

STUDIENGANG RESTAURIERUNG, KUNSTTECHNOLOGIE UND KONSERVIERUNGSWISSENSCHAFT



M. A.-Thesis

# **Die Skulpturen von Balthasar Esterbauer im „Kaisersaal“ der chem. Zisterzienserabtei Ebrach**

**JULIA BRANDT**

vorgelegt am 15. Januar 2016

Prüfer: Prof. Erwin Emmerling



## Zusammenfassung

Vorliegende Masterarbeit hat zum Ziel die Skulpturen von Balthasar Esterbauer in Kloster Ebrach zu dokumentieren und kunsttechnologisch zu untersuchen. Bisher wurde vermutet, dass nur vier der acht barocken Holzskulpturen (drei Frauen und ein Papst) im sogenannten Kaisersaal in Kloster Ebrach 1718 von Balthasar Esterbauers geschaffen wurden. Die vier Ordensritter in den Ecken des Saales wurden stilistisch in die Mitte des 18. Jahrhunderts datiert. Deshalb wurden die kunsthistorischen Forschungsergebnisse zum Bauprogramm zusammengestellt und erstmals dazu verwendet, die Skulpturen in das Programm einzuordnen. Der Träger wurde mikroskopisch bestimmt und Querschliffe der Fassung erstellt. Diese wurden im Auflicht- und Elektronenrastermikroskop untersucht. Ferner wurden Streupräparate angefertigt, um die ursprüngliche Farbigkeit der Kreuze der Ordensritter zu bestimmen. Kartierungen zur Konstruktion und zahlreiche Detailaufnahmen geben Einblick in den Schaffensprozess des Bildhauers. Es konnte gezeigt werden, dass sich die Dualität von *Sacerdotium* und *Regnum*, die im ganzen Bau den Anspruch auf Reichsfreiheit der Abtei verdeutlicht, auch im Skulpturenprogramm widerspiegelt. Lindenholz wurde, neben Kiefernholz für einige Attribute, als Träger identifiziert. Die Untersuchung der Fassung ergab für alle Skulpturen dieselbe polierte Weißfassung mit einer vierschichtigen Leimkreidegrundierung und einer abschließenden Bleiweißschicht mit proteinhaltigem Bindemittel, verziert mit den gleichen Punzen. Die Kreuze waren ursprünglich rot gelüstert. Vieles spricht dafür, dass es sich um die Fassung des Malers Heinrich Lindner handelt, die in den Rechnungsbüchern von 1718 erwähnt ist. Die These von zwei Entstehungsphasen konnte widerlegt werden.

## Abstract

It has been assumed that only four out of the eight baroque wooden sculptures (three women and a pope) in the so-called Kaisersaal of the former abbey of Ebrach have been made by Balthasar Esterbauer in 1718. The other four sculptures (knights) were said to be made at a later stage. Therefore the results of art historic research have been compiled for the first time to integrate the sculptures into the iconography of the building. Wood samples were identified through microscopy and cross-sections of the polychromy were looked at under a standard light and a scanning electron microscope. Strewn slides helped identifying the original color of the three knight's crosses that lost their polychromy almost completely. Mappings of the construction and photographed details give an inside into the sculptor's technique. It became evident that the duality of *Sacerdotium* and *Regnum* present in the whole building is also present in the iconography of the sculptures. Lime wood has been identified to be the main support with some smaller pieces made of pine wood. The examination of the polychromy showed the same polished white polychromy with four layers of glue size bound chalk ground and a finishing layer of lead white in a proteinaceous binding media, decorated with the same punches on all eight sculptures. The three crosses originally showed red glazes on gilding. The theory of two different datings for the sculptures has been discounted.

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung*	7
Die Geschichte der Abtei Ebrach	9
Der Neue Bau	13
Baugeschichte	13
Beschreibung	18
Bauprogramm und Ikonografie	23
Der Bildhauer Balthasar Esterbauer	28
Stand der Forschung	28
Biografie und Werk	28
Der Auftrag in Kloster Ebrach	32
Die Skulpturen im großen Saal zu Ebrach	37
Weibliche Skulptur auf dem südöstlichen Mittelsockel (FSO)	39
Träger und Schnitztechnik	40
Fassung	41
Spätere Veränderungen und Schäden	43
Weibliche Skulptur auf dem nordwestlichen Sockel, Mitte (FNW)	45
Träger und Schnitztechnik	46
Fassung	47
Spätere Veränderungen und Schäden	48
Weibliche Skulptur auf dem nordöstlichen Mittelsockel (FNO)	50
Träger und Schnitztechnik	51
Fassung	53
Spätere Veränderungen und Schäden	54
Papstfigur auf dem südwestlichen Mittelsockel (PAP)	55
Träger und Schnitztechnik	56
Fassung	57
Spätere Veränderungen und Schäden	59
Ordensritter auf dem südöstlichen Ecksockel (RSO)	60
Träger und Schnitztechnik	61
Fassung	63
Spätere Veränderungen und Schäden	64
Ordensritter auf dem südwestlichen Ecksockel (RSW)	66
Träger und Schnitztechnik	67
Fassung	68
Spätere Veränderungen und Schäden	69
Ordensritter auf dem nordwestlichen Ecksockel (RNW)	71
Träger und Schnitztechnik	72
Fassung	73
Spätere Veränderungen und Schäden	75
Ordensritter auf dem nordöstlichen Ecksockel (RNO)	76
Träger und Schnitztechnik	77
Fassung	79
Spätere Veränderungen und Schäden	80
Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse	81
Fazit und Ausblick	84
Archivalien	86
Literatur	86
Abbildungsnachweis	88
Anhang	89
Kartierungen	90
<b>Kartierungen FSO</b>	90

<b>Kartierungen FNW</b> .....	91
<b>Kartierungen FNO</b> .....	92
<b>Kartierungen PAP</b> .....	93
<b>Kartierungen RSO</b> .....	94
<b>Kartierungen RSW</b> .....	95
<b>Kartierungen RNW</b> .....	96
<b>Kartierungen RNO</b> .....	97
Probenprotokolle .....	98
<b>Faseranalyse FSO F2 vertikaler Faden</b> .....	99
<b>Faseranalyse RSW F1 vertikaler Faden</b> .....	100
<b>Faseranalyse RSW F2 horizontaler Faden</b> .....	101
<b>Querschliffprotokolle FSO</b> .....	102
<b>Querschliffprotokoll FNW</b> .....	109
<b>Querschliffprotokolle FNO</b> .....	110
<b>Querschliffprotokolle PAP</b> .....	113
<b>Querschliffprotokolle RSO</b> .....	116
<b>Querschliffprotokolle RSW</b> .....	120
<b>Querschliffprotokolle RNW</b> .....	123
<b>Querschliffprotokolle RNO</b> .....	126
<b>Holzartenbestimmungen</b> .....	129



## Einleitung\*

Vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Würzburger Bildhauer Balthasar Esterbauer (um 1672–1728) und seiner Tätigkeit für die ehemalige Zisterzienserabtei Ebrach. Esterbauer und seine Mitarbeiter waren hier von 1715/16 bis 1718 am sogenannten Neuen Bau (Bauzeit 1715–1734) tätig. Unter dem Auftraggeber Abt Sölner (1714–1741) fertigten sie sowohl die Bauskulptur an der Fassade, einschließlich der fünf Skulpturen auf dem Giebel der Nordfassade, als auch die acht Holzskulpturen für den großen Hauptsaal. Bei diesen acht Skulpturen handelt es sich um weiß gefasste Figuren aus Lindenholz, die drei Frauen, einen Papst und vier Ordensritter darstellen. Die Attribute der weiblichen Skulpturen sind verloren, sodass eine ikonografische Bestimmung schwierig ist. Nach 1718 wurde Esterbauer aus unbekanntem Gründen von Daniel Friedrich Humbach (um 1685 bis nach 1741) als Bildhauer abgelöst. Zur Zeit seiner Tätigkeit in Ebrach war Esterbauer, der als offizieller Bildhauer des Domkapitels in Würzburg eine große Werkstatt unterhielt, auf dem Höhepunkt seines Erfolges. Trotz dieser Tatsache erfuhr sein Schaffen in Ebrach bisher wenig Beachtung. Vor allem der Skulpturenzyklus des Hauptsaaes wurde nur beiläufig bearbeitet. Dies mag zum Teil damit zusammenhängen, dass es keinen Vertrag oder eine Signatur gibt, die diese Skulpturen Esterbauer eindeutig zuordnen. Die Zuschreibung erfolgte bisher auf stilkritischer Basis und wird gestützt von der Tatsache, dass in der fraglichen Zeit kein anderer Bildhauer in Ebrach tätig war. Dies wird aus den erhaltenen Rechnungsbüchern zum Neuen Bau deutlich, (heute im Staatsarchiv Würzburg), die von DOROTHEE TREPPLIN in ihrer Dissertation erstmals aufgearbeitet wurden.<sup>1</sup>

Keine Internetfreigabe

**1: Entwurf Delin I, 2, 50, Daniel Schenck zugeschrieben, abgebildet bei MEIER ZU VERL 2013, S. 23**

Ein weiterer Grund ist die vorherrschende Annahme, die heute aufgestellten acht Skulpturen seien in unterschiedlichen Phasen entstanden und nur die drei weiblichen Darstellungen und der Papst gehörten zum ursprünglichen Programm

---

\*Die Arbeit wurde als Masterarbeit am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München verfasst. Für die Betreuung während der Arbeit und die Anregung für das Thema danke ich Professor Erwin Emmerling. Mein besonderer Dank gilt dem Leiter der JVA Ebrach, Herrn Dr. Weigand, für die freundliche Genehmigung und das zu Verfügungstellen einer Unterkunft. Besonders danken möchte ich auch den Herren Graser und Fröhling von der Bauverwaltung der JVA. Das Staatliche Bauamt in Bamberg, insbesondere Herr Oppelt, gewährte Hilfestellungen und stellte wertvolle Informationen zur Verfügung. Unterstützt hat mich ferner Frau Dr. Annette Faber. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege in Schloss Seehof. Frau Dr. Catharina Blänsdorf, Lehrstuhl für Restaurierung fertigte die REM-EDX-Aufnahmen. Unterstützung gewährten ferner Cornelia Saffarian, Laura und Michael Brandt und Susanne May-Brandt. Frau Bettina Schillock half mir beim Entziffern der Quellen. Mein Dank für das Interesse an der Ikonografie und für wertvolle Hinweise gilt auch Herrn Prof. Dr. Wischermann, Kunstgeschichtliches Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

<sup>1</sup> TREPPLIN, DOROTHEE: *Bau und Ausstattung des Klosters Ebrach im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg 1937.

des Saales. Sie seien daher nur ein Rest der „ursprünglich wohl reicheren Figurenausstattung“.<sup>2</sup> Die vier Ordensritter in den Ecken wären rund dreißig Jahre später entstanden.<sup>3</sup> Diese Theorie wird hauptsächlich mit stilkritischen Argumenten begründet.<sup>4</sup> Die Annahme stützt sich auch darauf, dass es einen Wechsel im Ausstattungsprogramm gab. In der Zeichnungssammlung der Universitätsbibliothek Würzburg, die unter den Signatures Delin. (Delineationes) I bis IX. geführt werden, wird in Delin. I eine dem Stuckateur Daniel Schenk († 1718) zugeschriebene Zeichnung aufbewahrt, die einen Entwurf für eine der Langwände des großen Saales zeigt (Abb. 1). Zu sehen sind eine Papst- und eine Kaiserskulptur auf zwei Sockeln in der Mitte des Saales, auf denen heute die Frauen, bzw. eine Frau und ein Papst stehen. Am linken Bildrand ist noch eine Gestalt in Rüstung mit einem Zepter zu erkennen, die auf dem Ecksockel steht. Am rechten Bildrand sieht man eine Figur in Rüstung mit Kommandostab und Krone. Der Stuck der Decke zeigt neben Festons und Blumenvasen zwei allegorische Frauengestalten, nach HOFMANN die Tugenden *Fides* und *Temperantia* (*Clementia*).<sup>5</sup>

Die vorliegende Arbeit dokumentiert zum einen die Erhaltung und Kunsttechnologie der acht Holzskulpturen, die bisher keine größeren Restaurierungsmaßnahmen erfahren haben. Zum anderen soll der Frage nach der Zusammengehörigkeit und Urheberschaft des Skulpturenzyklus nachgegangen werden. Da es bisher nicht gelungen ist, diese Frage durch schriftliche Quellen zu klären, wird dies nun anhand kunsttechnologischer Untersuchungen getan. Da bei einem barocken Bau nie nur das einzelne Ausstattungsstück betrachtet werden kann, sondern sich seine volle Bedeutung immer nur über die Betrachtung des ganzen Programms erschließt, wird der Beschreibung des Baues und der Erläuterung des Bauprogramms ein längerer Abschnitt gewidmet. Für das Verständnis des Programms sind die Geschichte der Abtei und ihr Streben nach Reichsunmittelbarkeit von Bedeutung. Die Anfangszeit unter dem ersten Abt Adam ist für diese Frage bedeutend und ist daher eingehend zu beleuchten. Nach der Einordnung der Skulpturen in das Ausstattungsprogramm folgt das Ergebnis der kunsttechnischen Untersuchung der Figuren, welches Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Herstellungsweise aufzeigt.

---

<sup>2</sup> GEORG DEHIO, ERNST GALL (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Franken: die Regierungsbezirke Ober-, Mittel- und Unterfranken*, München (u. a.) 1979, S. 243.

<sup>3</sup> Ebd. S. 243.

<sup>4</sup> HOFMANN, WALTER JÜRGEN: *Der Neue Bau von Kloster Ebrach*, Neustadt a. d. Aisch 1971, S. 152.

<sup>5</sup> Ebd. S. 152.



## Die Geschichte der Abtei Ebrach

Die Zisterzienserabtei Ebrach wurde 1127 als erstes rechtsrheinisches Zisterzienserkloster von der Primarabtei Morimond gegründet. Der erste Abt Adam († 1167) besiedelte nach Verhandlungen mit den Edelfreien Berno und Richwin am 27. Juli 1127 das untere Tal der Mittleren Ebrach. Berno gilt als der Gründer des Klosters, der dem Konvent angeblich seine Burg Ebrach stiftete und als Laienbruder in das Kloster eintrat. Die Existenz der Burg ist nicht belegt und ließ sich auch archäologisch bisher nicht nachweisen.<sup>6</sup> Richwin soll am Zweiten Kreuzzug (1147–1149) teilgenommen haben.<sup>7</sup> Beide Brüder waren Ministerialen. Als weitere Förderer der Gründung sind der Stauferkönig Konrad III. (reg. 1138–1152), ebenfalls ein Teilnehmer des Zweiten Kreuzzuges, und der Würzburger Bischof Embricho überliefert. Dieser weihte 1134 die Abteikirche und stellte das Kloster unter seinen Schutz. Das zunächst gute Verhältnis zur Diözese zeigt sich auch daran, dass von 1153 bis 1573 die Würzburger Bischöfe ihre Herzen in der Klosterkirche beisetzen ließen.<sup>8</sup>

Gemäß den Forderungen des Heiligen Benedikts wurde die Abtei an einem abgelegenen Ort errichtet. Die Tätigkeit der Mönche beschränkte sich auf Chordienst und Handarbeit. Für handwerkliche Arbeiten und die Bewirtschaftung der Ländereien wurden Konversen (Laienbrüder) in das Kloster aufgenommen. Die Zins- und Feudalwirtschaft lehnten die Zisterzienser ab. Die Architektur des ersten Klosterbaues orientierte sich am zisterziensischen Ideal der Schlichtheit: eine turmlose Kirche, klare Gliederung der Klostergebäude und strenge räumliche Trennung von Konversen und Mönchen. In den ersten Jahrzehnten entstanden acht Wirtschaftshöfe (Grangien) und ein Amtshof in Würzburg. Bereits unter dem ersten Abt Adam wurden sechs Tochterklöster gegründet. Insgesamt umfasste die Ebracher Filiation bis zur Aufhebung der Abtei 22 Klöster, darunter Bronnbach, Heilsbronn, Langheim und Schlierbach.<sup>9</sup> Den schnellen Aufstieg verdankte die Abtei vor allem ihrem ersten Abt Adam. Adam gilt als besonderer Vertrauter Konrads III. und Bernhards von Clairvaux (1090–1153). 1139 wurde der Abt im Zusammenhang mit Konrad III. erstmals urkundlich erwähnt,<sup>10</sup> 1144 besuchte er den Hoftag des Königs in Würzburg. 1146 wurde Konrads Gemahlin Gertrud von Sulzbach († 1146) in Ebrach vor dem Hochaltar beigesetzt.<sup>11</sup> 1147 predigte Adam in Regensburg den Kreuzzug, vermutlich war er im Gefolge des Königs als Stellvertreter Bernhards von Clairvaux nach Regensburg gekommen.<sup>12</sup>



**2: Bernhard von Clairvaux übergibt das Kreuzbanner an König Konrad III. Fresko im nördliches Querschiff des Speyrer Doms**

Nach dem Ende des Zweiten Kreuzzuges 1149 zog Adam Konrad III. bis Salzburg entgegen, dies ist wohl als Indiz für die enge Beziehung des Abtes zum Stauferkönig zu werten.<sup>13</sup> Bis zu Konrads Tod tritt der Abt immer wieder als Zeuge in Urkunden des Königs auf und ist der am häufigsten in der Umgebung des Königs vertretene Abt.<sup>14</sup> Durch

<sup>6</sup> ZEISS, HANS: *Reichsunmittelbarkeit und Schutzverhältnisse der Zisterzienserabtei Ebrach vom 12. bis 16. Jahrhundert*. Diss. München 1926, S. 7.

<sup>7</sup> WIEMER, WOLFGANG: *Zisterzienserabtei Ebrach. Geschichte und Kunst*, München 1992, S. 4.

<sup>8</sup> KOMNICK, HERMANN: *Geschichte der Zisterzienserabtei Ebrach*, in: Markt Ebrach (Hrsg.): *Ebrach. Erbe und Verantwortung*, Bamberg 1977, S. 4–8, S. 8.

<sup>9</sup> Ebd. S. 4 ff.

<sup>10</sup> Zeuge bei der Intervention zu Gunsten des Erzbischofs Balduin von Pisa.

<sup>11</sup> GELDNER, FERDINAND: *Abt Adam von Ebrach, das staufische Königsbaus und der Heilige Bernhard von Clairvaux*, in: *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung*, 11/12, 1953, S. 53–67, S. 54 ff.

<sup>12</sup> ZIEGLER, WOLFRAM: *König Konrad III. (1138–1152). Hof, Urkunden und Politik*, Wien 2008, S. 316.

<sup>13</sup> Ebd. S. 317.

<sup>14</sup> Ebd. S. 318.

Schenkungen und das Verleihen von Privilegien suchte Konrad die Abtei zu stärken.<sup>15</sup> Auch unter Konrads Neffen Friedrich I. Barbarossa (1122–1190) war Adam für den Hof tätig, Konrads Sohn Herzog Friedrich von Rothenburg († 1167) wurde trotz eines päpstlichen Bannes an der Seite seiner Mutter in Ebrach begraben. Vermutlich versuchten die Stauer, durch die Stärkung der Abtei ihre Hausmacht in Franken auszubauen. Neben königlichen Schutzprivilegien sicherte sich die Abtei schon früh auch päpstliche Schutzprivilegien. 1141 und 1147 stellte der Zisterzienserpapst Eugen III. das Ebracher Kloster und seine Besitzungen unter seinen Schutz.<sup>16</sup> 1204 stärkte Papst Innozenz III. die Stellung Ebrachs gegenüber der Diözese Würzburg,<sup>17</sup> 1373 wurde der Abtei das Pontifikalrecht und 1510 das Recht zur Weihe klostereigener Altäre gewährt.<sup>18</sup> Mehrere kaiserliche Privilegien sicherten der Abtei den Schutz des Kaisers, verboten das Eintreiben des Zehnten<sup>19</sup> von den Ebracher Mönchen und betonten ihre Unabhängigkeit. Das weitreichendste Privileg, auf welches die Abtei im späten Mittelalter hauptsächlich ihre Forderung nach Reichsunmittelbarkeit stützte, erteilte 1353 Karl IV., darin bestätigt er die Unabhängigkeit der Abtei und gewährt ihr erneut den kaiserlichen Schutz.<sup>20</sup> Während des 13. Jahrhunderts nahm die Abtei immer wieder den Schutz des Würzburger Bischofs in Anspruch, der auf Grund der Nähe als die geeignetste Schutzmacht erschien.<sup>21</sup> Seit dem späten Mittelalter strebte die Abtei nach Reichsunmittelbarkeit, vor allem, um der Abgabe der Landessteuer an den Fürstbischof von Würzburg zu entgehen. Dies überschattete das Verhältnis zur Diözese. 1363 erhielt das Kloster von Karl IV. zwar erneut Immunitäts- und Schutzversicherungen, die Reichsunmittelbarkeit erreichte es jedoch nicht. Im 16. Jahrhundert kulminierte die Auseinandersetzung und es kam zu Zwangskontributionen und dem Absetzen von Äbten durch den Würzburger Bischof. Ein erbitterter Rechtsstreit begann, der auf dem Reichstag zu Worms 1521 mit einer Niederlage Ebrachs endete. In der Klostergeschichte wurde von nun an die königliche Beteiligung an der Stiftung betont. Die Insignien des Würzburger Bischofs verschwanden aus dem Wappen der Abtei, welches nun stattdessen einen doppelköpfigen Adler zusammen mit dem Ebracher Eber mit Krummstab zeigte.<sup>22</sup> Der Streit dauerte bis zur Säkularisation an. Erst im Reichsdeputationshauptschluss 1803 wird das Kloster als reichsunmittelbar geführt.

In den ersten Jahrhunderten lebte das Kloster gemäß den Ordensregeln von der Eigenbewirtschaftung seiner Ländereien, die bis zum 14. Jahrhundert durch Schenkungen des fränkischen Adels stetig anwuchsen und dem Kloster Reichtum brachten. Die Bedeutung des Klosters zeigte sich auch in der Berufung von zwei Bischöfen und 37 Äbten aus Ebrach.<sup>23</sup> Im 16. Jahrhundert vollzog sich im gesamten Zisterzienserorden ein Wandel von der Eigenbewirtschaftung zur vorher bekämpften Feudalwirtschaft. Bedingt wurde dieser Wandel vor allem durch den starken Rückgang an Konversen, durch das Anwachsen der Städte und die vermehrte Anziehungskraft der neu entstandenen Bettelorden auf die unteren Schichten. Auch Ebrach konnte die Vielzahl seiner Ländereien nicht mehr selbst bewirtschaften und kehrte zur Zins- und Pachtwirtschaft zurück. 1525 wurde das Kloster während der Bauernkriege fast vollständig zerstört und erholte sich in den folgenden Jahrzehnten nur schleppend. 18 der 47 Konventualen verließen in Folge der Reformation das Kloster. Nach einer kurzen Blütezeit unter Abt Hieronymus Hölein (reg. 1591–1615) wurde die Abtei im 30-jährigen Krieg mehrmals geplündert und 1631 zeitweise von den Schweden besetzt, die auch den Klosterschatz erbeuteten. Die schwedisch-würzburgische Regierung plante das Kloster aufzuheben. Der Konvent zerstreute sich daraufhin und Abt Johannes Dressel (reg. 1618–1637) emigrierte nach Köln. Mit der Wiederherstellung der fürstbischöflichen Regierung 1634 ging das Kloster an Abt Dressel zurück. Stark geschwächt und mit nur noch acht Konventualen besetzt, begann nach Ende des Krieges der langsame Wiederaufstieg der Abtei.

Abt Albert Degen (reg. 1646–1658) legte mit seiner Wirtschaftspolitik den Grundstein für die Blütezeit im folgenden Jahrhundert. Der Reichtum der Abtei und der strukturelle Wandel im Zisterzienserorden führten zu einem neuen monastischen Selbstverständnis: 1686–1735 entfaltet sich unter den Äbten Degen, Ludovicus Ludwig (reg. 1686–1696) und Sölner<sup>24</sup> (reg. 1714–1741) eine rege Bautätigkeit. Zahlreiche Amtshöfe wurden neu gebaut und die Klostergebäude in Stand gesetzt. 1715–1735 wurde in zwei Bauphasen der neue prestigeträchtige Klosterbau von Johann Leonhardt Dientzenhofer (1663–1727) und Joseph Greising<sup>25</sup> (1664–1721) erbaut, an dem auch Balthasar Esterbauer maßgeblich beteiligt war. WIEMER nennt Sölner (Abb. 4) den „*Prototyp eines barocken Prälaten*“,<sup>26</sup> der mit seinen Neubauten das Kloster in ein barockes Residenzschloss mit Gärten und Orangerien transformierte.

<sup>15</sup> Ebd. S. 651.

<sup>16</sup> KASPAR, ADELHARD: *Chronik der Abtei Ebrach*, Münsterschwarzach 1971, S. 18 f.

<sup>17</sup> Ebd. S. 21.

<sup>18</sup> WIEMER 1992, S. 7.

<sup>19</sup> Die Zehntfreiheit für die Mönche des Zisterzienserordens wurde 1141 von Papst Innozenz II. erteilt.

<sup>20</sup> KASPAR 1971, S. 29.

<sup>21</sup> ZEISS 1926, S. 18 f.

<sup>22</sup> WIEMER 1992, S. 8.

<sup>23</sup> Ebd. S. 6.

<sup>24</sup> Auch Selner geschrieben.

<sup>25</sup> Auch Greissing geschrieben.

<sup>26</sup> WIEMER 1992, S. 11.

Keine Internetfreigabe

3: Ansicht des Klosters nach Matthäus Merian aus der Topographia Franconia, 1648, abgebildet bei Wiemer 1989, Tafel X

Keine Internetfreigabe



5: Kleidung eines Ebracher Mönchs im 18. Jahrhundert

4: Titelblatt der Festschrift zur Inauguration von Abt Wilhelm Sölner am 2. Juni 1715 (Kupferstich von Georg Friedrich Weigand), Staatsbibliothek Bamberg, abgebildet bei WIEMER 1992, S. 10

12/132

1738 entflammte der Streit um die Reichsunmittelbarkeit zwischen dem Hochstift Würzburg und Ebrach erneut. In seiner Schrift zur Geschichte der Abtei – *Brevis notitia monasterii B. V. M. Ebracensis sacri ordinis Cisterciensis in Franconia*<sup>27</sup> machte Abt Sölner erneut den Anspruch der Abtei auf Reichsunmittelbarkeit geltend. Er beschreibt die Geschichte der Abtei seit ihrer Gründung, wobei er sämtliche vom Kaiser und Papst verliehenen Privilegien als Beweise für diesen Rechtsanspruch heranzieht.

Die Schrift wurde vom Würzburger Bischof eingezogen und teilweise verbrannt.<sup>28</sup> Eine Beschwerde des Abtes bei der Kurie in Rom war erfolgreich und so wurde die Schrift 1739 erneut gedruckt.<sup>29</sup> Rückschläge erlebte die Abtei 1758/59 und 1762 durch Einfälle der Preußen während des Siebenjährigen Krieges. 1796 und 1800 wurde die Abtei von den Franzosen besetzt. Am 11. September 1802 erfolgte die Besitznahme des Klosters durch die kurfürstliche Klosteraufhebungskommission. Am 2. Mai 1803 wurde offiziell die Aufhebung der Abtei beschlossen. Viele Ökonomiegebäude wurden versteigert (Orangerie, Ökonomiehof, Familiarbau, Klostergasthof, Pfarrkapelle, Viehhof, Mühle und Krankenhaus) und die mobile Ausstattung des Klosters, samt der Klosterbibliothek verkauft.<sup>30</sup> Die Holzskulpturen von Balthasar Esterbauer blieben vor Ort.

Die Klostergebäude standen zunächst weitgehend leer und verfielen zusehends. WIRTH spricht von einer Besiedelung durch „Landstreicher“.<sup>31</sup> Nachdem es zwischenzeitlich Pläne für eine Wiederbesiedlung des Klosters mit Zisterziensern gab,<sup>32</sup> plante die Bauinspektion Bamberg ab 1841 die Einrichtung einer Strafanstalt in den ehemaligen Klostergebäuden. Die Justizvollzugsanstalt (JVA) wurde 1851 in Betrieb genommen und besteht bis heute.

---

<sup>27</sup> Kurz *Brevis notitia*.

<sup>28</sup> HOFMANN 1971, S. 145 f.

<sup>29</sup> MATSCHE, FRANZ: „Fundant et ornamt“: Orte und Formen der bildlichen Präsentation von Stiftern in barocken Klöstern Süddeutschlands, in: HERZOG, MARKWART; WEIGL, HUBERTA (Hrsg.): *Mitteleuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild*, Bd. 5, Konstanz 2009, S. 137–163, S. 155.

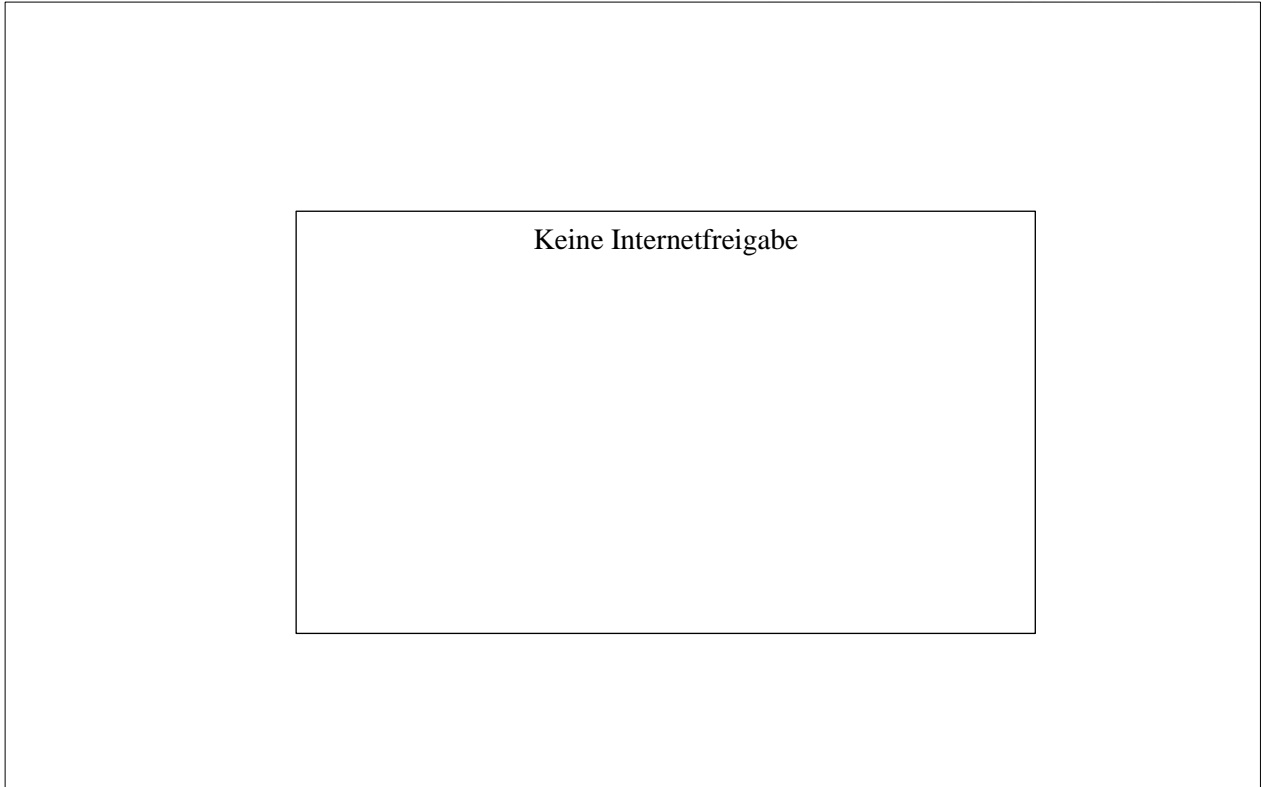
<sup>30</sup> JAEGER, JOHANNES: *Das Kloster Ebrach. Aus der Zeit des letzten Abtes Eugen Montag und der Säkularisation des Klosters*, Gerolzhofen 1897, S. 96 ff.

<sup>31</sup> WIRTH, JOSEF: *Die Abtei Ebrach. Zum achthundertjährigen Gedenken 1127–1927*, Gerolzhofen 1928, S. 246 f.

<sup>32</sup> Ebd. S. 248 f.

## Der Neue Bau

Der sogenannte „Neue Bau“, schon in den zeitgenössischen Quellen so bezeichnet, wurde zwischen 1715 und 1734 unter Abt Sölner erbaut. Als Bildhauer war von 1715 bis 1718 Balthasar Esterbauer tätig, der hier alle Bildhauerarbeiten vornahm. Von ihm müssen daher auch die Skulpturen im großen Saal stammen, deren Ikonografie und Einordnung in das Bauprogramm noch immer unklar ist. Da barocke Skulpturen im Zusammenhang mit der Raumausstattung und dem ikonografischen Programm des ganzen Baus gesehen werden müssen, wird im Folgenden ein Überblick über die Baugeschichte gegeben und das Bauprogramm näher erläutert, um sich einer Deutung der Skulpturen anzunähern.



6: Ansicht der Abtei Ebrach aus der *Brevis Notitia* 1738 mit dem neuen Bau von Sölner (Kupferstich von P. Lucas Schmidt), abgebildet bei MEIER ZU VERL 2013, S. 8

## Baugeschichte

Der Grundstein für die barocke Erneuerung der Klosteranlage wurde unter Abt Ludovicus Ludwig gelegt. Er beseitigte den alten Wirtschaftshof im Westen und plante, die Pferdeställe in die Abteigebäude zu integrieren. Erweiterungen der Klosteranlage waren jedoch zunächst nicht vorgesehen. 1688 erfolgte die Grundsteinlegung für den von Johann Leonhard Dientzenhofer geplanten Bau. Die Pläne sahen eine rechteckige Anlage mit fünf geschlossenen Höfen vor. Der sechste, im Südosten gelegene Hof, sollte nach Süden geöffnet sein und an seiner südöstlichen Ecke den Bibliothekstrakt anfügen (Abb. 7).

Am Kreuzungspunkt der Mitteltrakte der vier Binnenhöfe hätte sich ein kreuzförmiger Kuppelsaal, die sogenannte Aula, befunden. Geplant war ein durchgehend zweigeschossiger Bau, dessen Ecken durch schwach ausgeprägte Risalite hervorgehoben werden sollten. Nacheinander wurden der an die Westfassade der Kirche anschließende Ostteil des Abteitraktes, der Bursariats- und Kassariatstrakt an der Südwestecke der Kirche (1688–1695/95), der Bibliotheksflügel, der Refektoriumstrakt und der Kreuzgang (1691–1695/98) gebaut. Um 1700 folgte als letztes der Kanzleitrakt, dann kam die Bautätigkeit wegen des Spanischen Erbfolgekrieges weitgehend zum Erliegen.<sup>33</sup>

Erst unter Ludwigs Nachfolger Sölner wurde die Bautätigkeit 1715 wieder aufgenommen. Ihm schwebte eine Umwandlung der alten Klosteranlage in ein „Schloßstift“<sup>34</sup> vor. Vorbild war das Schloss Weissenstein in Pommersfelden, welches gerade von Lothar Franz von Schönborn, Fürstbischof von Bamberg, Kurfürst und Erzbischof von Mainz und Reichserzkanzler, vollendet wurde.<sup>35</sup> Als westlichen Abschluss an den bestehenden Konventsbau plant Sölner einen schlossartigen Abteibau und beauftragte den Würzburger Hofbaumeister Joseph Greising, der in den folgenden Jahren als Baumeister für den neuen Bau tätig war. Inwieweit der Entwurf von Greising stammt ist unklar. Neben Greising werden Dientzenhofer, Maximilian von Welsch und Balthasar Neumann (1687–1753) diskutiert.<sup>36</sup> Neumann wurde zwar für Risse bezahlt, erhielt jedoch nur geringe Beträge. Während er in der älteren Forschung als der

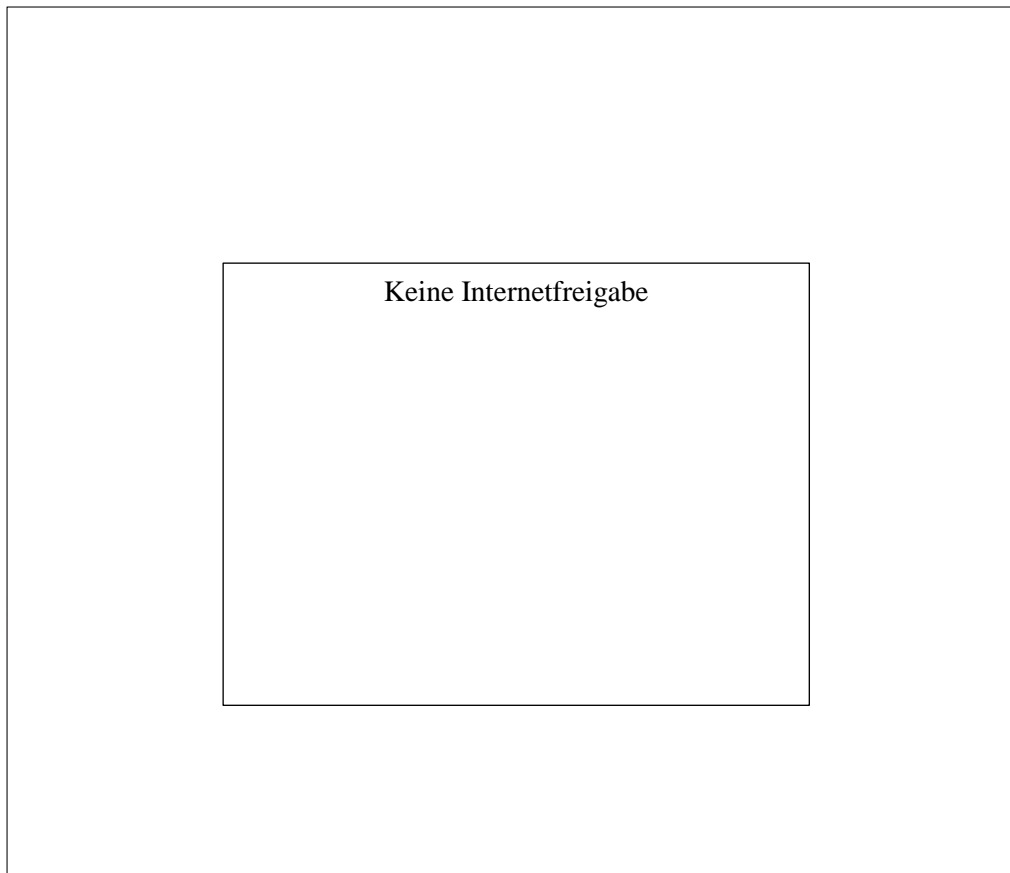
<sup>33</sup> MATSCHE 2009, S. 153.

<sup>34</sup> HOFMANN 1971, S. 141.

<sup>35</sup> Bauzeit 1711–1719.

<sup>36</sup> WIEMER, WOLFGANG: *Zur Entstehungsgeschichte des neuen Baues der Abtei Ebrach*, Würzburg 1989, S. 5.

Urheber des Entwurfs gilt,<sup>37</sup> geht die neuere Forschung von einem nicht verwirklichten Konkurrenzprojekt oder einer Mitbeteiligung aus.<sup>38</sup> Auch der Stuckateur und Bauzeichner Georg Henricke († 1739) reichte Entwürfe ein.<sup>39</sup>



**7: Rekonstruktion des Dientzenhoferentwurfs, die gestrichelten Teile wurden bis 1700 gebaut, die grau hinterlegten Gebäude wurden nicht ausgeführt, abgebildet bei WIEMER 1992, S. 38**

Der neue Entwurf öffnet die Westseite zu einem Ehrenhof, der nun mit dem Abtsgarten über die ursprüngliche Umfriedung hinausgreift. Mühle und Brauhaus wurden außerhalb des Sichtbereiches der Westfassade verlegt. Im Nordosten entstand ein neuer Ökonomiehof, der die Pferdestallungen aufnahm. Schlachthof, Kellerei und Gasthaus wurden in die Konventsgebäude integriert. Die Vorstadt wurde in repräsentativen Trakten um einen Platz gruppiert. Von den mittelalterlichen Gebäuden blieben nur die Kirche, das Krankenhaus und das Torhaus erhalten. Die wichtigsten Neuerungen bestanden jedoch in der Einfügung eines repräsentativen Treppenhauses in den Mittelteil des Nordflügels und in der Einfügung eines längsrechteckigen Saaltraktes in den Hauptbau des Ehrenhofes, der aus Sala terrena und dem Hauptsaal besteht, in dem die Skulpturen Esterbauers aufgestellt sind.

Im Mai 1715 wurde mit dem Fundament für den „Neuen Bau“ begonnen.<sup>40</sup> Die Arbeiten konzentrierten sich zunächst auf den Mittelteil der Nordfassade mit dem Treppenhaus und dem Saalbau sowie auf Vervollständigung der alten Gebäudeteile. Die Bildhauerarbeiten am Neuen Bau führte bis 1718 Balthasar Esterbauer mit seinem Gesellen Johann Thomas Wagner (1691–1769)<sup>41</sup> aus. 1717 wurde mit dem Ausbau des Treppenhauses begonnen und ein Vertrag mit dem Mainzer Hofstuckateur Daniel Schenk geschlossen. Zusammen mit seinem Mitarbeiter Georg Henricke begann er mit der Stuckierung des Treppenhauses und der an den Saal grenzenden Räume.<sup>42</sup> Im September 1717 wurden die fünf Steinskulpturen der Gründer und Förderer der Abtei von Esterbauer auf dem Giebel des Treppenhauses aufgestellt. Als Schenk Mitte 1718 starb übernahm Henricke den Auftrag. 1718 war der Saal unter Dach. Im gleichen Jahr fertigte Esterbauer die acht Holzskulpturen für den Saal, die Ende des Jahres von Heinrich Lindner gefasst wurden.<sup>43</sup> Die Marmorierung des Saales stammt von Hans Michael Gross. 1719 wurde das Treppenhaus eingewölbt und Henricke begann mit der Stuckierung des Saales.

<sup>37</sup> TREPPLIN 1937, S. 53.

<sup>38</sup> WIEMER 1989, S. 55.

<sup>39</sup> WIEMER 1992, S. 39 ff.

<sup>40</sup> HOFMANN 1971, S. 141.

<sup>41</sup> Vater des späteren Würzburger Hofbildhauers Johann Peter Wagner.

<sup>42</sup> WIEMER 1992, S. 47 ff.

<sup>43</sup> Staatsarchiv Würzburg: Baurechnungen Kloster Ebrach 1718, StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2618. und StAWü: Baumanuale Kloster Ebrach 1715–1721.

Keine Internetfreigabe

8: Anlagenplan vor der Säkularisation nach Jaeger 1897, abgebildet bei JAEGER 1897

Keine Internetfreigabe



10: Treppenhaussituation seit dem 19. Jahrhundert

9: Delin. I, 2, 51 Perspektivische Ansicht des Treppenhauses, G. Henicke zugeschrieben, Staatsbibliothek Würzburg, abgebildet bei WIEMER 1989

Im gleichen Jahr wurde die Balustradenattika der Ehrenhoffassade fertiggestellt.<sup>44</sup> Als Bildhauer war nun der Bamberger Daniel Friedrich Humbach (1685–1741) für den Neuen Bau tätig. 1719/20 lieferte er die Skulpturen für das Treppenhaus. 1720 fertigte der Bamberger Hofschlosser Christoph Meisel das Prunkgitter für die obere Galerie des Treppenhauses. Mitte 1720 war der Nordflügel des Ehrenhofes fertig. 1720/21 freskierte der spätere Würzburger Hofmaler Johann Anton Remela († 1740) das Treppenhaus mit Fresken aus. 1721 lieferte Meisel die Balkongitter für den großen Saal. 1722–23 wurde das Grottenwerk unter der Treppe von Henicke gefertigt und das Hauptbild des großen Saales von Clemens Anton Lünenschloss (1678–1763) geschaffen. Die kleinen Fresken an der Saaldecke entstanden etwa zeitgleich und stammen von Remela. 1723 war die Ausstattung des Hauptsalles und des Treppenhauses abgeschlossen.

<sup>44</sup> Ende des 19. Jahrhundert abgebrochen.

16/132

Als letztes wurden die Inschriften mit Texten aus päpstlichen Bullen in den Kartuschen der Lang- und Schmalseiten des Hauptsaaes angebracht.<sup>45</sup> Die Bautätigkeit ruhte zunächst und wurde erst 1730 wieder aufgenommen. Bis 1734 wurden der Südflügel des Ehrenhofes und der Anschluss an den Saal fertiggestellt. Auch hier war Humbach als Bildhauer tätig.<sup>46</sup> 45 Jahre Leerstand und die Bedürfnisse der Strafanstalt führten im 19. Jahrhundert zu Renovierungsarbeiten und baulichen Veränderungen. Die Wand des ersten Geschosses des Treppenhauses wurde nach vorne versetzt, sodass das ehemals zweiseitig beleuchtete Vestibül des Treppenhauses heute schmaler und nur noch einseitig beleuchtet ist. Die zurückschwingende Galerie im zweiten Stock des Treppenhauses wurde begradigt (Abb. 9, 10) und die Zugänge zu den Balkons des großen Saales zugemauert. Die Bauauffälligkeit des Daches führte zum Abriss der Balustradenattika (Abb. 12) über dem großen Saal, da man einen einfacher zu wartenden Dachabschluss wünschte.<sup>47</sup>

Der Hauptsaal wurde ab 1850 in einen „Betsaal“ für die Gefangenen umgewandelt,<sup>48</sup> und eine Orgel,<sup>49</sup> eine Kanzel, der Altar und das Laiengestühl aufgestellt (Abb. 11). Die Giebelskulpturen Esterbauers verfielen zusehends. Auf einer Abbildung von 1928 fehlt die Skulptur von Friedrich von Schwaben (Abb. 13).<sup>50</sup> Auf einer Aufnahme von 1971 fehlen auch die Skulpturen des Richwin und der Ecclesia.<sup>51</sup> 1978 wurde der „Betsaal“ in den restaurierten Kapitelsaal verlegt.<sup>52</sup>



11: Der große Saal in den 1930ern mit Kirchengestühl, Altar und Kanzel,, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Im heute nicht öffentlich zugänglichen Teil wurden Werkstätten in der Sala terrena und der Bibliothek eingerichtet.<sup>53</sup> Ende der 1980er Jahre entschied man sich zur Restaurierung der verbleibenden vier Skulpturen auf dem Giebel und für die Neuschöpfung der verlorenen Darstellung des Friedrich von Schwaben. 1988 wurden die neu geschaffenen Skulptur und Abgüsse der restaurierten Originale wieder auf dem Giebel aufgestellt (Abb. 14)<sup>54, 55</sup>

<sup>45</sup> TREPPLIN 1937, S. 65.

<sup>46</sup> WIEMER 1992, S. 47 ff.

<sup>47</sup> WIEMER, WOLFGANG: *Der barocke Klosterplan des Klosters Ebrach*, in: Bericht des historischen Vereins Bamberg, 124. Bericht, 1988, S. 255–281. S. 263.

<sup>48</sup> Regierung von Oberfranken: Errichtung einer Strafanstalt im Klostergebäude Ebrach, StABA, Bauinspektion Bamberg (K 28a) Nr. 501850.

<sup>49</sup> Der Einbau erfolgte 1853: StABA: Anschaffung einer Orgel für den Betsaal 1853.

<sup>50</sup> Wohl heruntergefallen und zerstört.

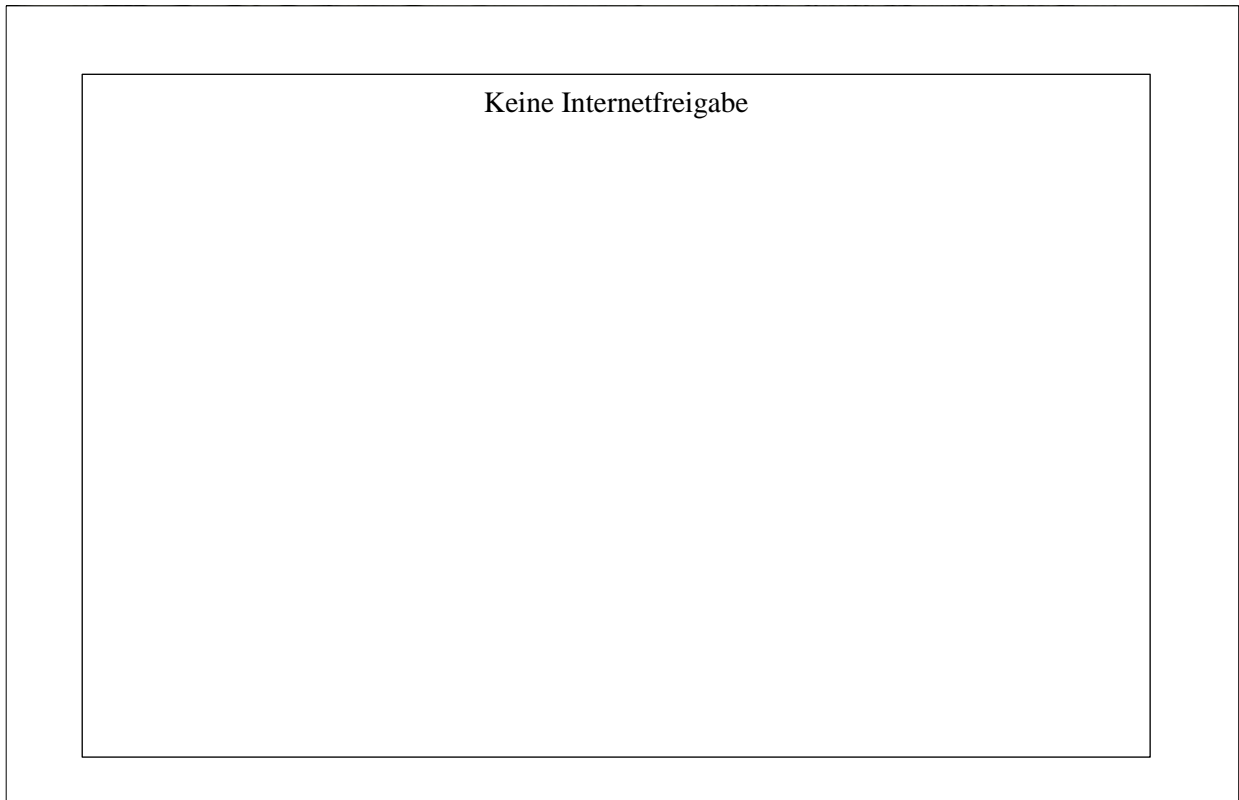
<sup>51</sup> Wohl wegen Bauauffälligkeit abgebaut.

<sup>52</sup> MEIER ZU VERL 2013, S. 10.

<sup>53</sup> Auf die baulichen Veränderungen während der Einrichtung der JVA kann nicht näher eingegangen werden. Es sei hier auf den Bestand der Bauinspektion Bamberg im Staatsarchiv Bamberg verwiesen.

<sup>54</sup> Die restaurierten Originale befinden sich heute in der sog. Schafscheune der JVA Ebrach, die nicht öffentlich zugänglich ist. E-Mail von Gerald Oppelt, Staatliches Bauamt Bamberg vom 12.1.2016.

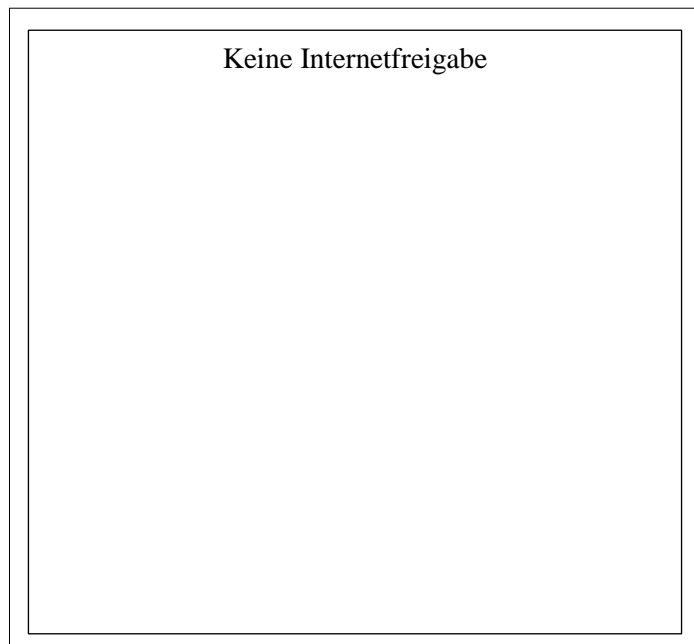




12: Die Balustradenattika über dem Saal. Detail aus der Säkularisationsaufnahme von 1803 von N. Berwein, Staatsbibliothek Würzburg, abgebildet bei WIEMER 1989



13: Giebel mit den Originalskulpturen, 1928, abgebildet bei WIRTH 1928



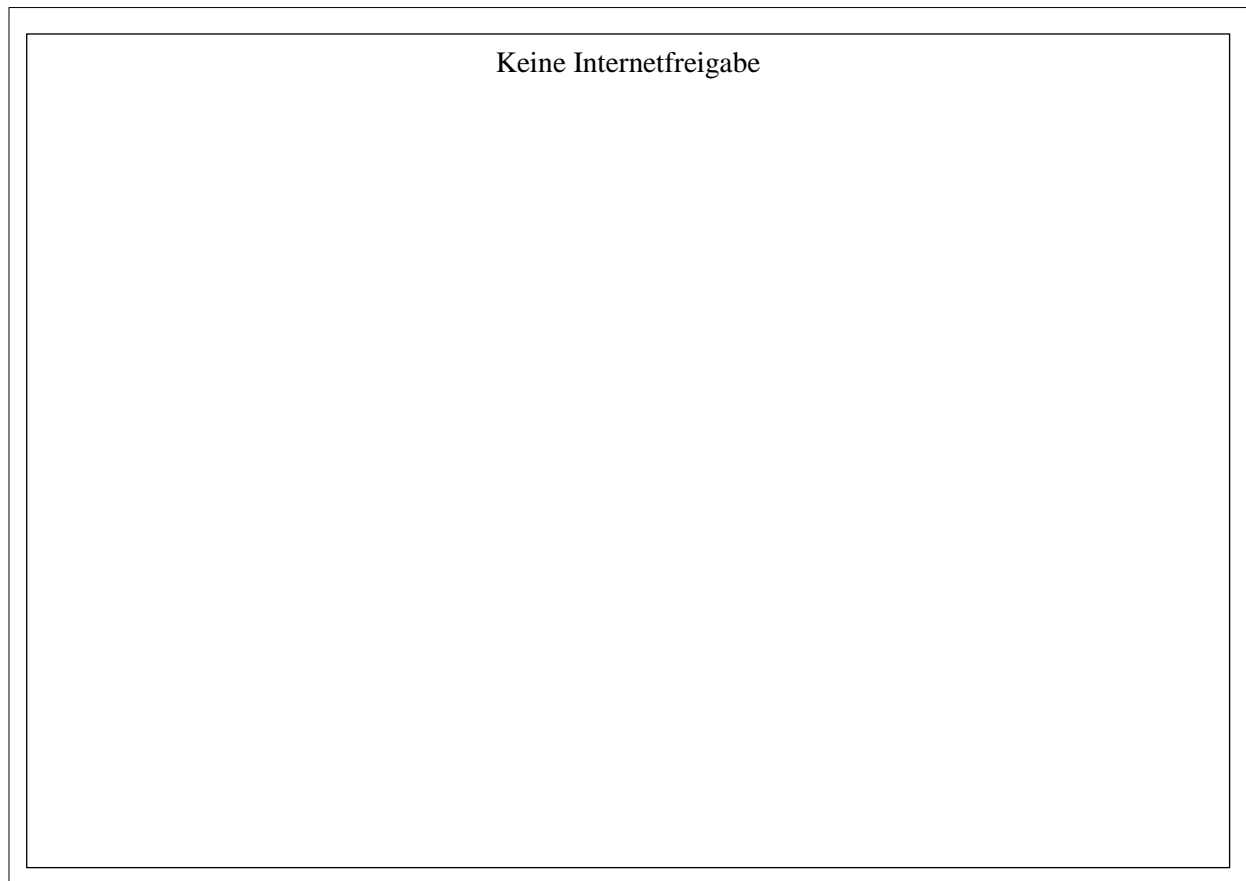
14: Ecclesia, vor und nach der Restaurierung 1988 (Abb. der restaurierten Skulpturen und die Neuschöpfung bei NEUMANN 1988, S. 47–51), abgebildet bei NEUMANN 1988, S. 47-51

<sup>55</sup> NEUMANN, NORBERT: Die Lücke die niemand bemerkte, in: Landbauamt Bamberg (Hrsg.): *Barockbau Ebrach. Katalog zur Ausstellung „300 Jahre Barockbau Ebrach“*, Bamberg 1988, S. 48–52.

### Beschreibung

Der ursprüngliche Baukomplex aus der Mitte des 18. Jahrhunderts gliedert sich um fünf, teils geschlossene rechteckige Höfe. Die vier im Osten liegenden Höfe gehen auf den Entwurf Dientzenhofers, der nach Westen geöffnete Ehrenhof auf Greising zurück (Abb. 7). Der nordöstliche Hof schließt an das südliche Seitenschiff der Kirche an. Im Süden folgt ein nach Süden geöffneter Hof. An dessen südöstlicher Ecke befindet sich ein sechssachsiger nach Osten gerichteter Trakt. Im Südosten schließt ein westöstlich orientierter Gebäudetrakt an die Südostecke des Chores an, der so einen unregelmäßigen nach Osten geöffneter Hof mit dem vorher genannten Trakt bildet. Im Westen schließen sich zwei Höfe an die Westfassade der Kirche an, wobei der nördliche geschlossen, der südliche nach Süden geöffnet ist. Auf diese beiden Höfe folgt eine, über ihre gesamte Breite nach Westen geöffnete, dreiflügelige Anlage. Diese Anlage wird in den zeitgenössischen Akten als „Neuer Bau“ bezeichnet.<sup>56</sup>

1898 wurde an den Ostteil der Anlage als östlichen Abschluss des unregelmäßig geformten Hofes ein Zellentrakt für die Strafanstalt gebaut,<sup>57</sup> ein weiterer Zellentrakt, der sich als Riegel in diesen Hof schiebt, kam im 20. Jahrhundert hinzu.



15: Grundriss des 1. Stockes der Klostergebäude von J. B. Eck, um 1820,, abgebildet bei WIEMER 1989

Das Klostergebäude ist aus grauem Sandstein gebaut und hat zwei Schauffassaden: die langgestreckte, heute zur Straße orientierte Nordfassade, die an die Westfassade der Kirche anschließt, und die Westfassade, die zum Abtsgarten hin orientiert ist.

Die **Westfassade** (Abb. 16) zum Ehrenhof stammt von Joseph Greising. Der Hof wird symmetrisch von den drei Flügeln des neuen Baues gebildet. Der Saalbau bildet das Zentrum der Anlage, im Norden und Süden schließen sich kürzere Flügel mit zwei dreigeschossigen Eckpavillons an, die zum Hof hin zweiachsig sind. Das Erdgeschoss der Eckpavillons ist als rustizierter Sockel behandelt, darauf stehen Pilaster, die die oberen zwei Geschosse zusammenfassen. Die sich anschließenden Flügel sind zunächst über sechs Achsen zweigeschossig, daran schließen sich auf jeder Seite drei dreigeschossige Achsen an. Im Erdgeschoss öffnen sich die Flügel mit Rundbogenarkaden zum Innenhof. Darüber fassen wieder Pilaster die oberen Geschosse zusammen. Die Dreigeschossigkeit setzt sich im Saalflügel fort, der den Ostabschluss des Hofes bildet. Nach je sechs Achsen tritt der siebenachsige Saalrisalit aus der Westfassade hervor. Während die Rücklagen wie die Seitenflügel behandelt sind, steigert sich die Plastizität am Mittelrisalit. Das Erdgeschoss ist mit Bänderrustika verziert und bildet den Sockel für die Kolossalpilaster, die die oberen zwei Geschosse zusammenfassen. Die Fenster sind vertikal durch Lisenen verbunden, die in Gesimsen, Architrav und Fries verkröpft

<sup>56</sup> HOFMANN 1971, S. 141.

<sup>57</sup> WALLRAF, RUDOLF: *Justiz und Denkmalpflege in Ebrach*, in: Markt Ebrach (Hrsg.): *Ebrach. Erbe und Verantwortung*, Bamberg 1977, S. 26–30, S. 26.

werden. Die Beletage wird durch alternierende Segment- und Dreiecksgiebel als Fensterbedachung hervorgehoben. Die Fensterlisenen der Mittelachse ist plastischer ausgebildet als die Lisenen der Seitenachsen und wird durch einen größeren Dreiecksgiebel in der Beletage und durch einen gesprengten Segmentgiebel über dem Portal betont. Das Portal ist zusätzlich von Doppelsäulen flankiert. Die Kapitelle und die Fensterumrahmungen, welche Sonnenblumen, Abtsstäbe und Puttenköpfe (Abb. 18), zeigen stammen von Esterbauers Hand, ebenso das Auge der Dreifaltigkeit über dem Mezzaninfenster der Mittelachse (Abb. 17).<sup>58</sup>



16: Westfassade, Foto: Franzfoto



17: Mezzaninfenster des Saalrisalits mit Dekor von Esterbauer



18: Saalrisalit mit Dekor, von Esterbauer

An der **Nordfassade** (Abb. 19) treffen zwei Bauphasen aufeinander: während der östliche Teil noch zum Dientzenhoferbau gehört, ist der westliche Teil bereits unter Greising erbaut. Die 26 Achsen der Fassade werden durch den neunachsigen Mittelrisalit des Treppenhauses unterbrochen (Abb. 20). Der Mittelrisalit sowie der zweiachsige Eckpavillon sind dreigeschossig, die zwischenliegenden Gebäudeteile zweigeschossig. Die Zweigeschossigkeit des Dientzenhoferbaues wird also auf der westlichen Seite des Treppenhausrisalits wieder aufgenommen und zur Ecke wieder zur Dreigeschossigkeit gesteigert. Die Rücklagen werden durch toskanische Kolossalpilaster auf Piedestalen

<sup>58</sup> MEIER ZU VERL 2013, S. 19.

20/132

gegliedert, die je zwei Geschosse zusammenfassen. Unter dem Dach verläuft ein Zahnschnittgesims, Architrav und Fries sind nur über den Pilastern ausgeführt. Die Fenster sind vertikal durch Lisenen mit vertieften Füllungen verbunden und mit einem geraden Sturz bedacht. Unterbrochen wird die regelmäßige Gliederung der Rücklagen durch zwei symmetrisch angeordnete dreifenstrige, reich verzierte Erker im ersten Stock und zwei Portale jeweils links und rechts vom Mittelrisalit.



19: Nordfassade



20: Treppenhausrisalit



21: Osterker mit Dekor, von Esterbauer



22: Westerker mit Dekor, von Esterbauer

Der östliche Erker zeigt die Wappen Ebrachs und seiner Tochterklöster (Abb. 21). Der westliche Erker zeigt die Wappen der Stifter und Wohltäter der Abtei (Abb. 22). Die zwei östlichen direkt an die Kirche angrenzenden Achsen sind durch rustizierte schmale Pilasterbeilagen und Segmentverdachungen über den Fenstern des ersten Stockes ausgezeichnet, eine Reminiszenz der Dientzenhoferschen Fassadengliederung. Der Mittelrisalit steigert sich zur Mitte hin: die jeweils äußeren drei Achsen springen nur schwach gegen die Rücklagen hervor und unterscheiden sich von dieser lediglich durch ihre Dreigeschossigkeit und den Wechsel von Segment- und Dreiecksverdachung über den Fenstern des ersten Stockes. Die mittleren drei Achsen werden durch Bänderrustika im Sockel und die Einfassung durch

zwei über Eck stehenden Pilastern mit Kompositkapitellen betont. Die Portalachse wird zusätzlich durch Doppelsäulen gerahmt. Das Gebälk läuft durch und verkröpft sich über den Pilastern und Doppelsäulen. Auf dem Gebälk ruht ein Dreiecksgiebel in dessen Giebfeld das Klosterwappen umgeben von Putten und Sonnenblumen dargestellt ist. Giebel und Gesims tragen Statuen, die die Gründer der Abtei darstellen. Der Fries trägt den Spruch „FUNDANT ET ORNANT“. Die drei mittleren Achsen überragen den übrigen Bau. Das Portal wird durch einen Segmentgiebel betont, in dessen Giebfeld ein marianisches Wappen dargestellt ist und auf dem zwei allegorische Figuren liegen. Grundsätzlich steigert sich die Plastizität und Bewegtheit der Fassade von den Rücklagen zur Portalachse.



23: Blick in den Saal nach Norden

Im Inneren des Treppenhausrisalits führt eine doppelarmige Stiege auf das Mittelpodest der Galerie des ersten Stockes zum Hauptsaal, zur ehemaligen Abtswohnung sowie zu den ehemaligen Gästezimmern und Verwaltungsräumen. Die Treppe ruht auf drei Bögen, durch die man in einen grottenartigen Raum gelangt. Auf der Brüstung der Stiege stehen wappenhaltende Löwen, Blumenvasen und Skulpturen (Abb. 10). Die untere Zone der Seitenwände war ursprünglich mit Darstellungen der Tochterklöster Ebrachs von Antonio Nave<sup>59</sup> geschmückt. 1783 wurden diese Gemälde durch Darstellungen von Samson und den Philistern und dem Zug durch das Rote Meer ersetzt. Die untere Zone der Portalwand zeigt zwei Ölgemälde vermutlich ebenfalls von Nave, deren Darstellung nicht näher

<sup>59</sup> Lebensdaten unbekannt.

bestimmt werden kann. Es handelt sich entweder um Danksagungen und Opferszenen<sup>60</sup> oder um Tugend-darstellungen.<sup>61</sup> Die oberen Wandzonen sind mit Fresken von Anton Remela bemalt, die Johannes den Täufer auf Patmos, König David und die Propheten Jesaja und Daniel zeigen. Der bauseitig bedingten geringen Tiefe des Treppenhauses begegnete man mit einer zurückschwingenden Galerie im zweiten Stock und einem perspektivisch-malerischen Kulisseneffekt: die durch das Zurückschwingen entstandene Öffnung nahm das Deckengemälde von Remela auf, das die Apokalyptische Frau und den Kampf Michaels gegen den Drachen zeigt. Es wird plastisch auf die Rückwand heruntergezogen und von mehreren kleineren Fresken mit kämpfenden apokalyptischen Engeln begleitet. Die Enge konnte so optisch kompensiert werden. Unterstützt wurde dieser Effekt durch, die Stuckbalustraden an den Seitenwänden.<sup>62</sup> Vom Vestibül im ersten Stock erreicht man durch einen stuckierten und mit Fresken von Remela ausgemalten Verbindungsgang den großen Hauptsaal. Die Fresken zeigen Szenen aus dem Leben Salomons: der Tempelbau Salomons, die Königin von Saba huldigt Salomon, Gott erscheint Salomon im Traum.

Der sog. **Kaisersaal**, wie der große Saal mit den Skulpturen Esterbauers seit Ende des 19. Jahrhunderts genannt wird, ist zweigschossig (Abb. 23, 24). Breite zu Länge entsprechen einem Verhältnis von 1:2. Gegliedert ist der Saal durch Pilaster aus rotem Stuckmarmor, die seine zwei Geschosse zusammenfassen. Im Mittelbereich der Längswände und an den Schmalseiten sind den Pilastern Dreiviertelsäulen vorgelagert. Die Säulen stehen auf eckigen Sockeln, die Pilaster stehen teils auf runden, teils auf eckigen Sockeln. Auf den Stützen ruht das über den Kapitellen verkröpfte Gebälk, ebenfalls aus rotem Stuckmarmor. Im Gebälk befinden sich über den gliedernden Stützen Büsten geharnischter Männer montiert. Ein flaches Spiegelgewölbe bildet die Decke. Die tiefen Fensternischen teilen Scheinbalkone. Die inneren drei Achsen der Ostseite stoßen an den Konventstrakt, die Fenster sind daher nur aufgemalt. Der Saal besitzt insgesamt fünf Zugänge durch Flügeltüren: je zwei an den Schmalseiten und eine an der Ostseite. Über den Türen der Schmalseiten befinden sich Balkone, die ursprünglich zugänglich waren. Die Mittelachse der Schmalseiten nehmen zwei Kamine ein. Die Kaminachsen werden durch rote Stuckmarmorrahmen betont, in denen sich ein ovales Feld befindet.<sup>63</sup> Über den Kaminen schweben Engel und Putten, die ein Tuch halten. Auf der Einfassung des südlichen Kamins liegen zwei allegorische weibliche Figuren.<sup>64</sup> Die Kamine rahmen Dreiviertelsäulen. In den Ecken folgen konkav geschwungene Pilaster mit rundem Sockel. Auf dem dreiviertelrund ausgebildetem Sockel steht in jeder Ecke eine Kriegerfigur, die als Repräsentanten je eines zisterziensischen Ritterordens zu verstehen sind.<sup>65</sup> Die ersten Stützen der Langseiten sind jeweils flache Pilaster mit eckigem Sockel, darauf folgen zur Mitte hin schräg gestellte konkave Pilaster mit rundem Sockel. Es folgen zwei Dreiviertelsäulen und erneut ein schräg gestellter Pilaster. Dieses Muster wiederholt sich auf der gegenüberliegenden Seite. Auf den Sockeln der konkaven Pilaster stehen an der Ostseite zwei weibliche Figuren, an der Westseite eine Frau und ein Papst. Auf dem Gebälk über den Dreiviertelsäulen halten bronzefarbene Putten an den Schmalseiten die Wappen der vier zisterziensischen Ritterorden und über den Säulen der Längswände die Wappen der vier Primarabteien. Die vier Putten auf dem Gebälk über den Figuren an den Längsseiten präsentieren je eine Mitra. Die schräg gestellten Pilaster bilden die Eckpunkte eines Mittelfeldes. In diesem Mittelfeld befindet sich an der Decke das zentrale Leinwandgemälde von Anton Clemens Lünenschloss, welches die Anbetung des apokalyptischen Lammes vor der Kulisse des Zisterzienserordens darstellt und das Motto des Klosters „PRO ARIS ET PRO FOCIS“<sup>66</sup> trägt (Abb. 25). Zu den Stirnseiten des Saales hin folgen zwei kleinere Fresken von Remela. Sie zeigen die Bestätigung des Zisterzienserordens durch den Papst an der Nordseite (Abb. 26) und die Bestätigung der zisterziensischen Ritterorden durch den Kaiser an der Südseite (Abb. 27). In der Gebälkzone unter dem Papstbildnis steht in einer Kartusche: „ORDO CISTERCIENSIS PLANTATIO SANCTA“<sup>67</sup>. In der Gebälkzone unter dem Kaiserbildnis: „UT CASTRORUM ACIES ORDINATA TERRIBILIS“<sup>68</sup>. Weitere, leere Kartuschen befinden sich über den Fenster- und Portalachsen und unter den Schlachtszenen. An den Langseiten wird das Deckenbild von insgesamt vier monochromen Fresken, ebenfalls von Remela begleitet (Abb. 28, 29). Sie zeigen Schlachtszenen aus den Kreuzzügen. An der West- und der Ostwand befinden sich in der Mitte über dem Gebälk zwischen den Dreiviertelsäulen je zwei Kartuschen mit Zitaten aus päpstlichen Bullen. An der Westwand ist zu lesen: „VIRTUTUM MERITIS RUTILANS, ET SANCTITATIS ODORE FRAGRANS IN ECCLESIAE CORPORE NOBILISSIMUM MEMBRUM ORDO CISTERCIENSIS Alexander IV Bulla Virtutum Meritis.“<sup>69</sup> Auf der Ostseite steht: „IN ECCLESIA FUNDAMENTO ORDO

<sup>60</sup> WIEMER 1992, S. 49.

<sup>61</sup> HENGELHAUPT, UTA: Exemplum Virtutis: Überlegungen zu Entstehung und Ausstattung der Festsäle in den Zisterzienserklöstern Ebrach und Bronnbach in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Heft 117, 2006, S. 285–344, S. 313.

<sup>62</sup> WIEMER 1992, S. 47.

<sup>63</sup> Heute zeigen die Felder Malereien aus den 1960er Jahren: Das Wappen des Klosters und von Abt Sölner.

<sup>64</sup> Vermutlich Treue und Liebe.

<sup>65</sup> Gemeinhin werden diese Figuren als „Herolde“ bezeichnet. Die Funktion eines Herolds ist der eines Boten. Zur Kennzeichnung trägt er das Wappen seines Lehensherren auf der Kleidung. Das Tragen von Waffen oder jegliche militärische Betätigung ist ihnen verboten. Die Skulpturen im Kaisersaal sind aber eindeutig als Krieger dargestellt.

<sup>66</sup> „Für den Altar und das Herdfeuer“. Von zahlreichen Adelsgeschlechtern verwendete Devise die frei mit „für Gott und Vaterland“ übersetzt wird.

<sup>67</sup> „heilige Gründung des Zisterzienserordens“ aus der Bulle *Inter innumeras* von Alexander IV.

<sup>68</sup> „schrecklich wie eine Armee bereit zur Schlacht“ aus der päpstlichen Bulle *Parrus fons* von Clemens IV.

<sup>69</sup> Etwa: „mit den schimmernden Vorzügen der Tugenden und dem Duft der Heiligkeit ist der Zisterzienserorden das edelste Glied im Körper der Kirche“ aus der Bulle *Virtutum meritis* von Alexander IV.

CISTERCIENSIS CLARO NITORE CORUSCANS UNIVERSALEM GREGIS DOMINICI AULAM ILLUMINAT.  
Bonifacius VIII Bulla In ecclesia<sup>70</sup>

Die freien Flächen an Wand und Decke sind mit ornamentalem Bandwerk stuckiert. Vor diesem flach gehaltenen Hintergrund, der die ganze Fläche überspannt, treten plastischere, figürliche Motive wie die Reichskrone unter den Schlachtszenen, Blumenvasen, Festons mit Rosen, Lilien und Sonnenblumen, Muscheln, Puttenköpfe, Krummstäbe, Mitren, Monstranzen, Kriegsgerät, Rüstungen, Kreuze, Weihrauchgefäße und Zepter hervor. Neben den Kaminen an der Wand sind in flachem Relief vier antikisierende Herrscherbüsten dargestellt, die sich dem Kamin zuwenden. Die acht Holzskulpturen blicken nach oben auf das zentrale Deckengemälde.



24: Die Bestätigung des Ordens durch den Papst



25: Bestätigung der Ritterorden durch den Kaiser



26: Eine von zwei monochrom roten Schlachtszenen (Südostseite)



27: Eine von zwei monochrom gelben Schlachtszenen (Südwestseite)

### Bauprogramm und Ikonografie

Abt Sölner erweiterte mit dem Neuen Bau den Dientzenhoferschen Bau zu einer Schlossresidenz.<sup>71</sup> Wie in einer barocken Schlossanlage bilden der Prunksaal und das repräsentative Treppenhaus das Herzstück der Anlage. Zusammen

<sup>70</sup> Etwa: „durch die Gründung des Zisterzienserordens erleuchtet die Kirche mit hellem glitzernden Glanz den Palast der gesamten Herde des Herrn.“ Aus der Bulle *In Ecclesia* von Bonifatius VIII.

<sup>71</sup> MATSCHI, 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: HERZOG, MARKWART; KIESSLING, ROLF; ROECK, BERND (Hrsg.): *Himmel auf Erden oder Teufelsbaunurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock*, Bd. 1, Konstanz 2002, S. 81–118, S. 82.

bilden sie „den kanonischen Mittelbau eines Schlosses wie Pommersfelden“.<sup>72</sup> Wegen der engeren räumlichen Gegebenheiten, durch den angefangenen Dientzenhoferbau vorgegeben, wurde aus dem Bauzusammenhang von Treppe und Saal, wie in Pommersfelden, eine arrangierte Bautengruppe, deren Zusammengehörigkeit vor den Umbauten des 19. Jahrhunderts wesentlich deutlicher war. So bereitete das zweiseitig beleuchtete Vestibül im ersten Stock des Treppenhauses auf den ebenfalls zweiseitig beleuchteten Hauptsaal vor. Die Grotte unter der Treppe spiegelt die heute nicht mehr zugängliche Sala terrena<sup>73</sup> unter dem großen Saal. Beide versinnbildlichen das Übereinander von dem düsteren Unterirdischen und dem lichtvollen Erhöhten.<sup>74</sup> Dem Treppenhauspavillon entspricht am südlichen Ende der Saalachse ein Pavillon, in dem ursprünglich der Bibliothekssaal untergebracht werden sollte (Entwurf Delin I, 2, 96). An den beiden Enden des Saaltraktes hätten sich dann sinnbildlich das „weltoffene“ Treppenhaus und die „weltabgekehrte“ Bibliothek gegenübergestanden. Im Nordtrakt wurde diese Symmetrie ansatzweise verwirklicht: im Klostertrakt im Osten befand sich die Prälatur mit der Abtswohnung, im westlichen „Schlossflügel“ befanden sich die Gästezimmer und die Geschäftsräume für weltliche Belange. Durch die gleiche Behandlung der Fassade sowohl der Klostergebäude als auch der „Schlossflügel“ wurden die unterschiedlichen Gebäudeteile wieder in den Bauzusammenhang eingebunden. Die Auffassung Sölners vom Neuen Bau als Schloss zeigt sich auch in der Gestaltung des großen Festsaaes. MATSCHE nennt diesen Festsaaletypus „Kolonnadensaal“. Ausschlaggebende Kriterien sind die Gliederung des Saales durch Pilaster oder Säulen in geschossübergreifender Kolossalordnung, die jedoch nur flach auf die Wand aufgelegt sind und auf Piedestalen stehen,<sup>75</sup> ferner die Ausführung *à l'italienne*, d. h. zwei- bis dreigeschossig.<sup>76</sup> Weitere Merkmale sind ein einheitliches thematisches Konzept und die Verwendung von Marmor oder Stuckmarmor.<sup>77</sup> Dieser Typus des Kolonnadensaales, der im 17. Jahrhundert von italienischen Architekten in Böhmen entwickelt worden war, kam vor Ebrach nur in Schlössern vor.<sup>78</sup> Auch in Pommersfelden (Abb. 30) gibt es einen solchen Kolonnadensaal. Dieser Hinweis auf den weltlichen und geistlichen Herrscher von Schönborn und die Verwendung eines schlosstypischen Saaltypus zeigen die Auffassung Sölners von der Dualität von weltlicher und geistlicher Macht. Auch das Treppenhaus und die Fassade des Treppenhausrisalits sind deutliche Zitate des Schönbornschen Bauprojektes, an dem einige der Ebracher Künstler zuvor gearbeitet hatten.<sup>79</sup> Das Treppenhaus in Pommersfelden wiederum verweist auf das nicht mehr erhaltene Treppenhaus des Schlosses Schönbrunn in Wien und somit direkt auf den Kaiser.<sup>80</sup> Die Doppelsäulen des Treppenhausrisalits sind ein direktes Zitat aus Pommersfelden und ein indirekter Verweis auf Kaiser Karl V., dessen Hauptemblem sie sind.<sup>81</sup> Die Verweise auf Pommersfelden sind nach HOFMANN gleichzeitig Verweise auf die *demonstratio imperii*, die das Bauprogramm des Schönbornschen Schlosses verkörpert.<sup>82</sup>



28: Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Fassade mit Treppenhausrisalit, Foto: Reinhard Kirchner

Die Säulen in Ebrach tragen die weltlichen Wohltäter Kaiser Konrad III., der die Gründung unterstützte, und Herzog Friedrich von Rothenburg, dessen Grab die Abtei „schmückt“. Ihnen untergeordnet sind die Edelfreien Bruno und Richwin. Die weltlichen Herrscher stützen die über ihnen thronende Ecclesia, die den Gipfel bekrönt. Die Inschrift „FUNDANT ET ORNANT“ bezieht sich sowohl auf die Verdienste der weltlichen Herrscher für die Abtei als auch auf ihre Verdienste für die Reichskirche.<sup>83</sup> Im „Neuen Bau“ spiegelt sich die gewünschte bevorzugte Stellung der Abtei gegenüber der höchsten weltlichen und der höchsten kirchlichen Instanz, dem Kaiser und dem Papst. Dieser Grundsatz der Dualität von Papst und Kaiser ist im ikonografischen Programm des gesamten Baues erkennbar. Sölner bezieht sich hier auf die Zweistaatentheorie von Otto von Freising. Nach dieser Theorie müssen die zwei Staaten *Regnum*, (die weltliche Macht) und *Sacerdotium*, (die geistliche Macht) sich vereinigen und gemeinsam das vierte Reich (Heiliges

<sup>72</sup> HOFMANN 1971, S. 143.

<sup>73</sup> Das Grottenwerk wurde im 19. Jahrhundert abgebrochen.

<sup>74</sup> Ebd. S. 143.

<sup>75</sup> MATSCHE 2002, S. 85.

<sup>76</sup> Ebd. S. 83 f.

<sup>77</sup> Ebd. S. 88 ff.

<sup>78</sup> Ebd. S. 107.

<sup>79</sup> Hennicke, Schenk, Dientzenhofer.

<sup>80</sup> SCHIEDERMAIR, WERNER: *Schloss Weissenstein in Pommersfelden*, Lindenberg 2011, S. 14.

<sup>81</sup> HOFMANN 1971, S. 158.

<sup>82</sup> Ebd. S. 159.

<sup>83</sup> HENGELHAUPT 2006, S. 312.



Römisches Reich) gegen den Antichristen verteidigen.<sup>84</sup> Besonders deutlich wird dies im Treppenhaus und im großen Saal. Das sakral legitimierte Herrschaftsverständnis des Heiligen Römischen Reiches wird in den zwei großen Deckengemälden im Treppenhaus und im Saal, die den Kampf gegen den Drachen und schließlich den Triumph des Lammes zeigen, dargestellt. In der unteren Zone des Treppenhauses dominieren nach HENGELHAUPT die Bezüge zur irdischen Herrschaft der *Oeconomia*, symbolisiert durch die Skulpturen von Ceres, Pomona, Apoll und Diana auf dem Treppengeländer und den Fresken, die sie als Tugenddarstellungen interpretiert. Die Fresken der oberen Zone beziehen sich auf mariologisch-christologische und endzeitliche Prophezeiungen sowie auf Christus als Weltenherrscher und verweisen so auf das vierte vom Propheten Daniel prophezeite Reich (Daniel 2, 29–45), welches als das Heilige Römische Reich interpretiert wird.<sup>85</sup> Die salomonischen Szenen im Verbindungsgang vom Treppenhaus zum Saal verweisen auf das „gute Regiment“. Im Stuck werden Allegorien der Künste und Wissenschaften dargestellt, als deren Förderer sich der Abt als guter Herrscher verstand.

Der große Saal wird gemeinhin als Kaisersaal angesprochen. MATSCHE hat bereits darauf hingewiesen, dass diese Bezeichnung auf eine Vielzahl völlig unterschiedlicher Saaltypen angewandt wird.<sup>86</sup> Der Ebracher Saal ist weder in eine Raumfolge eingebunden, die für den Besuch des Kaisers bestimmt war, noch erinnert er an den Besuch eines Kaisers. Er zeigt auch keine Kaisergenealogie. All dies sind nach MATSCHE Kriterien die Kaisersäledefiniert.<sup>87</sup> Auch der alternativ von ihm eingeführte Begriff „Reichssaal“ trifft auf Ebrach nicht zu. Darunter versteht MATSCHE Säle, die durch Herrschergenealogien in Verbindung mit der Darstellung der vier biblischen Weltmonarchien die *Translatio Imperii* propagieren und sich auf den Kaiser als Schutzmacht und einzige Autorität berufen.<sup>88</sup> Wie der Entwurf Schencks von vor 1718 zeigt, war ein solches Programm möglicherweise geplant, kam jedoch nicht zur Ausführung (Delin I, 2 50). In den Quellen ist bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts nie von einem „Kaisersaal“ die Rede. In den Baurechnungen heißt er „großer Saal“<sup>89</sup> oder „neuer Saal“,<sup>90</sup> obwohl der Begriff Kaisersaal zu dieser Zeit bereits gebräuchlich war.<sup>91</sup> Seit der Gründung der Strafanstalt wird vom Betsaal gesprochen.<sup>92</sup> Erst Anfangs des 20. Jahrhunderts taucht die Bezeichnung „Kaisersaal“ auf.

Das Deckengemälde zeigt den Triumph des apokalyptischen Lammes mit den geistlichen Vertretern des Ordens auf der südlichen Seite und den militärischen Vertretern in Gestalt der Kreuzritter auf der anderen Seite. Beide Zweige tragen als *Sacerdotium* und *Regnum* zum Heilsgeschehen bei. Unterstützt wird diese Dualität durch die Devise PRO ARIS ET PRO FOCIS, wobei „Pro Aris“ über den Geistlichen, „Pro Focis“ über den Kreuzrittern steht. Aufgenommen wird der Gedanke in den kleinen Fresken, die den Kaiser mit den Ritterorden und den Papst mit den Mönchen darstellen. Das große Deckengemälde wurde bei einer Restaurierung 1938 um 180° gedreht.<sup>93</sup> Ursprünglich waren die Ritterorden also auf der Seite des Kaiserfreskos, die Ordensleute auf der Seite des Papstfreskos. Die acht Säulen des Saales tragen ebenfalls den geistlichen und den weltlichen Zweig des Ordens in Gestalt der Wappen der Primarabteien und der Ritterorden. Damit werden die Säulen zu Metaphern, die das gesamte geistliche und weltliche Gebäude des Ordens tragen.<sup>94</sup> Im Stuck kommt diese Dualität durch die Darstellung von Symbolen weltlicher und geistlicher Macht zum Ausdruck. Auch das Skulpturenprogramm spiegelt vermutlich diese Vereinigung von *Sacerdotium* und *Regnum* wider. Die Krieger in den Ecken repräsentieren die Ritterorden, also die militärische Macht. Die vier übrigen Figuren müssen demnach die geistliche Macht darstellen. Wegen der heute verlorenen Attribute sind sie schwer zu bestimmen. Denkbar wären analog zu den wappenhaltenden Putten Personifikationen der Primarabteien. Allerdings ist dann unklar, warum eine der Abteien durch einen Papst dargestellt wird. Auch eine Darstellung von Tugenden ist möglich. In Frage kämen die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und die Kardinalstugend Klugheit, die nach Bernhard von Clairvaux die anderen Tugenden steuert.<sup>95</sup> Möglicherweise stellt der Papst auch einen real existierenden Papst dar, der dem Kloster Privilegien verschaffte, vielleicht der Zisterzienserpapst Eugen III. Das Kreuzritterthema, das in den Deckengemälden, im Stuck und im Skulpturenprogramm aufgenommen wird, verweist zum einen auf die Gründer der Abtei, nämlich den Kreuzzugsprediger Abt Adam, den Zisterzienserheiligen und Kreuzzugsprediger Bernhard von Clairvaux und auf den Kreuzfahrer und Förderer der Abtei Konrad III. Zum anderen verweist es auf die Verdienste der zisterziensischen Kreuzritterorden während der spanischen Reconquista, die ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts

<sup>84</sup> Ebd. S. 311.

<sup>85</sup> Ebd. S. 312.

<sup>86</sup> MATSCHE, FRANZ: *Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen*, in: MÜLLER, RAINER A. (Hrsg.): *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Bd. 4, Sigmaringen 1997, S. 323–357, S. 329 ff.

<sup>87</sup> Ebd. S. 324 f.

<sup>88</sup> Ebd. S. 331 f.

<sup>89</sup> Staatsarchiv Würzburg: Baurechnungen Kloster Ebrach 1717, StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2617.

<sup>90</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2618.

<sup>91</sup> MATSCHE 1997, S. 325.

<sup>92</sup> Regierung von Oberfranken: Verzeichnis der Localitäten, StABa, Bauinspektion Bamberg (K 28a) Nr. 53, 1850–1851.

<sup>93</sup> MEIER ZU VERL 2013, S. 47.

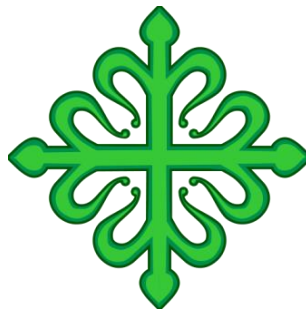
<sup>94</sup> HOFMANN 1971, S. 159.

<sup>95</sup> FRIEDRICH, VERENA: *Zur Barockisierung von Kloster Bronnbach. Würzburger Künstler und Handwerker beim Bau des Refektoriumstraktes*, in: FLACHENECKER, HELMUT; KUMMER, STEFAN; SCHAUPP, MONIKA (Hrsg.): *Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von Kloster Bronnbach*, Bd. 9, Wertheim 2014, S. 95–113, S. 99 f.

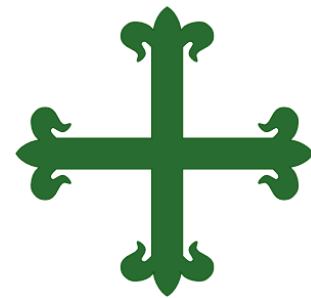
vom Papst ebenfalls als Kreuzzug anerkannt wurde.<sup>96</sup> Im 12. und 13. Jahrhundert entstanden während der Reconquista in Spanien zahlreiche Ritterorden, die sich teilweise dem Zisterzienserorden anschlossen und nach dessen Ordensregeln lebten. Der erste dieser Orden, der Orden von Calatrava wurde 1158 von Abt Raimundo de Fitero zum Schutz der Stadt Calatrava gegründet.<sup>97</sup> 1187 kam es zur Affiliation und der Orden von Calatrava wurde fest in den Zisterzienserverband eingebunden.<sup>98</sup> Als Mutterkloster wurde Morimond bestimmt. Sein Wappen zeigt ein rotes Lilienkreuz auf weißem Grund (Abb. 31). Nach dem Vorbild Calatravas wurden in der Folge bereits bestehende Ritterorden aufgenommen und lebten nach den für Calatrava modifizierten Regeln: der 1177 gegründete Orden von Alcántara (grünes Lilienkreuz auf weißem Grund, Abb. 32), der 1218 der Visitation des Calatravaordens unterstellt wurde<sup>99</sup> und der 1162 gegründete Orden von Aviz (grünes Lilienendenkreuz auf weißem Grund, Abb. 33), der 1238 dem Calatravaorden zugeordnet wurde.<sup>100</sup> Einige Orden lebten zwar nach zisterziensischen Regeln, wurden aber nicht nach dem Filiationsprinzip in die Struktur eingebunden, so der 1316 gegründete Orden von Montesa (rot-schwarzes Lilienkreuz auf weißem Grund, Abb. 34) oder der 1319 gegründete Christusorden (rotes Prankenkreuz auf weißem Grund, Abb. 35).<sup>101</sup> Alle Orden wurden im 15. Jahrhundert der spanischen Krone unterstellt. Die Gesamtheit dieser Ritterorden wurde dennoch auch im 18. Jahrhundert als der militärische Arm des Zisterzienserordens angesehen.



29: Kreuz des Ordens von Calatrava



30: Kreuz des Ordens von Alcántara



31: Kreuz des Ordens von Aviz



32: Kreuz des Montesaordens



33: Das Kreuz des Christusordens

Im Deckenbild von Lünenschloss sind von innen nach außen vermutlich der Orden von Aviz,<sup>102</sup> der Orden von Calatrava (hier mit einem roten Lilienendenkreuz anstatt eines roten Lilienkreuzes dargestellt),<sup>103</sup> der Orden von Alcántara (ebenfalls mit einem grünen Lilienendenkreuz anstatt des Lilienkreuzes dargestellt) und der Orden der Christusritter (zu erkennen an dem roten Prankenkreuz) dargestellt. Im kleinen Fresko an der Stirnseite sind von links nach rechts vermutlich der Orden von Calatrava mit dem roten Lilienkreuz, der Orden der Christusritter mit dem roten Prankenkreuz, der Orden von Montesa, hier mit einem schwarzen Lilienkreuz und der Orden von Alcántara mit dem grünen Lilienkreuz, dargestellt. Die Wappen auf dem Gebälk lassen sich auf Grund der monochromen Gestaltung des Stucks nicht eindeutig bestimmen. Das lateinische Kreuz steht vermutlich für den Christusritterorden. Die anderen drei Lilienkreuze stellen den Calatravaorden, den Alcántaraorden und den Orden von Aviz oder den Orden von Montesa dar. Die Kriegerfiguren in den Ecken stehen ebenfalls für je einen Ritterorden. In der südöstlichen Ecke steht der Vertreter des Alcántara- oder Avizordens mit einem grünen Lilienendenkreuz, ihm gegenüber in der südwestlichen Ecke

<sup>96</sup> SCHWENK, BERND: *Calatrava. Entstehung und Frühgeschichte eines spanischen Ritterordens zisterziensischer Observanz im 12. Jahrhundert*, Münster 1992, S. 503.

<sup>97</sup> Ebd. S. 103.

<sup>98</sup> Ebd. S. 134.

<sup>99</sup> CORRAL VAL, LUIS: *La filiación cisterciense de la Orden del Pereiro-Alcántara desde sus orígenes hasta el siglo XIV*, in: *Revista de Estudios Extremeños*, Jg. LXIV, Heft 3, 2008, S. 1227–1249, S. 1236 ff.

<sup>100</sup> SCHWENK 1992, S. 515.

<sup>101</sup> Ebd. S. 519 f.

<sup>102</sup> Der Orden wird mit einem lateinischen grünen Kreuz, anstatt eines grünen Lilienendenkreuzes dargestellt. Da aber nur der Alcántara- und der Avizorden ein grünes Kreuz im Wappen haben und im Gemälde noch ein grünes Lilienendenkreuz dargestellt wird, wurde vermutlich das grüne Lilienendenkreuz auf ein lateinisches Kreuz und das grüne Lilienkreuz des Alcántaraordens auf ein Lilienendenkreuz reduziert.

<sup>103</sup> Es muss sich aber um den Calatravaorden handeln, da es keinen Orden mit einem roten Lilienendenkreuz gibt.

steht der Vertreter des Christusordens mit dem roten Prankenkreuz.<sup>104</sup> Der schlechte Erhaltungszustand der Fassung der nördlichen Kreuzritter lässt keine eindeutige Bestimmung zu.

Ein nicht mehr erhaltenes Beispiel für die Darstellung der Ritterorden im klösterlichen Bereich fand sich in der Kirche der Benediktinerabtei Münsterschwarzach. 1739–1740 malte Johann Evangelist Holzer die Kuppel der Klosterkirche aus.<sup>105</sup> Dargestellt war unter anderem die Gesamtheit des Benediktinerordens mit den Ritterorden von Calatrava, Alcántara, Aviz, Montesa und des Heiligen Stefan, sowie die Mercedarier.<sup>106, 107</sup> Eine weitere Darstellung der Ritterorden findet sich im sogenannten Ordenssaal der ehemaligen Zisterze Schöntal.<sup>108</sup> Der Saal entstand zwischen 1737 und 1743 nach einem Entwurf von Christian Fluhr. An der Decke sind ebenfalls Papst und Kaiser dargestellt sowie die Ordensgelübde Armut, Keuschheit und Gehorsam.<sup>109</sup> Interessant ist, dass Schöntal ebenfalls erbittert um Reichsunmittelbarkeit kämpfte.<sup>110</sup>

Möglicherweise wurde das Programm des Saales in Ebrach durch die heute fehlenden Elemente über den Kaminen<sup>111</sup> und die Inschriften, die sich möglicherweise in den leeren Kartuschen über den Fenstern und Portalen befanden, deutlicher.<sup>112</sup>

Abt Sölner beschreibt das Programm des Hauptsaaes, welcher „*in medio totius palatii quasi meditullium*“<sup>113</sup> liege: „*Aula ipsa autem intus permultis Columnis marmoreis suffulcitur artificiosis Statuis, Scutis, Stoccaturis et Picturis ita exornata ut totum Ordinem Cisterciensem repraesentet tam quoad Ordines Ejus militares, quam quoad chorales.*“<sup>114</sup>

Das Programm des Saales ist die Verherrlichung des Zisterzienserordens mit seiner militärischen Zweige. Sölner beruft sich also nicht auf den Kaiser als Schutzmacht, sondern stellt jeweils den weltlich-militärischen und den geistlichen Zweig des Zisterzienserordens dar und betont so die Vereinigung von *Sacerdotium* und *Regnum* im Zisterzienserorden. Es geht hier um die Wahrung des Ranges des Prälaten innerhalb der Reichsordnung<sup>115</sup> und die Mitwirkung am göttlichen Herrschaftsauftrag. Aus dieser Mitwirkung, aus den von Papst und Kaiser verliehenen Privilegien, die durch die Zitate der päpstlichen Bullen und die Stifterfiguren auf dem Treppenhausrisalit gegenwärtig sind und aus dem wirtschaftlichen Erfolg der Abtei leitet Sölner den Anspruch auf Reichsunmittelbarkeit ab. Der Wohlstand des Klosters gilt ihm als Beweis für das gottgewollte Regiment Ebrachs über die Dörfer in seinem Besitz.<sup>116</sup> Die *Brevis notitia* kann gleichsam als Manifest des Bauprogramms gesehen werden in dem der Anspruch auf Reichsfreiheit pseudojuristisch untermauert wird.<sup>117</sup> „*Der ‚neue Bau‘ erhebt Ebrach in den Rang einer reichsfreien Abtei.*“<sup>118</sup>

<sup>104</sup> Die teilweise heraldisch nicht korrekte Wiedergabe der Kreuze in den Gemälden von Lünenschloss und Remela ist vermutlich auf mangelnde Kenntnis der Ritterorden zurückzuführen, die im 18. Jahrhundert in Deutschland keine Rolle mehr spielten. Es geht vermutlich auch weniger um die historisch korrekte Darstellung, sonst müssten ja auch alle fünf Orden zusammen dargestellt werden, als um die symbolhafte Darstellung des militärischen Zweiges, für den die einzelnen Orden als *pars pro toto* stehen.

<sup>105</sup> 1821–1827 abgebrochen.

<sup>106</sup> MUTH, HANSWERNFRIED: *Die künstlerische Ausstattung der Neumann-Kirche zu Münsterschwarzach*, in: ADELHARD, KASPAR; WENDEHORST, ALFRED (Hrsg.): *Studia Svarzaciensia. Beiträge zur Geschichte der Abtei Münsterschwarzach anlässlich des 50. Jahrestages ihrer Wiederbesiedlung*, Bd. 25, Münsterschwarzach 1963, S. 223–252, S. 233.

<sup>107</sup> All diese Orden lebten nach der benediktinischen Regel, die auch dem Zisterzienserorden zu Grunde liegt.

<sup>108</sup> Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Dr. Wischermann Universität Freiburg.

<sup>109</sup> Der Ordenssaal. URL: <http://www.schloesser-und-gaerten.de/monumente/kloester/kloester-schoental/kloester-garten/gebaeude/ordenssaal/> (abgerufen am 15.12.2015).

<sup>110</sup> HENGELHAUPT 2006, S. 289.

<sup>111</sup> Heute befinden sich in den Medaillons über den Kaminen die Wappen der Abtei und des Abtes Sölner. Ursprünglich könnten dort Gemälde oder Spiegel angebracht gewesen sein. In Pommersfelden beispielsweise hängen in den Medaillons Porträts der von Schönborns. (SCHIEDERMAIR 2011, S. 14 ff)

<sup>112</sup> Möglicherweise enthielten diese Kartuschen, bei denen es sich möglicherweise auch um Rocailles handeln könnte, die durch die heutige Fassung an Kartuschen erinnern, gar keine Inschriften, da in den Rechnungsbüchern nur von vier die Rede ist: TREPPLIN 1937, S. 65.

<sup>113</sup> In etwa: „In der Mitte des Palastes/ Schlosses quasi im Zentrum“ SELNER, WILHELM: *Brevis notitia monasterii B. V. M. Ebracensis sacri ordinis Cisterciensis in Franconia*, Rom 1738, S. 44.

<sup>114</sup> In etwa: „Der Saal innen selbst jedoch, gestützt von sehr vielen marmornen Säulen, geschmückt mit kunstvollen Statuen, Wappenschilden, Stuckaturen und Bildern, so dass er den gesamten Zisterzienserorden bis desjenigen Militärische Orden wie seine Choräle repräsentiere.“ Ebd. S. 44.

<sup>115</sup> HENGELHAUPT 2006, S. 286.

<sup>116</sup> Ebd. S. 309 f.

<sup>117</sup> HOFMANN 1971, S. 145 ff.

<sup>118</sup> Ebd. S. 150.

## Der Bildhauer Balthasar Esterbauer

Balthasar Esterbauer ist einer der bedeutenden Bildhauer des fränkischen Barock. Als Stiftsbildhauer des Würzburger Stiftes Haug und als Bildhauer des Würzburger Domkapitels ist er eine der prägenden Künstlerpersönlichkeiten zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Bistum Würzburg. Er war von Fulda bis Schwäbisch Hall (Großcomburg) in einem weiten geografischen Raum tätig. Er schuf Altaraufbauten als auch dekorative Schnitzereien, Steinskulpturen und ornamentale Bauskulptur wie Kapitelle, Friese u. a. Seine Freundschaft mit Balthasar Neumann, Johann Dientzenhofer und Melchior Steidl, mit denen er mehrmals zusammenarbeitete, lassen auf Esterbauers herausragende Stellung in der Würzburger Kunstszene zu Beginn des 18. Jahrhunderts schließen.

### Stand der Forschung

Trotz seines weiten Betätigungsfeldes und seiner Mitarbeit an so prominenten Projekten wie dem Würzburger Dom und der Ausstattung der Stiftskirche St. Petrus und St. Dionysius in Kloster Banz blieb er bisher weitgehend unbeachtet. Eine ausführliche Beschäftigung mit seinem Leben und Werk findet sich in der Dissertation von ROBERT DIEHL (DIEHL 1924), die als Manuskript erhalten ist. DIEHL sammelte die spärlichen Lebensdaten und erstellte eine Art Werksverzeichnis. Besonders wertvoll sind die ausführlichen Beschreibungen der im Krieg zerstörten Werke, sowie der Abdruck aller bekannten mit Esterbauer geschlossenen Verträge. Die Arbeit ist in zwei Varianten erhalten. Die eine, von der Bibliothek auf 1924 datierte Version aus der Stadtbibliothek in Frankfurt am Main, hat den Charakter eines Manuskripts mit handschriftlich eingetragenen Korrekturen und Anmerkungen, das Kapitel über Ebrach fehlt. Die durch die eidesstattliche Erklärung auf 1920 datierte Version der UB Würzburg hat einen definitiveren Charakter. Auf Seite 146–147 wird Ebrach nur im Zusammenhang mit den vier Giebelfiguren erwähnt. Erst durch die Arbeit von TREPPLIN (TREPPLIN 1937), die die Baugeschichte und alle beteiligten Künstler anhand der Rechnungen rekonstruierte, wurde Esterbauer mit den Skulpturen im großen Saal in Verbindung gebracht. In neuerer Zeit hat sich vor allem die Kunsthistorikerin UTA HENGELHAUPT mit dem Leben und Werk des Künstlers auseinandergesetzt. Sie stellt erstmals die besondere Bedeutung des Bildhauers für die Entwicklung des Altarbaus im Bistum Würzburg heraus. Ihrer Meinung nach ist Balthasar Esterbauer durch seine Altäre in „*der Grundform der Raumlmitgliederküla*“ eine Schlüsselfigur in der Entwicklung der kurvierten Architektur in Franken.<sup>119</sup>

Der ehemalige Direktor des Mainfränkischen Museums, Hans-Peter Trenschele, veröffentlichte einige Artikel zum Lehrer-Schüler-Verhältnis von Balthasar Esterbauer und Johann Thomas Wagner.<sup>120</sup>

### Biografie und Werk

Esterbauer wurde um 1672 vermutlich in „*Mettenbach in Unterbaiern*“<sup>121</sup> als Sohn eines Schreiners geboren.<sup>122</sup> Es könnte sich dabei um Mettenbach (Kreis Landshut) handeln.<sup>123</sup> Über seine Lehrzeit ist wenig bekannt. Auf Grund seiner profunden Kenntnisse der Konstruktion von Retabeln ist eine Lehre in der väterlichen Werkstatt denkbar.<sup>124</sup> Ebenso wird eine vielleicht anschließende Ausbildung bei Johann Caspar Brandt in Würzburg, wo er sich kurz vor 1700 niederließ, vermutet.<sup>125</sup> Auf Grund der Rezeptionen des Werkes von Andrea Pozzo im Frühwerk des Bildhauers stellt HENGELHAUPT die These von einem Italienaufenthalt oder von der Tätigkeit in einer, die italienische Kunst rezipierenden Werkstatt, auf.<sup>126</sup> Das erste belegbare Datum ist die Heirat mit der Würzburgerin Anna Maria Siebenlist 1701. Aus dem Eintrag im Pfarrbuch geht hervor, dass dies bereits seine zweite Ehe war, über die erste Frau ist nichts bekannt. 1704 wurde er Bürger der Stadt Würzburg.<sup>127</sup> Zur Zeit seiner Heirat wohnt er in einem Vikareihaus am Main. Als Haushaltsmitglieder werden zwei Gesellen genannt: Christoph Weber aus Breslau und Christoph Raiss aus Lübeck. Zusätzlich sind ein Lehrlinge namens Friedrich Mancher und der 14-jährige Thomas Esterbauer dort verzeichnet. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis dieser zu Balthasar Esterbauer steht ist nicht geklärt.<sup>128</sup> Sicher ist jedoch, dass er sich später als Bildhauer in Bamberg niederließ.<sup>129</sup> Die ersten greifbaren Aufträge erhielt Balthasar Esterbauer um 1701: Gemeinsam mit Kilian Stauffer arbeitete er an den Altären für die Universitätskirche in Würzburg. Ebenfalls in diese Zeit fallen die Steinskulpturen und Ornamente am Burkarder Brückentor<sup>130</sup> und dem Greiffenklauschlösschen von

<sup>119</sup> HENGELHAUPT, UTA: *Splendor und Zier. Studien zum Altarbau und kirchliche Innenausstattung am Beispiel des Hochstiftes Würzburg unter den Fürstbischöfen Johann Gottfried von Guttenberg (1684-1698) und Johann Philipp von Greiffenklau (1699-1719)*, Regensburg 2008, S. 274.

<sup>120</sup> TRENSCHELE, HANS-PETER: *Beiträge zum Leben und Werk des Bildhauers Johann Thomas Wagner*, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, Jhg. 28, 1973, S. 55–94.

<sup>121</sup> DIEHL, ROBERT: *Balthasar Esterbauer. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des fränkischen Barock*. maschinenschriftliche Dissertation, Frankfurt am Main 1924, S. 4.

<sup>122</sup> HENGELHAUPT 2008, S. 197 Anmerkung.

<sup>123</sup> TRENSCHELE, HANS-PETER, MÜLBE, WOLF-CHRISTIAN VON DER: *Die Bozzetti-Sammlung. Kleinbildwerke des 18. Jahrhunderts im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Würzburg 1987, S. 31.

<sup>124</sup> HENGELHAUPT 2008, S. 197 Anmerkung.

<sup>125</sup> TRENSCHELE, MÜLBE 1987, S. 31.

<sup>126</sup> HENGELHAUPT 2008, S. 197 Anmerkung.

<sup>127</sup> DIEHL 1924, S. 5.

<sup>128</sup> Ebd. S. 6.

<sup>129</sup> MAUÉ, CLAUDIA: *Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien*. Bestandskatalog, Mainz am Rhein 2005, S. 316.

<sup>130</sup> 1896 abgebrochen.

Antonio Petrini am Rennweg in Würzburg.<sup>131</sup> Im Skizzenbuch Balthasar Neumanns in der Universitätsbibliothek Würzburg (Delin. III) finden sich Skizzen von sieben Attikafiguren, die von der Hand Esterbauers stammen und eventuell Entwürfe für die Baupskulptur des Petrini-Schlösschens darstellen.<sup>132</sup> Unklar ist das Entstehungsdatum des Johann-Gottfried-Altars für das Langhaus des Würzburger Domes, der sich seit 1793 in der Pfarrkirche von Kleinochsenfurt befindet. HENGELHAUPT vermutet in dieser Rezeption des Ignatiusaltars von Andrea Pozzo in Il Gesù den ersten eigenständig geschaffenen Altar Esterbauers in Franken und datiert ihn auf 1700/1. Er wäre somit das erste bedeutende Werk des Würzburger Bildhauers und auch die erste Rezeption des nur wenige Monate vorher errichteten Vorbildes aus Il Gesù. HENGELHAUPT stellt die These auf, Esterbauer sei eventuell auf Grund seiner Kenntnisse der zeitgenössischen italienischen Kunst nach Würzburg berufen worden.<sup>133</sup> Sie sieht in ihm „einen der ersten bedeutenden Rezipienten der führenden Werke römischer Bildhauerkunst [...] in Deutschland“.<sup>134</sup> Von anderer Seite wurden jedoch Zweifel an der Datierung und Autorenschaft geäußert.<sup>135</sup>

1701 verstarb der Bildhauer und potentielle Lehrmeister Esterbauers Johann Caspar Brandt, nachdem er gerade den Entwurf für den neuen Hochaltar des Würzburger Doms vorgelegt hatte. Sein Nachfolger Johann Michael Riess verstarb kurz darauf ebenso unerwartet als Folge wird die Vollendung des Hochaltars sowie des Orgelprospektes<sup>136</sup> 1702 Esterbauer übertragen. Sollte die Datierung des Kleinochsenfurter Altares zutreffen, hätte dieser Auftrag ihm womöglich den Weg zum leitenden Bildhauer der Neuausstattung des Domes geebnet. Der prominente Auftrag im Würzburger Dom 1702 begründete in jedem Fall Esterbauers Aufstieg im Bistum Würzburg.<sup>137</sup> Das in der Folge steigende Auftragsvolumen zeigt sich auch in mehreren Gesuchen an den Rat der Stadt eine größere Werkstatt einrichten zu dürfen, die jedoch alle abgelehnt wurden.<sup>138</sup>

1705 wurde sein Sohn Johann Phillip Christoph geboren.<sup>139</sup> Taufpate war Johann Christoph Dientzenhofer, Sohn von Johann Leonhardt Dientzenhofer, mit dem er später in Banz und Fulda zusammenarbeiten wird.<sup>140</sup> Im selben Jahr wurde Esterbauer der Nachfolger des verstorbenen Stiftsbildhauers Caspar Brandt in Stift Haug. Seine ersten großen Arbeiten in dieser Funktion waren 1705–1706 das Denkmal für Heinrich von Rothenburg und der sogenannte Dreikönigsaltar<sup>141</sup> im südlichen Querhaus.<sup>142</sup> Der Dreikönigsaltar ist eine fast identische Kopie des Gonzaga-Altars von Andrea Pozzo und belegt wiederum Esterbauers profunde Kenntnis der zeitgenössischen Strömungen der italienischen Kunst.<sup>143</sup> 1704/5 führte er zwei Seitenaltäre für die Pfarrkirche in Randersacker aus. Zusätzlich fertigte er von 1704–1711 bauplastische Arbeiten für das Julius-Spital in Würzburg. Trotz der Auftragslage scheint Esterbauers finanzielle Situation prekär gewesen zu sein, denn er verlangte immer wieder Vorschüsse auf seine Arbeiten und versucht einen Weinberg aus dem Besitz seiner Frau zu verpfänden.<sup>144</sup>

1704 (Marienaltar und Bernhardsaltar) und 1707 (Johannesaltar und Stephansaltar) stellte Esterbauer zusammen mit dem Schreiner Ferdinand Bielefeld zwei Altarpaare in der Klosterkirche Bronnbach auf (Abb. 37, 38). Zu vermuten ist, dass die Skulpturen von Esterbauer stammen, die Altararchitektur von Bielefeld. In Anbetracht der hohen Bezahlung Esterbauers und des spärlichen Figurenschmuckes wird die Bezahlung an Esterbauer wohl auch den Entwurf miteinschließen.<sup>145</sup>

Im August 1706 bewilligte der Rat der Stadt Würzburg schließlich den Kauf eines größeren Hauses. Zusammen mit dem Steinmetz Hans Michael Markert erwarb er ein Haus in der Semmelgasse.<sup>146</sup> Seit dieser Zeit wird Esterbauer als offizieller Bildhauer des Würzburger Domkapitels geführt und unterschrieb auch als solcher.<sup>147</sup> Durch seinen Aufstieg als führender Bildhauer bei der Neugestaltung des Domes erhielt Esterbauer 1707 den Auftrag für die beiden Chorbogenaltäre,<sup>148</sup> den Brunoaltar und den Pfarraltar, die er 1709 fertigstellte.<sup>149</sup> Wie schon beim Dreikönigsaltar in Stift Haug stammt auch hier der Entwurf von Esterbauer.<sup>150</sup> Im gleichen Jahr wurde sein zweiter Sohn Johann Anton getauft, der später ebenfalls als Bildhauer tätig war und dessen Pate der Orgelmacher Johann Hofmann war. Gleichzeitig

<sup>131</sup> 1720 abgebrochen.

<sup>132</sup> DIEHL 1924, S. 121 f.

<sup>133</sup> HENGELHAUPT 2008, S. 208.

<sup>134</sup> HENGELHAUPT: *Künstlerkarriere. Die Altarwerke Balthasar Esterbauers in der Klosterkirche Banz*, in: Vom Main zum Jura, Heft 18, 2009, S. 53–76, S. 61.

<sup>135</sup> RUDELGAST, BEATE: *Die hochbarocke Altarausstattung in der Abteikirche in Bronnbach*, in: FLACHENECKER, HELMUT; KUMMER, STEFAN; SCHAUPP, MONIKA (Hrsg.): *Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von Kloster Bronnbach*, Bd. 9, Wertheim 2014, S. 175–269, S. 242 f.

<sup>136</sup> Beide im Krieg zerstört.

<sup>137</sup> HENGELHAUPT 2008, S. 106.

<sup>138</sup> DIEHL 1924, S. 8–10.

<sup>139</sup> Verstorben 1708 Ebd. S. 18.

<sup>140</sup> DIEHL 1924, S. 10.

<sup>141</sup> Kriegsverlust.

<sup>142</sup> DIEHL 1924, S. 12.

<sup>143</sup> HENGELHAUPT 2008, S. 238.

<sup>144</sup> DIEHL 1924, S. 12.

<sup>145</sup> RUDELGAST 2014, S. 180 f.

<sup>146</sup> DIEHL 1924, S. 14.

<sup>147</sup> Ebd. S. 28.

<sup>148</sup> Kriegsverlust.

<sup>149</sup> Beide Altäre wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört.

<sup>150</sup> DIEHL 1924 S. 36.

arbeitete er mit Anton Oswald von 1708–1710 am Figureschmuck des Höchberger Tores in Würzburg. 1709/10 arbeitete Esterbauer am Hochaltar der Pfarrkirche in Randersacker, für die er auch Bilderrahmen und zahlreiche Heiligenbüsten lieferte. 1711 wurde er erneut vom Abt des Klosters Bronnbach beauftragt, diesmal für den Hochaltar, den er 1713 fertigstellte (Abb. 36). Welche Elemente der Altäre in Bronnbach wirklich Esterbauers Hand zuzuschreiben sind, bleibt ungeklärt, mit Sicherheit stammen jedoch der Entwurf und das Gesamtkonzept von ihm.<sup>151</sup> Esterbauer zitiert hier mehrfach Gian Lorenzo Bernini und „bezieht [...] die Plastik stärker mit ein als Anfang des 18. Jahrhunderts in Franken üblich.“<sup>152</sup> Diese Tendenz erweist sich als richtungweisend für die Entwicklung des *teatrum sacrum* im Laufe des 18. Jahrhunderts. Insgesamt schuf Esterbauer in Bronnbach eine perspektivisch auf den Hochaltar ausgerichtete Gesamtkomposition und nahm so die Entwicklung sakraler Ausstattungsprogramme der folgenden Jahrzehnte vorweg.



35: Bronnbach, Hochaltarretabel von Esterbauer, 1713



34: Bronnbach, Auszug des Marienaltars, Esterbauer 1704



36: Bronnbach, Auszug des Stephanusaltars, Esterbauer 1707

Zwischen der Aufstellung der Seitenaltäre und der Errichtung des Hochaltars arbeitete Esterbauer am Chorgestühl für die Klosterkirche. 1710–1715 war er mit Steinbildhauerarbeiten am Zeughaus auf dem Marienberg in Würzburg beschäftigt. 1711 fertigte er das Chorgestühl für die Marienkapelle in Würzburg. 1712 lieferte er die Skulpturen für die Fassade des Fuldaer Doms. Durch die Vermittlung seines Freundes Dientzenhofer war Esterbauer beratend an der Planung des Hochaltars in Fulda beteiligt.<sup>153</sup> 1713 bekam er den Auftrag für die Skulpturen an der Fassade und auf der Dachbalustrade der Klosterkirche Banz und für zwei Altäre für das Stift Haug, die an der Ostwand des nördlichen Querschiffes aufgestellt wurden. Im selben Jahr fertigte er die Kanzel der Marienkapelle in Würzburg. 1714 lieferte er den Hochaltar und die Kanzel für die Klosterkirche Banz, ferner fertigte er sieben Skulpturen von Ordensheiligen, die in der Kirche aufgestellt sind. Für den Hochaltar ist ein Vertrag erhalten, aus dem hervorgeht, dass Esterbauer ein Modell liefern sollte, welches von einem Würzburger Schreiner gefertigt wurde.<sup>154</sup> Ebenfalls in diese Jahre (1707–1714) fällt die Ausstattung der Stiftskirche St Nikolai der Großcomburg durch Esterbauer.<sup>155</sup> Er fertigte hier das Chorgestühl, den Hochaltar (Abb. 39), die beiden Seitenaltäre am Chor, die Kanzel, den Orgelprospekt, sowie Friese, Kapitelle Gurte, Zierleisten und die Portalfiguren.

<sup>151</sup> RUDELGAST 2014, S. 216.

<sup>152</sup> Ebd. S. 266.

<sup>153</sup> HENGELHAUPT 2009, S. 55, Anmerkung.

<sup>154</sup> DIEHL 1924, S. 71 ff.

<sup>155</sup> Ebd. S. 18 ff.



37: Großcomburg, Hochaltar der St. Nikolaikirche, Esterbauer 1707–1714; Fassmaler: Heinrich Lindner

Der Orgelmacher ist der Pate seines Sohnes Johann Hofman. Der Baumeister ist Joseph Greising, der Esterbauer von den Arbeiten am Julius-Spital in Würzburg kennt und mit dem er später in Ebrach zusammenarbeitet.<sup>156</sup> Für die Steinarbeiten wurde eine Bildhauerhütte nahe der Obervogtei errichtet, in der die Stücke nach Entwürfen Esterbauers ausgeführt wurden.<sup>157</sup> Die Ausstattung der Stiftskirche St. Nikolai stellt die wohl umfassendste Arbeit des Würzburger Bildhauers dar. Architektur und Ausstattung wurden in enger Abstimmung geplant und realisiert. Als Fassmaler wird in den Rechnungen und Verträgen ein gewisser Johann Heinrich Lindner aus Aub aufgeführt.<sup>158</sup> Dieser könnte identisch mit dem in den Ebracher Baurechnungen genannten Heinrich Lintner aus Würzburg sein.<sup>159</sup> Zum Hochaltar gibt es einen ausführlichen Vertrag, der vorsieht, dass Esterbauer alle Arbeiten, inklusive Schreinerarbeiten, durchführt und alle Materialien auf eigene Rechnung beschafft. Dem Vertrag zufolge reichte er ein Modell ein. Auch die Fassung wurde vertraglich festgehalten. Die Bezahlung für den Auftrag nahm im April 1713 stellvertretend ein Geselle Esterbauers in Empfang.<sup>160</sup> Im Juni des gleichen Jahres unterschrieb Esterbauer den Vertrag für die Seitenaltäre und die Kanzel, der

<sup>156</sup> Ebd. S. 53 f.

<sup>157</sup> ZAHLTEN, JOHANNES: *Die barocke Ausstattung des „Neuen Kirchenbaus in dem hochadeligen Ritter Stift Comburg“*, in: SCHRAUT, ELISABETH (Hrsg.): *Die Comburg. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Bd. 3, Sigmaringen 1989, S. 36–57, S. 41.

<sup>158</sup> DIEHL 1924 S. 51.

<sup>159</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2618.

<sup>160</sup> DIEHL 1924, S. 56.

ebenso ausführlich die Beschaffenheit und das Aussehen der Altäre beinhaltet und ebenfalls auf vorher eingereichte Modelle verweist. Fassmaler war wieder Heinrich Lindner.<sup>161</sup> Die Arbeiten auf der Großcombung dauerten vermutlich bis 1717 an und überschneiden sich somit mit seiner Tätigkeit in Kloster Ebrach.<sup>162</sup> Dort erhielt er im Mai 1716 die erste Abschlagszahlung für seine Arbeiten am Neuen Bau des Klosters.<sup>163</sup> Den Zahlungen nach zu urteilen war er dort bis 1718 beschäftigt. 1717 wurde sein dritter Sohn Balthasar Joseph geboren, als Taufpate wird Balthasar Neumann genannt.<sup>164</sup> Im selben Jahr schloss er mit der Benediktinerabtei in Obertheres einen Vertrag über zwei Steinskulpturen für die Fassade, die sich heute vor der Pfarrkirche von Wonfurt (Kreis Haßberge) befinden.<sup>165</sup> Er war noch bis 1724 für die Abtei tätig und lieferte den Hochaltar<sup>166</sup>, die Kanzel<sup>167</sup>, Nebenaltäre, den Orgelprospekt<sup>168</sup> und die Stifterdenkmäler.<sup>169, 170</sup>

1720 fertigte er mehrere Altäre (Chorbogenaltäre, Altäre in den Ostapsiden) und den Entwurf für das bronzene Adelman-Epithaph für die Peterskirche in Würzburg.<sup>171</sup> In die gleiche Zeit fallen zahlreiche Hausmadonnen für Würzburger Bürgerhäuser,<sup>172</sup> von denen nur eine im Mainfränkischen Museum Würzburg erhalten ist.<sup>173</sup> 1723 arbeitete er an der Bekrönung eines Bibliotheksschranks für das Domstift.<sup>174</sup> 1723–1726 war Esterbauer mit weiteren Bildhauern am Fassadenschmuck des Nordflügels der Würzburger Residenz beteiligt. 1720–1726 war er erneut in Banz tätig und lieferte die vier Kapellenaltäre (den Rosenkranzaltar, den Kreuzaltar, den Benedictusaltar und den Schutzengelaltar). Der letzte bekannte Auftrag kam 1727 vom Domkapitel und betrifft einige Wappen für die Kirche in Sulzdorf. 1728 verstarb Esterbauer vermutlich auf einer Reise. Sein Sohn Johann Anton führte die Arbeiten an der Residenz fort.<sup>175</sup>

### Der Auftrag in Kloster Ebrach

In der Zisterzienserabtei war Esterbauer von 1715/16 bis 1718 tätig. Die Baumanuale<sup>176</sup> zum neuen Abteibau 1715–1721, die im Staatsarchiv Würzburg aufbewahrt werden, geben für die Jahre 1716 und 1717 dezidiert an, an welchem Tag welcher Betrag an wen ausgezahlt wird. 1718 ist nur ein Betrag, eine größere Summe im Dezember an den Bildhauer gegangen. Weder die Rechnungen noch die Baumanuale geben an für welche Arbeiten oder Gebäudeteile die Summen bezahlt wurden. Die Belege zu den Rechnungen wie Künstlerverträge etc. sind verloren. Eine Zuschreibung der Arbeiten an der Fassade ist daher nur über Stilkritik und den Fortgang der Bauarbeiten möglich. Bei den Beträgen fällt auf, dass einige, auch recht ungerade Beträge, häufiger auftreten und sich meist in einem bestimmten Zeitraum häufen (Tabelle 1, 2). Es ist daher denkbar, dass bestimmte Beträge für bestimmte Arbeiten stehen. Die Zahlungen geben außerdem Aufschluss darüber zu welchen Zeiten sich der Meister tatsächlich in Ebrach aufhielt.

Am 1. Mai 1716 erhielt Esterbauer die erste Abschlagszahlung für „Bildbauereyarbeit“.<sup>177</sup> Weitere neun Zahlungen nahm er persönlich entgegen (27. Juni, 18. Juli, 1., 8., 22. August, 26. September, 1. Oktober, 12. und 20. Dezember). Esterbauers Geselle Stahl nahm in den Zeiten dazwischen auch immer wieder Zahlungen in Empfang (5., 12. und 19. September, 10. und 24. Oktober, 6. und 20. November, 5. Dezember).<sup>178</sup> Im Jahr 1716 erhielt Balthasar Esterbauer insgesamt 438 Fränkische Gulden<sup>179, 180</sup> „für Bildbauereyarbeit am neuen Abteibau.“<sup>181, 182</sup> Zu diesem Zeitpunkt waren vermutlich der Rohbau des Treppenhauses und die westlichen Teile des Abtei- und Kanzleitraktes fertiggestellt.<sup>183</sup> Es handelte sich also um Zahlungen für den Fassadenschmuck an diesen Gebäudeteilen.

1717 erhielt Esterbauer die erste Zahlung am 2. Januar, weitere Zahlungen folgen bis Ende Oktober (9. Februar, 3., 18. und 24. Juli, 2. und 22. September, 27. Oktober).<sup>184</sup> Nach dem 5. September wurden die Statuen des Treppenhausrisalits

<sup>161</sup> Ebd. S. 66.

<sup>162</sup> Ebd. S. 53.

<sup>163</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>164</sup> DIEHL 1924, S. 29.

<sup>165</sup> TRENSCHEL, MÜLBE 1987, S. 32.

<sup>166</sup> Teile davon heute in Untertheres, Kreis Haßberge.

<sup>167</sup> Heute in Reichmanshausen, Ortsteil von Schonungen, Kreis Schweinfurt.

<sup>168</sup> Heute in der Dominikanerklosterkirche in Treysa, Schwalm-Eder-Kreis.

<sup>169</sup> Eines davon heute in der Toreinfahrt der Altenburg Bamberg.

<sup>170</sup> TRENSCHEL 1973, S. 61.

<sup>171</sup> DIEHL 1924, S. 89 ff, Kriegsverlust.

<sup>172</sup> Ebd. S. 31.

<sup>173</sup> Madonna mit Kind um 1725, HANS-PETER TRENSCHEL, CLAUDIA LICHTÉ (Hrsg.): *150 Meisterwerke aus dem Mainfränkischen Museum Würzburg*, Würzburg 1997, S. 192 f.

<sup>174</sup> DIEHL 1924, S. 32.

<sup>175</sup> Ebd. S.33.

<sup>176</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>177</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>178</sup> TRENSCHEL 1973, S. 60.

<sup>179</sup> Zum Vergleich: Esterbauers Haus in der Semmelsgasse kostete 1500 Gulden, DIEHL 1924, S. 14.

<sup>180</sup> Staatsarchiv Würzburg: Baurechnungen Kloster Ebrach 1716. Rechnungsbuch des Klosters, StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2616 fol. 1. Die Addition der Einzelbeträge aus den Baumanualen ergibt eine etwas höhere Summe: 453,1 Gulden.

<sup>181</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>182</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2616 fol. 1.

<sup>183</sup> TREPPLIN 1937, S. 25.

<sup>184</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.



sowie das Hauptgesims an der Fassade hochgezogen und befestigt.<sup>185</sup> Einige der Zahlungen beziehen sich daher wohl auf diese fünf Statuen (Abb. 40, 41).

Außer Esterbauer nahm für „*Bildhaueryarbeit*“ noch sein Geselle Johann Thomas Wagner Zahlungen entgegen (27. März, 26. April, 7., 12. und 31. August). Ebenfalls wird ein „*Herr Johannesen*“ für Bildhauerarbeiten bezahlt (15. und 30. Januar, 20. Februar, 6. März, 10. April, 8. und 29. Mai, 12. und 26. Juni, 21. August).<sup>186</sup> Bei Johann Thomas Wagner handelt es sich um einen Gesellen im Dienste Esterbauers, der zu dieser Zeit schon eine gehobene Stellung in der Werkstatt innehatte.<sup>187</sup> Am 2. November 1717 erhielt er ein Trinkgeld.<sup>188</sup> Seine Arbeiten am Bau waren damit wohl abgeschlossen. In einem Rechnungseintrag vom 27. Oktober 1717 wird „*Herr Johannesen*“ näher als „*Johannes Bildbauer zu Kitzingen*“ bezeichnet. Dieser ist identisch mit Johannes Doser aus Kitzingen.<sup>189</sup> Er arbeitete zumindest nicht ausschließlich als eigenständiger Bildhauer, sondern wurde auch „*wegen ihm von Herr baltzer* (Balthasar Esterbauer) *voraccordierten und verfertigten Arbeit*“<sup>190</sup> entlohnt. Er arbeitete also als selbstständiger Meister im Unterakkord. Aus den Rechnungen geht nicht hervor ob die Zahlungen, die direkt an ihn gingen auch für im Auftrag Esterbauers ausgeführte Arbeiten sind oder ob nur die Summe von 207 Gulden, die an Esterbauer für die „*voraccordierten*“ Arbeiten von Doser gezahlt wurden, den Unterakkord betreffen.

**Tabelle 1: Übersicht über die an Esterbauer und seine Mitarbeiter gezahlten Beträge**

Betrag \ Jahr	1716	1717	1718
9,9	2x Esterbauer (Mai)	-	-
14,6	4x Esterbauer (Mai, Juli, Aug., Dez.) 5x Stahl (Okt., Nov., Dez.)	1x Doser (Juni)	-
20	2x Esterbauer (Mai, Aug.)	-	-
60	2x Esterbauer (Juni, Sept.)	-	-
30	1x Esterbauer (Aug.)	-	-
19,3	2x Stahl (September)	1x Doser (Januar)	-
7,3	1x Stahl (September)		-
24	2x Esterbauer (Okt., Dez.)	2x Esterbauer (Jan., Feb.) 3x Wagner (April, Aug., Sep.)	-
18	1x Stahl (Oktober)	2x Doser (Jan., Mai)	-
16,12	-	1x Doser (Februar) 1x Wagner (März)	-
12	-	4x Doser (März, Apr., Mai, Juni)	-
36	-	1x Esterbauer (Juli)	-
28,12	-	3x Esterbauer (Juli, Sept.)	-
48	-	1x Wagner (Aug.)	-
40,12	-	1x Wagner (Aug.)	-
207,6	-	1x Esterbauer für Doser (Sept.)	-
32,6	-	1x Doser (Sept.)	-
55		1x Esterbauer (Sept.)	
31,7		-	1x Esterbauer (Dez.)
413,3	-	-	1x Esterbauer (Dez.)
	<b>453,1</b>	<b>773,82</b>	<b>445</b>

<sup>185</sup> TREPPLIN 1937, S. 25 und Anm. S. 37.

<sup>186</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>187</sup> TRENSCHEL 1973, S. 60.

<sup>188</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>189</sup> TRENSCHEL 1973, S. 60.

<sup>190</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.



38: Ehem. Zisterzienserabtei Ebrach, Neuer Bau: Abgüsse der restaurierten Giebelfiguren von B. Esterbauer: Berno, Konrad III. und Richwin (v. l. n. r.)



39: Ehem. Zisterzienserabtei Ebrach, Neuer Bau: Abguss der 1988 restaurierten Ecclesia von B. Esterbauer auf der Spitze des Giebels

Insgesamt erhielten Esterbauer und seine Mitarbeiter im Jahr 1717 rund 773 Gulden. Im Rechnungsbuch desselben Jahres ist zu lesen, dass die Ausgaben „wegen der Bildhauerey von der neuen Daffelstube inclusive an sampt dem Stiegenbau bis über den Saal inclusive der 3 Fenster gegen der Mühl“ getätigt wurden.<sup>191</sup> Laut TREPPLIN handelt es sich bei der „Daffelstube“ um das „Kanzlistenspeisezimmer“ im östlichen Teil des Nordflügels, genau an der Nahtstelle zwischen Dientzenhoferbau und Treppenhausrisalit.<sup>192</sup> 1717 wurde der mittlere Ehrenhoftrakt vollendet und der Nordflügel des Ehrenhofes begonnen. Es ist also davon auszugehen, dass die Zahlungen für die Ornamente und Skulpturen am Saalrisalit, am Treppenhausrisalit und an der Anschlussstelle zwischen Dientzenhoferbau und Treppenhausrisalit entrichtet wurde. Am Saalrisalit sind es vor allem die Verzierungen der Fensterumrahmungen mit Sonnenblumen, Abtstäben und Puttenköpfen, sowie das Auge der Dreifaltigkeit über dem Mezzaninfenster (Abb. 17, 18, 43) und die Kapitelle (Abb. 42). Am Treppenhausrisalit sind die allegorischen Figuren über dem Portal, die Kapitelle, die Fensterrahmungen sowie die Wappen in den Giebelfeldern über dem Portal und im Dreiecksgiebel zu nennen (Abb. 44, 45).

1718 erhielt Esterbauer am 2. Dezember noch einmal 445 Gulden wegen „unterschiedlicher Bildhauerarbeit am neuen Bau“.<sup>193</sup> In diesem Jahr wurden der Mitteltrakt und der Nordflügel des Ehrenhofes fertiggestellt. Die Bildhauerarbeiten am Eckpavillon des Flügels führte der Nachfolger Esterbauers Humbach aus.<sup>194</sup> Irgendwann vor dem 24. Dezember musste

<sup>191</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2617.

<sup>192</sup> TREPPLIN 1937, S. 25 f.

<sup>193</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2618.

<sup>194</sup> TREPPLIN 1937, S. 68.

Esterbauer die acht hölzernen Skulpturen für den Hauptsaal geliefert haben, da an diesem Tag „*Heinrich Lintner Mahler von Würzburg*“<sup>195</sup> für das Fassen der „*8 höltzerne Statuae in dem neue Saal sampt Material*“<sup>196</sup> 172 Gulden und 12 Kreuzer erhielt. Lintner wurde zusätzlich für das Fassen von zwei „*kupfernen Greiffen im förderen Porthal*“ entlohnt.<sup>197</sup>



40: Ehem. Zisterzienserabtei Ebrach, Neuer Bau: Kapitelle der Westfassade am Saalrisalit von Esterbauer



41: Ehem. Zisterzienserabtei Ebrach, Neuer Bau: Portalgiebel, Sala terrena von Esterbauer, Westfassade

Tabelle 2: Übersicht über die Anzahl der Zahlungen und Gesamtbeträge je Monat

Monat \ Jahr	1716	1717
Januar		3 Zahlungen = 61 fl 3 bz
Februar		2 Zahlungen = 40 fl 12 bz
März		2 Zahlungen = 24 fl 12 bz
April		2 Zahlungen = 26 fl
Mai	4 Zahlungen = 54 fl 4 bz	2 Zahlungen = 30 fl (nur Doser)
Juni	1 Zahlung = 60 fl	2 Zahlungen = 26 fl 2 bz (nur Doser)
Juli	1 Zahlung = 14 fl 6 bz	3 Zahlungen = 92 fl 4 bz
August	3 Zahlungen = 54 fl 6 bz	4 Zahlungen = 124 fl 12 bz
September	4 Zahlungen = 105 fl 9 bz	4 Zahlungen = 291 fl 72 bz
Oktober	3 Zahlungen = 56 fl 6 bz	
November	2 Zahlungen = 29 fl 2 bz	
Dezember	3 Zahlungen = 53 fl 2 bz	

Zusammenfassend kann man sagen, dass Esterbauer mit mindestens zwei Gesellen und einem Meister im Unterakkord in Ebrach arbeitete. Seine Gesellen Stahl und Johann Thomas Wagner genossen in der Werkstatt eine besondere Stellung, da sie immer wieder auch große Beträge entgegennehmen. Möglich, dass sie während der Abwesenheit des Meisters die Aufsicht über die Arbeiten vor Ort hatten. Dafür spricht, dass Stahl ausschließlich 1716 als Zahlungsempfänger auftaucht, Wagner ausschließlich 1717. Über Stahl ist nichts bekannt. Johann Thomas Wagner war 1717 26 Jahre alt. Im folgenden Jahr schloss er im November mit dem Abt der Abtei Theres seinen ersten selbstständigen Vertrag, wohl auf Vermittlung von Esterbauer.<sup>198</sup>

Der Auftrag in Ebrach überschneidet sich mit dem Auftrag auf der Großcomburg (1714–1717), mit dem Auftrag in Obertheres (Ende 1717–1724), einem Auftrag für das Domkapitel (1717–1718)<sup>199</sup> und dem Auftrag in Kloster Banz (1714–1722). DIEHL schreibt, dass die Kanzel in Banz zwischen 1714 und 1719 entstanden ist.<sup>200</sup> HENGELHAUPT geht davon aus, dass auch der Hochaltar und die Figuren der Ordensheiligen, über deren Herstellung ebenfalls 1714 der Vertrag geschlossen wurde, zur Weihe der Kirche im Oktober 1719 fertiggestellt waren.<sup>201</sup>

<sup>195</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>196</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2618.

<sup>197</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2. Gemeint sind die Wasserspeier.

<sup>198</sup> TRENSCHEL 1973, S. 61.

<sup>199</sup> Geschnitzte Wappen für den Kapitelsaal des Domstiftes. DIEHL 1924, S. 38.

<sup>200</sup> Ebd. S. 78 f.

<sup>201</sup> HENGELHAUPT 2009, S. 75.

36/132

In Obertheres schließt Esterbauer am 21. November 1717 einen Vertrag für die Herstellung der Fassadenskulpturen. Er erhielt im Mai und November 1718 Zahlungen vom Abt für diese Skulpturen.<sup>202</sup> Seine Abwesenheit in Ebrach im November 1717 und in den folgenden Monaten lässt sich demnach mit dem neuen Auftrag in Theres erklären.

Auf der Großcomburg nahm 1717 Wagner mehrmals Abschlagszahlungen für Esterbauer entgegen.<sup>203</sup>

Aus den Baumanualen geht hervor, dass der Meister 1716 größtenteils anwesend war, denn nur im November nimmt er keine Zahlung persönlich entgegen. 1717 war er größtenteils abwesend und zwar von März bis August und von Oktober bis zum Ende des Jahres. Aus einer Notiz geht hervor, dass er „im Frühjahr *anticipando* gegen einen Schein“ 207 Gulden und 6 Kreuzer persönlich erhalten hat.<sup>204</sup>

Seine anderweitigen Verpflichtungen in Banz und St. Nikolai, sowie die Taufe seines Sohnes Balthasar Joseph im März könnten auch der Grund gewesen sein, 1717 Johannes Doser unter Vertrag zu nehmen. 1718 sind die Zahlungen nicht mehr aufgeschlüsselt. Die einzige Auszahlung erfolgt im Dezember des Jahres und entspricht in etwa den Summen, die er jeweils in den vorherigen Jahren erhalten hatte.<sup>205</sup>



42: Ehem. Zisterzienserabtei Ebrach, Neuer Bau: Giebfeld der Nordfassade mit dem Ebracher Wappen von Esterbauer



43: Ehem. Zisterzienserabtei Ebrach, Neuer Bau: Portalgiebel des Treppenhausrisalts mit allegorischen Figuren und marianischem Wappen von Esterbauer

Esterbauer betrieb eine gute gehende Werkstatt in Würzburg, die ständig wuchs und häufig mehrere Aufträge gleichzeitig bearbeitete. Möglich war dies durch das Übertragen der Aufsicht an Gesellen vor Ort, die das Vertrauen des Meisters besaßen, wie es auf der Großcomburg,<sup>206</sup> in Obertheres und in Ebrach belegt ist. Auch ist davon auszugehen, dass er vorwiegend in seiner Werkstatt in Würzburg arbeitete und die fertigen Werke an den Bestimmungsort lieferte.<sup>207</sup> Die Skulpturen und Ornamente wurden nach Zeichnungen gefertigt, die häufig in Modelle übersetzt wurden. Belegt ist diese Vorgehensweise für Banz und St. Nikolai auf der Großcomburg.<sup>208</sup> Die Gesellen arbeiteten nach den Modellen unter der Anleitung des Meisters. Diese Arbeitsweise ist im Barock üblich und ermöglichte es Arbeiten an Mitarbeiter zu übertragen und gleichzeitig den Stil der Werkstatt einheitlich zu halten.<sup>209</sup> Die Bearbeitung mehrerer Aufträge zur gleichen Zeit wäre sonst nicht möglich gewesen. In den Werkstätten wurden häufig Bozzetti aufbewahrt, die auch an den Nachfolger weitergegeben wurden. Auch aus der Werkstatt Esterbauers haben sich zwei Bozzetti im Mainfränkischen Museum erhalten.<sup>210</sup> Bozzetti verschiedener Grundtypen dienten als Grundlage für den Entwurf und ermöglichten eine rationalisierte Produktion.<sup>211</sup>

<sup>202</sup> ZIMMERMANN, GERD: *Das Diarium des Abtes Gregor Fuchs über den Bau der Klosterkirche zu Theres 1716–1726*, in: Würzburger Diözesangeschichtsblätter, Jhg. 16/17, 1954/55, S. 295–319, S. 303.

<sup>203</sup> ZAHLTEN 1989, S. 41.

<sup>204</sup> StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2.

<sup>205</sup> Dies ergibt sich wenn man 1717 den Betrag von 207 Gulden für Doser von der Gesamtsumme abzieht.

<sup>206</sup> DIEHL 1924, S. 66.

<sup>207</sup> ZAHLTEN 1989, S. 42.

<sup>208</sup> NITSCHKE, BARBARA: *Die ehemalige Stiftskirche St. Nikolai auf der Großcomburg (1707–1715). Ein Werk des Würzburger Baumeisters Joseph Greissing*, in: SCHRAUT, ELISABETH (Hrsg.): *Die Comburg. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Bd. 3, Sigmaringen 1989, S. 23–35, S. 23.

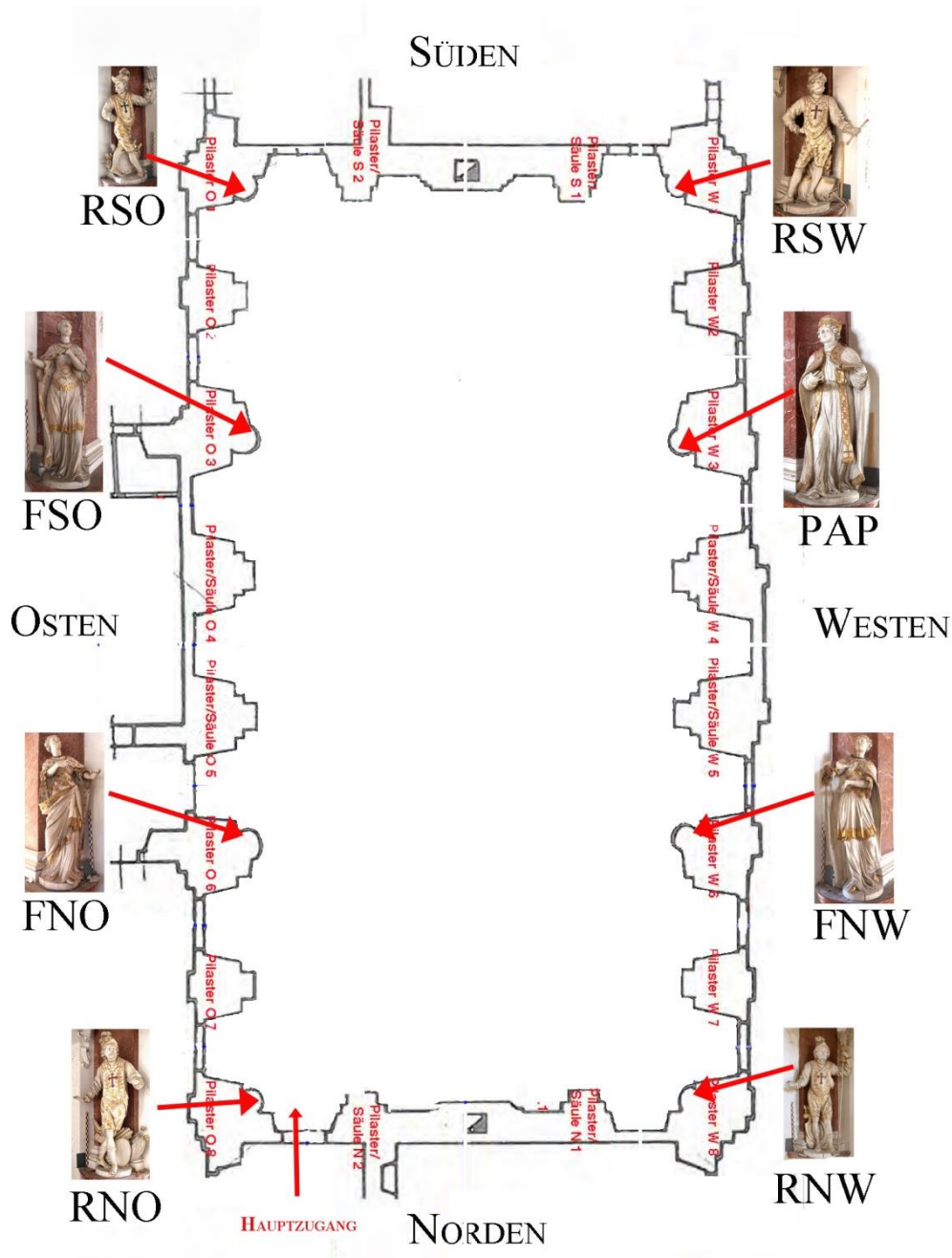
<sup>209</sup> BLAZICEK, OLDRICH J.: *Bildhauerwerkstatt des böhmischen Barock*, in: KALINOWSKI, KONSTANTY (Hrsg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Bd. 18, Poznań 1992, S. 13–21, S. 13f und LINDEMANN, BERND WOLFGANG: *Zeichnung und Modell im Oeuvre des Ferdinand Tietz*, in: KALINOWSKI, KONSTANTY (Hrsg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Bd. 18, Poznań 1992, S. 61–66, S. 62.

<sup>210</sup> Ein unbekannter Heiliger und eine Hl. Katharina. Die ausgeführten Skulpturen sind nicht bekannt. TRENSCHEL 1987, S. 32 ff.

<sup>211</sup> Siehe hierzu: TRENSCHEL, HANS-PETER: *Zur Rolle der Vorstudie bei Johann Wolfgang von der Auvera und Johann Peter Wagner*, in: VOLK, PETER (Hrsg.): *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985*, München op. 1986, S. 215–225.

## Die Skulpturen im großen Saal zu Ebrach

Es handelt sich um acht überlebensgroße, gefasste Holzskulpturen,<sup>212</sup> die vier Ordensritter, drei Frauen und einen Papst darstellen. Sie sind weiß gefasst mit goldenen Akzenten und einigen farbigen Elementen. Inkarnat und Lippen sind weiß. Die Augen sind bei allen Skulpturen mit schwarz-blauer Farbe aufgemalt, wobei die Iris etwas heller ist als die Pupille. Die Figuren stehen auf zwei Meter hohen roten Stuckmarmorsockeln vor konkav eingezogenen Pilastern, auf deren Gebälk bronzefarbene Stuckputten, ebenfalls bronzefarbene Mitren halten. In Körperhaltung und Blickrichtung wenden die Skulpturen sich dem Deckengemälde von Lünenschloss zu. Die vier Ordensritter stehen in den Ecken, die anderen Figuren in der Mitte der Langwand (Abb. 46). Je zwei Ordensritter, die sich an den Schmalseiten gegenüber stehen sind gleich gekleidet und haben ähnliche Muster auf ihrer Kleidung. Die Ordensritter, die sich an der Langseite im Westen zum Ehrenhof gegenüberstehen, sind in ihrer Haltung eher statisch, die Ordensritter an der Ostseite eher bewegt dargestellt.



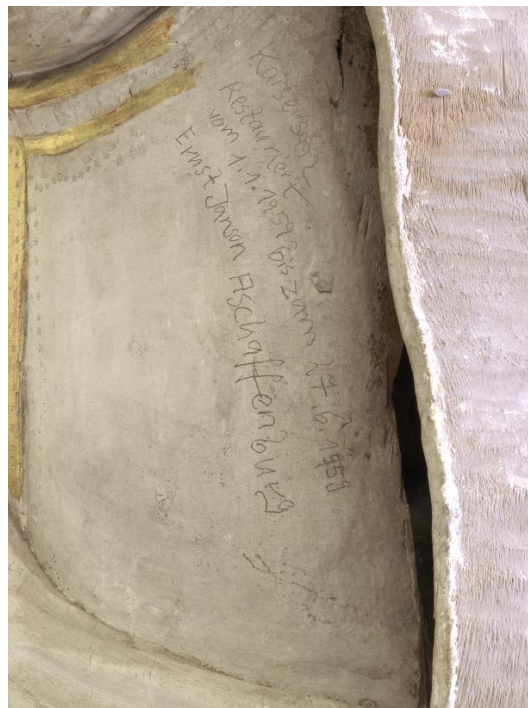
44: Aufstellung der Skulpturen im Saal, Grundriss ARGE Turek & Achternkamp

<sup>212</sup> Die Skulpturen sind vollständig aus Holz gefertigt, auch die Zierelemente „Edelsteine“, „Perlen“ und „Stickereien“.

Dem Kostenvoranschlag für die Restaurierung der Innenräume durch die Firma Joh. Mayer & Cie. aus Bamberg von 1885 zu Folge wurden zu diesem Zeitpunkt zwar die Figuren im Treppenhaus und die Grotte unter der Treppe sowie angrenzende Räume restauriert bzw. neu gestrichen, der Kaisersaal und die Skulpturen blieben jedoch unberührt.<sup>213</sup> Auch in den Akten zur Restaurierung der Räume des Klosters durch die Firma ab 1938 sind die Skulpturen nicht erwähnt.<sup>214</sup> Einer Inschrift auf dem Kreuzritter auf dem südöstlichen Podest zufolge wurden die Skulpturen 1959 restauriert (Abb. 47): „Kaisersaal Restauriert vom 1.1.1959 bis zum 27.6.1959 Ernst Janson Aschaffenburg“. Der auf 1958 datierte Kostenvoranschlag von Otto Seidenacht im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in Seehof zählt die Arbeiten auf: „die sehr reichen Stuckflächen an Decke und Wände mit feinen Drabtbürsten 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>215</sup> Schriftliche Hinweise auf weitere Restaurierungen der Skulpturen gibt es nicht. An einigen Skulpturen sind Reparaturen mit modernen Nägeln und synthetischem Leim sichtbar. Aus dem Kostenvoranschlag von 1958 geht auch hervor, dass die Fassung der Raumschale großflächig überarbeitet wurde. Beim Ausbau der kirchlichen Einrichtung Ende der 1970er Jahre wurden die Wände partiell weiß getüncht. Die heutige Farbfassung geht also auf die Restaurierung von 1959 zurück. Lediglich die Fassung der schmiedeeisernen Balkongitter und der Skulpturen wurden 1959 und auch später nicht überarbeitet.<sup>216</sup>

2013 wurden Voruntersuchungen und Musterflächen an den Skulpturen von der Arbeitsgemeinschaft (ARGE) Turek und Achternkamp für die anstehende Restaurierung durchgeführt. Die Restaurierung der Skulpturen durch die ARGE Minor, Schramm und Patterson begann im November 2015. Die Restaurierung soll die Reinigung, Kittung und Retusche der Fassung sowie die bildhauerische Ergänzung der Fehlstellen im Träger beinhalten. Um die Skulpturen besser zugänglich zu machen und sie vor Schäden während der Instandsetzung des großen Saales zu bewahren, wurden die Figuren Anfang Oktober 2015 in ein an den Saal grenzendes Büro verbracht, wo sie zur Zeit aufgestellt sind. Für den Transport wurden einige Teile abmontiert. Weiter wurden die Arme und Hände einiger Skulpturen für die Ergänzung der Finger durch einen Holzbildhauer im Dezember 2015 temporär entfernt.

Da es von besonderem Interesse war, ob es sich um zwei „Gruppen“ (die Ordensrittern und die anderen vier Figuren) handelt sollen im Folgenden die Skulpturen einzeln beschrieben, die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung für jede Skulptur vorgestellt und die an ihnen vorgenommenen Veränderungen beschrieben werden. Eine Zusammenfassung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Skulpturen findet sich am Ende des Kapitels.



45: Inschrift auf dem südöstlichen Kreuzritter

<sup>213</sup> Stadtarchiv Bamberg: Nachlass der Firma Joh. Mayer & Cie., D5016 3180 Kostenvoranschlag Oktober 1885.

<sup>214</sup> MEIER ZU VERL 2013, S. 47.

<sup>215</sup> Ebd. S. 60.

<sup>216</sup> ARGE TUREK & ACHTERNKAMP: JVA Ebrach Kaisersaal Grundlagenermittlung 2013 zur HU Bau. Bestandserfassung Skulpturen 2013, S. 01.02.

## Weibliche Skulptur auf dem südöstlichen Mittelsockel (FSO)



46: Ansicht von vorn



47: Ansicht von rechts

Die Skulptur ist 2,12 m hoch und misst an der breitesten Stelle 0,75 m (Abb. 48–51). Sie steht auf einer acht Zentimeter hohen, runden Fußplatte in Standbein-Spielbein-Positur. Das Standbein zeigt nach rechts, das Spielbein nach vorne. Der Oberkörper und der Kopf sind den Beinen entgegengesetzt nach links gedreht, der Blick geht zur Decke. Die Arme zeigen, der Drehung des Oberkörpers entgegen, nach rechts. Das Handgelenk des rechten Armes ist nach innen abgelenkt, die Handfläche des linken Armes zeigt nach oben. Die Kleidung entspricht der höfischen Mode des 18. Jahrhunderts, nur der typische Reifrock fehlt. Er wird in der Bildhauerei selten ausgeführt, da er die Proportionen und das Verhältnis der Skulpturen zueinander stört und einen ungleich größeren Materialeinsatz nötig machen würde.<sup>217</sup> Die Figur trägt ein besticktes Mieder mit runder Schneppe, die Edelsteinen besetzt ist. Am Mieder sind Stoffflaschen befestigt, die mit kreuzförmigen Edelsteinen besetzt sind. Die Ärmel des Mieders enden kurz über dem Ellbogen in einer Manschette, die als Band mit zwei Ziernähten und Edelsteinbesatz ausgeführt ist. Unter der Manschette quellen die Engageantes des Hemdärmels hervor, die mit einem goldenen Band eingefasst sind. Am Mieder sind zwei Röcke befestigt: der Manteau fällt faltenreich bis kurz über die Knie und schließt mit einer goldenen, bestickten Borte ab. Darunter trägt sie einen bodenlangen Rock, den Jupe, und unverzierte, vorne halbrund zulaufende Schuhe. Über den Schultern liegt ein bodenlanger Umhang mit Hermelfütterung, eingefasst mit einer bestickten und mit rhombenförmigen Edelsteinen besetzten Borte. Über dem Umhang trägt sie einen Hermelinkragen. Kragen und Umhang werden vor der Brust mit einer Schließe in Form eines Löwenkopfes zusammengehalten. Auch auf den Ärmeln und auf der Schneppe des Mieders waren ursprünglich Edelsteine appliziert. Um den Hals ist eine Perlenkette gelegt. Das goldene Band im Haar ist über der Stirn mit einem Cabochon besetzt (Abb. 56, 59). Das lockige Haar ist in einem Dutt zusammengefasst und mit Perlenschnüren durchsetzt.

Die Skulptur ist gekleidet wie eine aristokratische Dame des 18. Jahrhunderts. Eindeutige Attribute sind nicht (mehr) vorhanden. Der Hermelinumhang ein hocharistokratisches und königliches Standessymbol, welches aber auch als Tugendssymbol für Reinheit, Keuschheit und Unbestechlichkeit stehen kann.<sup>218</sup> Die Perle kann ebenfalls allgemein für Reinheit, Tugend und Kostbarkeit stehen.<sup>219</sup> Doch auch die Personifikationen der Sieben Todsünden auf der Kanzel in St. Nikolai tragen Perlenschnüre im Haar. Der Löwe ist im Alten Testament ein Zeichen von Macht und ein Sinnbild für den Stamm Juda. Als Attribut wird er den Kardinaltugenden *Fortitudo* (Stärke) und *Iustitia* (Gerechtigkeit) sowie den

<sup>217</sup> PLOTT, CORNELIA: *Die Darstellung textiler Schmucktechniken durch Bildhauer und Fassmaler an ausgewählten Skulpturen von Franz Ignaz Günther und seinem Umkreis*. Diplomarbeit, TU München 2006, S. 51.

<sup>218</sup> KRETSCHMER, HILDEGARD: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2011, Stichwort: Wiesel/Hermelin, Hermelinpelz.

<sup>219</sup> Ebd. Stichwort: Perle.

40/132

Personifikationen der *Magnanimitas* (Großherzigkeit) und der *Clementia* (Mildtätigkeit) zugeordnet. Außerdem ist er das Reittier der *Temperantia* (Mäßigung).<sup>220</sup> Wahrscheinlich handelt es sich um eine Tugenddarstellung, auch wenn ungeklärt bleiben muss, um welche.



48: Ansicht von links



49: Detail mit Schließe und Hermelinkragen

#### Träger und Schnitztechnik

Der Träger ist Laubholz und besteht aus insgesamt acht Stücken sowie zahlreichen applizierten geschnitzten Details. Die Skulptur ist aus einem senkrecht stehenden Stamm herausgearbeitet. Die Fußplatte und der Körper bilden den Hauptwerkblock, an den einige Teile angesetzt sind:<sup>221</sup> der rechte obere Teil des Umhangs mit Engageantes, beide Unterarme, der rechte und linke untere Teil des Umhangs, ein rechteckiges Stück von der Rückseite und ein Teil des Hermelinkragens. Die angesetzten Teile wurden mit handgeschmiedeten Nägeln (flügelartige Nagelköpfe mit einer Länge von 0,85 cm) und Leim angesetzt. Dübel sind von außen nicht sichtbar. Im Mieder ist ein kreisrundes Stück eingestochen und ein neues eingesetzt worden. Vermutlich wurde hier ein Astloch entfernt (Abb. 52). Die Hermelinschwänze und die Edelsteine wurden separat gearbeitet und aufgeleimt. Die Perlen der Kette und in den Haaren wurden ebenfalls separat gearbeitet, gefasst und auf eine Schnur aufgezogen. Die Schnur der Kette ist im Nacken verknötet (Abb. 53). Die Perlenschnüre sind an den Kopf geleimt.

Der Werkblock wurde vermutlich zunächst grob in Form gehauen und mit der Hohldechsel ausgehöhlt. Unten rechts kam es dabei zu einer Durchstoßung. Die von vorne nicht einsehbare Aushöhlung erfolgte sehr grob. Ein rechteckiges Stück Holz wurde nach dem Aushöhlen von hinten angenagelt, wohl weil die Skulptur an dieser Stelle zu weit ausgehöhlt worden war. Das Holzstück ist von vorne nicht sichtbar. Nach der Aushöhlung muss ein von der Fußplatte bis in den Kopf reichender Trocknungsrisse entstanden sein, da ein großer durchgehender Riss mit vier Metallkrampen gesichert ist. Eine große Krampe (17,5 cm lang, 1,5 cm breit) sichert den Riss auf der Oberseite der Fußplatte in der Aushöhlung, drei kleinere Krampen (acht Zentimeter lang, ein Zentimeter breit) im oberen Teil der Aushöhlung. Denkbar ist daher eine Trocknung der ausgehöhlten Skulptur, bevor mit der weiteren Bearbeitung begonnen wurde.<sup>222</sup> Zur Bearbeitung der Skulptur wurden verschiedene Bildhauereisen verwendet. Spuren eines Hohleisens finden sich beispielsweise auf der Unterseite der Fußplatte (Abb. 54). Auch die Fellstruktur des Hermelins wurde mit einem Hohleisen erzeugt (Abb. 55). Die Stickereien und Borten sind vom Bildhauer angelegt. Alle Partien, die von der Seite oder von vorne sichtbar sind, wurden auch auf der Rückseite sorgfältig ausgearbeitet. Besonders der Kopf ist von auch hinten detailliert gearbeitet (Abb. 53). Alle Oberflächen, auch am hinteren nicht sichtbaren Teil (mit Ausnahme der Aushöhlung), wurden sorgfältig geglättet.

Die Punzierung mit großen sternförmigen Punzen (Durchmesser acht Millimeter) erfolgte teils bereits vor der Fassung. Ob dies vom Bildhauer als Vorgabe für den Fassmaler gemacht wurde oder ob der Fassmaler dies in Vorbereitung für

<sup>220</sup> Ebd. Stichwort: Löwe.

<sup>221</sup> Kartierungen FSO im Anhang.

<sup>222</sup> Dies wurde bereits häufiger vermutet. WAGENFÜHR, R.: Werkstoffkunde Holz für Restauratoren, Leipzig 2002, S. 135.



die Fassung ausführte, ist unklar. Auffällig ist, dass auch Punzen im Holz zu sehen sind, wo in der Fassung keine sind, etwa unter den aufgeklebten Edelsteinen (Abb. 58).



50: Stickerei des Mieders und ausgestochenes Astloch



51: Hinterkopf mit verknoteter Perlenkette



52: Unterseite der Fußplatte mit Werkzeugspuren



53: Fellstruktur des Hermelins

### Fassung

Die weiße Fassung wirkt im Gegensatz zur Fassung des Papstes und der Kreuzritter eher matt. Lediglich die Innenseite des Hermelinumhangs hat einen ähnlichen Glanz. Die monochromen weißen Flächen werden durch goldene und wenige farbige Akzente unterbrochen. Vor der Fassung wurden auf einigen Teilen der Skulptur Gewebekaschierungen aus Leinen zum Schließen von Rissen aufgebracht. Es handelt sich um ein feines Gewebe in Leinenbindung mit 20 Fäden/cm vertikal und horizontal.<sup>223, 224</sup> Die Borten des Manteaus, des Umhangs und der Ärmel sind vergoldet, ebenso die Stickereien vorstellende Schnitzerei auf dem Mieder, die Schneppe, das Haarband (Abb. 56) und die Hermelinschwänze. Die drei erhaltenen Edelsteine sind rot, grün und blau gefasst (Abb. 57). Die Perlen waren ursprünglich silbern und sind heute verschwärzt (Abb. 57). Die Skulpturenrückseite ist teilweise gefasst: der

<sup>223</sup> Faserbestimmungsprotokoll im Anhang.

<sup>224</sup> Dieses ist an einigen Stellen sichtbar: unter der rechten Brust, unterhalb des linken Knies und an der rechten Hüfte.

42/132

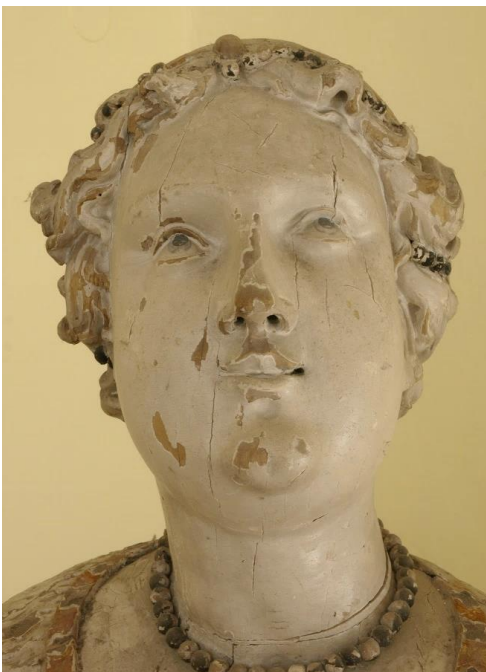
Hermelinkragen und der Kopf sind rundherum gefasst, die Fassung des Gewandes reicht fast bis an die Aushöhlung heran, die letzten fünf Zentimeter sind Grundierungsschichten. Die Vergoldung der Umhangsborte ist bis zur Anstückung der linken unteren Gewandfalten ausgeführt. Die Anstückung ist rückseitig nicht gefasst.



54: Goldenes Haarband



55: Farbige Edelsteine auf der Borte des Umhangs



56: Gefasste Augen und Cabochon auf dem Haarband



57: Kleine Stern- und Punktpunzen in der Vergoldung der Umhangsborte und Abdrücke der großen Sternpunze im Holz unter den abgefallenen Edelsteinen.

Die weiße Fassung besteht aus einer Vorleimung und vier Schichten Kreidegrundierung und einer abschließenden polierten Bleiweißschicht ohne Überzug. Alle Schichten enthalten ein proteinhaltiges Bindemittel.<sup>225</sup> Hermelinschwänze, Borten und Stickerei sind auf einem roten Bolus polimentvergoldet. Die blaue Fassung des Edelsteins enthält Azurit mit einer Bleiweißuntermalung über einer einschichtigen Kreidegrundierung.<sup>226</sup> Die Fassung der Perlen besteht aus einer

<sup>225</sup> Querschliffprotokoll P1 und P5 im Anhang. Proteinnachweis mit SyproRuby®.

<sup>226</sup> Querschliffprotokoll P3 im Anhang.

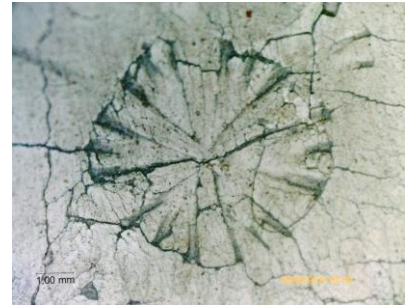
einschichtigen Kreidegrundierung, einer Bindemittelschicht mit einer bleiweißhaltigen Schicht und einer Blattsilberauflage.<sup>227</sup> Die Edelsteine wurden nach dem Aufleimen gefasst, die Perlen bevor sie angebracht wurden. Die Musterung der Stoffe und ihre Struktur wurden mittels Punkt- und Ornamentpunzen dargestellt. Sie wurden sowohl auf der Vergoldung als auch auf der Weißfassung verwendet. Es wurden drei Arten von Punzen verwendet: eine einfache Punktpunze (Durchmesser zwei Millimeter, Abb. 60), eine sternförmige Punze (Durchmesser vier Millimeter, Abb. 59, 61) und eine größere sternförmige Punze (Durchmesser acht Millimeter, Abb. 62). Die Punktpunze ist entlang der Borte des Manteaus in der Weißfassung und im Hintergrund der Stickereien der Borte, auf der Schneppe, auf der Borte des Umhangs und auf den Ärmeln zu sehen. Die kleine sternförmige Punze wurde für den Hintergrund der Umhangsborte (Abb. 59), entlang der Borte des Manteaus in der Weißfassung und auf dem Mieder im Innenfeld der Stickerei verwendet. Die größere sternförmige Punze wurde auf dem Mieder verwendet. Die Punktpunzierungen auf der Borte des Manteaus lassen sie wie aus Spitze erscheinen. Die Oberfläche zeigt einen Wechsel aus strukturierten und glatten Partien mit unterschiedlichem Glanz.



58: Punktpunze in der Fassung



59: Kleine Sternpunze in der Fassung



60: Große Sternpunze in der Fassung

#### Spätere Veränderungen und Schäden

Die Skulptur zeigt zahlreiche Trocknungsrisse. Ein besonders breiter verläuft durch die Stirnholzscheibe und setzt sich bis in den Kopf fort. Mehrere Finger (Abb. 67) und ein Teil des linken Ärmels sowie fast alle Edelsteine und Hermelinschwänzchen fehlen. Von den Edelsteinen sind nur vier erhalten, einer davon auf dem Haarband. Von den Hermelinschwänzchen sind noch zwölf vorhanden. Das eingesetzte kreisrunde Stück im Mieder ist geschwunden (Abb. 56). Es handelt sich vermutlich um ein eingesetztes Stück, welches durch Trocknung geschwunden ist. Die Arme wurden neu montiert, belegen moderne Nägel (Abb. 64, 65). Der linke Unterarm passt nicht an den Oberarm, allerdings ist der Fassungsaufbau gleich, sodass er ursprünglich dazugehört. Ein undatiertes Foto von vor 1900 zeigt vermutlich den rechten Arm der Skulptur, wie er neben der weiblichen Figur auf dem nordöstlichen Sockel liegt. Die Skulptur ist auf der Abbildung nicht zu sehen. Eine Aufnahme aus den 1930ern zeigt die Skulptur bereits mit neu montierten Armen (Abb. 63). An der rechten Seite vorne ist ein schmiedeeiserner Nagel ohne erkennbaren Zweck eingeschlagen, der auf verlorene Attribute schließen lässt (Abb. 66).



61: Arm der Skulptur auf Aufnahmen vor 1900 (links) und aus den 1930er Jahren (rechts), Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege



62: Neu montierter rechter Arm

Teile der Fassung sind verloren oder beschädigt. Dies ist auf eine Schichtentrennung zwischen den Grundierungsschichten und zwischen dem Holz und der Grundierung zurückzuführen. Die Fassung der Perlen ist

<sup>227</sup> Querschlißprotokoll P2 im Anhang.

44/132

verschwärzt. Die Vergoldung ist an vielen Stellen bis auf das Poliment durchgerieben. Der matte Eindruck der weißen Fassung ist durch eine Dünnung der obersten Schicht entstanden. Dies geschah vermutlich durch unsachgemäße Reinigung oder übermäßig feuchtes Raumklima. Ein Indiz für einen Feuchteschaden ist der mikrobielle Befall in den unteren Gewandfalten.

Insgesamt ist der Trägers stabil, die Fassung weist jedoch große Verlust auf und ist gefährdet. Die Skulptur ist nicht überfasst worden, die originale Oberfläche ist jedoch größtenteils zerstört.



63: Neu montierter linker Arm



64: Handgeschmiedeter Nagel



65: Linke Hand mit fehlenden  
Fingergliedern

**Weibliche Skulptur auf dem nordwestlichen Sockel, Mitte (FNW)**



66: Ansicht von vorne



67: Ansicht von links



68: Ansicht von rechts



69: Durchbrochen gearbeitete Spitzenborte des Casaquin

46/132

Die Skulptur ist 2,03 m hoch und misst an der breitesten Stelle 0,78 m. Sie steht auf einer runden Fußplatte mit gerundeten Kanten, die vorne sieben Zentimeter hoch ist und nach hinten rechts abflacht.

Die Figur ist im Vorwärtsschreiten dargestellt. Der Absatz des linken Fußes ist vom Boden gelöst. Der ganze Körper wendet sich leicht rechts, der Mitte des Saales zu. Der Kopf ist angehoben, der Blick geht zur Decke. Der linke Arm ist vor der Brust angewinkelt, das Handgelenk ist nach unten geknickt und die Finger nach oben gebogen, als würde sie etwas halten. Der rechte Arm ist etwa bis auf Schulterhöhe angehoben (Abb. 68–70).

Wie die vorher beschriebene weibliche Skulptur ist sie in der Mode des beginnenden 18. Jahrhunderts gekleidet: sie trägt einen bodenlangen Jupe, darüber einen Casaquin, dessen Rock über den Knien endet und mit einer Spitzenborte abschließt (Abb. 71) sowie goldene, spitz zulaufende Schuhe. Der Ausschnitt des Casaquin ist mit einem Band eingefasst. Die Ärmel enden über den Ellenbogen in einer breiten Manschette mit zwei Ziernähten. Darunter schauen die Engageantes hervor, die mit einem goldenen Spitzenband eingefasst sind. Über dem Casaquin trägt sie ein Mieder mit kurvierter Schneppe, an der auf Höhe der Hüften je eine Perle hängt. Das Mieder läuft zwischen den Brüsten spitz zu und endet in einer Rocaille. Es ist mit Stückerien verziert und mit einem Band eingefasst. Es lässt die Brüste frei, die vom Casaquin verhüllt werden. Über den Schultern trägt sie einen bodenlangen Umhang, der mit einer edelstein- und perlenbesetzten Borte eingefasst ist. Bei den applizierten Edelsteinen wechseln sich Cabochon- und Rhombenschliff ab. Vor der Brust wurde der Umhang ursprünglich mit einer Schließe zusammengehalten, die jedoch fehlt. Um den Hals trägt sie eine Perlenkette. Das Haar wird von einem Band mit Schleife zurückgehalten, ansonsten ist es zu einem Knoten zusammengenommen, eine Strähne fällt in den Nacken.

Das einzige zuordenbare Attribut ist die Perle, auf deren Bedeutung als Tugendssymbol bereits hingewiesen wurde. Auch hier könnte es sich um eine Tugenddarstellung handeln.

### Träger und Schnitztechnik

Die Skulptur ist aus Laubholz gearbeitet und besteht aus insgesamt zehn Teilen sowie zahlreichen Applikationen in Form von geschnitzten Perlen und Edelsteinen. Der Hauptwerkblock ist aus einem senkrecht stehenden Stamm gefertigt, an den Teile angestückt wurden. Der rechte Oberarm und der Umhang gehören zum Hauptwerkblock, sie sind jedoch nur vorderseitig auf Höhe der Schulter mit dem Rest des Körpers verbunden. Der Zwischenraum zwischen dem rechten Oberarm mit Umhang und der linken Seite des Hauptwerkblocks wurde von hinten mit drei Holzstücken gefüllt, die auf der Vorderseite nur teilweise zu sehen sind. In die Fußplatte ist ein Holzklotz angesetzt, der nur vorne der Form des Gewandes angepasst wurde (Abb. 73). Die rechte Schulter besteht aus zwei von hinten eingeleimten Stücken. Auf der linken Seite ist ein Teil der Vorderkante des Umhangs angestückt. Der linke Unterarm ist angesetzt. Die Edelsteine sind separat gearbeitet und aufgeleimt. Einige der Edelsteine sind mit kleinen Holzstiften auf dem Umhang befestigt. Die Perlen der Kette wurden separat gearbeitet und auf eine Schnur aufgezogen. Die Schnur der Kette ist im Nacken verknotet. Der Daumen war ursprünglich angesetzt und durch einen Dübel mit der Hand verbunden. Auch die verlorene Schließe des Umhangs wurde separat gearbeitet und auf die bereits fertiggestellte Skulptur geleimt. Die Lücke im Hauptwerkblock ist mit zwei Metallkrampen überbrückt. Die obere Krampe ist 1,7 cm breit und 21 cm lang (Abb. 72), die untere ist 1,7 cm breit und 23 cm lang. Die Holzklötze dazwischen sind eingeleimt und angenagelt. An der Nahtstelle sind hinten Reste von Leim und bedrucktem Papier zu sehen, die wohl als Zulage beim Verleimen verwendet wurden (Abb. 74). Unten rechts ist von vorne ein handgeschmiedeter Metallnagel zu sehen.



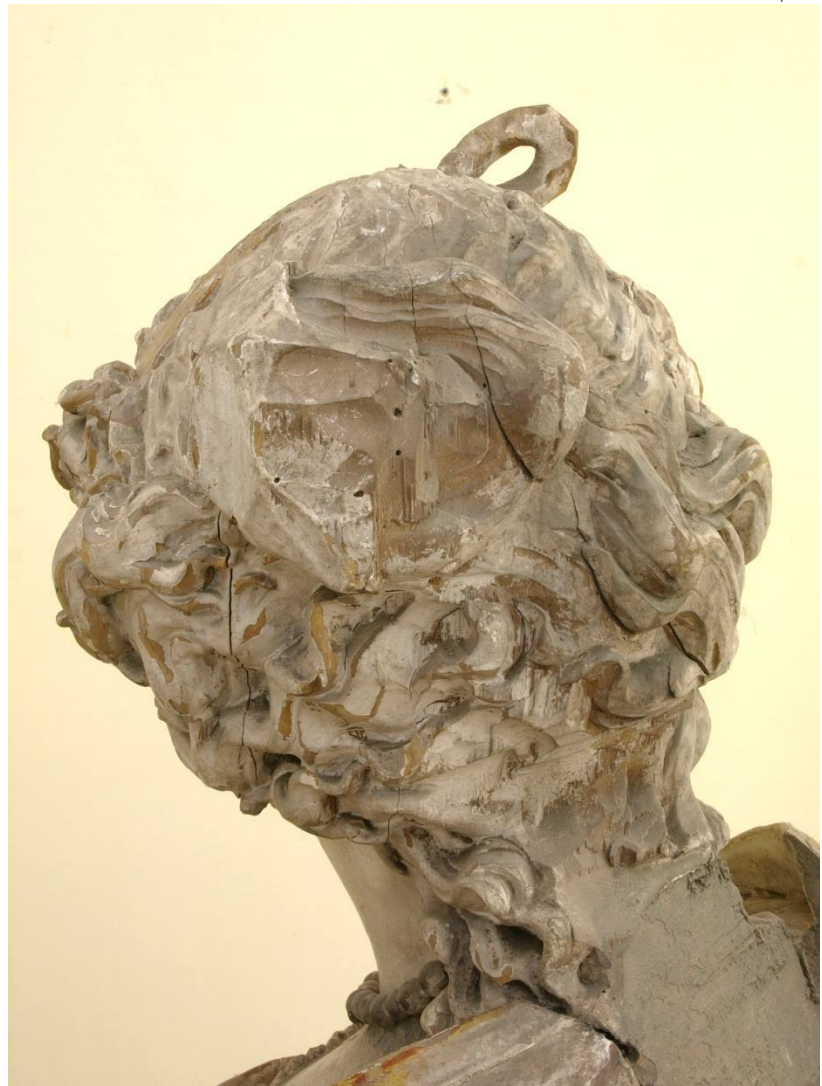
70: Metallkrampe oben rechts mit angestetzten Stücken



71: Rechts unten: Durchstoßungen und nach der Aushöhlung angestetzter Klotz



72: Papier vom Verleimen



73: Hinterkopf mit Spuren eines Hohleisens

Die Figur wurde zuerst auf der Rückseite grob mit der Hohldechsel ausgehöhlt, wobei es in den Gewandfalten, vor allem im rechten unteren Teil des Werkblocks zu Durchstoßungen kam. Auch scheinen an der rechten Seite größere Stücke herausgebrochen zu sein, was das Einfügen der Holzstücke nötig machte. Alle eingefügten Teile sind von hinten nicht mit der Hohldechsel gearbeitet, die Einfügung erfolgte demnach nach dem Aushöhlen. Die Feinarbeit erfolgte erst nach diesem Arbeitsschritt, da die eingefügten Hölzer von vorne beschnitzt sind und auch hinten so an den rechten Teil des Hauptwerkblockes angearbeitet wurden, dass die Nahtstelle kaum sichtbar ist. Lediglich der unten angefügte Klotz wurde von der Rückseite nur sehr grob bearbeitet. Dies könnte statische Gründe haben, da er so eine größere Standfläche für die Skulptur bietet.

Die Rückseite der Figur ist weniger sorgfältig geglättet als die der Figur auf dem südöstlichen Sockel. An den Schultern sind Spuren eines Flacheisens zu erkennen. Der Haarknoten ist nur angedeutet. Hier lässt sich die Schnitztechnik erkennen: zuerst wurde mit einem Flacheisen die grobe Form vorgegeben, dann wurden mit verschiedenen Hohleisen die Locken herausgearbeitet (Abb. 75).<sup>228</sup>

Auch bei dieser Skulptur finden sich im Holz Abdrücke der sternförmigen Punze, die vor dem Fassen angebracht wurden (unter den fehlenden Edelsteinen der Umhangborte)

#### Fassung

Die weiße Fassung wirkt im Gegensatz zu den Kreuzrittern und dem Papst eher matt. Vergoldete Partien setzten Akzente, ebenso die ehemals farbig gefassten Edelsteine. Vergoldet sind Borten und Bänder des Umhangs, der Engageantes, des Casaquins und des Mieders, ebenso die Stickereien auf dem Mieder, die Manschetten, die Haarschleife (Abb. 76) und die Schuhe (Abb. 77). Die Versilberung der Perlenkette ist verschwärzt, ebenso einige der Edelsteine. Die Fassung der anderen Edelsteine ist nicht mehr vorhanden.

<sup>228</sup> Kartierungen FNW im Anhang.

48/132

Die weiße Fassung besteht aus einer Vorleimung und fünf Grundierungsschichten. Darauf folgt eine weiße Schicht, die poliert wurde.<sup>229</sup> Die Vergoldung erfolgte auf rotem Poliment.

Die Perlen der Halskette wurden erst gefasst und dann auf eine Schnur aufgezogen. Die Kette wurde der Skulptur umgelegt, als die weiße Fassung noch feucht war (Abb. 76). Die Edelsteine wurden erst aufgeklebt und dann gefasst.

Für die Musterung der Stoffe wurden dieselben Punzen verwendet wie bei der weiblichen Figur auf dem südöstlichen Podest. Die große Sternpunze kam auf der Außenseite des Umhangs und auf der oberen Einfassung des Mieders zum Einsatz. Die kleine Sternpunze wurde flächig auf dem Mieder, auf der Schneppe, auf den Borten des Casaquin und des Umhangs und im Wechsel mit der Punktunze auf der Einfassung der Engageantes verwendet. Die Punktunze wurde entlang der Ränder der oberen Einfassung des Mieders gesetzt. Auch hier wird in der Oberfläche mit einem Wechsel von strukturierten und unstrukturierten Flächen gespielt.



74: Gesicht mit gefassten Augen, vergoldeter Schleife und Abdrücke der Perlenkette in der weißen Fassung am Hals



75: Goldener Schuh am rechten Fuß

#### Spätere Veränderungen und Schäden

Die Skulptur weist zahlreiche Trocknungsrisse und Ausflugslöcher von Fraßinsekten auf. Der rechte Arm ist kurz unter dem Ellenbogen abgetrennt. Dieser Zustand ist bereits auf der Abbildung von vor 1900 zu sehen (Abb. 78). Ein Stück des linken Ärmels ist abgebrochen, aber vorhanden.<sup>230</sup> An der linken Hand gingen der Daumen und die vorderen Fingerglieder des Mittel- und Ringfingers (Abb. 80) verloren. Ein Großteil der Edelsteine und Perlen auf dem Umhang fehlt, ebenso eine Hälfte der Haarschleife und die Schließe, die ursprünglich den Umhang zusammenhielt. Zirka zehn Edelsteine und zwanzig Perlen sind auf der Umhangsborte noch vorhanden. Die Handhaltung, fehlende Fassung und drei kleinen Dübellöcher in der Handfläche der linken Hand lassen auf ein verlorenes Attribut schließen (Abb. 79). Auf der linken Hüfte wurde ein moderner Nagel ohne erkennbaren Zweck eingeschlagen (Abb. 80). In der linken Schulter ist eine graue zementartige Kittmasse in ein Loch eingebracht worden. Die Fassung befindet sich in einem ähnlichen Zustand, wie die der weiblichen Skulptur auf dem südöstlichen Sockel. Auch hier trennt sich die Fassung zwischen den Grundierungsschichten und vom Holz. Allerdings weist sie weniger Fassungsverluste auf. Der matte Eindruck der Fassung ist wohl auch hier auf eine Dünning und starke Verschmutzung der polierten abschließenden Schicht zurückzuführen. Insgesamt ist der Zustand des Trägers stabil, der Zustand der Fassung ist kritisch zu bewerten. Die ursprüngliche Oberfläche ist in weiten Teilen nicht mehr erhalten, wohl aber die entstehungszeitliche Fassung.

<sup>229</sup> Querschleifprotokoll P1 FNW im Anhang.

<sup>230</sup> Liegt neben der Skulptur auf dem Sockel.





76: Abbildung des Kaisersaals vor 1900, Blick nach Norden



77: Linke Hand mit Dübellöchern und fehlender Fassung



78: Moderner Nagel

### Weibliche Skulptur auf dem nordöstlichen Mittelsockel (FNO)



79: Ansicht von vorn



80: Ansicht von links

Die Skulptur ist 2,05 m hoch und maximal 0,83 m breit. Sie steht auf einer neun Zentimeter hohen, runden Fußplatte in ausgeprägtem Kontrapost. Die rechte Ferse ist angehoben, die ganze Figur ist nach links gedreht. Der Kopf ist angehoben, sie blickt zur Decke. Die Arme sind vor dem Körper auf Brusthöhe angehoben, die Ellenbogen angewinkelt, die Unterarme zeigen nach vorne. Die linke Handfläche ist nach oben gerichtet, das rechte Handgelenk ist angewinkelt, die Handfläche zeigt zum Körper (Abb. 82–84).

Wie die anderen Damen auch, ist sie in der Mode des 18. Jahrhunderts gekleidet. Über einem bodenlangen Jupe trägt sie einen Casaquin, der mit einer bestickten Borte abschließt. Die Ärmel enden über den Ellenbogen mit einer Manschette, unter der die Engageantes hervorschauen, die mit einem goldenen Spitzenband eingefasst sind. Darüber trägt sie ein niederähnliches Oberteil, welches die Brust freilässt, die vom Casaquin bedeckt wird. Es ist mit einer goldenen Blume verziert, die Stickerei darstellen soll (Abb. 85) und wird oben mit einem Band eingefasst, das im Wechsel mit Perlen und Edelsteinen im Rhombenschliff verziert ist und mit einem Brokatsaum abschließt. Es läuft zwischen den Brüsten spitz zu und wird mit einer Kette an der Innenseite des Umhangs oder Kragens befestigt (Abb. 81). Über den Schultern trägt sie einen hermelingefütterten Umhang mit Schleppe, die von rechts nach links vor dem Körper geführt wird und an der linken Hüfte befestigt ist. Der Umhang ist mit einer edelsteinbesetzten Borte eingefasst. Die Schmucksteine waren<sup>231</sup> im Rapport kreuzförmig angeordnet, mit einer Rhombe in der Mitte und vier Cabochons als Kreuzarmen. Über dem Umhang trägt sie einen Hermelinkragen, der über der Brust mit einer Schließe in Blumenform, ähnlich der Stickerei auf dem Oberteil, geschlossen wird (Abb. 85). Die goldenen Schuhe laufen spitz zu und sind mit demselben floralen Muster bestickt wie das Oberteil. Das Haar ist in einem Knoten am Hinterkopf zusammengefasst, eine Strähne fällt in den Nacken. In die Haare ist eine Perlenkette eingeflochten, um den Hals trägt sie eine Perlenkette.

Perle und Hermelinumhang weisen auch hier auf eine Tugenddarstellung hin. Die Blume, die in der Stickerei auf Schuhen und Mieder sowie als Schließe auftaucht könnte ein Hinweis auf die Tugend *Fides* (Glaube) sein, die manchmal mit einem Blumenstrauß dargestellt wird. Die Blume ist auch ein allgemeines Tugendssymbol und steht für Vergänglichkeit. Die goldene, beziehungsweise gelbe Blume ist ein Symbol für die Sonne.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Größtenteils verloren.

<sup>232</sup> KRETSCHMER 2011, Stichwort: Blume/Blüte.



81: Ansicht von rechts



82: Kette des Mieders



83: Blumen als SchlieÙe (oben) und auf dem Mieder (unten)

### Träger und Schnitztechnik

Der Träger (Lindenholz) besteht aus fünfzehn Teilen sowie zahlreichen geschnitzten Perlen und Edelsteinen.<sup>233</sup> Die Skulptur wurde aus einem senkrecht stehenden Stamm herausgearbeitet. Die Stirnholzscheibe der Fußplatte gehört zum Hauptwerkblock. An der rechten Seite sind der Unterarm und der untere Teil des Engageantes, sowie Teile der Umhangsborte angesetzt. An der linken Seite wurde unten ein Teil des Gewandes und der Fußplatte aus einem Stück gearbeitet und mit Hilfe eines Dübels mit 2,5 cm Durchmesser angesetzt. Ebenso sind die Fußspitze (Abb. 86), der Unterarm, der Oberarm mit dem Umhang und Teile der Schleppe und des Hermelinkragens angesetzt. Für den Transport in das Büro im Rahmen der Restaurierung wurde der linke Unterarm abgenommen. Hierdurch wurde sichtbar, dass er mit Leim, Nägeln und einem 1,5 cm starken Holzdübel befestigt war (Abb. 87, 88). Die Anstückung an der Schleppe ist von vorne angesetzt und mit einem Dübel befestigt. Von hinten wurden links drei Holzstücke, eines

<sup>233</sup> Probenprotokoll Holzartenbestimmung FNO im Anhang.

52/132

davon auf der ganzen Höhe, eingeleimt und angenagelt. Diese sind von der Vorderseite nur teilweise zu sehen. Die verwendeten handgeschmiedeten Eisennägeln haben eine Kopfgröße von 1,3 cm. Die übrigen Anstückungen der linken Seite sind mit drei Metallkrampen (acht Zentimeter lang, ein Zentimeter breit) an den Hauptwerkblock angefügt. Die Perlen der Kette und in den Haaren wurden separat gearbeitet, auf Schnüre aufgezogen und angebracht. Die Perlenkette wurde im Nacken verknötet. Die Perlenschnüre in den Haaren, die Edelsteine und die Hermelinschwänzchen (Abb. 89) sind aufgeleimt.<sup>234</sup>



84: Fußspitze mit Dübel



85: Oberarm nach der Demontage des Unterarms

Auch an dieser Skulptur lässt sich erkennen, dass der Block zunächst grob in Form gehauen wurde und dann mit der Dechsel ausgehöhlt wurde. Beim Aushöhlen brachen an der linken Seite Stücke heraus, die durch die eingefügten Holzstücke ersetzt wurden. Dies erfolgte nach dem Aushöhlen, da sie auf der Rückseite keine entsprechenden Werkzeugspuren zeigen. Es handelt sich bei den Holzstücken vermutlich um Zweitverwendungen, da eines der Hölzer Brandspuren aufweist und einer der Klötze hinten gerundet ist. Diese Rundung auf der Rückseite hat für die Skulptur keinen erkennbaren Zweck. Ein großer Trocknungsris, der quer durch die Stirnholzscheibe geht und sich auch nach oben in den Körper fortsetzt, wurde unter der Fußplatte mit einer Metallkrampe gesichert (Abb. 90). Ob dies vor oder nach dem Aushöhlen geschah, ist nicht zu sagen, aber es zeigt, dass das Holz während des Schaffensprozesses noch trocknete.

Die Skulptur ist vollrund geschnitzt. Die Fellstruktur des Hermelins und das Muster des Brokatstoffes am Mieder sowie die florale Stickerei wurden vom Bildhauer ausgearbeitet. Rückseitig sind nur die Partien sorgfältig geglättet, die von vorne oder von der Seite sichtbar sind. Die Schnitzerei der Umhangsborte geht auf der Rückseite noch ein Stück weiter. Ansonsten ist die Rückseite, mit Ausnahme der Aushöhlung, mit Flacheisen geglättet, einige Grate wurden jedoch stehen gelassen. Der Kopf ist vollrund detailliert ausgearbeitet.

Noch vor dem Fassen wurde das Holz mit der großen sternförmigen Punze bearbeitet. Zu sehen sind die Punzierungen unter einigen fehlenden Edelsteinen auf der Umhangsborte. Auch hier ist unklar, ob diese Bearbeitung durch den Fassmaler oder den Bildhauer erfolgte.



86: Demontierter Arm



87: Abgefallenes Hermelinschwänzchen

<sup>234</sup> Kartierungen FNO im Anhang.



88: Unterseite der Fußplatte

### Fassung

Die weiße Fassung wirkt im Vergleich mit der Papstskulptur und den Kreuzrittern matt. Die vergoldeten Partien der Borten, Säume, Stickereien, der Miederkette, der Schuhe und der Hermelinschwänzchen sowie die verschwärzte Versilberung der Edelsteine und Perlen setzten Akzente in der ansonsten monochrom weißen Fassung. Die wenigen erhaltenen Edelsteinen sind entweder verschwärzt oder grün gefasst (Abb. 92). Alle ursprünglich versilberten Cabochons und Perlen sind verschwärzt.

Die weiße Fassung besteht aus einer Vorleimung, vier Grundierungsschichten und einer weißen Schicht, die abschließend poliert wurde.<sup>235</sup> Die Vergoldung erfolgte über einem roten Poliment. Die Fassung des beprobten grünen Edelsteins enthält ein gelbes Pigment, Azurit, Ultramarin und Bleiweiß, vermutlich wurde er mit einem gefärbtem Überzug versehen.<sup>236</sup>

Die Edelsteine wurden auch hier erst nach dem Aufkleben gefasst, die Perlen bereits davor.

Die Stoffmuster wurden mit den genannten Punzen imitiert. Entlang der Borte des Umhangs finden sich in der weißen abschließenden Schicht aufeinanderfolgend eine Reihe Punktpunzierungen, zwei Reihen kleine Sterne und wieder eine Reihe Punktpunzierungen (Abb. 91). Die Punktpunze findet sich auch auf der floralen Stickerei, entlang des Einfassungsbandes des Mieders und auf der Manschette (Abb. 92). Die Borte des Umhangs ist entlang der Ränder mit großen Sternpunzen und in der Fläche mit Punktpunzen verziert.

Der Wechsel von punzierten und glatten Flächen bestimmt den Eindruck der Oberfläche.



89: Umhang, Borte mit Punkt- und Sternpunze



90: Ausschnitt mit verschwärzten Cabochons und grünem Edelstein

<sup>235</sup> Querschliffprotokoll P1 FNO im Anhang.

<sup>236</sup> Querschliffprotokoll P2 FNO im Anhang.

### Spätere Veränderungen und Schäden

Die bei der Trocknung im Holz entstandenen Risse und die Fugen der Anstückungen zeichnen sich heute deutlicher ab. An der rechten Hand fehlen der Daumen, der Ringfinger und die vorderen Fingerglieder des Zeige- und Mittelfingers (Abb. 93). Beim Daumen hat sich die Verbindung gelöst, die anderen Finger sind abgebrochen. An der linken Hand sind der Mittel- und der Ringfinger abgebrochen (Abb. 94). An der rechten Seite fehlt ein Stück der Umhangsborte. Der Großteil der Edelsteine und einige Hermelinschwänzchen fehlen. Insgesamt sind noch elf Edelsteine und zwölf Hermelinschwänzchen vorhanden

Die weiße Fassung ist vergraut und größtenteils matt. In diesen matten Partien löst sich die Fassung vom Holz. Die glänzenden Teile trennen sich zwischen polierter Schicht und Grundierung sowie zwischen Grundierung und Holz, und stehen teils dachförmig auf. Die Fassung ist durch starke Verschmutzung und Dünnung matt geworden und mikrobiell befallen. Die Vergoldung ist teilweise berieben. Die rechte Hälfte der Skulptur wurde 2013 als Musterfläche von der Arge Turek und Achternkamp trocken gereinigt und Fehlstellen wurden gekittet und retuschiert.<sup>237</sup>

Der Träger ist stabil, auch wenn an einigen Stellen Ausflugslöcher zu sehen sind. Der Zustand der Fassung auf der unbearbeiteten Seite ist kritisch. Die ursprüngliche Oberfläche ist größtenteils zerstört.



91: Rechte Hand mit fehlenden Fingern, an der Bruchkante des Daumens ist noch ein Rest des Dübels zu sehen



92: Linke Hand mit fehlenden Fingern

<sup>237</sup> ARGE Turek & Achternkamp, S. 1.06.

### Papstfigur auf dem südwestlichen Mittelsockel (PAP)

Die 2,13 m hohe und 0,73 m breite Skulptur (Abb. 95–97) steht auf einer sieben Zentimeter hohen, runden Fußplatte mit abgerundeten Kanten, die nach hinten auf drei Zentimeter abflacht. Sie scheint auszusprechen, der linke Fuß steht hinten, der rechte Fuß vorne. Die Unterarme sind nach vorne gestreckt, der Kopf ist nach rechts gedreht. Die Figur blickt zur Decke. Sie ist wie ein Papst gekleidet, deutliches Zeichen dafür ist die Tiara. Sie trägt eine bodenlange Albe, die mit einem goldenen Zingulum gegürtet ist. Am Hals ist das darunter getragene Amikt zu sehen. Die Stola mit Fransenbesatz ist mit Goldstickereien verziert, welche an den Enden ein edelsteinbesetztes Kreuz bilden. In der Mitte des Kreuzes befindet sich ein Cabochon, nach außen folgen an allen vier Seiten je eine Perle und ein facettierter Edelstein mit quadratischem Grundriss (Abb. 98). Über den Schultern trägt die Skulptur ein Pluviale mit Fransenbesatz, dessen Schließe fehlt und das mit einer reich bestickten Borte eingefasst ist. Dazu trägt sie Pontifikalhandschuhe mit Stulpen und Pontifikalschuhe ohne Verzierungen. Auf dem Kopf trägt sie eine Tiara mit dreifachem Kronreif und Vittae, unter der das lockige Haar hervorquillt. Die Kronreifen sind mit kreuz- und rhombenförmigen Edelsteinen im Wechsel besetzt. Oben an den Kronreifen sind Perlen angebracht.

Die Tiara der Päpste ist das weltliche Herrschaftszeichen des Papstes. Sie ist das Attribut der Päpste, aber auch der Tugend *Fides* und der Personifikation der Ecclesia,<sup>238</sup> wie auf dem Giebel des Treppenhauses. Tugenden und Personifikationen werden gemeinhin als Frauen dargestellt. Das volle, lockige Haar und die weichen Gesichtszüge könnten darauf hin deuten, dass es sich um eine Frau handelt. Die Personifikation auf dem Giebel, ebenfalls von Esterbauer, ist aber an ihren langen Haaren und den sich abzeichnenden Brüsten deutlich als Frau erkennbar. Denkbar ist auch die Darstellung Eugens III. und somit ein Verweis auf die Vereinigung der weltlichen und der geistlichen Macht in der Person eines Zisterzienserpapstes.



93: Ansicht von vorn



94: Ansicht von links

<sup>238</sup> KRETSCHMER 2011, Stichworte: Kopfbedeckung und Krone.

56/132



95: Ansicht rechts



96: Detail der Stola mit Kreuz

#### Träger und Schnitztechnik

Die Skulptur ist aus einem senkrecht stehenden Stamm aus Lindenholz gearbeitet und besteht aus siebzehn Teilen. Zwei der Teile, die Vittae, sind aus Kiefernholz<sup>239</sup> geschnitzt. Hinzu kommen geschnitzte, applizierte Edelsteine aus Laubholz.<sup>240</sup> Die Stirnholzscheibe, die als Fußplatte dient, und der größte Teil des Körpers bilden den Hauptwerkblock. Der Kopf ist angesetzt und wird mit einer Eisenkrampe in Form eines umgedrehten Y (2,8 cm breit, die Arme 17 cm lang) gehalten (Abb. 99). Auf der rechten Seite sind der Unterarm und ein großes Stück, welches das Bein bis zum Knie und den entsprechenden Teil des Pluviale umfasst; angestückt. Die Fußspitze ist wiederum separat gefertigt. Die große Anstückung ist mit einem Holzdübel mit 2,5 cm Durchmesser befestigt, der sich in der Fassung abzeichnet. Darüber ist ein Teil des Pluviale angeleimt. Von hinten ist ebenfalls ein Werkstück angeleimt, das vom Boden bis zur Schulter reicht. Auf der linken Seite ist ein großes Stück angesetzt, welches das Pluviale und den Arm umfasst, die Hand ist an diese Anstückung angefügt. Darunter ist ein Teil der Stirnholzscheibe angestückt (Abb. 100).



97: Kopf von hinten



98: Fußplatte von unten mit angesetztem Stück an der linken Seite

In die linke Schulter ist ein Holzstück eingesetzt und mit einem Dübel mit 2,5 cm Durchmesser befestigt. Von der Rückseite ist wiederum ein vom Boden bis zur Schulter reichendes Stück angeleimt. Die Stickereien, die Fransen, die Perlen auf der Tiara und die Pluvialenborte sind geschnitzt. Die Edelsteine auf der Stola und den Kronreifen der Tiara

<sup>239</sup> Holzartenbestimmung H2 PAP im Anhang.

<sup>240</sup> Holzartenbestimmung H1 PAP im Anhang.



sind separat gearbeitet und aufgeleimt. Die Vittae (Abb. 101) sind mit modernen Drahtstiften angenagelt, unter der linken Vitta ist ein schmiedeeiserner Nagel zu sehen, der eventuell zur ursprünglichen Befestigung gehört.<sup>241</sup> Von der Rückseite wurde die Skulptur grob mit der Hohldechsel ausgehöhlt, wobei es auf der Vorderseite zu mehreren Durchstoßungen kam. Die von hinten angeleimten Teile wurden nach dem Aushöhlen angebracht, da sie die Aushöhlung teilweise überdecken. Auch der Kopf wurde nach dem Aushöhlen angesetzt und seinerseits ausgehöhlt. Der untere Teil des Pluviale wurde an die Basis des dahinterstehenden Pilasters angepasst. Die Oberfläche der Skulptur ist sorgfältig geglättet. Die Kronreifen sind im unteren Teil so mit einem Hohleisen bearbeitet, dass sie aussehen wie Goldbrokat (Abb. 102).



99: Rückseite der linken abgebrochenen Vitta aus Kiefernholz



100: Geschnitzte Brokatimitation auf dem Kronreif der Tiara

#### Fassung

Die weiße Fassung ist überwiegend glänzend. Die weißen Flächen werden durch die goldenen Verzierungen der Kleidung unterbrochen. Unter der weißen Fassung ist teilweise eine Gewebekaschierung aufgeklebt<sup>242</sup> (Abb. 103). Die Borten, Stickereien, Kronreifen und Fransenbesätze sind vergoldet. Die Cabochons auf der Stola, die Verzierung der Pluvialenborte (Abb. 104) und die Perlen und Edelsteine an den Kronreifen der Tiara und auf der Stola sind versilbert, heute aber verschwärzt. Die Edelsteine auf dem Kreuz der Stola sind rot gefasst. Die Edelsteine auf der Tiara sind versilbert, jetzt verschwärzt oder rot gefasst.



101: Kaschierung auf der rechten Schulter



102: Verzierung der Pluvialenborte

Die Weißfassung besteht aus vier Grundierungsschichten und einer kompakten, weißen Schicht, die poliert wurde.<sup>243</sup> Die Verzierungen der Borte des Pluviale sind über einem roten Poliment versilbert.<sup>244</sup> Die Borte selbst sowie die

<sup>241</sup> Kartierungen PAP im Anhang.

<sup>242</sup> Sichtbar über einem Trocknungsriß am Hals, auf der Vorderseite der Albe und auf der rechten Schulter.

<sup>243</sup> Querschliffprotokoll P4 im Anhang.

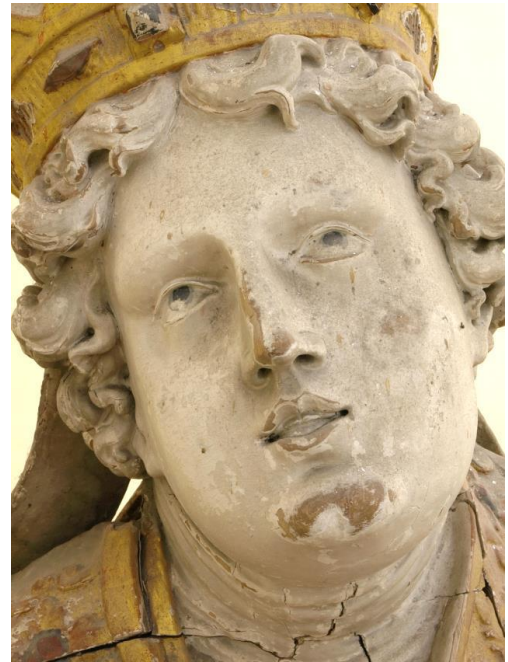
<sup>244</sup> Querschliffprotokoll P1 im Anhang.

58/132

Kronreifen der Tiara sind über rotem Poliment vergoldet. Der Fransenbesatz der Stola und des Pluviales sind über weißem Poliment vergoldet (Abb. 105). Die Fassung der Edelsteine und der Vittae erfolgte nach dem Anbringen an die Skulptur.



103: Vergoldung auf weißem Poliment



104: Gesicht mit aufgemalten Iriden und Pupillen

Zur Darstellung der Stoffmuster wurden die bekannten Punzen verwendet: der Hintergrund der Stickerei auf der Stola und die weißen Bereiche der Tiara sind mit der kleinen Sternpunze bearbeitet worden. Der Hintergrund der goldenen Borte des Pluviales und die Ränder der Stola sind mit der Punktpunze gestaltet. Entlang der Borte des Pluviales finden sich in der weißen Fassung Punktpunzierungen sowie kleine und große Sternpunzen. Auch hier wechseln sich glatte und strukturierte Flächen in der Oberflächengestaltung ab.



105: Linke Hand



106: Tiara mit Reichsapfel, abgebildet in Meyers Konversations-Lexikon, 4. Auflage von 1888-1890, S. 687



107: Rechte Hand



108: Handgeschmiedeter Nagel

#### Spätere Veränderungen und Schäden

Die zahlreichen Trocknungsrisse zeichnen sich deutlich ab. Dübel und Fugen der Anstückungen zeichnen sich in der Fassung ab. Die Daumen der linken und der rechten Hand (Abb. 107, 108) sowie nahezu alle Edelsteine auf der Tiara fehlen.<sup>245</sup> Einige Perlen auf den Kronreifen sind beschädigt. Die rechte Vitta ist durchgebrochen, beide Vittae sind neu montiert worden. Der Nagel in der Spitze der Tiara (Abb. 99) lässt darauf schließen, dass einst ein Reichsapfel auf ihr angebracht war (Abb. 109). Ein hakenförmig gebogener, handgeschmiedeter Nagel auf der linken Seite in der Borte des Pluviale, deutet auf ein verlorenes Attribut hin (Abb. 110).

Die Fassung ist vergraut und trennt sich sowohl innerhalb der Grundierungsschichten, als auch zwischen Holz und Vorleimung. In den unteren Gewandfalten ist ein mikrobieller Befall sichtbar. Die Versilberungen sind verschwärzt und die Fassung der Edelsteine ist nahezu vollständig verloren.

Der Träger ist bis auf einige Ausflugslöcher von Fraßinsekten stabil. Trotz erheblicher Fassungsverluste ist ein großer Teil der Fassung intakt und hat seine ursprüngliche Oberfläche behalten.

<sup>245</sup> Lediglich vier sind erhalten.

### Ordensritter auf dem südöstlichen Ecksockel (RSO)



109: Ansicht von vorne



110: Ansicht linke Seite

Die Skulptur (Abb. 111–113) misst 2,34 m in der Höhe und 1,10 m in der Breite und steht auf einer 11,5 cm hohen runden Fußplatte. Der Ritter ist in einer tänzelnd schreitenden Bewegung eingefangen. Die Beine stehen über Kreuz, eingefangen, wobei das rechte Bein vor dem linken steht, es scheint, als würde er nach links laufen. Die Füße stehen parallel zur Wand, die linke Ferse ist vom Boden gelöst. Der Oberkörper und der Kopf sind nach rechts gedreht, entgegengesetzt der Laufrichtung. Der linke Arm ist über die Schulter gehoben und die Hand scheint etwas zu halten. Die rechte Hand hält er auf Hüfthöhe hinter dem Körper. Hinter ihm ist verschiedenes Kriegsgerät angeordnet: hinter seinen Beinen steht ein Schild, dahinter sind die Spitzen verschiedener Lanzentypen und einer Hellebarde zu sehen. Rechts außen sieht man den Griff eines Dolches. Links außen sind einige Streitkolben zu erkennen. Die Skulptur wirkt sehr bewegt. Er trägt einen Schnauz- und Kinnbart und hat üppiges lockiges Haar.

Bekleidet ist er mit einer bestickten Kniebundhose, deren rechte Seitennaht mit goldenen Schleifen verziert ist. Dazu trägt er Strümpfe und Schuhe, die mit einem Goldband eingefasst sind. Den Oberkörper bekleidet ein Wams mit geschlitzten Ärmeln. An den Handgelenken schauen die Spitzenmanschetten des Hemdes hervor, die von einem goldenen Band eingefasst sind. Über dem Wams trägt er einen Brustharnisch.<sup>246</sup> An den Seiten ist dieser mit je einem goldenen Streifen verziert und auch die Konturen sind mit einem goldenen Band beschlagen. Verdeckt wird dieses Kleidungsstück von einem kurzen ärmellosen kaselartigen Überwurf, den auf der Vorderseite ein grünes Lilienendenkreuz, das von Palmzweigen gerahmt wird, und ornamentale und florale Goldstickerei ziert (Abb. 114). Eingefasst wird der Überwurf von einem goldenen Band. Er schließt unten halbrund ab und ist hinten bassgeigenartig geformt. Durch das aufgestickte Kreuz als Zeichen des Ordens hat er die Funktion eines Wappenrockes.<sup>247</sup> Unter dem Überwurf kommt auf der linken Seite ein Tuch hervor, welches unter dem Rückenteil des Überwurfs verschwindet. Ein breiter Gurt hängt an der linken Seite des Harnischs und liegt auf der Hose, vermutlich handelt es sich um einen Schwertgurt wie bei dem Ritter auf dem südwestlichen Sockel. Auf dem Kopf sitzt ein mit einem goldenen Streifen verzierter Morion mit Federschmuck.

<sup>246</sup> Es könnte sich auch um ein steifes Wams mit Stehkragen, wie es in der spanischen Mode des ausgehenden 17. Jahrhundert üblich war, handeln.

<sup>247</sup> Der Wappenrock war ein kleidartiges Gewand und wurde über der Rüstung angelegt. Es zeigte die Wappen des Trägers oder des Lehnsherren. THIEL, ERIKA: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1997, S. 119.



111: Ansicht rechte Seite



112: Muster des Überwurfs

Durch die Rüstungsteile und das Kriegsgerät ist er eindeutig als Krieger gekennzeichnet. Die Palmzweige auf dem Überwurf sind das Symbol der Märtyrer, stehen aber auch allgemein für den Sieg.<sup>248</sup> Der waffenrockähnliche Überwurf erinnert an die Kreuzritter, die dieses Kleidungsstück im 12. Jahrhundert einführten. Die starke Verkürzung des Überwurfs könnte ein Zugeständnis an die Mode des 18. Jahrhunderts sein. Auffällig ist die Art der Darstellung, da die geistlichen Ritterorden im 18. Jahrhundert normalerweise als adlige Herren dargestellt werden und auch keine kämpfende Funktion mehr hatten. Ein Beispiel für diese Darstellungsweise findet sich im Kaiserfresko an der Decke des Saales.<sup>249</sup> In den Schlachtenszenen und im Leinwandgemälde von Lünenschloss sind die Ritter wie die Skulpturen als Krieger dargestellt. Es geht also eindeutig um die Betonung der militärischen Funktion der Orden. Im Deckengemälde von Lünenschloss dient dies als Betonung des Gegensatzes zu den Geistlichen auf der anderen Seite und im Skulpturenprogramm des Saales wird so der Gegensatz zu den anderen vier Figuren betont.

#### Träger und Schnitztechnik

Der Träger (Laubholz) besteht aus insgesamt dreizehn Teilen. Das Rückenteil des Überwurfs ist aus Nadelholz gefertigt. Die Skulptur besteht aus einem senkrecht stehenden Hauptwerkblock, aus dem die Fußplatte, der Schild und der Großteil des Körpers gearbeitet wurden. Die Arme und der rechte Unterschenkel mit Ferse sind mit Holzdübeln angestückt worden. Die Hand des linken Armes ist separat gearbeitet und angefügt. In die Stirnholzscheibe, die als Fußplatte dient, ist vorne ein Segment eingesetzt. Die Waffen und der Gurt (Abb. 115) sind separat gearbeitet und mit handgeschmiedeten Nägeln angenagelt. Die Nagelköpfe haben eine Länge von 1–1,2 cm. Der Rückenteil ist mit geschmiedeten Nägeln befestigt. Die obere Kante des Rückenteils wurde mit dem Flacheisen an den Rücken

<sup>248</sup> KRETSCHMER 2011, Stichwort: Palme.

<sup>249</sup> Auch im Ordenssaal von Schöntal sind die Ritterorden nicht als Krieger, sondern als adlige Herren mit Allongeperücken dargestellt.

62/132

angearbeitet (Abb. 116). In das rechte Bein wurde ein Stück eingesetzt und mit einem Riegel gesichert.<sup>250</sup> Die Schleifen (Abb. 117) der Hose wurden separat gefertigt und mit Holzstiften angebracht.



113: Angenagelter Gurt



114: Angenageltes Rückenteil

Die Skulptur wurde zunächst grob in Form gehauen, am unteren Teil der Rückseite der Skulptur auf Höhe des Schildes sind waagrechte Grate und halb abgetrennte Holzspäne stehengeblieben. Der Oberkörper wurde mit der Hohldecksel ausgehöhlt. Die Aushöhlung wird durch das Rückenteil des Überwurfs fast vollständig verdeckt. Die Unterseite der Fußplatte wurde mit einem Hohleisen bearbeitet. Eine Metallkrampe stabilisiert hier einen Trocknungsrisss im Bereich der Anstückung (Abb. 118). Die Krampe wurde nach der Bearbeitung mit dem Hohleisen eingesetzt, also wurde die Skulptur zwischendurch einige Zeit getrocknet.



115: Beschädigte Schleifen der Hose



116: Unterseite der Fußplatte

<sup>250</sup> Kartierungen RSO im Anhang.

Die Figur ist vollrund geschnitzt. Auf der Rückseite ist die Oberfläche nicht so sorgfältig geglättet, sodass zu erkennen ist, dass der Bildhauer zunächst mit einem flachen Eisen Flächen schuf, die er dann nach und nach abrundete. Besonders deutlich wird dies am Helm: die linke Seite ist detailliert ausgearbeitet, da sie dem Betrachter zugewandt ist, die rechte Seite zeigt noch deutliche Spuren von Hohl- und Flacheisen (Abb. 119). Die Rückseite des Überwurfs wurde in der Fläche sägerau belassen, die Kanten sind mit einem Flacheisen angefasst.

Auf der Rückseite der Beine finden sich erneut große sternförmige Punzierungen, die vor der Fassung auch auf Teilen angebracht wurde, die gar nicht gefasst worden sind (Abb. 120).



117: Rückseite des Kopfes mit Werkzeugspuren



118: Punzen unter der Grundierung im Holz an der Rückseite (Gesäß)

#### Fassung

Die weiße Fassung hat einen ähnlich starken Glanz wie die der Papstfigur. Die Stickereien der Hose und des Überwurfs, die Verzierung des Helmes (Abb. 121) und des Brustharnisch, die Einfassung der Schuhe und die Verzierungen der Waffen sind vergoldet. Das Kreuz ist grün gelüstert (Abb. 114).

Die weiße Fassung besteht aus mindestens drei Grundierungsschichten, die viele Luftblasen enthalten, darauf folgt eine polierte weiße Schicht ohne Überzug.<sup>251</sup> Die Grundierung wurde auch auf der Rückseite der Beine aufgebracht. Die Fassung des grünen Kreuzes besteht aus einer Grundierung, einem roten Poliment, einer Blattsilberauflage und einem grünen, kupferhaltigem Lüster, der an der Oberfläche Goldpartikel enthält. Es lässt sich nicht sagen, ob diese vom Vergolden stammen oder bewusst eingesetzt wurden.<sup>252</sup> Die Vergoldung erfolgte über einem roten Poliment. Das Rückenteil des Überwurfs, die Schleifen auf der Hose sowie die Waffen wurden erst angebracht und dann gefasst. Das Rückenteil ist nur so weit gefasst, wie es von außen sichtbar ist (Abb. 122).

Zur Verzierung der Metall vorstellenden Partien und zur Musterung der Stoffe wurden die bekannten Punzen verwendet. Der Hintergrund des Überwurfs und der Hose ist mit der großen Sternpunze verziert worden. Gleiches gilt für die Umrandung der Schlitze der Hemdsärmel und des Zierbandes des Helmes, den Brustharnisch und die Schuhe. Die kleine Sternpunze wurde zusammen mit der großen für die Ziernaht der Hose verwendet, ferner für den Hintergrund des Helmes. Punktpunzierungen sind in den Schlitz des Ärmels zu finden, vermutlich um eine Fütterung mit einem anderen Stoff darzustellen. Auch die Stickereien auf der Hose sind mit Punktpunzierungen eingefasst. Wieder wird die Oberfläche durch die Verwendung von Punzen in glatte und strukturierte Flächen unterteilt.

<sup>251</sup> Querschlißprotokoll P2 RSO im Anhang.

<sup>252</sup> Querschlißprotokoll P1 RSO im Anhang.



119: Kopf mit aufgemalten Pupillen und Iriden und Verzierung des Morions



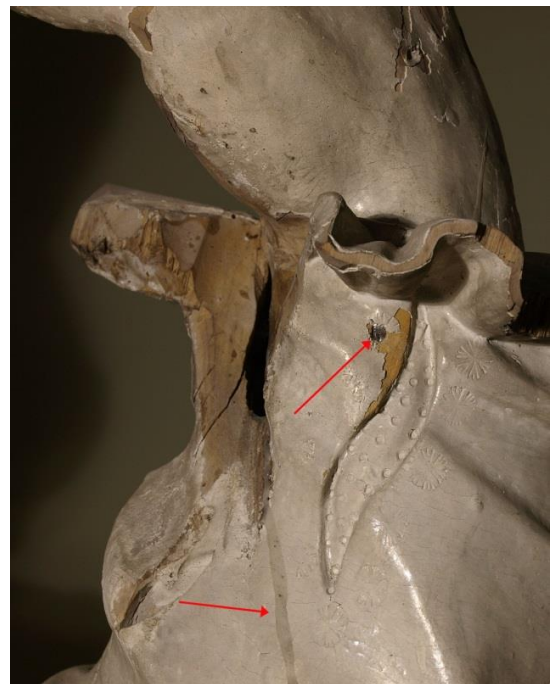
120: Fassung der Innenseite des Rückteils

#### Spätere Veränderungen und Schäden

Zahlreiche vertikale Trocknungsrisse zeichnen sich in der Fassung ab, am deutlichsten der Riss, der durch die Eisenkrampe gesichert wird. Er zieht sich durch die Fußplatte bis in das Schild hoch. Die Dübel und die Einsetzung zeichnen sich in der Fassung ab. Die linke Fußspitze (Abb. 123) und eine Schleife der Ziernaht fehlen.



121: Fehlende Fußspitze



122: Neumontierte linke Hand mit Schraube und Leimsperren



Die verbleibenden Schleifen sind beschädigt (Abb. 117). Die linke Hand wurde neu montiert. Die verwendete Schlitzschraube und der transparente glänzende Leim lassen auf eine Reparatur jüngeren Datums schließen (Abb. 124). Die Handhaltung und die unbearbeitete Handinnenfläche der linken Hand lassen auf ein verlorenes Attribut schließen (Abb. 125). Unterhalb des angenagelten Gurts befindet sich ein Loch, welches von der Anbringung eines Schwertes herrühren könnte (Abb. 125). Die heute funktionslosen Nägel auf der Rückseite deuten darauf hin, dass einige der Waffen fehlen. Die Fassung ist gut erhalten. In einigen Bereichen kam es zu Schichtentrennungen zwischen den Grundierungsschichten. Dies ist vor allem im Gesicht und im Bereich der Punzierungen der Fall. Fehlstellen bis auf das Holz sind selten. Der Träger und die Fassung sind weitgehend in gutem Zustand und die originale Oberfläche in großen Teilen erhalten.



123: Linke Hand, Innenfläche



124: Loch unter dem Gurt

### Ordensritter auf dem südwestlichen Ecksockel (RSW)



125: Ansicht von vorne



126: Ansicht von links

Die Skulptur (Abb. 127–129) ist 2,24 hoch und 1,24 m breit. Sie steht in Standbein-Spielbein Positur auf einer zehn Zentimeter hohen runden Fußplatte. Das Gewicht des Oberkörpers ist nach links auf das Standbein verlagert. Das rechte Bein steht parallel zur Wand. Die Figur blickt nach links oben. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestemmt, der linke Arm hält etwa auf Hüfthöhe einen Kommando- oder Marschallstab. Die Haltung wirkt statisch.

Der Ordensritter trägt einen Schnauz- und Kinnbart. Der Kinnbart ist jedoch kürzer als der des Kreuzritters auf der gegenüberliegenden Ostseite. Das Haar ist voll und lockig. Hinter ihm stehen zwei Pauken, die mit je einem Tuch verkleidet sind, das an der oberen Kante mit einer goldenen Borte mit Stoffflaschen abschließt. Dahinter ist diverses Kriegsgerät angeordnet. Zu erkennen sind verschiedene Lanzentypen und eine Hellebarde sowie zwei Schlägel für die Pauken. Der Ordensritter ist fast identisch gekleidet wie sein Pendant auf der gegenüberliegenden Seite der Schmalwand im Osten. Er trägt ebenfalls die geschlitzten Schuhe mit Goldeinfassung, die Strümpfe, die bestickte Kniebundhose und darüber den Brustharnisch mit dem ebenfalls bestickten Überwurf. Unter dem Harnisch ist er mit einem ebensolchen Wams mit geschlitzten Ärmeln und einem Hemd, von dem nur die Spitzenmanschetten zu sehen sind, bekleidet. Auf dem Kopf sitzt ein Morion mit Federschmuck. Der Morion ist auf der Vorderseite mit einem Löwenkopf mit geöffnetem Maul plastisch verziert (Abb. 130). Die Muster der Hose und des Überwurfes sind bis auf den oberen Abschluss und das Kreuz identisch mit dem Muster des gegenüberstehenden Ritters. Auf dem Überwurf ist ein Prankenkreuz aufgesteckt. Es erscheint rot, da die Fassung bis auf das rote Poliment fast vollständig verloren ist. An der linken Seite trägt er ein Schwert mit vergoldetem Knauf an einem Gurt, der unter dem Harnisch hervorkommt. Das lockige Haar ist etwa schulterlang, dazu hat er einen Schnauz- und Kinnbart.

Die Rüstungselemente und das Kriegsgerät kennzeichnen ihn eindeutig als Soldaten oder Krieger. Der Kommandostab erhebt ihn in den Rang eines Feldherrn. Auch hier liegt die Betonung auf der militärischen Funktion des Ritterordens.

Der Löwe, der den Morion ziert, ist ein Symbol für Stärke und Tapferkeit. Die Form des Kreuzes deutet auf den Orden der Christusritter hin.<sup>253</sup>



127: Ansicht von rechts



128: Löwe auf dem Morion

#### Träger und Schnitztechnik

Der Träger (Lindenholz<sup>254</sup>) besteht aus vierzehn Teilen. Vier davon, das Rückenteil des Überwurfs, die Schwertscheide sowie das obere und untere Ende des Kommandostabes, sind aus Nadelholz gefertigt. Die Holzart des Schwertknaufs lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Der senkrecht stehende Hauptwerkblock besteht aus der Fußplatte, dem Körper samt Kopf sowie den Waffen. Der obere Teil der Waffen ist noch mit dem linken Oberschenkel verbunden. Die Arme sind angestückt und mit Holzdübeln mit einem Durchmesser von 2,5 cm befestigt (Abb. 131). Die rechte Fußspitze ist ebenfalls angestückt. Bei der linken Wade ist unklar, ob die in der Fassung sichtbaren Eisennägel eine Anstückung befestigen oder einen Trocknungsrisse sichern (Abb.132). Die linke Hand mit dem mittleren Teil des Kommandostabes ist aus einem Stück gearbeitet und wurde an den linken Arm angestückt (Abb. 133). Der Schwertgurt, das Schwert (Abb. 134), die Rückseite des Überwurfs und die Pauken und die Paukenschlägel wurden separat gearbeitet und angenagelt. Die Pauken sind vor die Waffen geblendet und angenagelt. Auf der Rückseite ist eine breite Fuge zwischen Hauptwerkblock und den Pauken sichtbar. Bei den Nägeln handelt es sich um handgeschmiedete Nägel. Der obere und untere Teil des Kommandostabes sind ebenfalls angestückt und mit Nägeln befestigt. Die Schleifen auf der Ziernaht der Hose wurden separat gearbeitet und mit Holzstiften angebracht (Abb. 135). Auf der Innenseite des linken Oberschenkels wurde ein Holzstück eingesetzt und mit einem Querriegel gesichert.<sup>255</sup>

Der Werkblock wurde vermutlich mit den Anstückungen der Arme und der Fußspitze grob in Form gebracht und der Oberkörper mit der Hohldechsel ausgehöhlt. Die entstandene Aushöhlung wurde mit der Rückseite des Überwurfs, die aus einem sägerauen Brett besteht, verdeckt. Das Brett wurde an den Kanten angefast und oben an den Rücken angearbeitet. Die Rückseite der Waffen ist grob mit einem Beil oder einer Dechsel bearbeitet worden. Die Unterseite der Fußplatte wurde mit einem Hohleisen geglättet. Schon während der Herstellung müssen Trocknungsrisse entstanden sein, da eine Metallkrumpe auf der Unterseite einen dieser Risse sichert (Abb. 136). Die Krumpe wurde nach dem Glätten angebracht. Der Riss setzt sich nach oben im linken Bein der Figur fort. Vermutlich sichern die angesprochenen Eisennägel daher Teile der Wade, das eingesetzte Stück im Oberschenkel könnte in diesen Riss eingesetzt worden sein. Ebenfalls nach dem Glätten wurde ein Segment in die Fußplatte eingeleimt und die Rundung vorne mit zwei Stücken ergänzt. Diese drei Stücke weisen Sägespuren auf der Unterseite auf und sind nicht mit dem Hohleisen bearbeitet worden. Die Fassung scheint identisch, es handelt sich also um eine entstehungszeitliche Ergänzung. Danach wurde die

<sup>253</sup> Ebd. Stichwort Löwe.

<sup>254</sup> Holzartenbestimmung RSW im Anhang.

<sup>255</sup> Kartierungen RSW im Anhang.

68/132

Skulptur mit Bildhauereisen detailliert bearbeitet: an der Rückseite lassen sich Spuren eines Flacheisens erkennen. Auch bei dieser Skulptur wurden zunächst Flächen geschaffen, die dann immer runder gearbeitet wurden. Die Pauken wurden vermutlich relativ zum Schluss angebracht, da sie auf der Rückseite nicht die Bearbeitungsspuren der Waffen zeigen, die zum Hauptwerkblock gehören. Auch bei dieser Skulptur wurde die große Sternpunze vor der Fassung verwendet. Sichtbar ist dies auf der Rückseite der Beine.



129: Naht der Anstückung



130: Nägel in der linken Wade und eingesetztes Stück im Oberschenkel



131: Linke Hand mit Kommandostab



132: Angenageltes Schwert

#### Fassung

Die weiße Fassung weist einen ähnlichen Glanzgrad wie die des Papstes und der anderen Ritter auf. Sie wird durch vergoldete Elemente und den Luster des Kreuzes akzentuiert. Vor der Fassung wurde partiell eine Gewebekaschierung aus Leinen aufgebracht.<sup>256, 257</sup> Die Stickereien, die Borten der Kleidung und der Pauken, die Enden des Kommandostabes, der verbleibende Kopf des Schlägels, die Verzierung der Rüstungsteile und Waffen, mit Ausnahme des Löwen, sind vergoldet. Die Augen des Ritters und des Löwen sind schwarz-blau gefasst. Die Fassung des Kreuzes auf dem Überwurf ist nur noch fragmentarisch erhalten, zu sehen ist das Poliment.

<sup>256</sup> Faserbestimmungsprotokoll RSW im Anhang.

<sup>257</sup> Das Gewebe ist in Leinenbindung gewebt und an der Ausspannung an der Innenseite des linken Beines sichtbar. Die vertikal und horizontal verlaufenden Fäden sind aus Leinen.

Der Fassungsaufbau der weißen Fassung besteht aus einer blasigen Grundierung und einer polierten weißen, kompakten abschließenden Schicht ohne Überzug (Abb. 137).<sup>258</sup> Das Rückenteil des Überwurfs ist nur so weit gefasst, wie es von vorn sichtbar ist. Die Grundierung wurde auch partiell auf der Rückseite aufgebracht: auf der Rückseite der Oberschenkel und an den angefasten Kanten des Überwurfs. Die Fassung der nach dem Fassen der Skulptur angefügten Schwertscheide besteht aus einer Vorleimung, drei blasenhaltigen Grundierungsschichten und einer kompakten weißen Schicht ohne Überzug.<sup>259</sup> Der Aufbau entspricht damit der Fassung der Anstückung des Ritters auf dem südöstlichen Sockel und, bis auf die fehlende Grundierungsschicht, der Fassung der übrigen Skulpturen. Die Vergoldung erfolgte über rotem Poliment. Die Fassung des Kreuzes besteht aus einer Kreidegrundierung, rotem Poliment, einer Blattsilberauflage und einem verbräunten Lüster. Einzelne rote Partikel lassen auf eine rote Farbe oder eine Mischung aus Rot und einer anderen Farbe schließen.<sup>260</sup>



133: Loch für den Stift zum Befestigen der Schleife



134: Unterseite der Fußplatte

Die Schleifen, die Trommeln, der Rückenteil des Überwurfs und der Schwertgurt wurden vor dem Fassen angebracht. Auch die angestückten Partien des Kommandostabes wurden wohl nach der Montage gefasst.

Zur Musterung der Stoffe und Verzierung der Rüstungsteile wurden die bekannten Punzen verwendet. Große Sternpunzierungen findet sich flammenförmig angeordnet auf dem unteren Teil der Strümpfe auf Knöchelhöhe (Abb. 138), auf dem weißen Stoff der Hose, auf den Wamsärmeln, am Kragen des Harnisches und auf der Unterseite des Morions und des Harnisches sowie auf den Stoffaschen der Pauken. Kleine Sternpunzierungen zieren den weißen Stoff des Überwurfs sowie den Kragen und die Unterseite des Brustharnisches. Punktpunzierungen sind in den Schlitzen der Schuhe und des Wamses, auf der goldenen Borte der Hemdsmanschetten, auf den Stoffaschen der Pauken und um die Stickerei auf der Hose zu sehen. Mit der Punze strukturierte, matte Flächen wechseln sich mit glatten, glänzenden Partien ab.

#### Spätere Veränderungen und Schäden

Die Skulptur wird von zahlreichen vertikalen Trocknungsrisen durchzogen. Das eingeleimte Segment ist lose (Abb. 139). An der rechten Hand fehlen die vorderen zwei Fingerglieder des kleinen Fingers (Abb. 140). Der Kopf des rechten Schlägels ist abgebrochen (Abb. 141). Auf der linken Ziernaht fehlt eine Schleife, eine weitere ist beschädigt. Auf der rechten Seite sind drei der vier Schleifen beschädigt. Der obere Teil des Kommandostabes wurde neu montiert.

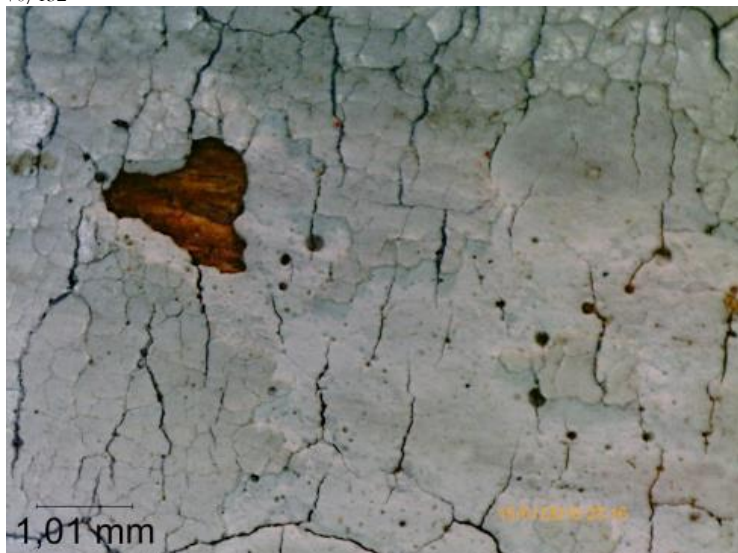
In der Fassung zeichnen sich Trocknungsrisse, Fugen und Dübel ab. Die weiße Fassung ist craqueliert und teilweise verschmutzt. Das Gold ist berieben. Die Fassung trennt sich teils zwischen den Grundierungsschichten, teils vom Holz. Dies hat zu Fassungsverlusten geführt, die weniger umfangreich sind als beispielsweise bei den Frauenskulpturen. Der Lüster des Kreuzes ist nur noch fragmentarisch erhalten und stark verbräunt. Dies dürfte auf eine Reinigungsmaßnahme zurückzuführen sein. Das Silber der Metallauflage ist korrodiert und erscheint schwarz. Der Träger ist stabil auf der Rückseite sind die Ausflugslöcher von Fraßinsekten zu sehen. Bis auf den Verlust des Lüsters des Kreuzes und einige Fassungsverluste in der weißen Fassung ist die ursprüngliche Oberfläche weitgehend intakt.

<sup>258</sup> Nur unter 45facher Vergrößerung beurteilt.

<sup>259</sup> Querschliffprotokoll P1 RSW im Anhang.

<sup>260</sup> Querschliffprotokoll P2 RSW im Anhang.

70/132



135: Fassung der Hose in 45facher Vergrößerung



136: Punzierungen auf den Strümpfen



137: Loses Segment aus der Fußplatte



138: Rechte Hand ohne kleinen Finger



139: Intakter und abgebrochener Schlägel

**Ordensritter auf dem nordwestlichen Ecksockel (RNW)**



**140: Ansicht von vorne**



**141: Ansicht von links**

Die Skulptur (Abb. 142–144) misst 2,23 m in der Höhe und 1,25 in der Breite. Der Kreuzritter steht im Kontrapost auf einer 8,5 cm hohen runden Fußplatte. Das rechte Bein ist das Standbein, das linke Spielbein steht etwas weiter vorne. Der rechte Arm ist in Hüfthöhe angehoben, die Handfläche zeigt zum Betrachter. Mit der Linken hält er eine Lanze mit Fransenverzierung. Hinter ihm steht ein Schild, hinter dem die Enden von zwei Lanzen mit Fransenverzierung zu sehen sind. Neben der Skulptur liegt das obere Ende eines Streitkolbens. Die Ritter ist mit Schuhen, Kniebundhose, Hemd mit Spitzenmanschetten, Wams mit geschlitzten Ärmeln, Brustharnisch, Überwurf und federgeschmücktem Morion bekleidet. An der linken Seite trägt er ein ebensolches Tuch auf dem südöstlichen Sockel und einen Gurt. Die Kniebundhose ist mit Akanthusblättern und Blumengirlanden bestickt, wie sie auch im Wandstuck und am Geländer der Balkone auftauchen (Abb. 145). Dieselbe Stickerei ist auch auf der Hose des Ritters auf dem südöstlichen Sockel zu sehen. Auf dem Überwurf sind ein Lilienendenkreuz mit Palmzweigumrahmung und weitere florale und ornamentale Goldstickereien zu sehen. Der Morion ist ebenfalls mit Akanthusblättern verziert. Die Strümpfe sind auf der Hälfte der Wade mehrmals umgeschlagen und lassen Teile der Beine unbedeckt. Auf den Knöcheln sind die Strümpfe mit Goldstickerei verziert (Abb. 151). Er trägt Schnauz- und Kinnbart, das Haar ist lockig und voll. Betont ist die militärische Funktion des Ritterordens. Um welchen Ritterorden es sich handelt lässt sich nur vermuten, da die Fassung des Kreuzes schadhafte. Die unter dem Mikroskop sichtbaren dunkelroten Partikel sprechen für den Montesa- oder den Calatravaorden.

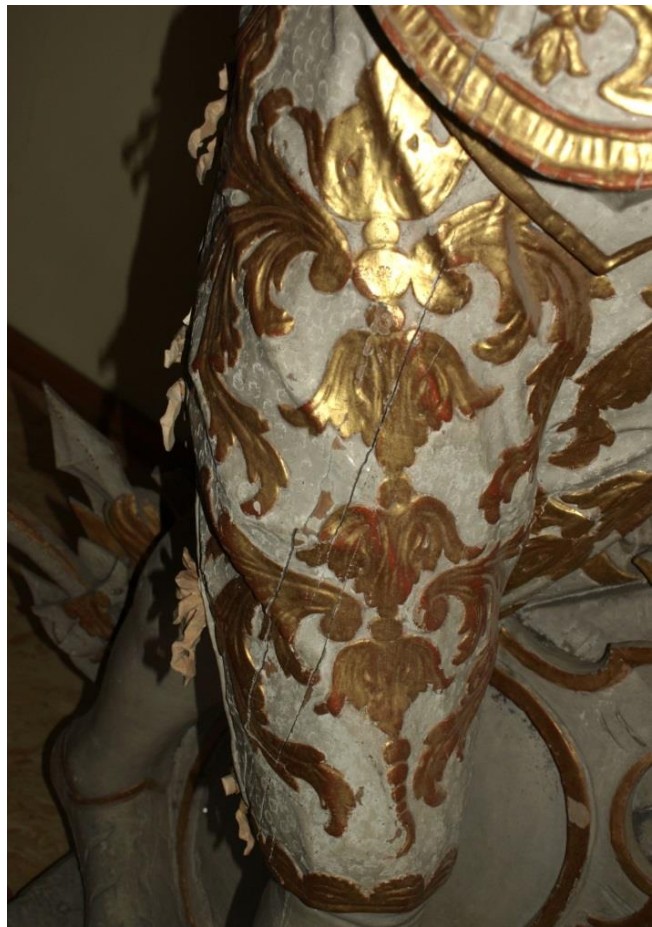
72/132

### Träger und Schnitztechnik

Der Träger (Lindenholz<sup>261</sup>) besteht aus neunzehn Teilen. Der Lanzenschaft und der Rückenteil sind aus Kiefernholz.<sup>262</sup> Die Skulptur ist aus einem senkrecht stehenden Stamm gearbeitet. Die Fußplatte, der Körper mit Kopf und das Kriegsgerät im Hintergrund bilden den Hauptwerkblock. Beide Arme, die linke Fußspitze, der Gurt und das Tuch wurden angestückt. Der rechte Arm besteht seinerseits aus drei Teilen: der Unterarm und die Hand sind Anstückungen, von hinten wurde ein weiteres dreieckiges Stück, welches die Rückseite des Oberarms und den Ellenbogen umfasst, eingeleimt. Der linke Arm setzt sich aus dem Unterarm mit Hand, einem dreieckigen Werkstück für den Ellenbogen und dem Oberarm zusammen. Die Anstückungen der Arme wurden vermutlich verleimt und mit Dübeln befestigt, von denen am rechten Arm zwei sichtbar sind. Ein Teil der rechten Schulter ist ebenfalls angestückt. Die Lanze wurde separat gearbeitet. Sie besteht aus insgesamt fünf Teilen: dem Schaft, der Klinge, den zwei Quasten und einem Ring zwischen Quaste und Klinge (Abb. 148). Die Teile sind ineinander gesteckt und zusätzlich verleimt. Die Rückseite des Überwurfs wurde ebenfalls separat gearbeitet, sie besteht aus einem sägerauen, mit Nägeln befestigten Brett. Der (Schwert)gurt und das Tuch (Abb. 146) wurden ebenfalls separat gearbeitet und anschließend mit Nägeln befestigt. Die Nägel sind handgeschmiedet, die Nagelköpfe sind zwischen 0,7 und 1,7 cm lang.<sup>263</sup>



142: Ansicht von rechts



143: Stickereien auf der Hose

Der Oberkörper wurde zunächst mit einer Hohldechsel ausgehöhlt und die Öffnung anschließend teilweise mit dem Rückenteil des Überwurfs verschlossen. Oben blieb jedoch ein ca. neun Zentimeter breiter Spalt offen, dessen sichtbare Kanten mit einem Hohleisen bearbeitet wurden (Abb. 149). Die Unterseite der Fußplatte wurde mit einem Hohleisen geglättet. Nach dieser Bearbeitung wurde dort eine Metallkrampe zur Sicherung eines Trocknungsrissses angebracht. In der Nähe der Krampe sind zwei rechteckige Stücke eingesetzt, die nicht mit dem Hohleisen bearbeitet wurden (Abb. 150). Auf der Rückseite sind im Schulterbereich Spuren von Flacheisen zu sehen. Auf Höhe des Gesäßes sind parallele, diagonal verlaufende Spuren eines Hohleisens zu sehen (Abb. 147), ebenso auf der Unterseite der Fußplatte (Abb. 150). Bei dieser Skulptur finden sich als einzige keine Punzierungen im Holz, die vor dem Fassen angebracht wurden.

<sup>261</sup> Holzartenbestimmung RNW H2 im Anhang.

<sup>262</sup> Holzartenbestimmung RNW H1 und RNW H3 im Anhang.

<sup>263</sup> Kartierungen RNW im Anhang.





144: Nagel im Tuch



145: Werkzeugspuren auf dem Gesäß



146: Die Lanze nach der Demontage für den Transport



147: Spalt auf der Rückseite



148: Unterseite der Fußplatte

#### Fassung

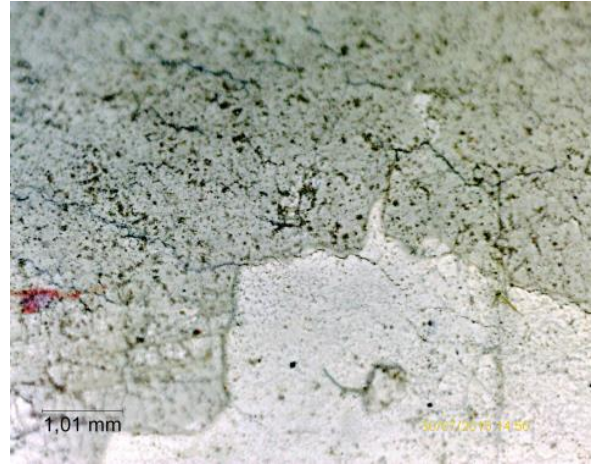
Die weiße Fassung weist einen ähnlichen Glanzgrad glänzt wie die des Papstes und der übrigen Ritter auf. Die vergoldeten Verzierungen der Kleidung setzten Akzente. Vor der Fassung wurde partiell eine Gewebekaschierung aus einem Gewebe in Leinwandbindung aufgebracht.<sup>264</sup> Die Stickereien auf der Hose und den Strümpfen (Abb. 151), die Borten und Bänder der Stoffe und des Harnisch, die Verzierung des Morion und die Quasten der Lanzen sowie die Verzierung des Schildes, sind vergoldet. Auf dem Poliment des Kreuzes sind schwarze Reste einer Versilberung zu sehen.

<sup>264</sup> Ein Teil ist über dem rechten Auge sichtbar.

74/132



149: Verzierung der Strümpfe



150: Weißfassung unter 45facher Vergrößerung

Die weiße Fassung besteht aus einer blasigen Grundierung und einer verdichteten, kompakten, vergrauten Schicht als Abschluss (Abb. 152).<sup>265</sup> Die Fassung des Kreuzes ist aus einer Grundierung, einem roten Poliment, einer Blattmetallauflage (vermutlich Silber) und einem eventuell ehemals rotem Lüster aufgebaut.<sup>266</sup> Die Bemalung der Augen (Abb. 153) erfolgte auf einer Grundierung und besteht aus einer unverdichteten Bleiweißuntermalung und einer grobkörnigen Schicht mit schwarzen Partikeln, vermutlich Holzkohle.<sup>267</sup>



151: Fassung des Auges



152: Fassung der Lanze von hinten



153: Punzen an den Wamsärmeln und die Naht der Anstückung

Der Gurt, das Tuch, der Rückenteil des Überwurfs und die Lanze wurden erst angebracht und dann zusammen mit der Figur gefasst. Die Vergoldung der Fransen der Lanze ist nur so weit ausgeführt, wie sie für den Betrachter sichtbar ist (Abb. 154). Das Gleiche gilt auch für die Fassung des rückwärtigen Überwurfs.

Für die Musterung der Stoffe und die Verzierung der Metallteile wurden die gleichen Punzen wie bei den anderen Skulpturen benutzt: die große Sternpunze wurde auf dem unteren Abschluss des Harnisch und im Hintergrund des

<sup>265</sup> Kein Querschliff, nur unter 45facher Vergrößerung betrachtet.

<sup>266</sup> Querschliffprotokoll RNW P2 im Anhang.

<sup>267</sup> Querschliffprotokoll RNW P4 im Anhang.

Überwurfs verwendet. Die Abdrücke der kleinen Sternpunze sind entlang der seitlichen Verzierung und auf dem Kragen des Harnischs, um die Stickereien der Hose, im Hintergrund des Morion, und auf der Einfassung des Schildes sichtbar. Die Punktunze wurde um die Schlitz des Wamses (Abb. 155) und um die Stickereien des Überwurfs verwendet. Die Punzen erzeugen auf der Oberfläche ein Spiel von strukturierten, matten Flächen und unstrukturierten, glänzenden Flächen.

#### Spätere Veränderungen und Schäden

Die Skulptur durchziehen mehrere, meist vertikale Trocknungsrisse, ein besonders auffälliger geht durch den Kopf (Abb. 156). Zwei Nägel auf der Rückseite deuten auf verlorene Attribute, vermutlich weitere Waffen, hin (Abb. 157). Neben der Skulptur liegt das obere Ende eines Streitkolbens ohne erkennbare Befestigungsspuren (Abb. 158). Ein Nagelloch auf der Mitte des Oberschenkels lässt vermuten, dass der Ritter ein Schwert trug (Abb. 159).

Die Fassung trennt sich zwischen den Grundierungsschichten und vom Holz. Das hat zu Fehlstellen bis auf das Holz und auf die Grundierung geführt. Die abschließende Schicht ist verschmutzt und craqueliert. Die Fassung des Kreuzes ist nur noch fragmentarisch erhalten, vorherrschend ist das Rot des Poliments mit einigen schwarzen Resten. Wie bei den übrigen Rittern ist der Verlust der Fassung des Kreuzes wohl auf eine Reinigung zurückzuführen. Der Träger ist insgesamt stabil und die Fassung hat trotz einiger Verluste die ursprüngliche Oberfläche bewahrt.



154: Trocknungsrisse im Kopf



155: Nagel auf der Rückseite des Schildes



156: Herabgefallener Streitkolben



157: Nagelloch am linken Oberschenkel

### Ordensritter auf dem nordöstlichen Ecksockel (RNO)



158: Ansicht von vorne



159: Ansicht von links

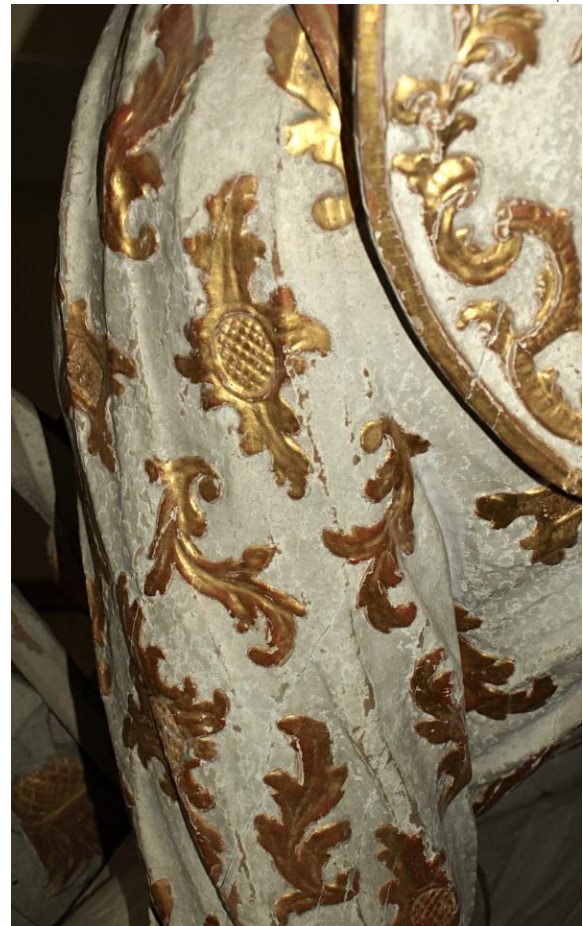
Die Skulptur (Abb. 160–162) misst 2,20 in der Höhe und 1,05 in der Breite. Sie steht in tänzelnder Haltung auf einer neun Zentimeter hohen, runden Fußplatte. Das rechte Bein ist vor das linke gesetzt, als würde sie ausschreiten. Die linke Ferse ist vom Boden gelöst. Der Oberkörper ist leicht nach rechts gedreht. Der Kopf ist nach links gedreht, der Blick geht nach oben. Der rechte Arm ist auf Hüfthöhe angehoben, die Hand nach oben abgewinkelt; die Handfläche zeigt nach unten, als würde die Figur sich auf etwas stützen oder eine Abwehrbewegung machen. Der linke Arm ist nach vorne gestreckt und bis kurz unter die Brust angehoben. Das Handgelenk ist abgeknickt, die Handfläche zeigt zum Körper, die Finger scheinen etwas zu halten. Hinter der Skulptur sind eine Trommel, eine Fanfarentrompete mit textilem Behang und Waffen angeordnet. Zu erkennen sind die Läufe mehrere Musketen, das Ende eines Streitkolbens, die Klingen von mehreren Lanzen und etwas, das aussieht wie der Lauf eines Granatgewehrs, auch Hakenmörser genannt. Ein weiterer Lauf eines Granatgewehrs liegt hinter der Skulptur.

Der Ordensritter ist gekleidet wie sein Pendant auf der Westseite: er trägt Schuhe und dazu Strümpfe, die auf der Hälfte der Wade umgeschlagen sind. Die Stickerei auf den Knöcheln ist die gleiche wie bei der gegenüberliegenden Figur (Abb. 151). Darüber trägt er Kniebundhosen mit dem gleichen aufgestickten Muster (Abb. 163), ein Hemd mit Spitzenmanschetten, ein Wams mit geschlitzten Ärmeln, einen Brustharnisch und einen Überwurf mit aufgesticktem Lilienendenkreuz, welches von Palmzweigen gerahmt wird. Die Stickerei des unteren und oberen Abschlusses unterscheidet sich von der des Ordensritters auf der Westseite. An der linken Seite trägt er einen breiten Gurt und ein Tuch. Auf dem Kopf sitzt ein federgeschmückter Morion mit goldenen Akanthusblättern, unter dem das lockige Haar hervorquillt. Er trägt einen Schnauzbart und einen angedeuteten Kinnbart.

Wie bei den anderen Ordensritterfiguren liegt die Betonung eindeutig auf der Kampfkraft und der militärischen Funktion des Ordens. Wegen der schlechten Erhaltung der Fassung ist es nicht möglich, die Skulptur eindeutig einem Orden zuzuordnen. Die roten Partikel in der Fassung des Kreuzes deuten auf den Calatrava- oder den Montesaorden.



160: Ansicht von rechts



161: Stickereien auf der Hose

### Träger und Schnitztechnik

Der Träger (Laubholz) besteht aus zwölf Teilen. Der Rückenteil des Überwurfs ist aus Nadelholz. Die Skulptur ist aus einem senkrecht stehenden Stamm gearbeitet. Die Fußplatte, der Körper mit Kopf sowie die Trommel und die Musketenläufe bilden den Hauptwerkblock. Die Arme sind angestückt, wobei die linke Hand wiederum aus einem separaten Teil geschnitzt wurde. Die Arme wurden mit Dübeln befestigt (Abb. 164). Bei der Demontierung der linken Hand für die Ergänzung der Finger wurde sichtbar, dass die Hand in den Arm eingesteckt und verleimt wurde (Abb. 165). Die vorderen Fingerglieder der linken Hand sind angestückt, außerdem der Teil des rechten Fußes, der über die Fußplatte hinausragt. Die Spitze des Fußes fehlt, sie war ursprünglich mit zwei Dübeln befestigt. Die Dübellöcher haben einen Durchmesser von 0,9 cm. Am rechten Arm ist die untere Hälfte der Manschette angesetzt (Abb. 169). Der Gurt, die Rückseite des Überwurfs und das übrige Kriegsgerät wurden separat gefertigt und mit Nägeln befestigt. Die Trompete mit Textilbehang und die zwei Spitzen der Stichwaffen sind aus einem Stück. Die Waffen auf der rechten Seite sind separat gefertigt, mit einem Kantholz verbunden und dann angenagelt worden.<sup>268</sup> Es wurden handgeschmiedete Nägel mit einem flügelähnlichen Kopf mit einer Länge von 1,5 cm verwendet (Abb. 167).

Der Oberkörper wurde zunächst mit der Hohldechsel ausgehöhlt und die Skulptur grob in Form gehauen. Am unteren Teil sind hinten noch die Spuren eines Beils oder einer Dechsel zu sehen. Die obere Kante der Aushöhlung und die rechte Unterseite der Fußplatte wurden mit einem Hohlbeil geglättet. Die linke Seite der Fußplatte wurde mit einer Dechsel oder einem Beil geglättet. Nach einer Trocknungszeit wurden an der Unterseite der Fußplatte und im Oberkörper Trocknungsrisse mit Metallkrampen gesichert (Abb. 166, 168). Die oberste der Metallkrampen sitzt auf der linken Seite des Nackens (Abb. 166). Beim Anbringen dieser Krampe war der Verlauf des Rückens bereits festgelegt, der Federschmuck des Morion ist an die Krampe angearbeitet. Die Krampe darunter sichert den Riss in der Aushöhlung (Abb. 168). Die beiden oberen Krampen haben eine Länge von acht Zentimetern und eine Breite von einem Zentimeter. Die Krampe auf der Unterseite der Fußplatte ist wesentlich größer. Die Aushöhlung wurde anschließend mit der Rückseite des Überwurfs verdeckt, unten und oben blieb je ein Spalt von oben zehn und unten sieben Zentimetern. Die Rückseite der Figur weist Grate von der Bearbeitung mit Bildhauereisen auf, der untere Teil ist nur grob behauen.

Auch diese Skulptur wurde vor der Fassung mit der großen Sternpunze bearbeitet, erkenntlich auf der Rückseite der Beine.

<sup>268</sup> Kartierungen RNO im Anhang.

78/132



162: Dübel zur Befestigung des linken Armes



163: Arm nach der Demontage der linken Hand (oben) und demontierte linke Hand (unten)



164: Krampe im Nacken (links) und in der Aushöhlung unten



165: Flügelköpfe im Gurt



166: Unterseite der Fußplatte

#### Fassung

Die weiße Fassung der Skulptur hat einen ähnlichen Glanz wie die übrigen Ordensritter. Die Stickereien, Borten und die Verzierung des Morion sind vergoldet, ebenso Teile der Instrumente und Waffen. Auf dem Kreuz auf der Brust ist nur noch das Poliment zu sehen.

Die Weißfassung besteht aus vier Grundierungsschichten mit zahlreichen Luftblasen und einer weißen abschließende Schicht ohne Überzug, die verdichtet wurde.<sup>269</sup> Alle Schichten enthalten ein proteinhaltiges Bindemittel. Die Vergoldung erfolgte über rotem Poliment. Das Kreuz war ursprünglich über einer Blattsilberauflage gelüstert. Die Farbe des Lüsters ist wegen des fragmentarischen Erhaltungszustandes nicht mehr klar zu erkennen. Vereinzelt rote Partikel lassen auf einen roten Lüster schließen.<sup>270</sup> Die Grundierung wurde auch auf der Rückseite des linken Armes und teilweise auf der linken, rückseitigen Kante des Überwurfs, auf der Rückseite der Beine und des rechten Armes sowie auf der Rückseite der linken Anstückung der Instrumente aufgebracht.

Die Rückseite des Überwurfs, die Anstückung der Instrumente und der Gurt wurden zusammen mit dem Rest der Skulptur gefasst. Das Rückenteil des Überwurfs wurde nur so weit gefasst, wie es von vorn einsehbar ist.

Große Sternpunzierungen zieren die Hose, die Ärmel des Hemdes, die Schuhe, den Helm und die Mündung des Granatgewehrs. Kleine Sternpunzierungen sind auf der Mündung sowie auf den Manschetten des Hemdes, dem Kragen des Harnischs, auf der Stickerei der Hose und auf dem Überwurf zu sehen. Punktpunzierungen verzieren die Manschetten des Hemdes und die Waffen. Wieder stehen hier punzierte Flächen neben glatten, glänzenden Flächen.



167: Rechte Hand ohne kleinen Finger



1683: Linke Hand ohne Daumen und kleinem Finger

<sup>269</sup> Querschleifprotokoll RNO P2 im Anhang.

<sup>270</sup> Querschleifprotokoll RNO P1 im Anhang.

80/132

### Spätere Veränderungen und Schäden

Die Skulptur durchziehen zahlreiche vertikale Trocknungsrisse. Ein besonders auffälliger Riss läuft durch das linke Bein und den Oberkörper. Dübel und Fugen zeichnen sich ab.

An der rechten und linken Hand fehlt jeweils der kleine Finger, an der linken Hand fehlt auch der Daumen (Abb. 170, 171). Die Spitze des rechten Fußes fehlt. Eingearbeitete Vertiefungen in der Manschette und im Ärmel der linken Hand lassen darauf schließen, dass der Ritter ursprünglich ein weiteres Attribut hielt (Abb. 172). Der Lauf eines Hakenmörseres ist abgefallen und liegt hinter der Skulptur (Abb. 173).

Die Fassung ist verschmutzt und craqueliert. Sie trennt sich zwischen den Grundierungsschichten und vom Holz, dies hat zu Fehlstellen geführt. Das Gold ist teilweise berieben. Der Lüster des Kreuzes ist nur noch fragmentarisch erhalten. Der Träger ist insgesamt stabil und die Fassung hat trotz einiger Verluste die ursprüngliche Oberfläche bewahrt.



169: Eingearbeitete Vertiefungen in der linken Hand



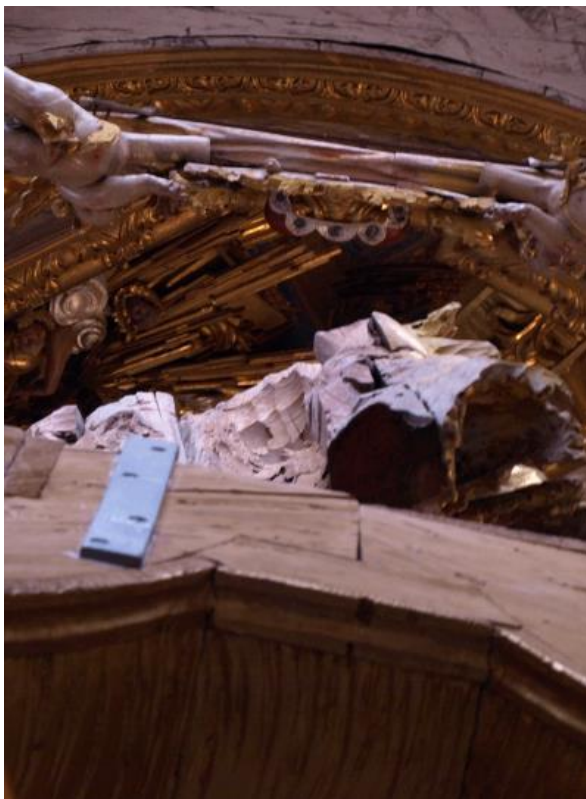
170: Abgefallener Hakenmörserlauf



## Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse

Die wesentlichen Teile aller acht Skulpturen sind aus Laubholz geschnitzt. Die Bestimmung entnommener Holzproben ergab Lindenholz. Einige Attribute und angefügte Teile sind aus Nadelholz geschnitzt, bei allen Proben wurde Kiefernholz bestimmt. Alle Skulpturen sind aus mindestens acht bis zu 19 Werkstücken zusammengesetzt. Die zum Fügen der Werkblöcke verwendeten Krampen, Dübel und Nägel haben an allen Figuren ähnliche Abmessungen. Keines der angesetzten Teile scheint nachträglich hinzugefügt worden zu sein – die Fassung stimmt in allen Fällen mit den anderen Teilen der Skulptur überein.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist die Verwendung der großen Sternpunze vor dem Fassen. Der Zweck dieses Vorgehens ist ungeklärt. Keinesfalls zierten die Punzierungen eine frühere Fassung. Auch ist es unwahrscheinlich, dass die Skulpturen einige Zeit holzsichtig aufgestellt waren, da die Rechnung des Fassmalers noch vor der Beendigung der Raumausstattung gestellt wurde. Auch ist nicht zu klären, ob die Punzen vom Fassmaler oder vom Bildhauer eingeschlagen wurden. Alle Skulpturen zeigen Merkmale in der Fassung und/oder der Bearbeitung des Trägers, die darauf hindeuten, dass die Figuren für ihren jeweiligen Standort gearbeitet wurden. Alle Skulpturen scheinen nach dem Aushöhlen getrocknet worden zu sein, bevor man mit der Bearbeitung fortfuhr. Trotz dieser Gemeinsamkeiten gibt es Unterschiede zwischen den vier Ordensrittern und den anderen vier Figuren. Die weiblichen Figuren und der Papst sind deutlich weiter ausgehöhlt. Bei der Aushöhlung ist es zu Durchstoßungen der Oberfläche gekommen und große Teile sind herausgebrochen. Die Rückseiten dieser Figuren sind geradezu zerhackt. Die Rückseiten der Skulpturen von Esterbauer in St. Nikolai auf der Großcomburg sind ebenfalls ausgehöhlt und rückseitig ähnlich grob bearbeitet (Abb. 173). Die Rückseiten der Skulpturen des Hochaltars in Bronnbach, ebenfalls von Esterbauer, wurden nicht ausgehöhlt, die Rückseiten sind sorgfältig geglättet (Abb. 174). Weder in Bronnbach noch in St. Nikolai sind die Rückseiten der Skulpturen einsehbar.



171: Rückseite Altarfigur St. Nikolai



172: Rückseite Altarfigur Bronnbach

Die Ordensritter sind zurückhaltender ausgehöhlt und es kam weder zu Durchstoßungen noch sind größere Teile herausgebrochen. Die weniger sorgfältige Bearbeitung der Rückseiten der Skulpturen an den Längswänden mag mit dem Aufstellungsort zusammenhängen. Anders als die Ordensritter, die von den Balkonen aus auch von oben gesehen werden konnten, sind die Skulpturen in der Mitte der Wand nur von vorn und von den Seiten einsehbar. Vielleicht ist die grobe Bearbeitung auch ein Indiz für große Eile.

Allen Skulpturen ist gemein, dass die Strukturen der Stoffe größtenteils geschnitzt wurden und nicht durch Gravieren des Grundes oder Pastigliaarbeiten erzeugt wurden. Die einzige nicht vom Bildhauer durchgeführte Strukturierung erfolgte durch identische Punzen.

Das Kaschiergewebe ist bei den zwei untersuchten Skulpturen (ein Ritter und eine weibliche Skulptur) aus Leinen.<sup>271</sup> Die Weißfassung ist bei allen Skulpturen gleich aufgebaut, auch die Anzahl der Grundierungsschichten ist identisch: zuunterst liegt eine Vorleimung, es folgen die vierschichtige blasige Leimkreidegrundierung und die abschließende proteinhaltige Bleiweißschicht ohne Überzug.<sup>272</sup> Alle untersuchten Proben enthalten Eisenoxid- und Holzkohlepartikel in der Grundierung. Bei einigen Anstückungen scheint es nur drei, statt vier Grundierungsschichten zugeben.<sup>273</sup>

Nach SPECKHARDT geben Malerhandbücher und Rezeptsammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts in der Regel die Anweisung Kreide oder Gips mit einem zu Zahn polieren. Bleiweiß dagegen wird in Harz oder Öl aufgetragen oder wässrig gebunden und dann gefirnisst. Diese in den Quellen als „Lackieren“ bezeichneten Vorgehensweisen beinhalten die anschließende Politur mit Tripel, Bimsmehl oder Schachtelhalm. Kein Rezept mit wässrig gebundenem Bleiweiß verzichtet auf einen abschließenden Firnis.<sup>274</sup> Dies ist darauf zurückzuführen, dass Bleiweiß in wässrigen Bindemitteln durch das Einwirken von schwefelhaltigen Verbindungen verschwärzen kann.<sup>275</sup> Das proteinhaltige Bindemittel in den Proben könnte Leim, Kasein oder Ei sein.<sup>276</sup> In keiner Probe war im Querschliff ein Überzug als aufliegende Schicht zu sehen. Es ist daher davon auszugehen, dass die abschließende Schicht ein Bindemittel enthält, welches das Bleiweiß vor Verschwärzung schützt. Möglich wären Mischungen aus wässrigen und öligen Bindemitteln und/oder Wachs. Beispiele für proteingebundene Bleiweißschichten als abschließende Schicht finden sich beispielsweise in der Wieskirche an den Kirchenvaterfiguren und dem Orgelprospekt. In beiden Fällen wurde ein Überzug, einmal aus Proteinen, einmal aus Harz, nachgewiesen.<sup>277</sup>

Weißfassungen imitieren in der Regel Materialien wie Marmor, Alabaster, Gips, Stein, Elfenbein, Majolika oder Porzellan, wobei sich die Anweisungen für Porzellan vorstellende Fassungen auf die Bemalung kleiner Gefäße beschränken. Am häufigsten werden bei Skulpturen Alabaster und Marmor imitiert.<sup>278</sup> Der Fassung ist es in den seltensten Fällen anzusehen, welches Material sie imitiert. Dies ist oft nur aus dem Zusammenhang oder schriftlichen Quellen ersichtlich.<sup>279</sup> Der mimetische Charakter der Fassungen darf keineswegs mit der Verwendung billigerer Materialien begründet werden. Vielmehr stehen die im Barock allgegenwärtige Lust an der perfekten Illusion und der „Anspruch des idealen Materials“<sup>280</sup> hinter diesem Phänomen. SPECKHARDT deutet Weißfassungen als die Entmaterialisierung des Dargestellten. Dieser verkörpert dann, anstatt einer realen Person, eine geistige Haltung oder Idee verkörpert.<sup>281</sup> Welches Material in Ebrach imitiert werden sollte, ist ungewiss, zumal kein Vertrag oder Anweisung für den Fassmaler erhalten ist. Die Betonung des Marmors in der Beschreibung Sölners in der *Brevis notitia*<sup>282</sup> deutet auf eine Marmorimitation hin. SPECKHARDT zufolge sind Anweisungen für Nachahmungstechniken auf Holz in den Malerhandbüchern fast ausschließlich zwischen 1705 und 1805 enthalten.<sup>283</sup> Die Ebracher Skulpturen stehen also relativ am Anfang dieser Fasstechnik.

Aus dem Jahr 1780 ist ein Rezept für „Polierweiß“ erhalten<sup>284</sup>, welches einen Fassungs Aufbau aus mehreren Kreidegrundschichten und einer abschließenden Schicht aus Schieferweiß (Bleiweiß) beschreibt. Das Schieferweiß wird mit weißem Wachs und „weißer Seife“, Eiklar und Hausenblase gebunden. Spätere Erwähnungen desselben Rezeptes beschreiben auch die anschließende Politur „ebenso wie der Bolus“.<sup>285</sup> Dieser Fassungs Aufbau mit einer mehrschichtigen Kreidegrundierung und einer abschließenden zumindest teilweise proteingebundenen Bleiweißschicht entspricht etwa dem der Ebracher Skulpturen. Die Zugabe von Wachs und Seife erhöht vermutlich die Polierfähigkeit und verringert die Empfindlichkeit des Bleiweißes gegenüber schwefelhaltigen Verbindungen. Eine nach dem Rezept angefertigte Probeplatte konnte mit dem Zahn poliert, oder mit einem Lederstück frottiert werden (Abb. 175).

---

<sup>271</sup> Aus jeder „Gruppe“ wurde eine Gewebeprobe untersucht. Bei den Ordensrittern fand sich keine Skulptur, bei der genug Gewebe frei lag, um die Fadenzahl/cm zu bestimmen.

<sup>272</sup> Mikrotests ergaben, dass die Grundierung wasserlöslich und daher vermutlich leimgebunden ist. Die abschließende Bleiweißschicht ist nicht wasserlöslich. Erst nach langer Einwirkzeit (ca. einer Stunde) wurde sie matt, aber nicht weich.

<sup>273</sup> Dies könnte aber auch darin begründet sein, dass bei der Probennahme eine Schicht verloren ging, oder die Schichten im Querschliff nicht klar voneinander zu unterscheiden waren.

<sup>274</sup> SPECKHARDT, MELISSA: *Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalpflegerische Probleme*, Petersberg 2014, S. 80.

<sup>275</sup> KÜHN, HERMANN: *Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel*, in: KÜHN, HERMANN; ROOSEN-RUNGE HEINZ; STRAUB, ROLF E; KOLLER, MANFRED (Hrsg.): *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart 1984, S. 7–55, S. 18.

<sup>276</sup> Da Mikrotests mit Wasser zeigten, dass die abschließende Schicht im Gegensatz zur Grundierung nicht wasserlöslich ist und nach langer Einwirkzeit des Wassers lediglich matt wird ist Leim als alleiniges Bindemittel auszuschließen.

<sup>277</sup> EMMERLING, ERWIN: *Bemerkungen zu weiß gefassten Skulpturen*, in: *Die Wies. Geschichte und Restaurierung*, München 1992, S. 423–437, Tabelle S. 433.

<sup>278</sup> Ebd. S. 77.

<sup>279</sup> EMMERLING 1992, S. 423.

<sup>280</sup> SCHIESSL, ULRICH: *Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddt. Rokoko*, Mittenwald 1979, S.49 f.

<sup>281</sup> SPECKHARDT 2014, S. 29.

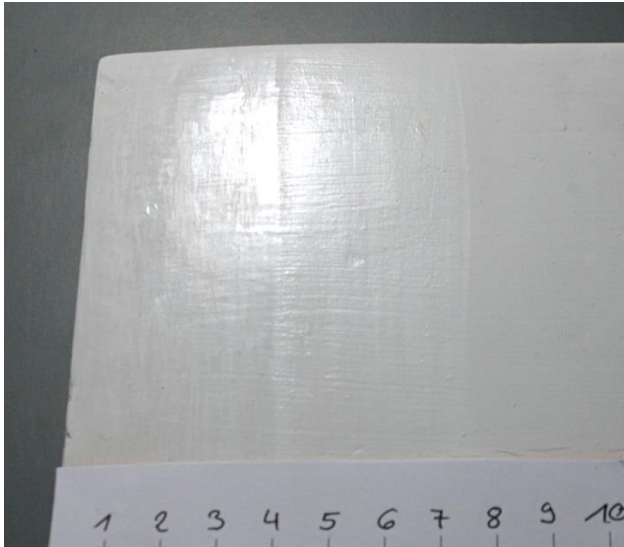
<sup>282</sup> SELNER 1738, S. 44.

<sup>283</sup> Ebd. S. 45.

<sup>284</sup> ANONYM 1780: *Kurzgefasste zuverlässige Nachrichten von Glasuren und Farben auf Fayence oder unächten Porzellan. Nebst noch einigen den Oel-Malern dienlichen Wissenschaften*, Lübeck 1780. SPECKHARDT 2014, S. 82.

<sup>285</sup> SPECKHARDT 2014, S. 82.

Eine bleiweißhaltige abschließende Schicht auf einem mehrschichtigen Kreidegrund findet im 19. Jahrhundert immer wieder Erwähnung und ist seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts ein Synonym für die sogenannten Polierweißfassungen.<sup>286</sup> Der Begriff „Polierweißfassung“ für polierte, weiß gefasste Oberflächen ist ein unspezifisch, insofern als er kein bestimmtes Material bezeichnet und auch nicht die Imitation eines bestimmten Materials beinhaltet.<sup>287</sup>



**173: Probetafel mit vier Schichten Leimkreidegrundierung und einer abschließenden Schicht aus Bleiweiß.**

Das Bindemittel besteht aus 100 ml 3%iger Hausenblase in Wasser, in der 1,8 g Marseiller Seife und 5 g Bienenwachs aufgelöst wurden. Der abgekühlten Mischung wurde ein aufgeschlagenes und gefiltertes Eiklar beigemischt.

V. l. r.: 4 cm poliert mit einem Achat, 3 cm frottiert mit einem Stück Leder, 3 cm unpoliert. Die Bearbeitung erfolgte nach einem Tag Trocknungszeit.

Die Weißfassungen des 18. Jahrhunderts spielen häufig mit unterschiedlichen Glanzgraden, um Licht- und Schattenwirkungen auf der Oberfläche zu erzeugen. Auch Glanzunterschiede zwischen Raumschale und Skulpturenfassung waren beliebte Gestaltungsmittel.<sup>288</sup> Durch die differenzierte Oberflächenbehandlung mit unterschiedlichen Materialien wie Schachtelhalm, Zahn oder Achat, Bimsstein oder dem Frottieren mit einem Tuch wurden diese Unterschiede erzielt und bewusst eingesetzt.<sup>289</sup> Der flächige Einsatz der Punzen in der Weißfassung, auch so weit oben, dass das Muster für den Betrachter nicht zu erkennen ist, lassen jedoch zumindest auf einen bewusst erzielten Gegensatz zwischen unpunzierten glänzenden Flächen und punzierten matten Flächen schließen. Inwiefern die Glanzunterschiede zwischen den unpunzierten matten Partien und den unpunzierten glänzenden Partien bei den Ebracher Skulpturen bewusst eingesetzt wurden, lässt sich auf Grund des unterschiedlichen Erhaltungszustandes der Fassung und der Überarbeitung der Raumschale nicht sagen. Die Glanzunterschiede sind größtenteils nicht innerhalb der Fassung zu beobachten, sondern zwischen den Skulpturen. Die drei weiblichen Figuren weisen insgesamt eine deutlich mattere Fassung auf. Bei allen entnommenen Proben der matten, unpunzierten Flächen war der verminderte Glanz auf eine Beschädigung oder Verschmutzung der Oberfläche zurückzuführen. Die Unterschiede im Glanz der unpunzierten Flächen der Ebracher Skulpturen sind daher wohl auf Feuchtigkeit und zu starke Reinigung zurückzuführen. Der Löslichkeitstest hat gezeigt, dass eine Einwirkung von Feuchtigkeit über einen längeren Zeitraum zum Mattwerden der Fassung führte. Bei hygrothermischen Langzeitmessungen im Saal wurden in den Jahren 2009/10 Temperaturen zwischen 0,8° C und 28,0° C gemessen, die relative Feuchte schwankte zwischen 28 und 82,4 %.<sup>290</sup> Diese extremen Schwankungen könnten der Grund für die teilweise erheblichen Fassungsverluste und Trocknungsrisse sein. Die hohen Werte der relativen Feuchtigkeit begünstigen darüber hinaus die Entstehung von mikrobiellem Befall.

<sup>286</sup> Ebd. S. 82 f.

<sup>287</sup> Ebd. S. 36.

<sup>288</sup> SPECKHARDT 2014, S. 26.

<sup>289</sup> EMMERLING 1992, S. 423.

<sup>290</sup> MEIER ZU VERL 2013, S. 65.

## Fazit und Ausblick

Die Beschäftigung mit dem Ausstattungsprogramm zeigt, dass es sich bei den acht Skulpturen nicht um den Teil eines reicheren Programms handelt. Die acht Skulpturen, die Ordensritter ebenso wie die anderen vier Figuren fügen sich in das Programm des Saales und des ganzen Baues. Die Ikonografie der drei Frauen und des Papstes bleibt ungeklärt. Die These, es habe ein reicheres Figurenprogramm gegeben,<sup>291</sup> kann entkräftet werden, da es im Saal keinen Platz für die Aufstellung von weiteren Skulpturen gibt und die Rechnung für den Fassmaler von acht hölzernen Figuren spricht. Den stilkritischen Argumenten kann entgegengehalten werden, dass die Gesichter der Ordensritter eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Heiligen Vitalis vom Hochaltar in Kloster Bronnbach aufweisen, der eindeutig Esterbauer zugeschrieben werden kann (Abb. 176–178).<sup>292</sup> Die „puppenhafte“ und „provinzielle“ Wirkung<sup>293</sup> der Skulpturen könnte auf einen Werkstattzusammenhang hindeuten. Vielleicht ist sie auch auf eine bisher unbekannte Vorlage zurückzuführen. Es steht fest, dass Esterbauer bis zur Ausstattung des Kaisersaals keine Ordensritterfiguren geschaffen hatte.<sup>294</sup> Auch außerhalb des Esterbauerschen Werks konnten keine Vorlagen für die Darstellung der überlebensgroßen Ordensritter gefunden werden. Möglicherweise ist so die etwas unsicher wirkende Ausführung zu erklären.



174: Hl. Vitalis Bronnbach, Esterbauer 1713



175: Hl. Vitalis Bronnbach, Esterbauer 1713

Aus kunsttechnologischer Sicht nichts gegen die Zusammengehörigkeit der Skulpturen. Die Verwendung von Krampen und Nägeln mit ähnlichen Maßen und die Kombination von Kiefernholz und Lindenholz in beiden „Gruppen“ lassen zwei Schlüsse zu: entweder die Skulpturen stammen aus der gleichen Werkstatt oder es handelt sich um eine spätere Bearbeitung bzw. Reparatur aller Skulpturen. Gegen letzteres spricht, dass die Krampen teils so angebracht sind, dass deutlich wird, dass der bildhauerische Prozess vor dem Anbringen noch nicht abgeschlossen war. Der identische Fassungs Aufbau und die Verwendung identischer Punzen können nur durch ein gemeinsames Entstehungsdatum der Fassung erklärt werden. Die Punzen müssen in die noch elastische Fassung bzw. Vergoldung eingeschlagen werden, da sonst das Gold reißt und die Fassung splittert.<sup>295</sup> Da die Rechnung für den Fassmaler auf 1718 datiert, müssen entweder die heute erhaltenen Skulpturen gemeint sein, oder es handelt sich um acht andere, aber dennoch zusammengehörige Skulpturen. Ein weiteres Indiz für die Zusammengehörigkeit des Zyklus ist die Verwendung desselben Kaschiergewebes und die Punzierung des Holzes vor dem Fassen. Letzteres ist nicht nachträglich erfolgt, da die Punzen teilweise unter den abgefallenen Edelsteinen zu sehen sind und die Grundierung bei einigen der Ordensritter nach dem Punzieren aufgetragen wurde.

Die kunsttechnischen Merkmale lassen keinen Zweifel an der Zusammengehörigkeit des Zyklus. Stilistisch und technologisch spricht nichts dagegen, dass es sich um die ursprünglichen acht Skulpturen handelt, die Esterbauer herstellte und Lintner 1718 fasste.

Die besondere Bedeutung der Ebracher Skulpturen liegt in dem nahezu unrestaurierten Zustand, in dem sie bis heute erhalten sind. Die Fassung wurde nie überfasst oder partiell ausgebessert. Die einzigen Eingriffe scheinen die Reinigung 1959 und die Reparaturen am Träger einiger Skulpturen zu sein. Erhaltene Weißfassungen vom Anfang des 18.

<sup>291</sup> DEHIO, GEORG, GALL, ERNST (Hrsg.) 1979, S. 243.

<sup>292</sup> RUDELGAST 2014, S. 216.

<sup>293</sup> HOFMANN 1971, S. 152.

<sup>294</sup> Eine vergleichbare Arbeit könnten die Figuren des Burkarder Brückentores gewesen sein, die DIEHL als „römische Krieger“ beschreibt. Das Tor wurde 1820 abgebrochen und die Skulpturen versteigert. Zwei galten bereits 1924 als verschollen, die anderen beiden wurden vor einem Haus in Würzburg aufgestellt und sind wohl im Krieg zerstört worden. DIEHL 1924, S. 108.

<sup>295</sup> PLOTT 2006, S. 29 f.

Jahrhunderts sind selten, da sie oft der Mode der späteren Jahrhunderte zum Opfer fielen.<sup>296</sup> Die Restauratoren, die nun die erste große Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahme durchführen, stehen daher in einer besonderen Verantwortung gegenüber diesem seltenen Relikt einer ursprünglichen Weißfassung vom Anfang des 18. Jahrhunderts.



176: Ordensritter  
auf dem  
nordwestlichen  
Sockel

<sup>296</sup> SPECKHARDT 2014, S. 237 f.

## Archivalien

- Staatsarchiv Bamberg, Regierung von Oberfranken: Errichtung einer Strafanstalt im Klostergebäude Ebrach 1850, StABA, Bauinspektion Bamberg (K 28a) Nr. 50. Laufzeit: 1846–1850.
- Staatsarchiv Bamberg, Regierung von Oberfranken: Verzeichnis der Localitäten 1850–1851, StABA, Bauinspektion Bamberg (K 28a) Nr. 53. Laufzeit: 1850–1851.
- Staatsarchiv Bamberg, Regierung von Oberfranken: Anschaffung einer Orgel für den Betsaal 1853, StABA, Bauinspektion Bamberg (K 28a) Nr. 54. Laufzeit: 1852–1854.
- Staatsarchiv Würzburg: Baurechnungen Kloster Ebrach 1716, StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2616 fol. 1.
- Staatsarchiv Würzburg: Baurechnungen Kloster Ebrach 1717, StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2617.
- Staatsarchiv Würzburg: Baurechnungen Kloster Ebrach 1718, StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2618.
- Staatsarchiv Würzburg: Baumanuale Kloster Ebrach 1715–1721, StAWü, Kloster Ebrach Rechnungen A236 II 2760 fol. 2. Laufzeit: 1715–1721.
- Stadtarchiv Bamberg: Nachlass der Firma Joh. Mayer & Cie, D5016 3180, Kostenvoranschlag Oktober 1885.

## Literatur

- ARGE Turek & Achternkamp: JVA Ebrach Kaisersaal Grundlagenermittlung 2013 zur HU Bau. Bestandserfassung Skulpturen 2013
- BLAZICEK, OLDRICH J.: *Bildhauerwerkstatt des böhmischen Barock*, in: KALINOWSKI, KONSTANTY (Hrsg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Bd. 18, Poznań 1992 [= *Seria Historia sztuki*], S. 13–21
- CORRAL VAL, LUIS: *La filiación cisterciense de la Orden del Pereiro-Altántara desde sus orígenes hasta el siglo XIV*, in: *Revista de Estudios Extremeños*, Jhg. LXIV, Heft 3, 2008, S. 1227–1249
- DEHIO, GEORG/GALL, ERNST (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Franken: die Regierungsbezirke Oberfranken, Mittelfranken und Unterfranken*, München (u. a.) 1979
- Der Ordenssaal. URL: <http://www.schloesser-und-gaerten.de/monumente/kloester/kloster-schoental/kloster-garten/gebaeude/ordenssaal/> (abgerufen am 15.12.2015)
- DIEHL, ROBERT: *Balthasar Esterbauer. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte des fränkischen Barock*. Masch.-schr. Diss. Frankfurt am Main 1924
- EMMERLING, ERWIN: *Bemerkungen zu weiß gefaßten Skulpturen*, in: *Die Wies. Geschichte und Restaurierung*, München 1992 [= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Heft 55], S. 423–437
- FRIEDRICH, VERENA: *Zur Barockisierung von Kloster Bronnbach. Würzburger Künstler und Handwerker beim Bau des Refektoriumstraktes*, in: FLACHENECKER, HELMUT; KUMMER, STEFAN; SCHAUPP, MONIKA (Hrsg.): *Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von Kloster Bronnbach*, Bd. 9, Wertheim 2014 [= Veröffentlichungen des Historischen Vereins Wertheim], S. 95–113
- GELDNER, FERDINAND: *Abt Adam von Ebrach, das staufige Königshaus und der Heilige Bernhard von Clairvaux*, in: *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung*, 11/12, 1953, S. 53–67
- HENGELHAUPT, UTA: *Exemplum Virtutis: Überlegungen zu Entstehung und Ausstattung der Festsäle in den Zisterzienserklöstern Ebrach und Bronnbach*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, Heft 117, 2006, S. 285–344.
- HENGELHAUPT, UTA: *Splendor und Zier. Studien zum Altarbau und kirchliche Innenausstattung am Beispiel des Hochstiftes Würzburg unter den Fürstbischöfen Johann Gottfried von Guttenberg (1684–1698) und Johann Philipp von Greiffenklau (1699–1719)*, Regensburg 2008
- HENGELHAUPT, UTA: *Künstlerkarriere. Die Altarwerke Balthasar Esterbauers in der Klosterkirche Bamberg*, in: *Vom Main zum Jura*, Heft 18, 2009, S. 53–76
- HOFMANN, WALTER JÜRGEN: *Der Neue Bau von Kloster Ebrach*, Neustadt a. d. Aisch 1971 [= *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, Bd. 3]
- JAEGER, JOHANNES: *Das Kloster Ebrach. Aus der Zeit des letzten Abtes Eugen Montag und der Säkularisation des Klosters*, Gerolzhofen 1897
- KASPAR, ADELHARD: *Chronik der Abtei Ebrach*, Münsterschwarzach 1971 [= *Münsterschwarzacher Studien*, Bd. 18]
- KOMNICK, HERMANN: *Geschichte der Zisterzienserabtei Ebrach*, in: *Markt Ebrach* (Hrsg.): *Ebrach. Erbe und Verantwortung*, Bamberg 1977, S. 4–8
- KRETSCHMER, HILDEGARD: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2011 [= *Reclam-Sachbuch*, Bd. 18909].
- KÜHN, HERMANN: *Farbmaterialien. Pigmente und Bindemittel*, in: KÜHN, HERMANN; Roosen-Runge Heinz; STRAUB, ROLF E; KOLLER, MANFRED (Hrsg.): *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart 1984, S. 7–55
- LINDEMANN, BERND WOLFGANG: *Zeichnung und Modell im Oeuvre des Ferdinand Tietz*, in: KALINOWSKI, KONSTANTY (Hrsg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Bd. 18, Poznań 1992 [= *Seria Historia sztuki*], S. 61–66.
- MATSCHÉ, FRANZ: *Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen*, in: MÜLLER, RAINER A. (Hrsg.): *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Bd. 4, Sigmaringen 1997 [= *Irseer Schriften*], S. 323–357
- MATSCHÉ, 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: HERZOG, MARKWART; KIESSLING, ROLF; ROECK, BERND (Hrsg.): *Himmel auf Erden oder Teufelsbauwerk? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock*, Bd. 1, Konstanz 2002 [= *Irseer Schriften*], S. 81–118
- MATSCHÉ, FRANZ: *„Fundant et ornant“. Orte und Formen der bildlichen Präsentation von Stiftern in barocken Klöstern Süddeutschlands*, in: HERZOG, MARKWART; WEIGL, HUBERTA (Hrsg.): *Mitteleuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild*, Bd. 5, Konstanz 2009 [= *Irseer Schriften N.F.*], S. 137–163
- MAUÉ, CLAUDIA: *Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien*. Bestandskatalog, Mainz am Rhein 2005 [= *Kataloge des GNM Nürnberg*]
- MEIER ZU VERL, KATHARINA: *Das Deckengemälde von Anton Clemens Linenschloss im Kaisersaal der ehem. Zisterzienserabtei Ebrach*. Diplomarbeit, TU München 2013

- MUTH, HANSWERNFRIED: *Die künstlerische Ausstattung der Neumann-Kirche zu Münsterschwarzach*, in: ADELHARD, KASPAR; WENDEHORST, ALFRED (Hrsg.): *Studia Svarzacenensia. Beiträge zur Geschichte der Abtei Münsterschwarzach anlässlich des 50. Jahrestages ihrer Wiederbesiedlung*, Bd. 25, Münsterschwarzach 1963 [= Würzburger Diözesangeschichtsblätter], S. 223–252
- NEUMANN, NORBERT: *Die Lücke die niemand bemerkte*, in: Landbauamt Bamberg (Hrsg.): *Barockbau Ebrach. Katalog zur Ausstellung „300 Jahre Barockbau Ebrach“*, Bamberg 1988, S. 48–52
- NITSCHKE, BARBARA: *Die ehemalige Stiftskirche St. Nikolai auf der Großcomburg (1707–1715). Ein Werk des Würzburger Baumeisters Joseph Greissing*, in: SCHRAUT, ELISABETH (Hrsg.): *Die Comburg. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Bd. 3, Sigmaringen 1989 [= Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall], S. 23–35
- PLOTT, CORNELIA: *Die Darstellung textiler Schmücktechniken durch Bildhauer und Fassmaler an ausgewählten Skulpturen von Franz Ignaz Gütther und seinem Umkreis*. Diplomarbeit, TU München 2006
- RUDELGAST, BEATE: *Die hochbarocke Altarausstattung in der Abteikirche in Bronnbach*, in: FLACHENECKER, HELMUT; KUMMER, STEFAN; SCHAUPP, MONIKA (Hrsg.): *Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von Kloster Bronnbach*, Bd. 9, Wertheim 2014 [= Veröffentlichungen des Historischen Vereins Wertheim], S. 175–269
- SCHIEDERMAIR, WERNER: *Schloss Weissenstein in Pommersfelden*, Lindenberg 2011
- SCHIESSL, ULRICH: *Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchung zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddt. Rokoko*, Mittenwald 1979 [= Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie, Bd. 1]
- SCHWENK, BERND: *Calatrava. Entstehung und Frühgeschichte eines spanischen Ritterordens zisterziensischer Observanz im 12. Jahrhundert*, Münster 1992 [= Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Zweite Reihe, Bd. 28]
- SELNER, WILHELM: *Brevi notitia monasterii B. V. M. Ebracensis sacri ordinis Cisterciensis in Franconia*, Rom 1738
- SPECKHARDT, MELISSA: *Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalpflegerische Probleme*, Petersberg 2014 [= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 112]
- THIEL, ERIKA: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1997
- TRENSCHEL, HANS-PETER: *Beiträge zum Leben und Werk des Bildhauers Johann Thomas Wagner*, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, Jhg. 28, 1973, S. 55–94
- TRENSCHEL, HANS-PETER: *Zur Rolle der Vorstudie bei Johann Wolfgang von der Auwera und Johann Peter Wagner*, in: VOLK, PETER (Hrsg.): *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985*, München op. 1986, S. 215–225.
- TRENSCHEL, HANS-PETER, LICHTER, CLAUDIA (Hrsg.): *150 Meisterwerke aus dem Mainfränkischen Museum Würzburg*, Würzburg 1997.
- TRENSCHEL, HANS-PETER; MÜLBE, WOLF-CHRISTIAN VON DER: *Die Bozzetti-Sammlung. Kleinbildwerke des 18. Jahrhunderts im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Würzburg 1987 [= Kataloge des Mainfränkischen Museums Würzburg, Bd. 2]
- TREPPLIN, DOROTHEE: *Bau und Ausstattung des Klosters Ebrach im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg 1937
- WAGENFÜHR, R.: *Werkstoffkunde Holz für Restauratoren*, Leipzig 2002 [= Bücherei des Restaurators, Bd. 6]
- WALLRAF, RUDOLF: *Justiz und Denkmalpflege in Ebrach*, in: Markt Ebrach (Hrsg.): *Ebrach. Erbe und Verantwortung*, Bamberg 1977, S. 26–30
- WIEMER, WOLFGANG: *Zur Entstehungsgeschichte des neuen Baues der Abtei Ebrach*, Würzburg 1989 [= Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, Bd. 40]
- WIEMER, WOLFGANG: *Der barocke Klosterplan des Klosters Ebrach*, in: Bericht des historischen Vereins Bamberg, 124. Bericht, 1988, S. 255–281
- WIEMER, WOLFGANG: *Zisterzienserabtei Ebrach. Geschichte und Kunst*, München 1992 [= Große Kunstführer, Bd. 177]
- WIRTH, JOSEF: *Die Abtei Ebrach. Zum achthundertjährigen Gedenken 1127–1927*, Gerolzhofen 1928
- ZAHLTEN, JOHANNES: *Die barocke Ausstattung des „Neuen Kirchenbaus in dem hochadeligen Ritter Stift Comburg“*, in: SCHRAUT, ELISABETH (Hrsg.): *Die Comburg. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Sigmaringen 1989 [= Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, Bd. 3], S. 36–57
- ZEISS, HANS: *Reichsunmittelbarkeit und Schutzverhältnisse der Zisterzienserabtei Ebrach vom 12. bis 16. Jahrhundert*. LMU München 1926
- ZIEGLER, WOLFRAM: *König Konrad III. (1138–1152). Hof, Urkunden und Politik*, Wien 2008 [= Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 26]
- ZIMMERMANN, GERD: *Das Diarium des Abtes Gregor Fuchs über den Bau der Klosterkirche zu Theres 1716–1726*, in: Würzburger Diözesangeschichtsblätter, Jhg. 16/17, 1954/55, S. 295–319

## Abbildungsnachweis

Abb. 1 Universitätsbibliothek Würzburg

Abb. 2 Johann von Schraudolph, 1930, Fresko im nördliches Querschiff des Speyrer Doms: URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wilhelm\\_Molitor\\_als\\_K%C3%B6nig\\_Konrad\\_III.jpg#filelinks](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wilhelm_Molitor_als_K%C3%B6nig_Konrad_III.jpg#filelinks)

Abb. 3 WIEMER 1989, Tafel X

Abb. 4 Staatsbibliothek Bamberg

Abb. 5 aus SCHWAN, CHRISTIAN FRIEDRICH: Abbildung aller geistlichen und weltlichen Orden. Nebst einer kurzen Geschichte der selben von ihrer Stiftung bis auf unsere Zeiten, Augsburg 1779, Universitätsbibliothek München

Abb. 6 WIEMER 1988, S. 271.

Abb. 7 WIEMER 1992, S. 39.

Abb. 8 JAEGER 1897.

Abb. 9 Universitätsbibliothek Würzburg

Abb. 11 Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Abb. 12 Staatsarchiv Würzburg

Abb. 13 WIRTH 1928

Abb. 14 NEUMANN 1988.

Abb. 15 Staatsarchiv Bamberg

Abb. 16 Franzfoto: URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ebrach\\_-\\_Abteigebäude\\_des\\_ehemaligen\\_Klosters.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ebrach_-_Abteigebäude_des_ehemaligen_Klosters.JPG)

Abb. 30 Foto: Reinhard Kirchner: URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schloss\\_Weissenstein\\_2\\_ReiKi.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schloss_Weissenstein_2_ReiKi.jpg)

Abb. 31 WarX: URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ebrach\\_-\\_Abteigebäude\\_des\\_ehemaligen\\_Klosters.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ebrach_-_Abteigebäude_des_ehemaligen_Klosters.JPG)

Abb. 32 Nuno Tavares, nach Brian Boru: URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ordem\\_Avis.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ordem_Avis.svg)

Abb. 33 Herald: URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Badge\\_of\\_the\\_Order\\_of\\_Alcantara.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Badge_of_the_Order_of_Alcantara.svg)

Abb. 34 Stanislaw Skowron; nach Janmad: URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Cross\\_montessa.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Cross_montessa.svg)

Abb. 35 Nuno Tavares: URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:OrderOfCristCross.svg>

Abb. 46 Grundriss aus ARGE Turek & Achternkamp 2013

Abb. 60, 74 Bildarchiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Abb. 109 Meyers Konversations-Lexikon, 4. Aufl. 1888–1890, S. 687.

Alle anderen: Verfasserin



## Anhang

## Kartierungen Kartierungen FSO



Fig. 1 FSO, Vorderseite



Fig. 2 FSO, rechte Seite



Fig. 3 FSO, linke Seite



Fig. 4 FSO, Rückseite

<span style="color: red;">■</span> ANSTÜCKUNG	<span style="color: green;">■</span> NÄGEL/DÜBEL
<span style="color: yellow;">■</span> SEPARAT GEARBEITET	<span style="color: blue;">■</span> KITTUNG
<span style="color: orange;">■</span> EINGESETZT	

## Kartierungen FNW



Fig. 5 FNW, Vorderseite



Fig. 6 FNW, rechte Seite



Fig. 7 FNW, linke Seite

- ANSTÜCKUNG      ■ NÄGEL/DÜBEL
- SEPARAT GEARBEITET
- TEILWEISE SICHTBARE, VON HINTEN EINGESETZTE KLÖTZE
- KITTUNG



Fig. 8 FNW, Rückseite

## Kartierungen FNO

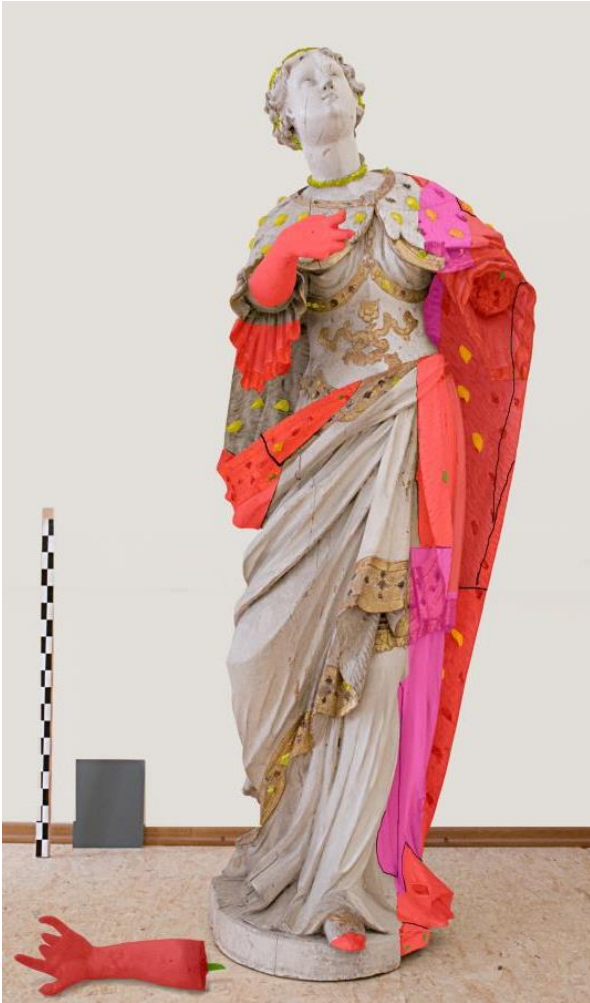


Fig. 9 FNO, Vorderseite

- ANSTÜCKUNG
- SEPARAT GEARBEITET
- NÄGEL/DÜBEL
- TEILWEISE SICHTBARE, VON HINTEN EINGESETZTE KLÖTZE



Fig. 10 FNO, rechte Seite



Fig. 11 FNO, linke Seite



Fig. 12 FNO, Rückseite

**Kartierungen PAP**



Fig. 13 PAP Kartierung Vorderseite

- ANSTÜCKUNG
- SEPARAT GEARBEITET
- SEPARAT AUS KIEFERNHOLZ
- NÄGEL/DÜBEL



Fig. 14 PAP, rechte Seite

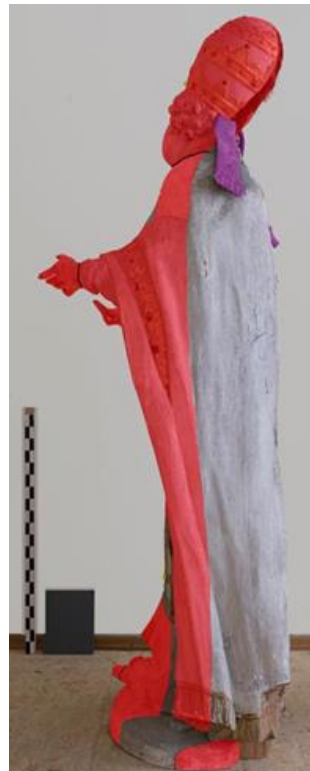


Fig. 15 PAP, linke Seite



Fig. 16 PAP, Rückseite

### Kartierungen RSO



Fig. 17 RSO, Vorderseite



Fig. 18 RSO, rechte Seite



Fig. 19 RSO, linke Seite



Fig. 20 RSO, Rückseite

- |  |                         |   |             |
|--|-------------------------|---|-------------|
|  | ANSTÜCKUNG              |  | NÄGEL/DÜBEL |
|  | SEPARAT GEARBEITET      |   |             |
|  | SEPARAT AUS KIEFERNHOLZ |  | EINGESETZT  |

**Kartierungen RSW**



Fig. 21 RSW, Vorderseite

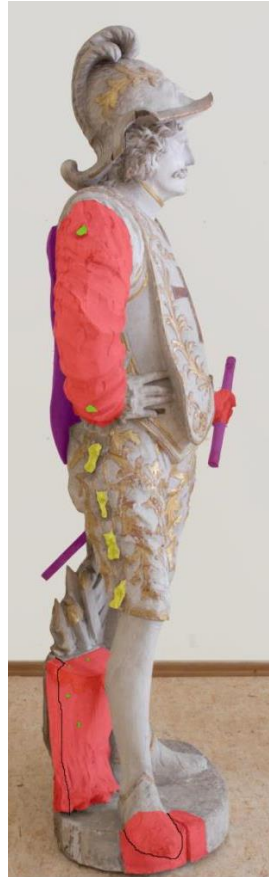


Fig. 22 RSW, rechte Seite



Fig. 23 RSW, linke Seite



Fig. 24 RSW, Rückseite

- |   |  |
|---|--|
| <span style="color: red;">■</span> ANSTÜCKUNG                 | <span style="color: green;">■</span> NÄGEL/DÜBEL |
| <span style="color: yellow;">■</span> SEPARAT GEARBEITET      |  |
| <span style="color: purple;">■</span> SEPARAT AUS KIEFERNHOLZ | <span style="color: orange;">■</span> EINGESETZT |

### Kartierungen RNW



Fig. 25 RNW, Vorderseite



Fig. 26 RNW, linke Seite



Fig. 27 RNW, Rückseite

- |   |   |
|---|---|
|  ANSTÜCKUNG              |  NÄGEL/DÜBEL |
|  SEPARAT GEARBEITET      |   |
|  SEPARAT AUS KIEFERNHOLZ |  EINGESETZT  |



Kartierungen RNO



Fig. 28 RNO, Vorderseite

- ANSTÜCKUNG      ■ NÄGEL/DÜBEL
- SEPARAT GEARBEITET
- SEPARAT AUS KIEFERNHOLZ






Fig. 29 RNO, linke Seite



Fig. 30 RNO, Rückseite


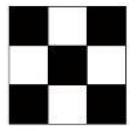



Faseranalyse FSO F2 vertikaler Faden



Horizontaler Faden	S- oder Z-Drehung	Drehungsstärke	makro- und mikroskopische Eigenschaften
Einfachgarn	Z- gedreht	-	Fasern getränkt mit Bindemittel
<b>Morphologische Eigenschaften</b>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pflanzenfaser (cellulotisch)</li> <li>- Bastfaser</li> <li>- Verschiebungen und Knotenbildung</li> <li>- Stark verdickte Zellwände mit sehr dünnem, teils kaum erkennbarem Lumen</li> </ul>	
<b>Herzogtest</b>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Interferenzfarben in Orthogonalstellung (OW-Richtung, 0°) erscheinen in <b>Indigo der II. Ordnung</b></li> </ul>	
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Interferenzfarben in Orthogonalstellung (NS-Richtung, 90°) erscheinen in <b>Orange der I. Ordnung</b></li> </ul>	
<b>Analyseergebnis:</b> Flachs			

100/132

**Faseranalyse RSW F1 vertikaler Faden**


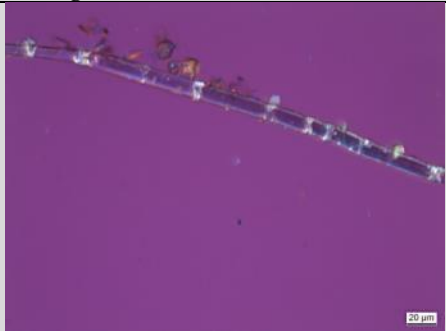

Polarisationsmikroskopie im Durchlicht. Eingebettet in Melmount®			
Entnahmestelle	Foto der Entnahmestelle	Beschreibung	
Kaschierung an der Innenseite des linken Beines		dünne Fäden, sehr brüchig	
 <b>Bindung:</b> Leinwandbindung, <b>Fadendichte:</b> konnte nicht ermittelt werden			
Vertikaler Faden	S- oder Z-Drehung	Drehungsstärke	makro- und mikroskopische Eigenschaften
Einfachgarn	Z- gedreht	-	Fasern getränkt mit Bindemittel

Morphologische Eigenschaften	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pflanzenfaser (cellulotisch)</li> <li>- Bastfaser</li> <li>- Verschiebungen und Knotenbildung</li> <li>- Stark verdickte Zellwände mit sehr dünnem, teils kaum erkennbarem Lumen</li> </ul>

Herzogtest	
	- Die Interferenzfarben in Orthogonalstellung (OW-Richtung, 0°) erscheinen in <b>Indigo der II. Ordnung</b>
	- Die Interferenzfarben in Orthogonalstellung (NS-Richtung, 90°) erscheinen in <b>Orange der I. Ordnung</b>


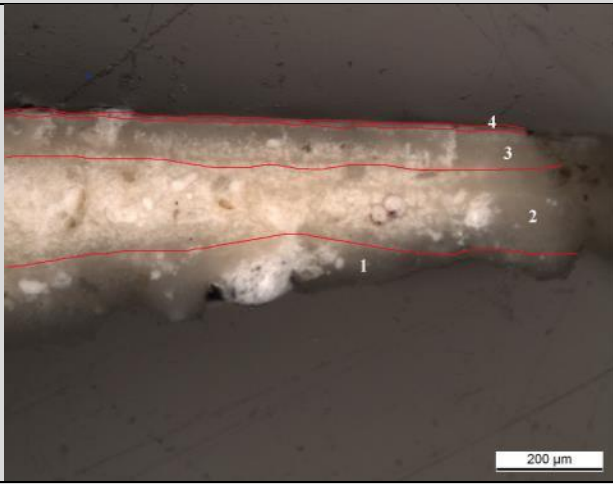
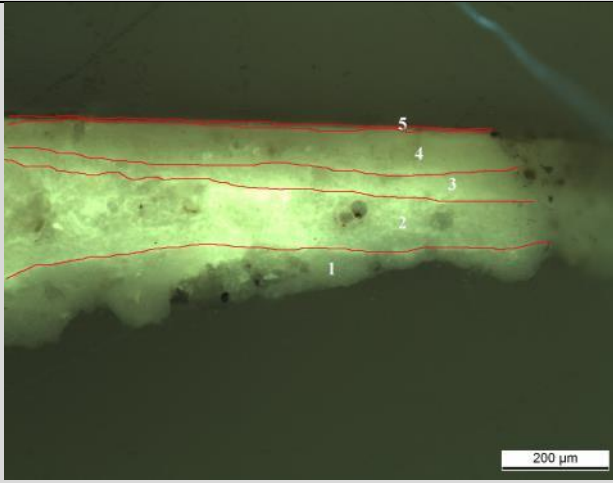
**Analyseergebnis:** Flachs

**Faseranalyse RSW F2 horizontaler Faden**

Polarisationsmikroskopie im Durchlicht. Eingebettet in Meltmount®			
Fadenverlauf: horizontal			
Horizontaler Faden	S- oder Z-Drehung	Drehungsstärke	makro- und mikroskopische Eigenschaften
Einfachgarn	z- gedreht	-	Fasern getränkt mit Bindemittel
<b>Morphologische Eigenschaften</b>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pflanzenfaser (cellulotisch)</li> <li>- Bastfaser</li> <li>- Verschiebungen und Knotenbildung</li> <li>- Stark verdickte Zellwände mit sehr dünnem, teils kaum erkennbarem Lumen</li> </ul>	
<b>Herzogtest</b>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Interferenzfarben in Orthogonalstellung (OW-Richtung, 0°) erscheinen in <b>Indigo der II. Ordnung</b></li> </ul>	
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Interferenzfarben in Orthogonalstellung (NS-Richtung, 90°) erscheinen in <b>Orange der I. Ordnung</b></li> </ul>	
<b>Analyseergebnis:</b> Flachs			


102/132

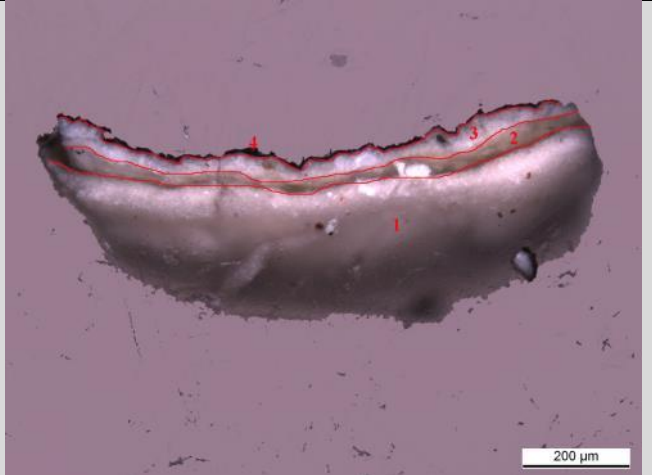
**Querschliffprotokolle FSO**  
**Probe P1 FSO**

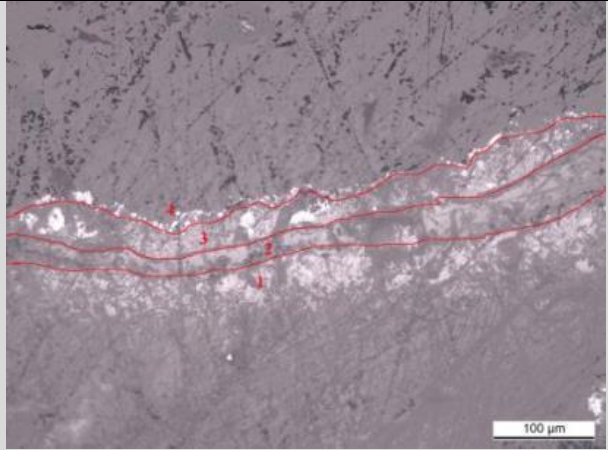
Polarisationsmikroskopie unter Auflicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Gewandfalte vorne, recht untere Seite		Ursprüngliche Weißfassung matt. Kompaktes Schichtenpaket mit Craquelé. Schichtentrennung zwischen Holz und Fassung  Warum sind manche Weißpartien matt?	
Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P1/VIS
4	Dünne, unregelmäßige opake weiße Schicht	Reste der abschließenden Schicht	
3	Transluzente weiße Schicht	Grundierung	
2	Transluzente weiße Schicht	Grundierung	
1	Transluzente weiße Schicht	Grundierung	
Nr.	Beschreibung der Schichten/UV	Interpretation	Probe P1/UV
5	Orange fluoreszierende sehr dünne Schicht	Reste der abschließenden Schicht	
4	Gelblich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
3	Gelblich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
2	Gelblich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
1	Gelblich fluoreszierende Schicht	Grundierung	

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus vier Grundierungsschichten und einer dünnen weißen Farbschicht ohne Überzug. Der matte Eindruck kommt durch die Dünnung dieser Schicht zustande. Mögliche Gründe für die Dünnung sind Feuchteschäden oder unsachgemäße Reinigung.

Probe P2 FSO

Polarisationsmikroskopie unter Auflicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)		
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung
Perlenkette		Verschwärzte, stark schüsselnde Schicht auf den Perlen  Handelt es sich um verschwärztes Silber?

Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P2/VIS
4	Schwarze Schicht	Verschwärztes Silber	
3	Weißer Schicht	Poliment	
2	Transluzente bräunliche Schicht	Bindemittel	
1	Weißer Schicht	Grundierung	

Nr.	Beschreibung der Schichten	Interpretation	Probe P2/ VIS, reflektiertes Licht
4	Dünne stark reflektierende Schicht	Blattmetallaufgabe	
3	Dickere Schicht mit lichtreflektierenden Partikeln	Poliment	
2	Graue Schicht	Bindemittel	
1	Graue Schicht	Grundierung	
EDX Analysen			Probe P2 REM

104/132

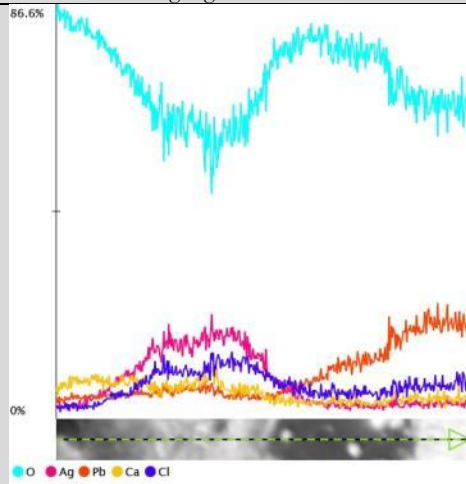
Atomic percentage	Certainty	
O	56.7 %	0.99
Ag	9.6 %	0.99
Ca	8.1 %	0.99
Cl	4.6 %	0.99
Al	4.3 %	0.99
Si	4.2 %	0.99
S	3.8 %	0.99
Pb	2.9 %	0.99
Mg	2.6 %	0.97
Zn	1.6 %	0.95
P	1.0 %	0.97
K	0.7 %	0.96

Messpunkt 1 Metallaufgabe

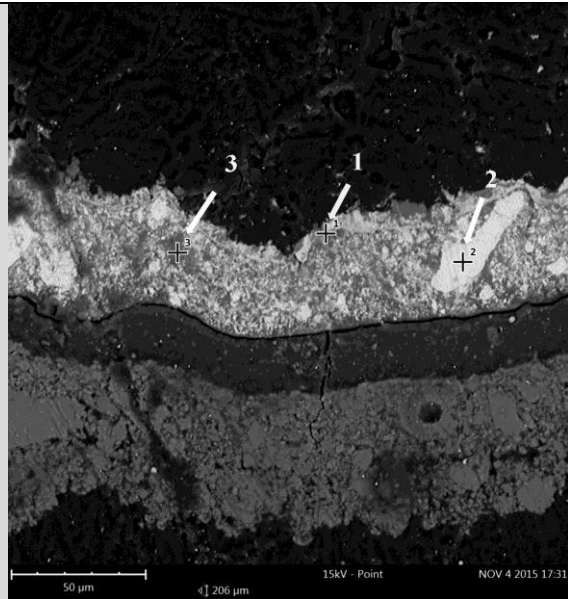
Atomic percentage	Certainty	
O	53.6 %	0.98
Pb	35.2 %	1.00
Zn	5.2 %	0.96
Cu	2.9 %	0.95
Ca	2.2 %	0.96
Si	0.9 %	0.92

Messpunkt 2 Bleiweißschicht

Zn ist Verunreinigungen durch die Probenvorbereitung

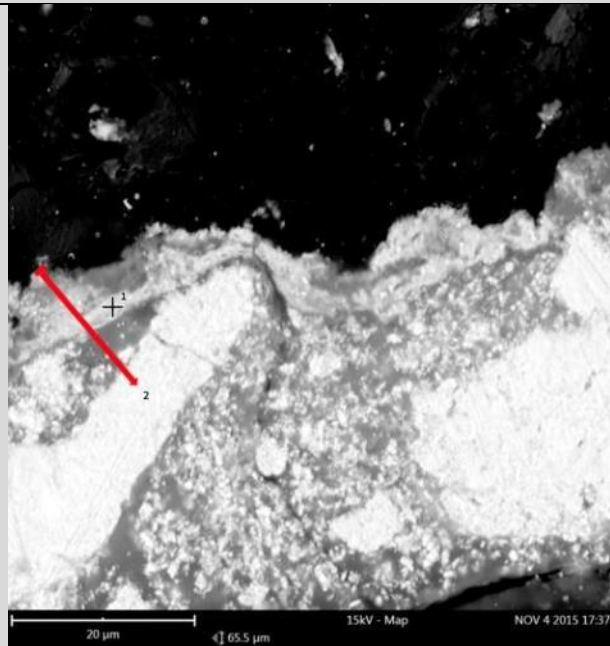


Streckenmessung



Atomic percentage	Certainty	
O	73.8 %	0.99
Pb	13.1 %	0.99
Zn	7.0 %	0.97
Ca	3.3 %	0.98
Cu	2.8 %	0.95

Messpunkt 3 Bleiweißschicht  
Cu und




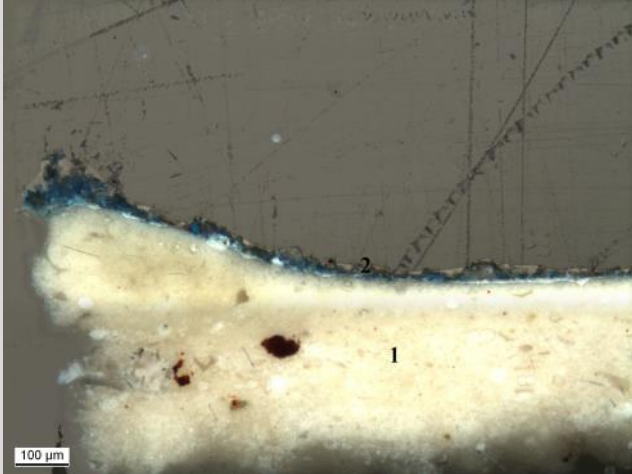
**Schlussfolgerung:** Der Fassungs Aufbau besteht aus einer Grundierung aus leichten Elementen, vermutlich Kreide, einer Bindemittelschicht und einer bleihaltige Schicht mit Metallaufgabe. Die Metallaufgabe besteht aus Silber, welches größtenteils zu Silbersulfid umgewandelt ist.



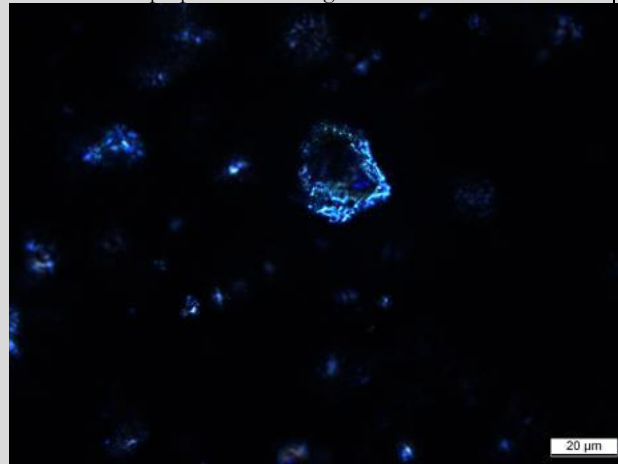
**Probe P3 FSO**

Polarisationsmikroskopie unter Auflicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC).  
Polarisationsmikroskopie im Durchlicht: Streupräparat (eingebettet in Meltmount®)

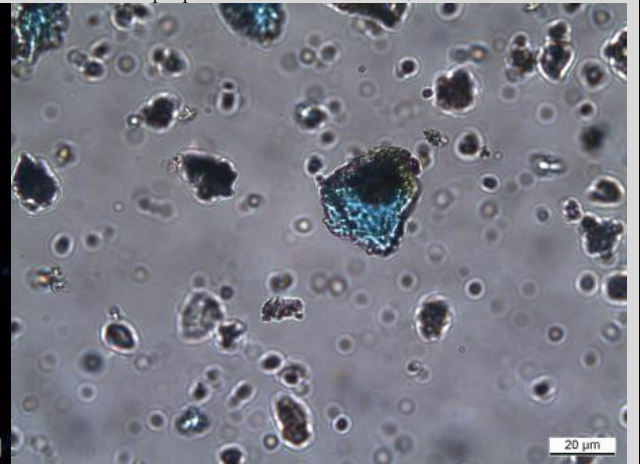
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung
Blauer Edelstein an der Borte des Mantels		<p>Blaue, matte Schicht über weißer Schicht. Fassung trennt sich zwischen Holz und Grundierung.</p> <p>Wie ist der Fassungsaufbau? Welche Pigmente wurden verwendet?</p>

Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P3/VIS
2	Grobkörnige Blaue Schicht	Bindemittel	
1	Weißer Schicht	Grundierung	

Probe P3 Streupräparat zwischen gekreuzten Polarisatoren

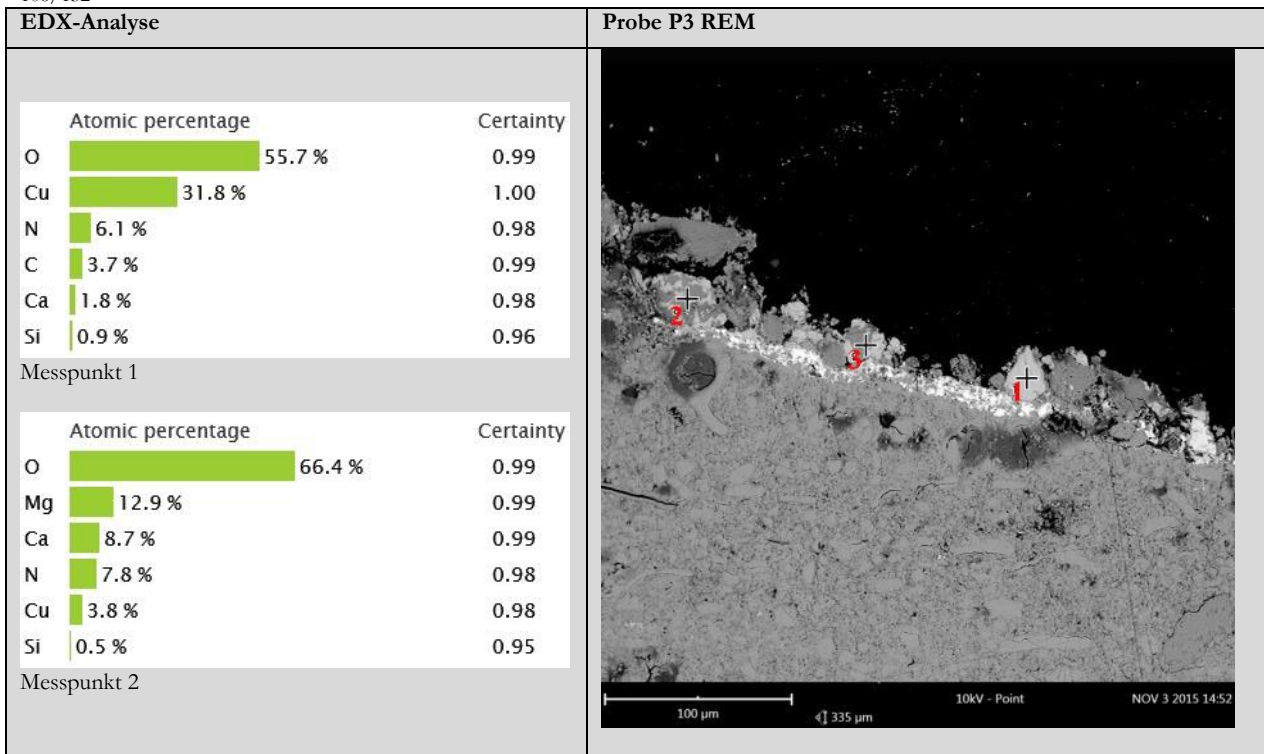


Probe P3 Streupräparat der blauen Schicht/ VIS




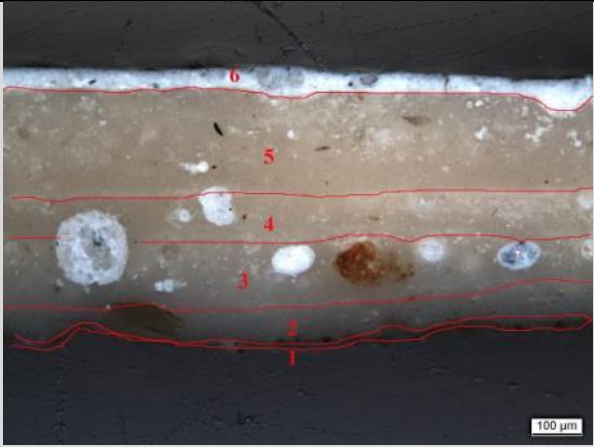
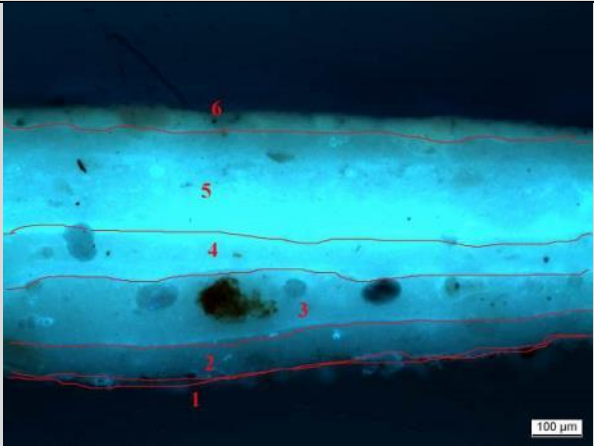
Ergebnis: Azurit

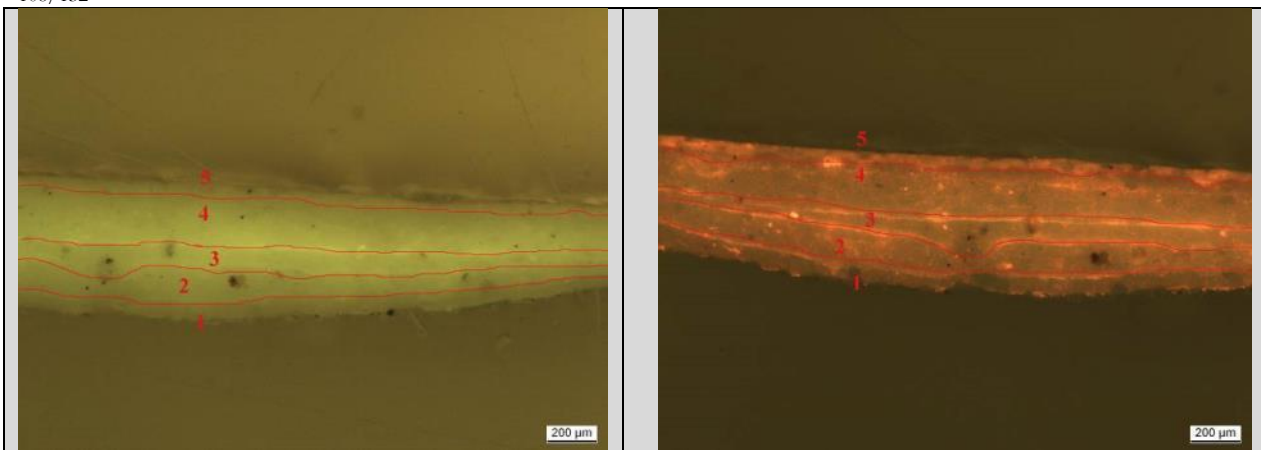
106/132



**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Kreidegrundierung, auf der eine dünne Schicht mit einem schwereren Material folgt, die im Querschliff nicht zu sehen ist. Vermutlich handelt es sich um eine Bleiweißunterlegung. Darauf folgt eine blaue Schicht ohne erkennbaren Überzug, die überwiegend Azurit, teilweise mit Dolomitverunreinigungen, enthält.

**Probe P5 FSO**

Polarisationsmikroskopie unter Auflicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC).			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Innenseite Mantel		<p>Ursprüngliche Weißfassung glänzend. Grünlische glänzende Schicht über matter, weißer Schicht. Schichtentrennung zwischen den Schichten und zwischen Holz und Fassung.</p> <p>Wie unterscheidet sich die glänzende von der matten abschließenden Schicht?</p>	
Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P5/VIS
6	Weiß opake Schicht	Weiß abschließende Schicht	
5	Beige Schicht	Grundierung	
4	Beige Schicht mit großen Luftblasen	Grundierung	
3	Beige Schicht mit roten Einschlüssen und großen Luftblasen	Grundierung mit Eisenoxidverunreinigung	
2	Beige Schicht	Grundierung	
1	Dünne, dunkle transluzente Schicht	Vorleimung	
Nr.	Beschreibung der Schichten UV	Interpretation	Probe P5/UV
6	Orange fluoreszierende Schicht	Weiß abschließende Schicht	
5	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
4	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
3	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
2	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
1	Weißlich stark fluoreszierende Schicht	Vorleimung	
<p><b>Anfärbung des Querschliffs mit Sypro® Ruby Protein Blot Stain S11791</b>  <b>Proteinspezifischer Farbstoff, der unter UV-Fluoreszenz bei 450-490 nm (Filter I3) sichtbar wird.</b></p>			



**Beschreibung:** Probe unter UV mit UV-Filter I3 vor dem Anfärben (links) und nach dem Anfärben (rechts)

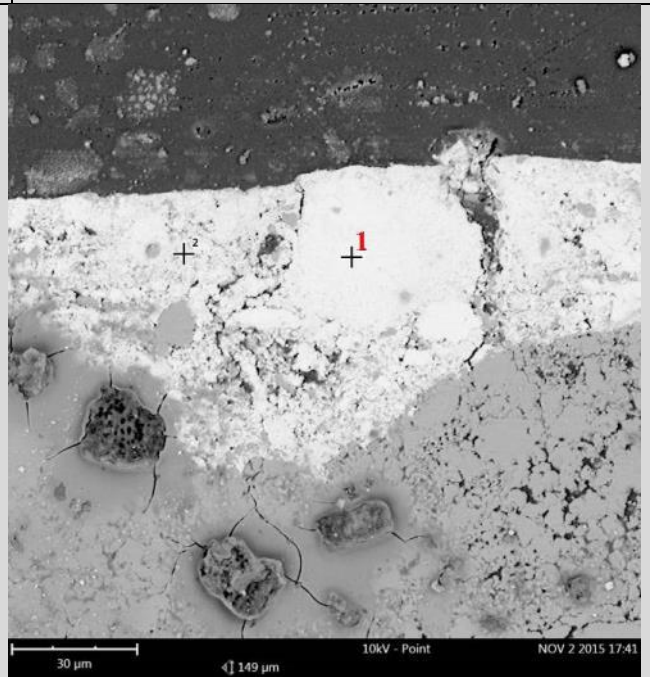
Nr.	Beschreibung	Anfärben mit SyproRuby	Schlussfolgerung
5	Abschließende Schicht	Angefärbt	Proteine enthalten
4	Grundierung	Angefärbt	Proteine enthalten
3	Grundierung	Angefärbt	Proteine enthalten
2	Grundierung	Angefärbt	Proteine enthalten
1	Vorleimung	Angefärbt	Proteine enthalten

**EDX-Analyse**

	Atomic percentage	Certainty
O	62.2 %	0.99
Pb	37.8 %	1.00



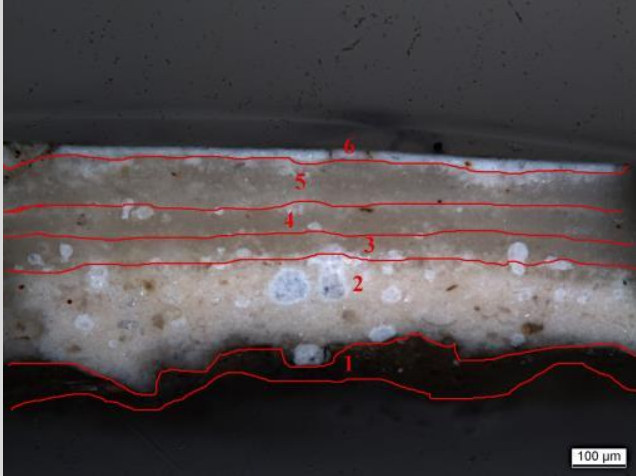
Messpunkt 1 Bleiweißschicht


**Probe P5 REM**



**Schlussfolgerung:** Auf die Vorleimung folgt die Grundierung in vier Schichten. Darauf liegt die weiße Bleiweißschicht ohne Überzug. Der höhere Glanzgrad als bei FSO P1 ist durch die besser erhaltene Bleiweißschicht zu erklären. Alle Schichten enthalten Proteine und sind daher mit großer Sicherheit leimgebunden.

**Querschliffprotokoll FNW**  
**Probe P1 FNW**

Polarisationsmikroskopie unter Aufsicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Anstückung Gewandfalte, linke Seite		 Graue, kompakte craquelierte Schicht über weißer, poröser Schicht. Schichtentrennung zwischen Holz und poröser Schicht, sowie zwischen kompakter und poröser Schicht.	
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P1/VIS
6	Dünne, unregelmäßige opake weiße Schicht	Abschließende Schicht	
5	Beige Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
4	Beige Schicht mit Luftblasen und roten und schwarzen Einschlüssen	Grundierung	
3	Beige Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
2	Weißer Schicht mit Einschlüssen und Luftblasen	Grundierung	
1	Braune, transluzente Schicht	Vorleimung	


Nr.	Beschreibung der Schichten/UV	Interpretation	Probe P1/UV
7	Orange kaum fluoreszierende dünne Schicht	Abschließende Schicht	
6	Bläulich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
5	Bläulich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
4	Bläulich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
3	Bläulich fluoreszierende Schicht	-	
2	Bläulich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
1	Teilweise stark fluoreszierende Schicht	Vorleimung	


**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Vorleimung, fünf Grundierungsschichten, im VIS sind nur vier zu definieren, und einer weißen abschließenden Schicht ohne Überzug. Die Grundierung ist blasig.

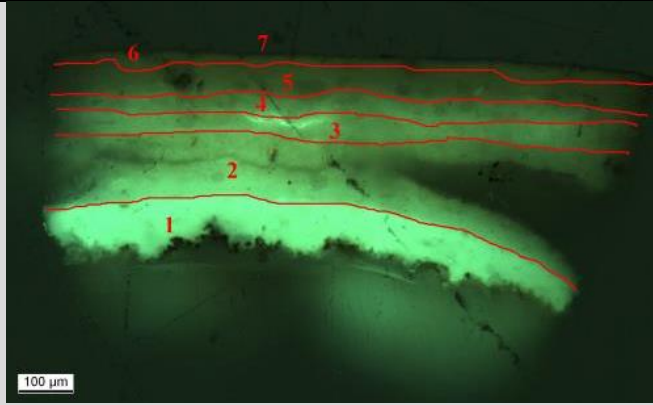
110/132

## Querschlifffprotokolle FNO

### Protokoll Probe P1 FNO


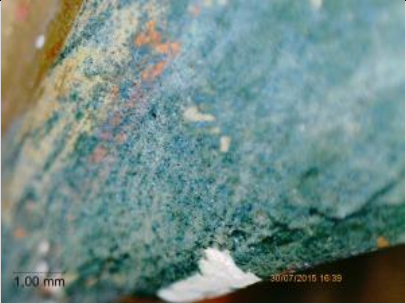
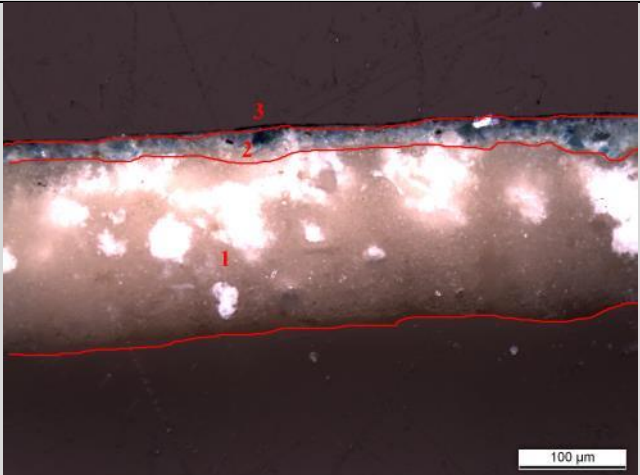
Polarisationsmikroskopie unter Auflicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)		
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung
Gewandfalte vorne.		Ursprüngliche weiße Fassung matt. Kompaktes Schichtenpaket. Schichtentrennung zwischen Schichtenpaket und Holz.  Warum ist die abschließende Schicht matt?

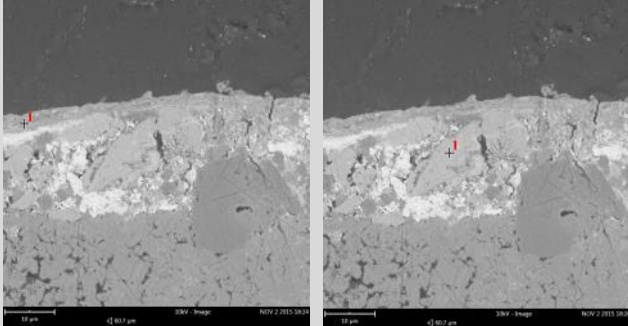
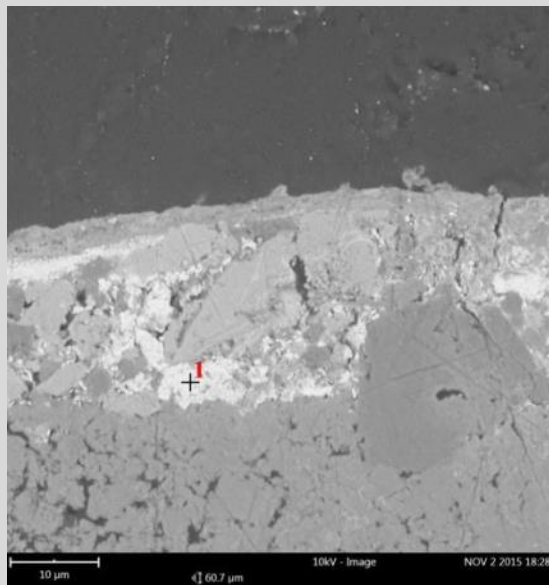

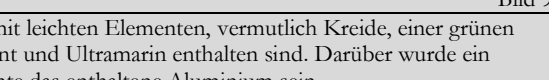
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P1/VIS
5	Dünne schwarze Schicht	Schmutz	
4	Opake weiße Schicht	Weißer abschließende Schicht	
3	Transluzente beige Schicht	Grundierung	
2	Transluzente beige Schicht	Grundierung	
1	Braune, transluzente Schicht	Vorleimung	

Nr.	Beschreibung der Schichten/UV	Interpretation	Probe P1/ UV
7	Dünne, fluoreszierende Schicht	Schmutz	
6	Unregelmäßige dunkelorange fluoreszierende Schicht	Abschließende Schicht	
5	Orange-grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
4	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
3	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
2	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
1	Stark weißgrünlich fluoreszierende Schicht	Vorleimung	

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus Vorleimung, vier Grundierungsschichten, von denen im VIS nur zwei zu definieren sind und einer weißen abschließenden Schicht ohne Überzug. Der matte Effekt rührt wohl von der Verschmutzung her.

Protokoll Probe P2 FNO

Polarisationsmikroskopie unter Aufsicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Grüner Edelstein		 <p>Blau-grüne, grobkörnige Schicht über weißer Schicht. Schichtentrennung zwischen weißer Schicht und Holz.</p> <p>Wie ist der Fassungs Aufbau? Welche Pigmente sind enthalten?</p>	
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P2/VIS
3	Dünne schwarze Schicht	Überzug oder Schmutz?	
2	Grobkörnige Schicht mit weißen, blauen und gelben Partikeln	Blaue abschließende Schicht	
1	Transluzente beige Schicht	Grundierung	


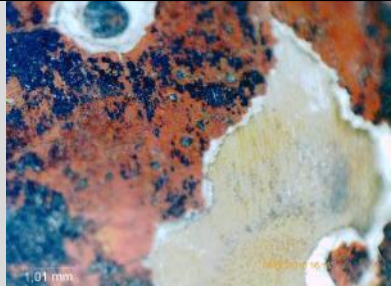
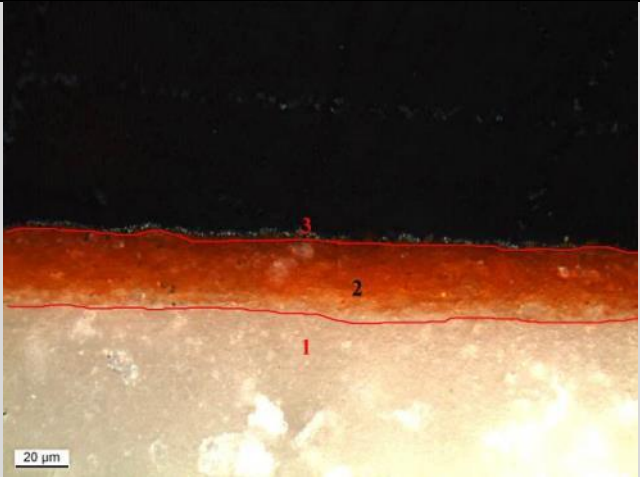
EDX Analysen	Probe P2 REM																						
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>O 62.5 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>N 8.6 %</td><td>0.96</td></tr> <tr><td>Ca 7.0 %</td><td>0.98</td></tr> <tr><td>C 6.1 %</td><td>0.98</td></tr> <tr><td>Si 4.2 %</td><td>0.98</td></tr> <tr><td>Pb 3.6 %</td><td>0.98</td></tr> <tr><td>Al 3.1 %</td><td>0.97</td></tr> <tr><td>Cu 2.2 %</td><td>0.94</td></tr> <tr><td>Mg 1.5 %</td><td>0.94</td></tr> <tr><td>Cl 1.2 %</td><td>0.93</td></tr> </tbody> </table> <p>Bild 1 Messpunkt 1 Schwarze Schicht</p>	Atomic percentage	Certainty	O 62.5 %	0.99	N 8.6 %	0.96	Ca 7.0 %	0.98	C 6.1 %	0.98	Si 4.2 %	0.98	Pb 3.6 %	0.98	Al 3.1 %	0.97	Cu 2.2 %	0.94	Mg 1.5 %	0.94	Cl 1.2 %	0.93	 <p>Bild 1      Bild 2</p>
Atomic percentage	Certainty																						
O 62.5 %	0.99																						
N 8.6 %	0.96																						
Ca 7.0 %	0.98																						
C 6.1 %	0.98																						
Si 4.2 %	0.98																						
Pb 3.6 %	0.98																						
Al 3.1 %	0.97																						
Cu 2.2 %	0.94																						
Mg 1.5 %	0.94																						
Cl 1.2 %	0.93																						
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>O 62.2 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>Cu 25.3 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>N 6.1 %</td><td>0.97</td></tr> <tr><td>C 4.8 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>Ca 1.6 %</td><td>0.97</td></tr> </tbody> </table> <p>Bild 2 Messpunkt 1 Blaues Korn Grüne Schicht</p>	Atomic percentage	Certainty	O 62.2 %	0.99	Cu 25.3 %	0.99	N 6.1 %	0.97	C 4.8 %	0.99	Ca 1.6 %	0.97	 <p>Bild 4</p>										
Atomic percentage	Certainty																						
O 62.2 %	0.99																						
Cu 25.3 %	0.99																						
N 6.1 %	0.97																						
C 4.8 %	0.99																						
Ca 1.6 %	0.97																						
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>O 73.7 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>Pb 17.0 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>C 4.2 %</td><td>0.98</td></tr> <tr><td>Ca 3.4 %</td><td>0.97</td></tr> <tr><td>Cu 1.6 %</td><td>0.91</td></tr> </tbody> </table> <p>Bild 4 Messpunkt weiße</p>	Atomic percentage	Certainty	O 73.7 %	0.99	Pb 17.0 %	0.99	C 4.2 %	0.98	Ca 3.4 %	0.97	Cu 1.6 %	0.91	 <p>Bild 9</p>										
Atomic percentage	Certainty																						
O 73.7 %	0.99																						
Pb 17.0 %	0.99																						
C 4.2 %	0.98																						
Ca 3.4 %	0.97																						
Cu 1.6 %	0.91																						
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>O 67.7 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>Mg 13.6 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>Ca 9.4 %</td><td>0.99</td></tr> <tr><td>N 7.9 %</td><td>0.97</td></tr> <tr><td>Cu 0.6 %</td><td>0.90</td></tr> <tr><td>Pb 0.5 %</td><td>0.95</td></tr> <tr><td>Si 0.4 %</td><td>0.92</td></tr> </tbody> </table> <p>Bild 9 Messpunkt 1 Blaues Korn in Grüner Schicht</p>	Atomic percentage	Certainty	O 67.7 %	0.99	Mg 13.6 %	0.99	Ca 9.4 %	0.99	N 7.9 %	0.97	Cu 0.6 %	0.90	Pb 0.5 %	0.95	Si 0.4 %	0.92	 <p>Bild 9</p>						
Atomic percentage	Certainty																						
O 67.7 %	0.99																						
Mg 13.6 %	0.99																						
Ca 9.4 %	0.99																						
N 7.9 %	0.97																						
Cu 0.6 %	0.90																						
Pb 0.5 %	0.95																						
Si 0.4 %	0.92																						

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Grundierung mit leichten Elementen, vermutlich Kreide, einer grünen Schicht in der blaue Kupferpigmente (Azurit), Bleiweiß, ein gelbes Pigment und Ultramarin enthalten sind. Darüber wurde ein Überzug aufgetragen, der vermutlich gefärbt war. Ein Hinweis dafür könnte das enthaltene Aluminium sein.



## Querschliffprotokolle PAP

### Probe P1 PAP

Polarisationsmikroskopie unter Auflicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Verzierung der rechten Mantelborte		 <p>Schwarze Schicht über roter, über weißer. Schwarze Schicht nur noch fragmentarisch erhalten. Schichtentrennung zwischen Fassung und Holz.</p> <p>Handelt es sich um eine korrodierte Metallaufgabe?</p>	
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P1/VIS
3	Schwarze Schicht, die teilweise reflektiert	Metallaufgabe	
2	Kompakte rote Schicht	Poliment	
1	Weißer Schicht	Grundierung	
3	Dickere Schicht mit lichtreflektierenden Partikeln	Poliment	
2	Graue Schicht	Bindemittel	
1	Graue Schicht	Grundierung	

114/132

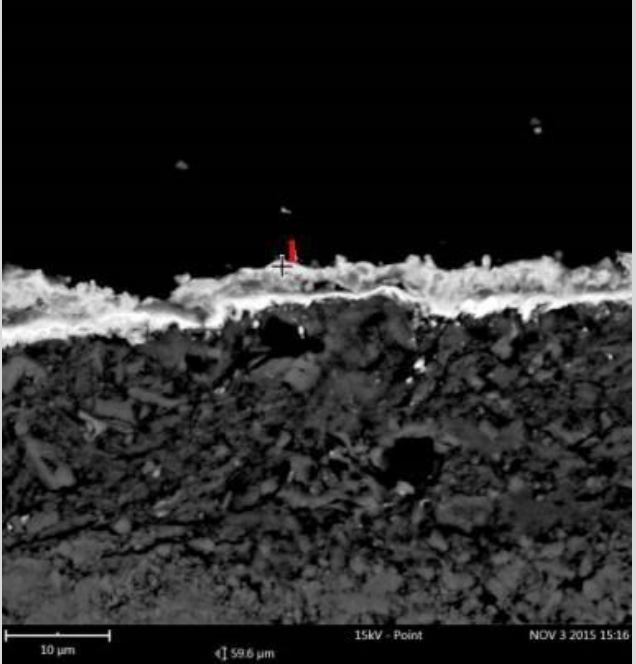
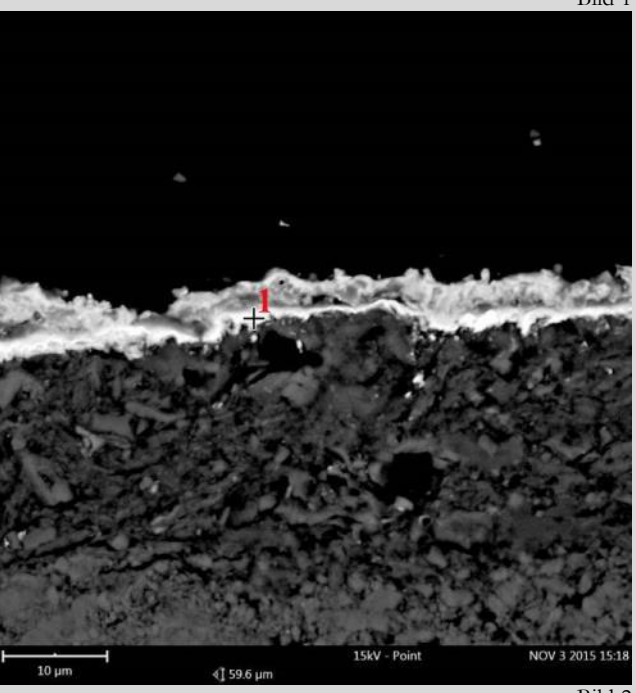
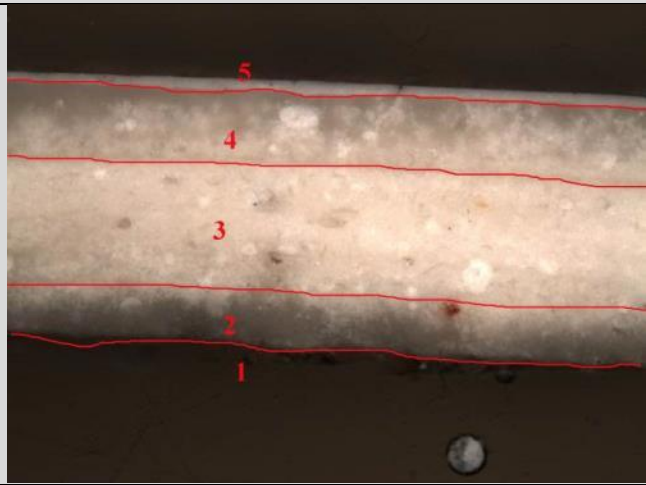
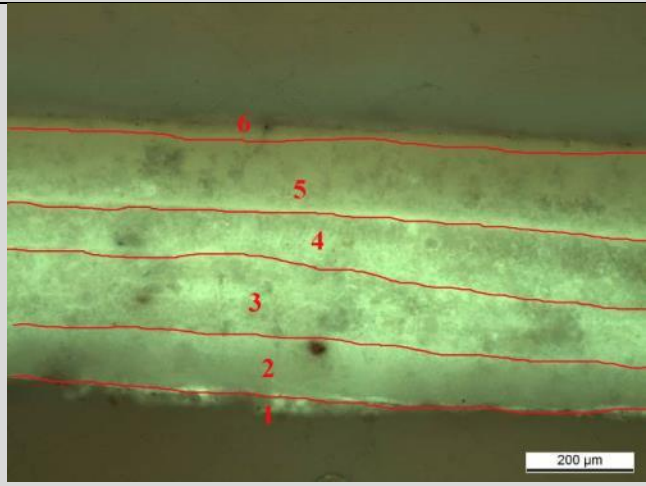
EDX Analysen	Probe P1 REM																				
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Ag 44.7 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Ca 23.0 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>S 22.4 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Si 5.6 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Al 4.2 %</td> <td>0.97</td> </tr> </tbody> </table> <p>Messpunkt 1 Bild 1 Blattsilberauflage</p>	Atomic percentage	Certainty	Ag 44.7 %	1.00	Ca 23.0 %	0.99	S 22.4 %	0.99	Si 5.6 %	0.98	Al 4.2 %	0.97	 <p>10 µm 59.6 µm 15kV - Point NOV 3 2015 15:16</p>								
Atomic percentage	Certainty																				
Ag 44.7 %	1.00																				
Ca 23.0 %	0.99																				
S 22.4 %	0.99																				
Si 5.6 %	0.98																				
Al 4.2 %	0.97																				
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>O 39.2 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Au 19.3 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>S 15.8 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Ca 9.7 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>P 4.8 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Si 4.7 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Ag 2.9 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Al 2.8 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Cl 0.9 %</td> <td>0.93</td> </tr> </tbody> </table> <p>Messpunkt 1 Bild 2 Metallaufgabe darunter</p>	Atomic percentage	Certainty	O 39.2 %	0.98	Au 19.3 %	0.98	S 15.8 %	0.99	Ca 9.7 %	0.99	P 4.8 %	0.99	Si 4.7 %	0.99	Ag 2.9 %	0.98	Al 2.8 %	0.98	Cl 0.9 %	0.93	 <p>10 µm 59.6 µm 15kV - Point NOV 3 2015 15:18</p>
Atomic percentage	Certainty																				
O 39.2 %	0.98																				
Au 19.3 %	0.98																				
S 15.8 %	0.99																				
Ca 9.7 %	0.99																				
P 4.8 %	0.99																				
Si 4.7 %	0.99																				
Ag 2.9 %	0.98																				
Al 2.8 %	0.98																				
Cl 0.9 %	0.93																				

Bild 1

Bild 2

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Grundierung aus leichten Elementen, vermutlich Kreide, einem roten Poliment und Metallaufgaben. Die untere Metallaufgabe besteht aus Gold und ist die Vergoldung der Mantelborte, darüber folgt eine Metallaufgabe aus Silber, die bereits zu Silbersulfid verschwärzt ist. Die Versilberung überlappt in dieser Probe die Vergoldung der Borte.

**Probe P4 PAP**

Polarisationsmikroskopie unter Auflicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Lose Scholle auf Stirnholzscheibe.	Nicht vorhanden	Ursprüngliche Weißfassung, glänzend	
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P4/VIS
5	Opake, weiße Schicht	Abschließende Schicht	
4	Beige Schicht	Grundierung	
3	Beige-weiße Schicht	Grundierung	
2	Weißer Schicht mit roten Einschlüssen	Grundierung	
1	Braune, transluzente Schicht	Vorleimung	
Nr.	Beschreibung der Schichten/UV	Interpretation	Probe P4/UV
6	Orange-fluoreszierende Schicht	Abschließende Schicht	
5	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
4	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
3	Grünlich fluoreszierende Schicht		
2	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
1	Teilweise stark fluoreszierende Schicht	Vorleimung	

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Vorleimung, vier Grundierungsschichten, im VIS sind nur drei davon zu definieren und einer weißen abschließenden Schicht ohne Überzug.

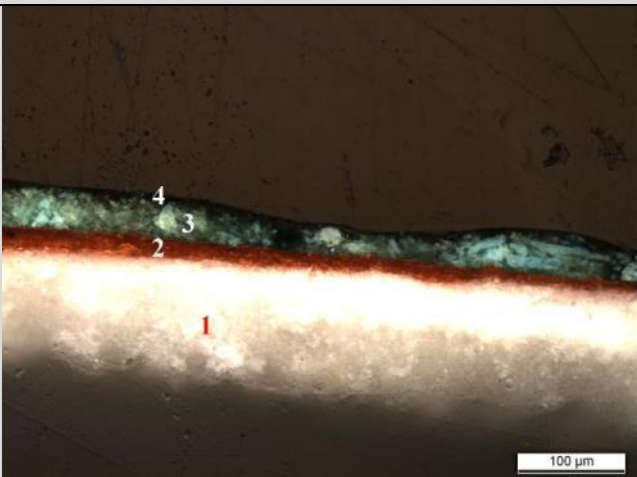
116/132

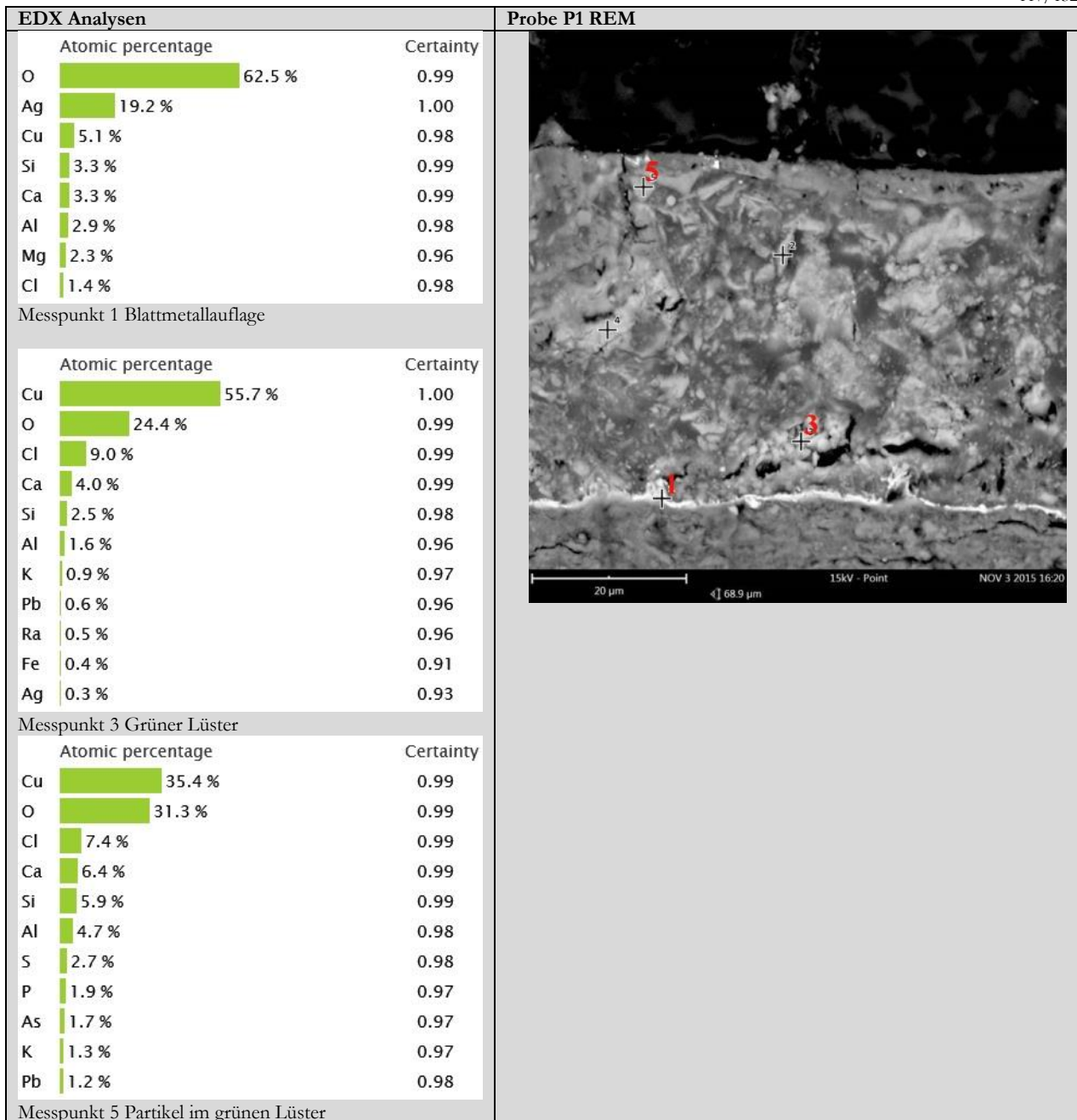
### Querschliffprotokolle RSO

#### Probe P1 RSO

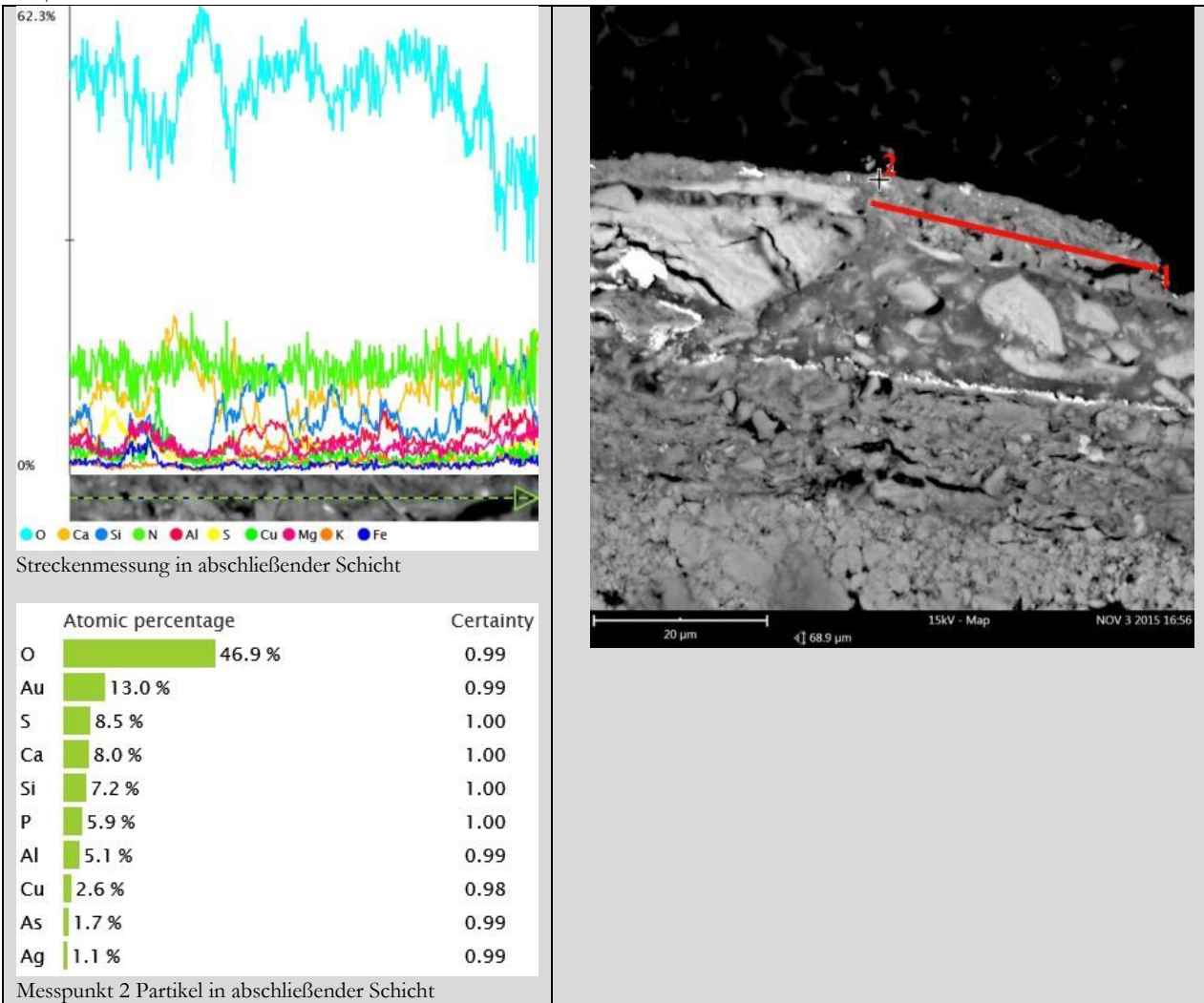
Polarisationsmikroskopie unter Auflicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)

Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung
Grünes Brustkreuz, oberes Ende.		 Grüne transluzente Schicht über schwarzer, roter und weißer Schicht

Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P1/VIS
4	Dunkle Schicht	Überzug oder Bindemittel	
3	Grüne Schicht mit tafelförmigen Partikeln	Grüner Lüster	
2	Rote feinkörnige Schicht	Poliment	
1	Weißer Schicht	Grundierung	


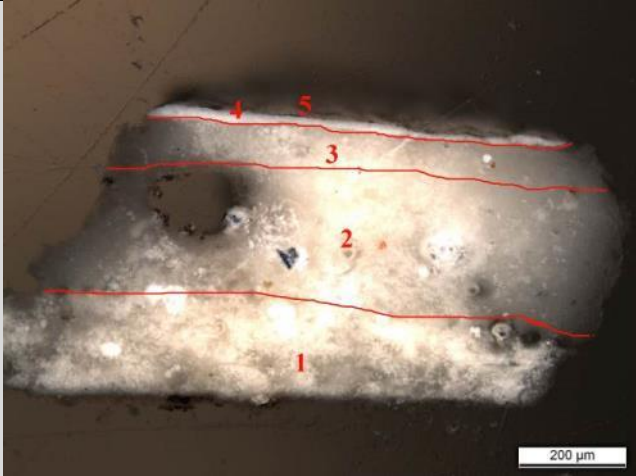
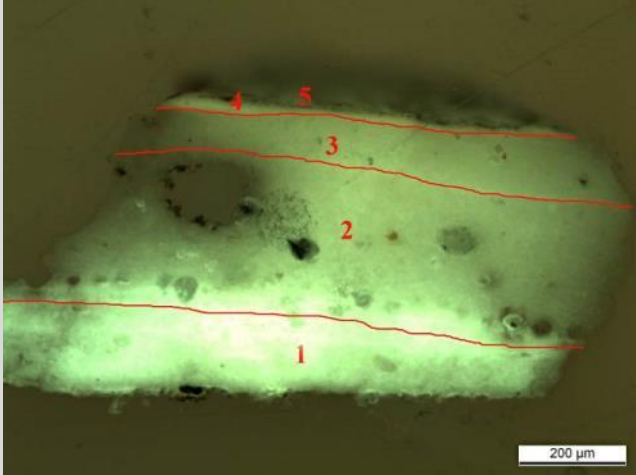


118/132



**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Grundierung aus leichten Elementen, vermutlich Kreide, einer Silberauflage auf rotem Poliment, einem kupferhaltigen Luster und einer abschließenden Schicht, in der Goldpartikel enthalten sind. Ob es sich bei der abschließenden Schicht um eine Absonderung des Bindemittels oder eine bewusst aufgetragene Schicht handelt ist unklar. Die Goldpartikel können als gestalterisches Mittel eingesetzt worden sein oder sie gelangten versehentlich beim Vergolden der Figur in die Schicht.

Probe P2 HSO

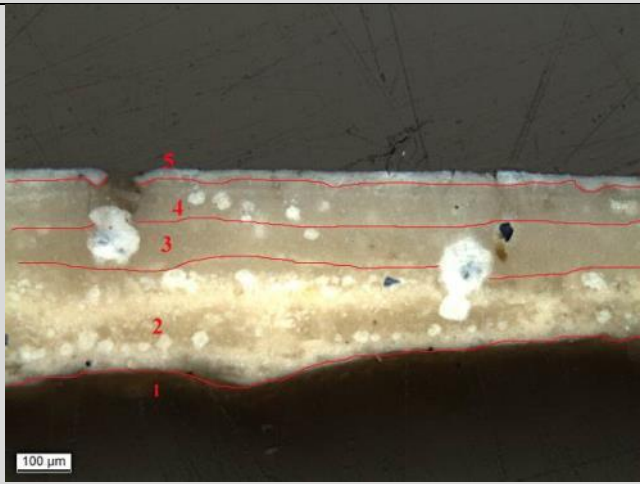
Polarisationsmikroskopie unter Aufsicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Ferse des rechten Fußes		Ursprüngliche Weißfassung, matt.  Graue Schicht kompakte Schicht über weißer, poröser Schicht. Schichtentrennung zwischen grauer und weißer, sowie zwischen weißer Schicht und Holz.	
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P2/VIS
5	Dünne, unregelmäßige, schwarze Schicht	Schmutz	
4	Opake, weiße Schicht	Abschließende Schicht	
3	Transluzente weiße Schicht	Grundierung	
2	Transluzente weiße Schicht	Grundierung	
1	Transluzente weiße Schicht	Grundierung	
Nr.	Beschreibung der Schichten/UV	Interpretation	Probe P2/UV
5	Nicht fluoreszierende, schwarze Schicht	Schmutz	
4	Gelblich fluoreszierende Schicht	Abschließende Schicht	
3	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
2	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
1	Grünlich fluoreszierende Schicht	Grundierung	
<b>Schlussfolgerung:</b> Der Fassungsaufbau besteht aus drei Grundierungsschichten und einer dünnen weißen Farbschicht ohne Überzug. Der matte Eindruck kommt durch die Verschmutzung dieser Schicht zustande.			

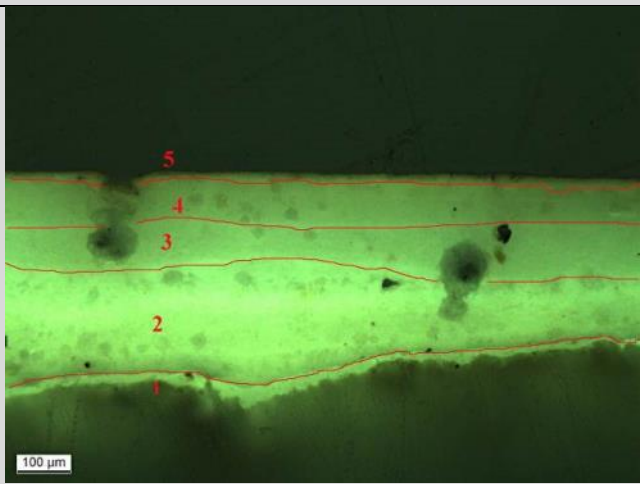
120/132

**Querschleifprotokolle RSW**

**Probe P1 RSW**

Polarisationsmikroskopie unter Aufsicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)		
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung
Weißfassung der Schwertklinge		Graue Schicht mit Craquelé, darunter eine poröse weiße Schicht. Schichtentrennung vor allem zwischen Holz und Fassung  Unterscheidet sich die Weißfassung des Schwertes von den Weißfassungen der anderen Skulpturen?



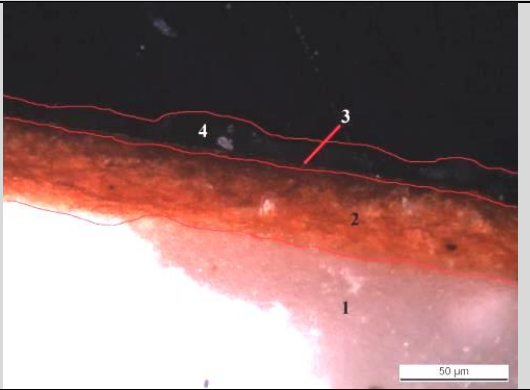
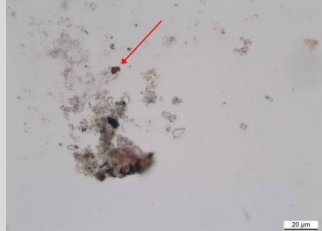
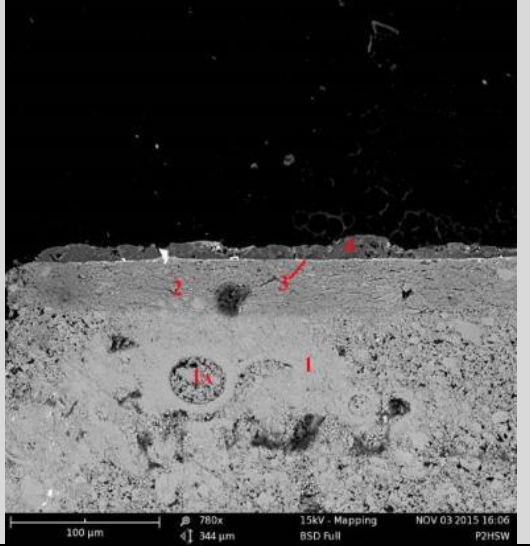
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P1/VIS
5	Kompakte weiße Schicht mit dunkler Auflagerung	Abschließende Schicht mit Schmutz	
4	Transluzente beige-weiße Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
3	Transluzente beige-weiße Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
2	Teils transluzente, teils opake beige-weiße Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
1	Braune, transluzente Schicht	Vorleimung	

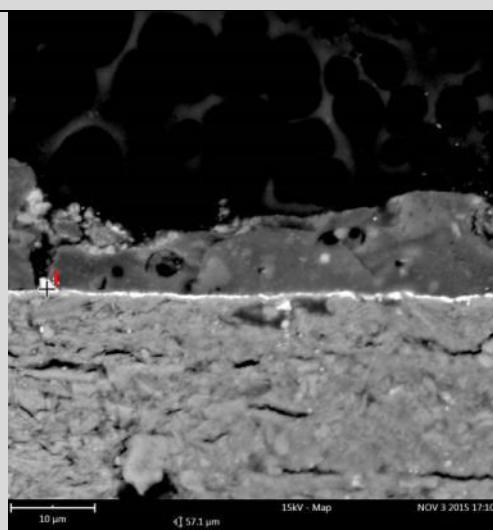
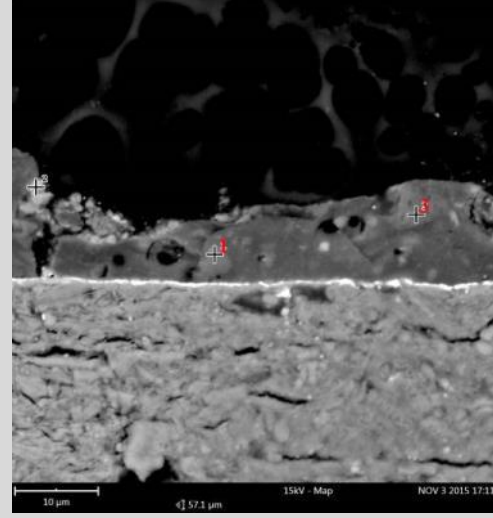
Nr.	Beschreibung der Schichten/UV	Interpretation	Probe P1/UV
5	Orange fluoreszierende dünne Schicht	Abschließende Schicht	
4	Grünlich fluoreszierende Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
3	Grünlich fluoreszierende Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
2	Grünlich fluoreszierende Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
1	Stark grünlich fluoreszierende Schicht	Vorleimung	

**Schlussfolgerung:** Der Fassungs Aufbau besteht aus mindestens drei blasigen Grundierungsschichten und einer dünnen weißen Farbschicht ohne Überzug. Der Fassungs Aufbau entspricht den anderen Weißfassungen, bis auf die Anzahl der Grundierungsschichten.



Probe P2 RSW

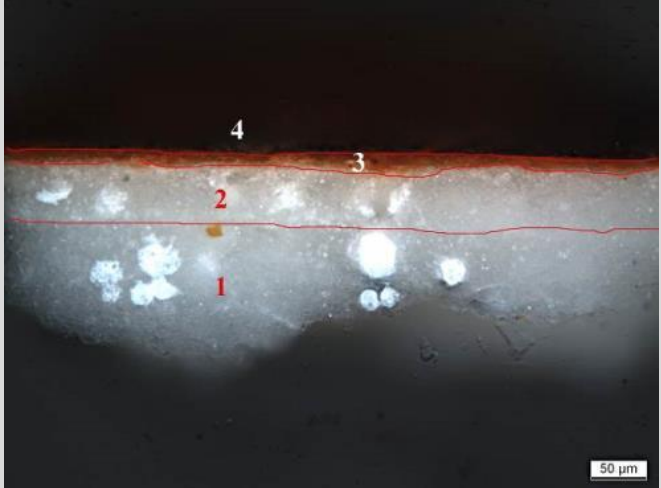
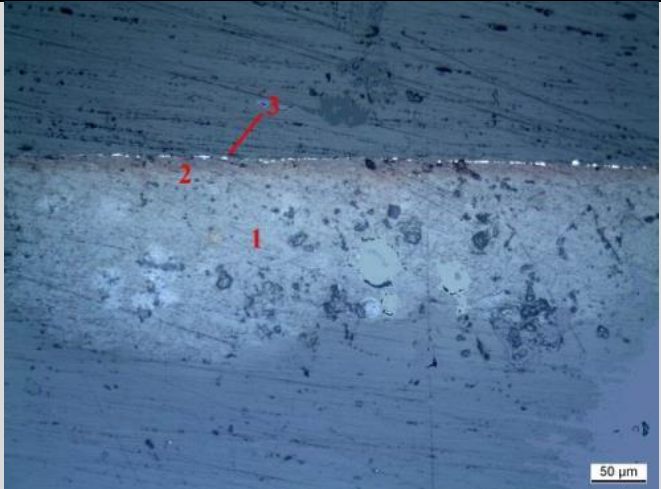
Polarisationsmikroskopie unter Auflicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC) , Polarisationsmikroskopie im Durchlicht: Streupräparat (Einbettungsmittel: Melmount®)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Kreuz auf der Brust		 Fragmentarisch erhaltene schwarze Schicht über roter, über weißer Schicht. Ursprüngliche Farbigkeit?	
Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P2/VIS
4	Transluzente, braunschwarze Schicht mit einzelnen Partikeln	Lüster	
3	Dünne, reflektierende Schicht	Metallauflage	
2	Rote Schicht	Poliment	
1	Weißer Schicht	Grundierung	
<b>Streupräparat Schicht Nr. 4</b>			
		Dunkelrote, amorphe Partikel, vermutlich Reste des roten Lüsters	
Nr.	Beschreibung der Schichten/ REM	Interpretation	Probe P2 REM
4	Schicht mit sehr leichten Elementen und einigen schwereren Partikeln	Lüster mit Farblack	 100 µm 780x 15kV - Mapping NOV 03 2015 16:06 P2HSW
3	Dünne Schicht mit schweren Elementen	Metallauflage	
2	Kompakte Schicht mit leichten Elementen	Poliment	
1	Schicht mit leichten Elementen und runden Strukturen (1a)	Kreidegrundierung mit Cocolithen	
<b>EDX-Analyse</b>			<b>Probe P2/REM</b>

<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>O 54.8 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Ag 13.2 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Al 8.6 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>S 7.2 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Ca 7.1 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Si 4.7 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Mg 1.9 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Cl 1.1 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>P 0.8 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Pu 0.6 %</td> <td>0.98</td> </tr> </tbody> </table> <p>Bild 1 Messpunkt 1 Blattmetallaufgabe</p>	Atomic percentage	Certainty	O 54.8 %	0.99	Ag 13.2 %	1.00	Al 8.6 %	1.00	S 7.2 %	1.00	Ca 7.1 %	1.00	Si 4.7 %	0.99	Mg 1.9 %	0.98	Cl 1.1 %	0.99	P 0.8 %	0.98	Pu 0.6 %	0.98	 <p style="text-align: right;">Bild 1</p>																						
Atomic percentage	Certainty																																												
O 54.8 %	0.99																																												
Ag 13.2 %	1.00																																												
Al 8.6 %	1.00																																												
S 7.2 %	1.00																																												
Ca 7.1 %	1.00																																												
Si 4.7 %	0.99																																												
Mg 1.9 %	0.98																																												
Cl 1.1 %	0.99																																												
P 0.8 %	0.98																																												
Pu 0.6 %	0.98																																												
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>O 56.6 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Al 18.6 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Ca 11.9 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Si 4.8 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>S 3.0 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>K 1.4 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>P 1.4 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Cl 1.1 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>As 0.7 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Ag 0.5 %</td> <td>0.98</td> </tr> </tbody> </table> <p>Bild 2 Messpunkt 1 Verbräunte Schicht</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>O 57.7 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Ca 17.8 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Al 10.3 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>S 6.1 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Si 3.8 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Cl 1.3 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>P 1.1 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>K 1.1 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Ag 0.5 %</td> <td>0.98</td> </tr> <tr> <td>Sn 0.3 %</td> <td>0.96</td> </tr> </tbody> </table> <p>Bild 2 Messpunkt 3</p>	Atomic percentage	Certainty	O 56.6 %	0.99	Al 18.6 %	1.00	Ca 11.9 %	1.00	Si 4.8 %	0.99	S 3.0 %	0.99	K 1.4 %	0.99	P 1.4 %	0.99	Cl 1.1 %	0.99	As 0.7 %	0.98	Ag 0.5 %	0.98	Atomic percentage	Certainty	O 57.7 %	0.99	Ca 17.8 %	1.00	Al 10.3 %	1.00	S 6.1 %	1.00	Si 3.8 %	0.99	Cl 1.3 %	0.99	P 1.1 %	0.99	K 1.1 %	0.99	Ag 0.5 %	0.98	Sn 0.3 %	0.96	
Atomic percentage	Certainty																																												
O 56.6 %	0.99																																												
Al 18.6 %	1.00																																												
Ca 11.9 %	1.00																																												
Si 4.8 %	0.99																																												
S 3.0 %	0.99																																												
K 1.4 %	0.99																																												
P 1.4 %	0.99																																												
Cl 1.1 %	0.99																																												
As 0.7 %	0.98																																												
Ag 0.5 %	0.98																																												
Atomic percentage	Certainty																																												
O 57.7 %	0.99																																												
Ca 17.8 %	1.00																																												
Al 10.3 %	1.00																																												
S 6.1 %	1.00																																												
Si 3.8 %	0.99																																												
Cl 1.3 %	0.99																																												
P 1.1 %	0.99																																												
K 1.1 %	0.99																																												
Ag 0.5 %	0.98																																												
Sn 0.3 %	0.96																																												

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Kreidegrundierung, rotem Poliment mit Silberaufgabe und einer abschließenden verbräunten Schicht, die Aluminium und Kreide enthält. Aluminium ist ein Indiz für einen Farblack. Die roten Partikel lassen vermuten, dass es sich um einen roten Farblack handelt.

**Querschliffprotokolle RNW**  
**Protokoll Probe P2 RNW**

Polarisationsmikroskopie unter Aufsicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)		
Polarisationsmikroskopie im Durchlicht: Streupräparat (Einbettungsmittel: Meltmount®)		
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung
Kreuz auf dem Überwurf, rechter Kreuzarm		 Silbrige Schicht mit dunkelroten Resten über schwarzer Schicht, über roter Schicht über Grundierung.

Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P2/VIS
4	Unregelmäßige, braune, transluzente Schicht	Lüster	
3	Rote Schicht	Poliment	
2	Weißer Schicht	Grundierung	
1	Weißer Schicht	Grundierung	
Nr.	Beschreibung	Interpretation	Probe P2/ VIS, reflektiertes Licht
3	Dünne, stark reflektierende Schicht	Metallauflage	
2	Rote Schicht	Poliment	
1	Weißer Schicht	Grundierung	

124/132



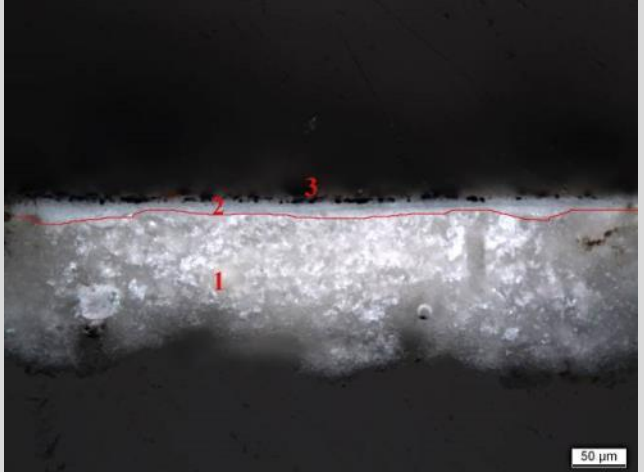
**Streupräparat von Schicht Nr. 4**

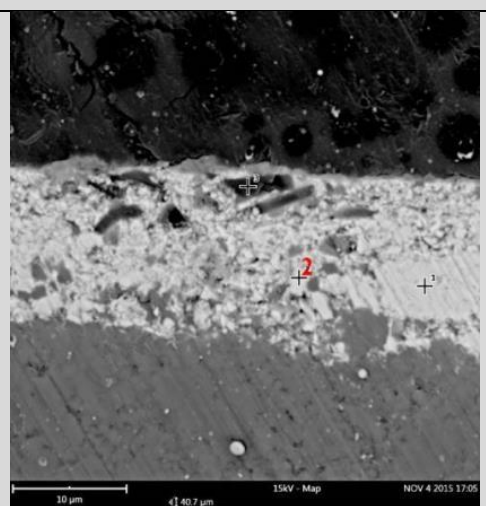


Sehr wenige dunkelrote, amorphe Partikel, Reste des Lüsters

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einem fragmentarisch erhaltenen Luster über einer vermutlich aus Silber bestehenden Metallaufgabe auf rotem Poliment und einer Grundierung mit Luftblasen. Der Luster war ursprünglich vermutlich dunkelrot.



Probe P4 RNW


Polarisationsmikroskopie unter Aufsicht und REM-EDX: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)			
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Beschreibung der Entnahmestelle / Fragestellung	
Bemalung der Iris des rechten Auges		 1,01 mm Grobkörnige schwarz-blaue Schicht über weißen Schichten. Schichtentrennung zwischen den weißen Schichten	
Nr.	Beschreibung der Schichten/VIS	Interpretation	Probe P4/VIS
3	Grobkörnige Schicht aus schwarzen Partikeln	Blau-schwarze Augenfarbe	 50 µm
2	Kompakte Weiße Schicht	Unterlegung	
1	Poröse weiße Schicht	Grundierung	

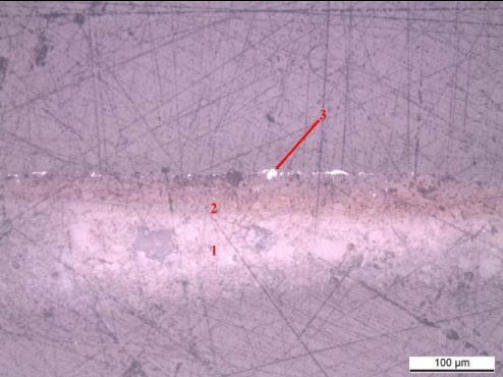
EDX Analysen	Probe P4 REM																		
<p>Atomic percentage</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Element</th> <th>Atomic percentage</th> <th>Certainty</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>O</td> <td>59.3 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Pb</td> <td>23.0 %</td> <td>1.00</td> </tr> <tr> <td>Ca</td> <td>6.8 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Zn</td> <td>6.8 %</td> <td>0.99</td> </tr> <tr> <td>Cu</td> <td>4.0 %</td> <td>0.99</td> </tr> </tbody> </table> <p>Messpunkt 2 Untermalung Zn und Cu Anteile rühren aus der Probenvorbereitung her.</p>	Element	Atomic percentage	Certainty	O	59.3 %	0.99	Pb	23.0 %	1.00	Ca	6.8 %	0.99	Zn	6.8 %	0.99	Cu	4.0 %	0.99	 10 µm 40.7 µm 15kV - Map NOV 4 2015 17:05
Element	Atomic percentage	Certainty																	
O	59.3 %	0.99																	
Pb	23.0 %	1.00																	
Ca	6.8 %	0.99																	
Zn	6.8 %	0.99																	
Cu	4.0 %	0.99																	

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht aus einer Grundierung aus leichten Elementen, vermutlich Kreide, einer Bleiweiß Schicht als Untermalung und einer lasierend aufgetragenen Schicht mit grobkörnigen Partikeln, die aus sehr leichten Elementen bestehen. Die Bleiweißschicht scheint weniger verdichtet zu sein, als die abschließende Schicht der Fassung.

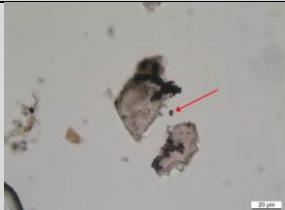
**Querschliffprotokolle RNO**  
**Probe P1 RNO**

Polarisationsmikroskopie unter Auflicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)		
Polarisationsmikroskopie im Durchlicht: Streupräparat (Einbettungsmittel: Meltmount®)		
Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung
Fassung des Kreuzes, unteres Ende		 Teils silbrige, teils schwarze Schicht über rotem Poliment über Grundierung. Vereinzelt dunkelrote Partikel erkennbar.

Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P1/VIS
3	Schwarze, transluzente Schicht	Lüster	
2	Rote Schicht	Poliment	
1	Weißer Schicht	Grundierung	

Nr.	Beschreibung der Schichten	Interpretation	Probe P1/VIS, reflektiertes Licht
3	Stark reflektierende unregelmäßige Schicht	Reste der Blattmetallaufgabe	
2	Rote Schicht	Poliment	
1	Weißer Schicht	Grundierung	


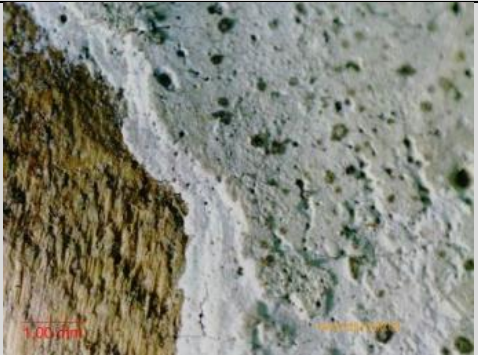
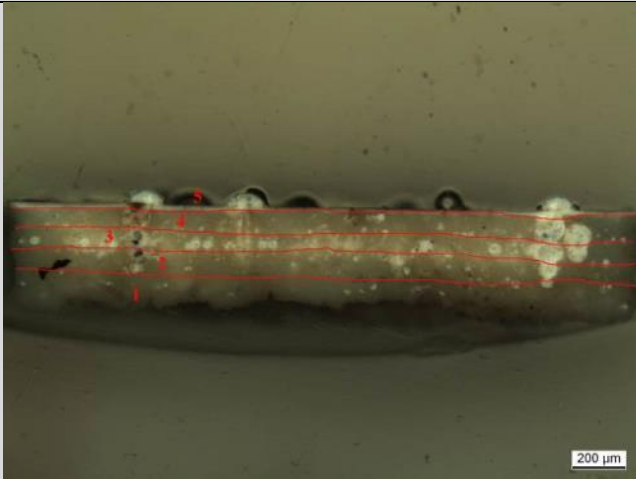
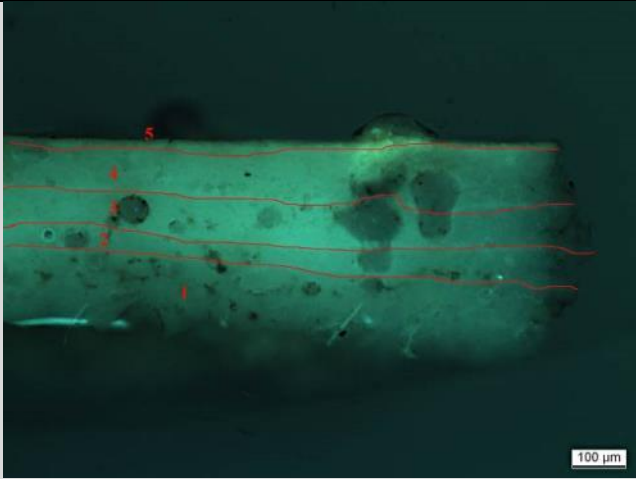
**Streupräparat von Schicht Nr. 3 (VIS)**

	Rötliche, transluzente Partikel und kleine rot-violette, amorphe Partikel.
---	--

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht einer Grundierung, einem roten Poliment mit einer Blattmetallaufgabe und einem transparenten Überzug der verbräunt ist. Der makroskopisch sichtbare silbrige Eindruck lässt darauf schließen dass es sich um teilweise korrodiertes Silber handelt. Die roten Partikel im Streupräparat lassen einen roten Lüster vermuten.

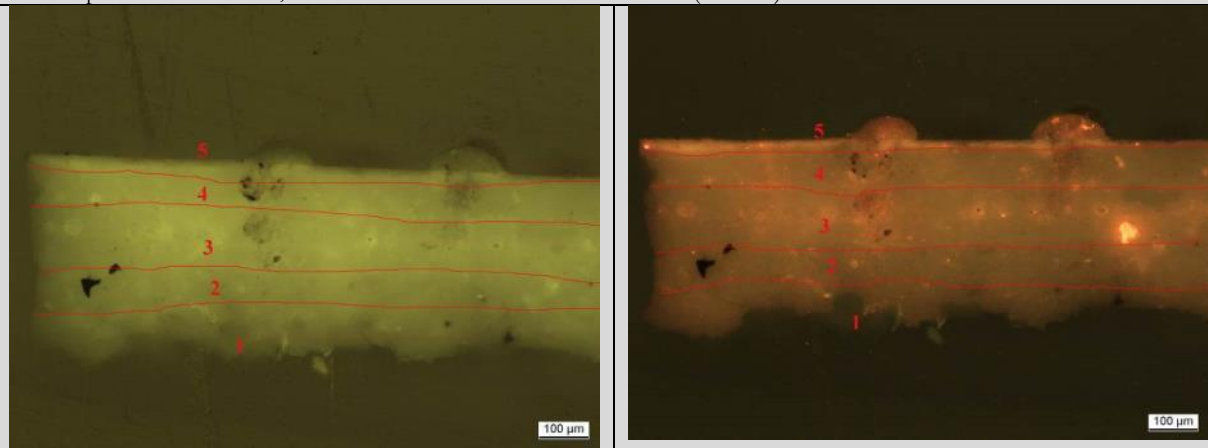
**Probe P2 RNO**

Polarisationsmikroskopie unter Auflicht: Stratigraphie im Querschnitt (eingebettet in Technovit® 2000 LC)

Entnahmestelle	Foto Entnahmestelle	Entnahmestelle / Fragestellung	
Fassung Rückseite des rechten Armes		 Graue kompaktere Schicht über weißer poröser Schicht	
Nr.	Beschreibung der Schichten /VIS	Interpretation	Probe P2/VIS
5	Dünne, opake weiße Schicht	Reste der abschließenden Schicht	 200 µm
4	Beige Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
3	Beige Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
2	Beige Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
1	Beige Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
Nr.	Beschreibung der Schichten/UV	Interpretation	Probe P2/UV
5	Dünne gelb fluoreszierende Schicht	Abschließende Schicht	 100 µm
4	Grünlich fluoreszierende Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
3	Grünlich fluoreszierende Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
2	Grünlich fluoreszierende Schicht mit Luftblasen	Grundierung	
1	Grünlich fluoreszierende Schicht mit Luftblasen	Grundierung	

128/132

Anfärbung des Querschliffs mit Sypro® Ruby Protein Blot Stain S11791  
 Proteinspezifischer Farbstoff, der unter UV-Fluoreszenz bei 450-490 nm (Filter I3) sichtbar wird.




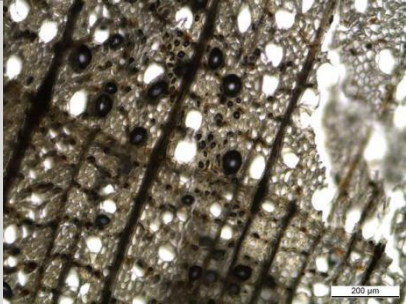
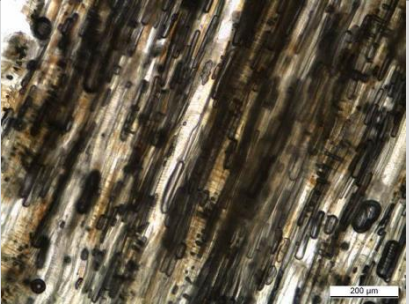

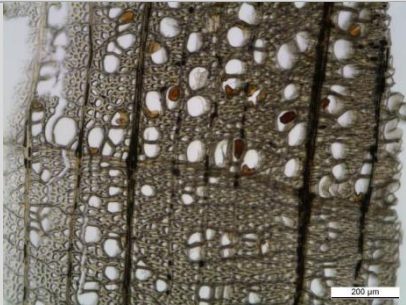
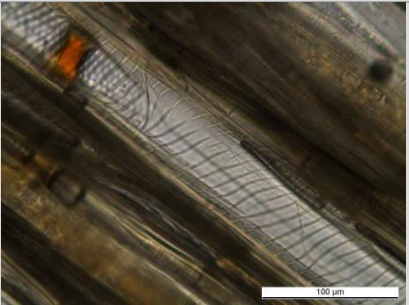
**Beschreibung:** Probe unter UV mit UV-Filter I3 vor dem Anfärben (links) und nach dem Anfärben (rechts)

Nr.	Beschreibung	Anfärben mit SyproRuby	Schlussfolgerung
5	Abschließende Schicht	Angefärbt	Proteine enthalten
4	Grundierung	Angefärbt	Proteine enthalten
3	Grundierung	Angefärbt	Proteine enthalten
2	Grundierung	Angefärbt	Proteine enthalten
1	Vorleimung	Angefärbt	Proteine enthalten

**Schlussfolgerung:** Der Fassungsaufbau besteht einer dreischichtigen Grundierung, die viele Luftblasen enthält und einer dünnen weißen abschließende Schicht. Alle Schichten enthalten Proteine.



## Holzartenbestimmungen

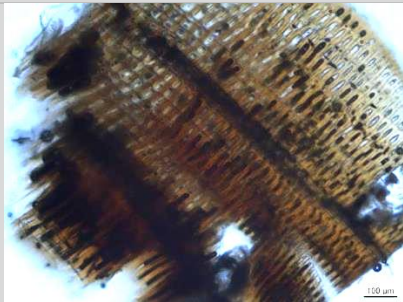
<p><b>Holzprobe H1 FNO</b></p> <p><b>Entnahmestelle:</b> Hauptwerkblock, Stirnholzscheibe unter dem rechten Fuß</p> <p><b>Bestimmung:</b> Lindenholz</p>		
 <p><b>Merkmale im Querschnitt:</b> Laubholz, Zerstreuporer, Holzstrahlen verdicken sich an der Jahringgrenze</p>		 <p><b>Merkmale im Tangentialschnitt:</b> Spiralige Verdickung der Gefäßwände</p>
<p><b>Holzprobe H1 PAP</b></p> <p><b>Entnahmestelle:</b> Hauptwerkblock, Ausbruch über dem linken Fuß</p> <p><b>Bestimmung:</b> Lindenholz</p>		
 <p><b>Merkmale im Querschnitt:</b> Laubholz, zerstreuporer, Holzstrahlen verdicken sich an der Jahringgrenze.</p>		 <p><b>Merkmale im Tangentialschnitt:</b> Spiralige Verdickung der Gefäßwände.</p>

130/132

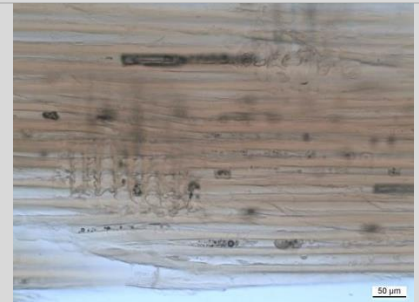
**Holzprobe H2 PAP**

**Entnahmestelle:** Bruchkante der rechten Vitta

**Bestimmung:** Kiefernholz



**Merkmale im Querschnitt:** Nadelholz

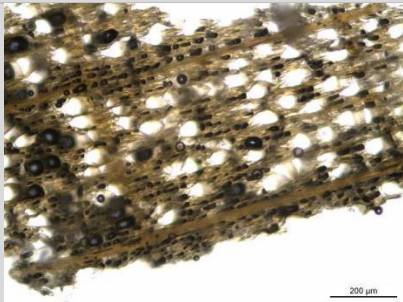


**Merkmale im Radialschnitt:** Fenstertüpfel in den Kreuzungsfeldern und gezähnte Quertracheiden

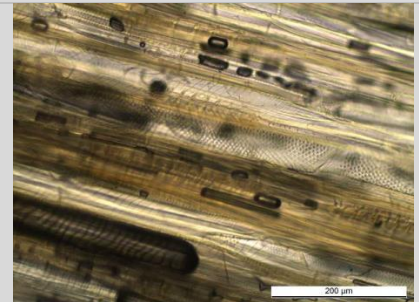
**Holzprobe H1 RSW**

**Entnahmestelle:** Anstückung an der Stirnholzscheibe unter dem rechten Fuß

**Bestimmung:** Lindenholz



**Merkmale im Querschnitt:** Laubholz, Zerstreuporer Holzstrahlen verdicken sich an der Jahringgrenze

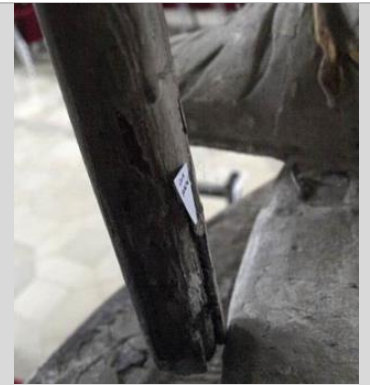


**Merkmale im Tangentialschnitt:** Spirale Verdickung der Gefäßwände

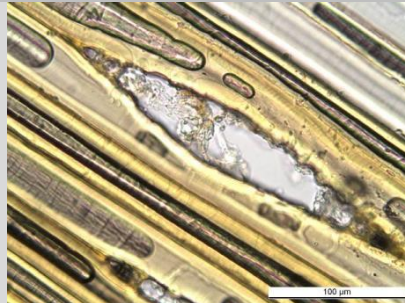
**Holzprobe H1 RNW**

**Entnahmestelle:** Lanze unten

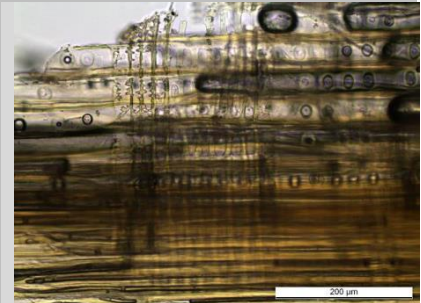
**Bestimmung:** Kiefernholz



**Merkmale im Querschnitt:** Nadelholz, dickwandige Spätholztracheiden und dünnwandige Frühholztracheiden, abrupter Übergang vom Früh- zum Spätholz



**Merkmale im Tangentialschnitt:** Harzkanäle mit dünnen Epithelzellen



**Merkmale im Radialschnitt** Holzstrahlen mit gezähnten Quertracheiden, Fenstertüpfel in den Kreuzungsfeldern

**Holzprobe H2 RNW**

**Entnahmestelle:** Rückseite Schild, links

**Bestimmung:** Lindenholz



**Merkmale im Querschnitt:** Laubholz, Zerstreutpore Holzstrahlen verdicken sich an der Jahringgrenze



**Merkmale im Tangentialschnitt:** Spirale Verdickung der Gefäßwände

132/132

**Holzprobe H3 RNW**

**Entnahmestelle:** Rückteil des Überwurfs

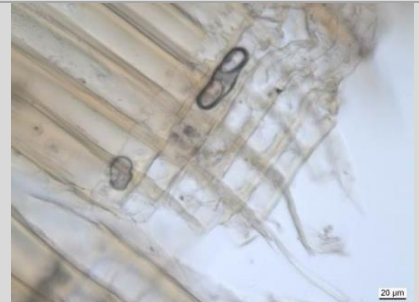
**Bestimmung:** Kiefernholz



**Merkmale im Querschnitt:** Nadelholz, dickwandige Spätholztracheiden und dünnwandige Frühholztracheiden, abrupter Übergang vom Früh- zum Spätholz



**Merkmale im Tangentialschnitt:** Harzkanäle mit dünnen Epithelzellen



**Merkmale im Radialschnitt:** Holzstrahlen mit gezähnten Quertracheiden, Fenstertüpfel in den Kreuzungsfeldern.