektrometrie-Kombination (GC/MS) eingespritzt. Mit diesen Analysensystemen können ausschließlich die in organischen Lösemitteln löslichen Bestandteile, also z. B. Öle, Harz und Wachse erfasst werden.

### 3. Ergebnisse und Interpretation

#### 3.1 FTIR-Analysen

Charakteristische, in beiden Proben gemessene IR-Banden und ihre Zuordnung sind in Tabelle 1 aufgeführt. In der Klebmasse von der Rückseite des Gemäldes (MatP 03) ist ein Naturharz mit etwas Öl nachweisbar. Zusätzlich sind deutlich Banden einer anorganischen Verbindung sichtbar. Es handelt sich nicht um Anteile aus dem Deckenputz, vielmehr wurde der Klebmasse wohl ein anorganischer Füllstoff zugesetzt. Die Spektren deuten auf ein Tonmineral bzw. ein Aluminiumsilikat hin. Zur genauen Identifizierung dieses Füllstoffes sind aber weiterführende Analysen, z. B. mittels Rasterelektronenmikroskopie (REM-EDX), nötig.

Tab. 1: ehemaliges Zisterzienserkloster Ebrach, Klebmasse Deckengemälde; Banden der IR-Spektren. Angabe der Intensitäten: w = weak, m = middle, s = strong, sh = shoulder

Probe	IR-Banden in $\text{cm}^{-1}$ mit Angabe der Intensität ( )	Zuordnung
MatP 03, Klebmasse Gemälde-rückseite	3691 (w), 3619 (w), 1091 (m), 1027 (s), 1003 (s), 937 (m), 909 (s), 787(m), 752 (m), 688 (m)	anorganischer Füllstoff, Tonmineral oder Aluminiumsilikat
	2930 (m), 2850 (w), 1720 (sh)	Öl
	2930-2950 (m), 2870 (w), 1694 (m), 1456 (w), 1385 (w), 1239 (w)	Naturharz

### 3.2 GC/MS-Analysen

Durch die GC/MS-Analysen konnten in der Klebemasse von der Gemälderückseite (MatP 03) vor allem Diterpen-Harzsäuren wie Dehydroabietinsäure, Pimarsäure und Isopimarsäure nachgewiesen werden (Abb. 1). Als Hauptbestandteil enthält die Klebemasse somit ein Kiefernharz bzw. Kolophonium. In dem Extrakt sind nur verhältnismäßig kleine Mengen von oxidierten Harzsäuren detektierbar, was für einen geringen Abbau der Harzanteile durch Luft und Licht spricht.<sup>1</sup>

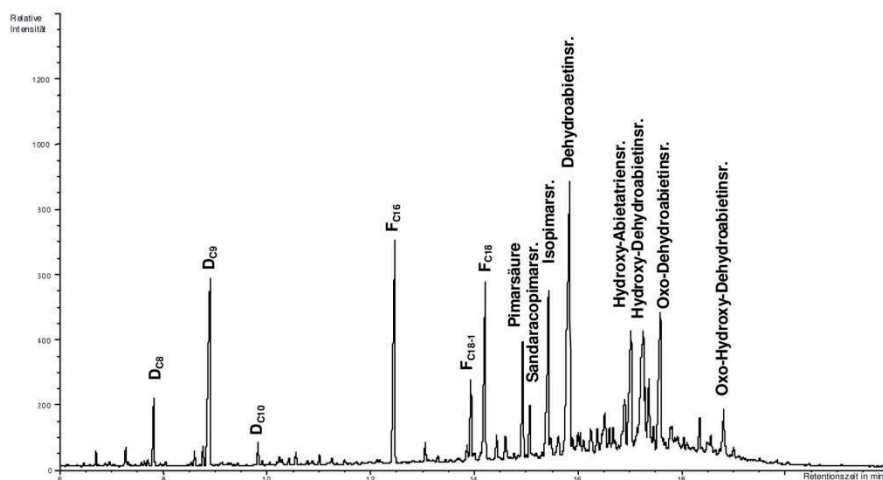


Abb. 1: ehem. Zisterzienserkloster Ebrach, Klebemasse von Rückseite des Deckengemäldes (MatP 03). Das Gaschromatogramm des Chloroformextrakts (methyliert) zeigt vor allem Harzsäuren aus einem Kiefernharz. Zudem sind auch Fettsäuren (F) und Dicarbonsäuren (D) aus einem trocknenden Öl (Leinöl) vorhanden. Abkürzungen:  $D_{C8}$  = Suberinsäure,  $D_{C9}$  = Azelainsäure,  $D_{C10}$  = Sebacinsäure,  $F_{C16}$  = Palmitinsäure,  $F_{C18-1}$  = Ölsäure,  $F_{C18}$  = Stearinsäure.

<sup>1</sup> K. J. v. d. Berg, J. J. Boon, I. Pastorova, L. F. M. Spetter, Mass spectrometric methodology for the analysis of highly oxidized diterpenoid acids in Old Master paintings, *Journal of Mass Spectrometry*, 35, 2000, S. 512-533.

Neben den Harz sind in der Klebemasse außerdem Fett- und Dicarbonsäuren aus einem trocknenden Öl nachweisbar. Aufgrund des P/S-Verhältnisses (P/S 1,5) schließen wir auf eine Zumischung von Leinöl.<sup>2</sup>

#### 4. Fazit

Zur Verklebung des Deckengemäldes in Ebrach wurde eine Mischung aus Kolophonium und Leinöl verwendet. Zudem wurde jedoch auch ein Tonmineral in der Masse nachgewiesen. Durch diesen anorganischen Anteil sowie durch die Schichtdicke kann man in Ebrach auch von einer Kittmasse sprechen.<sup>3</sup> Eine dickere Kittschicht ist gegenüber einer dünneren Klebeschicht von Vorteil, da dadurch zusätzlich Unebenheiten und Hohlräume zwischen Gemälde und Decke ausgeglichen werden können.

Die Harzanteile der Klebe- bzw. Kittmasse sind bis heute nur mäßig oxidiert, was eher gegen eine Datierung ins Jahr 1722 spricht. Möglicherweise werden die Harzanteile jedoch durch die große Schichtdicke sowie durch das Gemälde vor Licht und der normalerweise starken Oxidation geschützt. Denkbar ist aber auch, dass die Harz-Öl-Mischung deutlich später aufgebracht wurde.

Wir erlauben uns darauf aufmerksam zu machen, dass Ergebnisse dieses Untersuchungsberichtes nur in Absprache mit dem Doerner Institut publiziert werden dürfen.

i.A.

Ursula Baumer  
Chem.-techn. Assistentin

Dr. Patrick Dietemann  
Konservator

<sup>2</sup> Bei trocknenden Ölen dient das Verhältnis der gesättigten Fettsäuren Palmitin- und Stearinsäure zur Identifizierung des entsprechenden Öls (P/S Leinöl 1,5, P/S Nussöl 3, P/S Mohnöl 5).

<sup>3</sup> Hans Kittel, Farben-, Lack- und Kunststofflexikon, Stuttgart, 1952, S. 376-377.

### Probenentnahmeprotokoll



**Objekt:** Deckengemälde Kaisersaal  
**Künstler:** Clemens Anton Lünenschloß (1678-1763)  
**Herkunft (+ Inv.-Nr.):** Ehem. Zisterzienser-Kloster Ebrach, heute JVA Ebrach  
**Entstanden/datiert:** 1722  
**Maße (H x B x T):** 10 x 7 m  
**Träger:** Leinwand, auf Putz verklebt

**Probenentnahme am:** Proben wurden überbracht, 12.12.2012  
**Probenentnahme von:** Katharina Meier zu Verl in Ebrach  
**Problem/  
Fragestellung:** Leinwand wurde mit Kleber direkt auf Putz verklebt  
Zusammensetzung Klebematerial

Diplomarbeit Katharina Meier zu Verl, [katha.mzv@gmx.de](mailto:katha.mzv@gmx.de) am Lehrstuhl für Restaurierung,  
München  
Abgabetermin Ende März

**Probe MatP 03:** Materialprobe wurde unterhalb der Leinwand an einer Fehlstelle in der  
Kittung zwischen zwei Leinwandstößen mittig entnommen;  
Kleber mit wenig Putz und Leinwand; braun-gelber Klebstoff mit wenigen  
Anhaftungen

**Probe MatP 02:** Materialprobe wurde mittig der Ostseite am Rand zum Stuckrahmen  
entnommen;  
Kleber der durch die Leinwand gedungen ist, auf Vorderseite von  
Gemälde abgenommen, ohne Putz

ebrach-deckengemaelde - 17.01.2013

## 12.6 Adressen

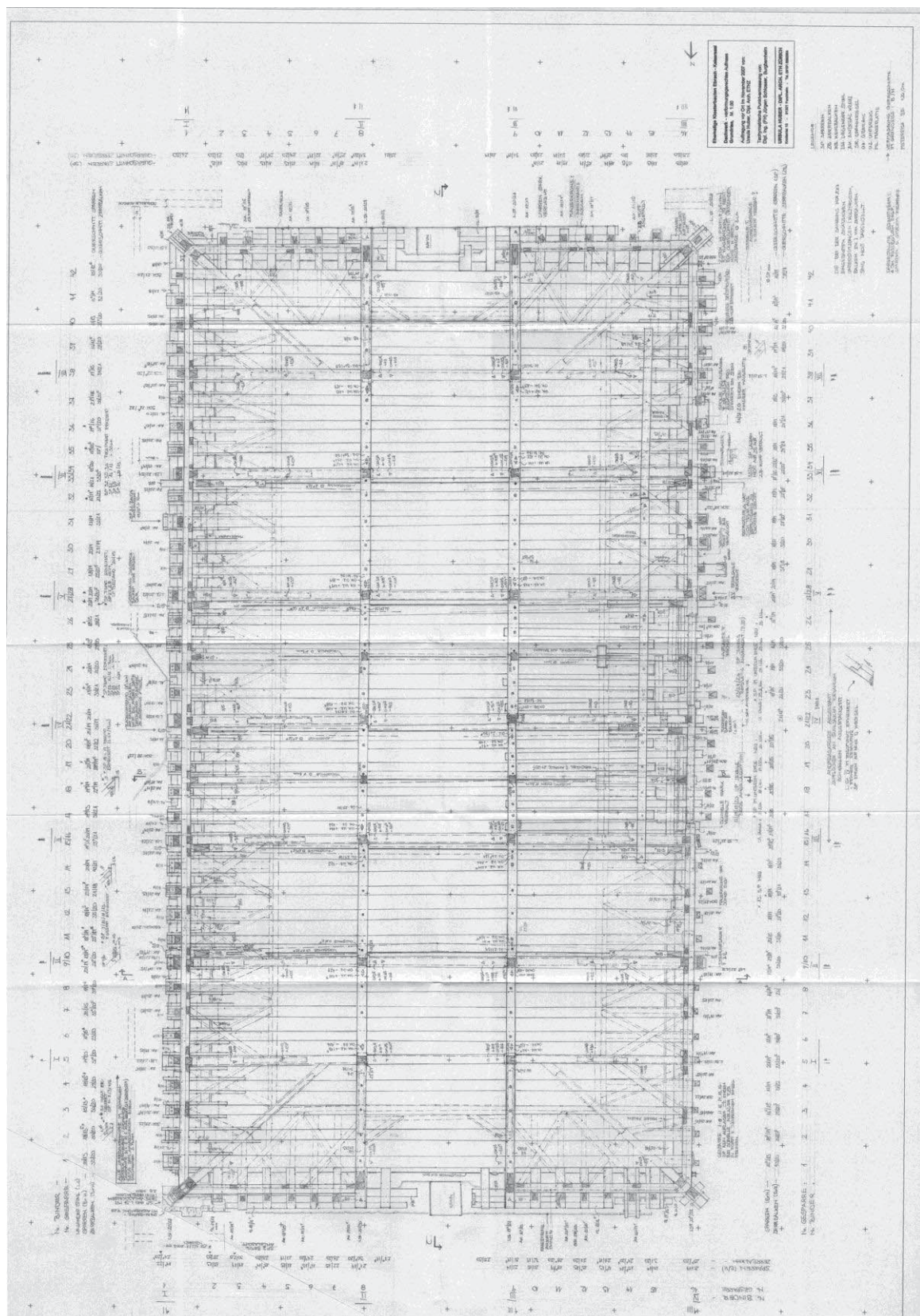
STAATLICHES BAUAMT BAMBERG	Herr Geralt Oppelt (Dipl.-Ing.) Herr Bauoberrat Hubert Wagner (Dipl.-Ing.) Kasernstrasse 4 96049 Bamberg Tel.: 0951/9530 2250 Fax: 0951/9530 2999
JUGENDVOLLZUGSANSTALT EBRACH BAUVERWALTUNG	Herr Graser/ Herrn Fröhling Marktplatz 1 96157 Ebrach
BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENK- MALPFLEGE, DIENSTSTELLE BAMBERG	Frau Dr. Annette Faber Schloß Seehof 96117 Memmelsdorf Tel.: 0951/4095 17
BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENK- MALPFLEGE, ZENTRALLABOR	Herr Martin Mach Herr Vojislav Tucic/ Herr Christian Gruber Hofgraben 4 80359 München
MARTIN VON WAGNER MUSEUM WÜRZBURG	Herr Dr. Kossatz Residenzplatz 2A 97070 Würzburg Tel.: 0931/3182283
STADTARCHIV BAMBERG	Untere Sandstraße 30a 96049 Bamberg Tel. 0951/87-1371 E-Mail: <a href="mailto:stadtarchiv@stadt.bamberg.de">stadtarchiv@stadt.bamberg.de</a>

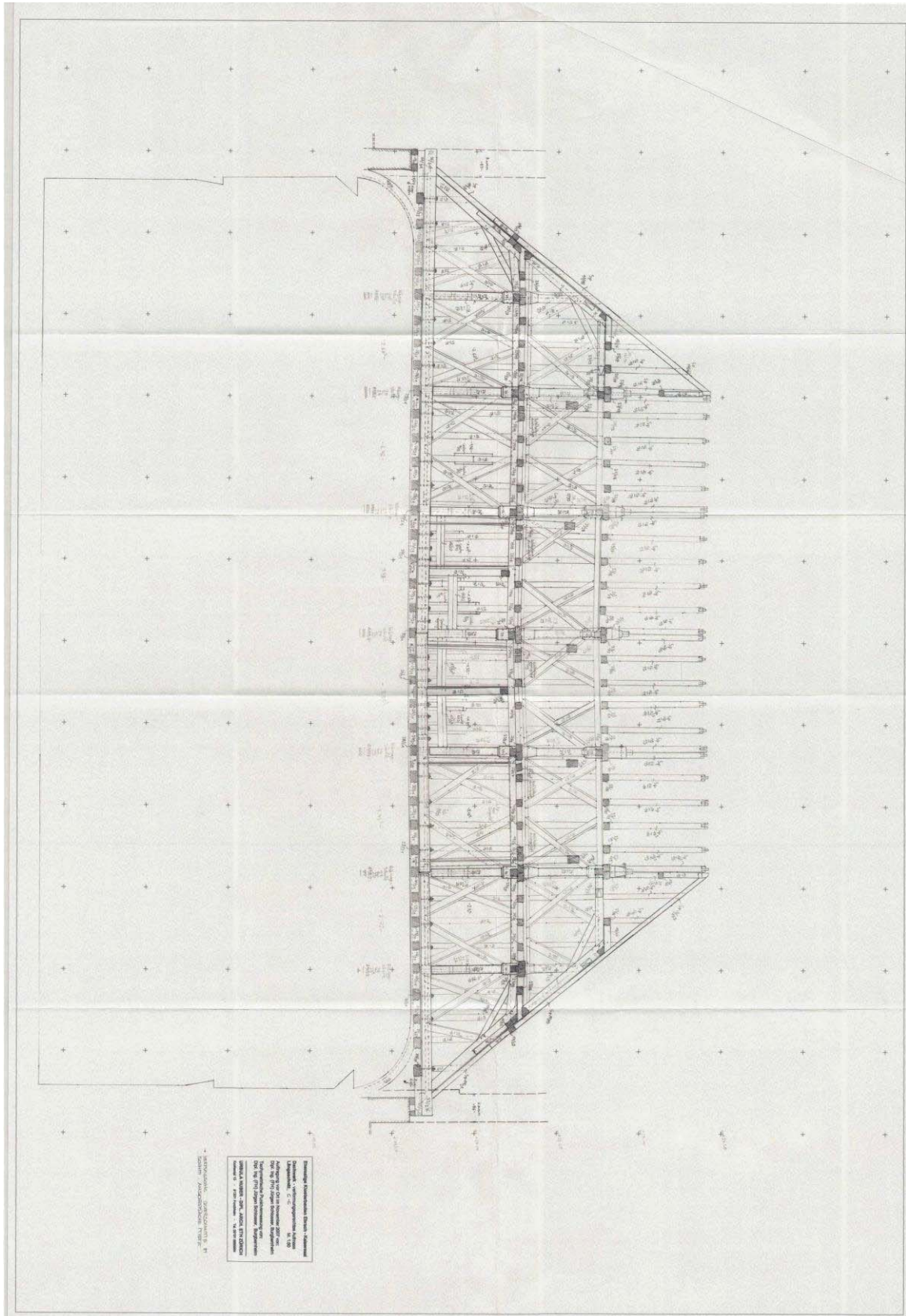


## 13 Pläne













Bestandskartierungskartierung

