

Disentis/Mustér, Kloster St. Martin : Teilrekonstruktion der Plastik und Malerei eines Engels des Strafgerichtes aus dem 8. Jahrhundert

Autor(en): **Studer, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahresberichte des Archäologischen Dienstes Graubünden und
der Denkmalpflege Graubünden**

Band (Jahr): - **(2002)**

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-821184>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Disentis/Mustér, Kloster St. Martin: Teilrekonstruktion der Plastik und Malerei eines Engels des Strafgerichtes aus dem 8. Jahrhundert

Walter Studer

LK 1213, 708 400/173 800, 1165 m ü. M.

“Da machten sich die sieben Engel, die die sieben Posaunen hatten, bereit, zu posauern.” (Offenbarung 8,6)

Vorbemerkungen

Die seit April 2002 auch vom Schweizerischen Nationalfond unterstützte Forschung in Disentis hat eine ganze Reihe von Ergebnissen erbracht⁴³. Einzelne dieser Ergebnisse sind von fundamentaler Bedeutung, nicht allein für ein Weiterkommen in Disentis, sondern auch für die internationale Forschung auf dem Gebiet des Frühmittelalters. So gelang z. B. der Nachweis der Darstellung eines Strafgerichts nach der Offenbarung des Johannes Kapitel 8, Vers 6, das durch sichere Eckdaten definiert werden kann und das mit Gewissheit als Teil einer gross angelegten monumentalen Darstellung des endzeitlichen Geschehens - wiederum nach der Offenbarung des Johannes - mit mindestens dem deutlichen Akzent eines Weltgerichtes identifiziert werden kann. Ein Weltgericht, das im übrigen ein gutes halbes Jahrhundert älter ist als das älteste erhaltene Weltgericht von Müstair.

Von grosser Wichtigkeit sind auch die ebenfalls definierbaren neuen Erkenntnisse zu Fragen der Plastik, der Malerei, der verwendeten Perspektiven und Raumillusion schaffenden Methoden, der Raumidee, der Deutung und der Raumzuordnung einzelner Partien des Fundgutes.

Von weit über Disentis hinausweisender Bedeutung ist, dass sich die seit langem gehegte Vermutung eines starken byzantinischen Einflusses in der Disentiser Kunst, anhand einer nachweisbar gewordenen Komimesis, d. h. einer Darstellung der “Ent-

schlafung Mariens” nach byzantinischer Auffassung und byzantinischer Manier, bestätigt hat. In Disentis ist damit eine der ältesten und noch vorikonoklastisch bestimmten byzantinischen Darstellungen des Marientodes des byzantinischen Ostens und die älteste der westlichen Welt überhaupt belegt.

Ein weiterer sicherer Hinweis auf den byzantinischen Osten, in der Form eines halbfigurlichen Füllhornornamentes von signifikanter Ausprägung führt unmissverständlich nach dem stark griechisch-orientalisch geprägten Kappadokien des 6., 7. und 8. Jahrhunderts.

Allein schon der mit dieser gewonnenen Fülle von Erkenntnissen möglich gewordene Katalog von Fragen lässt den Wert des Disentiser Fundgutes als Quelle und die Wichtigkeit ihrer Erschliessung abschätzen.

Auf Einladung des Centre National des Recherches Scientifiques (CNRS) von Frankreich konnten Iris Derungs (ADG) und der Schreibende die Stückfragmente einer frühmittelalterlichen Kirchengestaltung von Vouneuil-sous-Biard in Poitiers (F) mit dem Disentiser Fundgut vergleichen. Eine internationale Zusammenarbeit ist schon auf Grund des bei dieser Gelegenheit stattgefundenen fruchtbaren Erfahrungsaustausches von beiden Seiten sehr erwünscht, insbesondere auch, weil Christian Sapin, der zuständige Direktor des CNRS, daran ist, ein einmaliges wissenschaftliches Projekt zu verwirklichen: Es sollen in einer von Poitiers über Paris (F), Genf GE, Chur, Turin (I), Brescia (I) und Barcelona (E) führenden Wanderausstellung die bedeutendsten spätantiken und frühmittelalterlichen Stuckfunde Mittel- und Südeuropas gezeigt werden. Dem Disentiser Fundgut kommt auf

43 STUDER WALTER, Ranke, Gitter, Kapitell: Eine Ecke des Paradieses aus Disentis/Mustér, Kloster St. Martin, Jb ADG DPG 2001, 66.

jeden Fall ein seiner Bedeutung angemessener grosser und zentraler Platz zu. Der Ausstellungskatalog und die zugehörigen Publikationen der beteiligten Wissenschaftler werden ein bis dato zu diesem Thema fehlendes Standardwerk ergeben. Es ist zu hoffen, dass es dem Kanton Graubünden und dem Bund möglich sein wird, den - an der Bedeutung dieses internationalen wissenschaftlichen Projektes gemessen - auf jeden Fall eher geringen Anteil an den hierzu nötigen Mitteln bereitzustellen.

Der vorliegende Artikel ist ein stark gekürzter Auszug aus einem Teil einer mehrteiligen Arbeit, die wiederum einen Kernteil der beabsichtigten Gesamtpublikation der Untersuchungsergebnisse des Disentiser Fundgutes bilden wird. Behandelt wird mittels einer die Plastik und Malerei im Massstab 1:1 kopierenden Teilrekonstruktion einer der sieben Engel des Strafgerichtes. Der Sicherheitsgrad dieser Rekonstruktion ist nachprüfbar sehr hoch. Ein wesentlicher Vorteil dieser auch die Plastik erfassenden Rekonstruktionsmethode besteht in der Möglichkeit, systematisch die Wirkung wenigstens dieses rekonstruierten Teils der Disentiser Ausstattung in Raum und Licht aus allen möglichen Distanzen der Betrachtung zu prüfen. Im begrenzten Rahmen dieses Artikels können nebst anderem auch die Herleitung der Methode der Rekonstruktion und die Darstellung der zugehörigen Disentiser Farbpalette nicht mit abgedruckt werden.

Ebenfalls können ikonographische Gegebenheiten im Artikel nur soweit erfasst werden, als dass sie sich im Rahmen des dargestellten Gegenstandes direkt ergeben.

Eine besondere Rolle spielt in der Disentiser Kunst das im Bezug auf die Quellen ein-

malige Verhältnis zwischen Plastik und Malerei. Die Plastik kann nicht für sich allein stehen. Sie kann im wesentlichen definiert werden als eine zur Malerei gehörende plastische Unterlage, deren erste Phase sie bildet. Das heisst auch, dass die Malerei nicht als Fassung der Plastik von dieser abhängig ist, sondern dass die Malerei die Plastik dominiert und sie sich ihrer in besonderer Form bedient.

Die Herleitung des in der Folge die Disentiser Plastik definierenden Begriffes "Kubatur" wird in der Gesamtpublikation nachzulesen sein.

Die Fragmente eines Engelkopfes:

Abb. 79-82

Die Reste des ersten Engels sind erhalten in einem Kontinent von fünf zusammengefügt Fragmenten. Die Verwitterung und Verschmutzung der Fragmente ist durchwegs beträchtlich. Spuren von Versinterung und Fremdmörtel im Bereich der vom Betrachter aus gesehenen rechten Gesichtshälfte und der Nase erschweren zusätzlich die Erkennung der Malerei. Trotzdem sind deutliche Unterschiede im Grad der Verwitterung und Verschmutzung innerhalb der fünf Fragmente festzustellen. Dies ist gut ersichtlich etwa im Unterschied vom eigentlichen Kopffragment mit Handansatz zu den zwei anschliessenden Handfragmenten. Noch ausgeprägter ist die Differenz im Erhaltungsgrad zwischen den beiden Fragmenten des Flügelgelenks rechts oben in Abb. 79. Dieses im ganzen Disentiser Fundgut zu beobachtende und vor allem bei der Suche nach zusammenfügbaren Fragmenten immer einzubeziehende Phänomen der zum Teil sehr starken Unterschiede im Erhaltungszustand von zusammengehörigen

Fragmenten, bezeichnet die für eine systematische Erfassung äusserst problematische Fundlage, die zudem bei der Bergung der Funde in der Grabung von Ernst Alfred Stückelberger, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Basel, 1906/07 nicht dokumentiert wurde. Es muss von einer bewusst vorgenommenen Streuung der Fragmente aus dem Abbruch der zweiten Martinskirche ausgegangen werden, die im Zusammenhang mit der Vorbereitung des Bauterrains für den Nachfolgebau, den Dreiapsidensaal der karolingischen Martinskirche, zu verstehen ist.

Die Kopfhöhe, das Scheitel-Kinn-Mass beträgt 25 cm. Die Engelsfigur ist also in Ableitung dieses Kopfmasses mindestens lebensgross. Die lediglich Spuren festhaltenen Pausen in Abb. 81 und 82, die sich jeglicher Interpretation enthalten, und die sich keiner graphischen Codes wie Schraffuren, Rasterungen usw. bedienen, verdeutlicht die Dimensionen des erhaltenen Figurenteils. Das neben Schwarz verwendete Rot der Pausen hat keine Farbbedeutung, es dient lediglich der Differenzierung des Erfassten. Sämtliche Disentiser Pausen sind im übrigen nur insofern vollständig, als dass sie dem jeweiligen Ziel genügen.

Beim ganzen Kontinent ist im wesentlichen die Bildschicht erhalten. Auf der Rückseite haften wenige Reste der Aufbauschiicht, die als Auflage für die plastischen Partien diente, und deren Oberfläche ansonsten die Fläche der verschieden bemalten Hintergründe ergab. Reste von gelber Sinopie (Zeichnung auf Grundputz) oder Reste eines rot markierten Portionenauftrags - wie beides bei einigen Figuren nachweisbar ist - sind nicht vorhanden oder durch Verwitterung abgetragen.



Die Bildschicht ist aus vier Schichten homogenen Mörtels von jeweils rund 2 cm Stärke aufgebaut, die im Bereich der grossen Volumina von Kopf und Hand sich der Kubatur anpassen. D. h., dass der Auftrag der Schichten bereits die angestrebte Form berücksichtigt. Es wurde also eine Vorform oder ein Rohling für die Kubatur erstellt.

Abb. 79: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Frontale Sicht auf den aus fünf Fragmenten zusammengefügte Kontinent einer Engelsfigur. Mst. ca. 1:5.



Abb. 80: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Sicht von halb links auf das Kopffragment des Kontinents in Abb. 79. Mst. ca. 1:5.

**Teilrekonstruktion der Plastik
und Malerei eines Engels des
Strafgerichtes aus dem 8. Jh.**

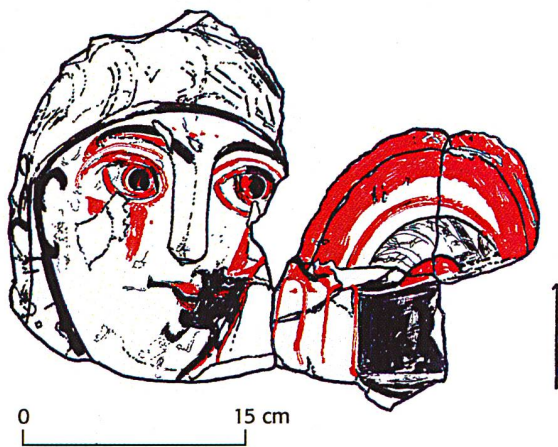


Abb. 81: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Frontale
Pause des Kontinents aus
Abb. 79. Der Pfeil rechts be-
zeichnet die Orientierung.
Mst. 1:5.

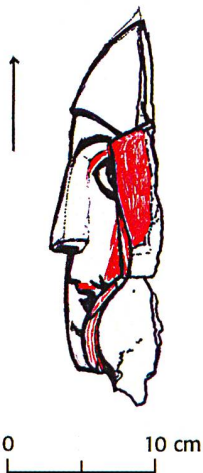


Abb. 82: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Pause des
Kontinents aus Abb. 79 von
rechts. Mst. 1:5.

Die auf Anrieb kaum mehr verständlichen Spuren der durchwegs beschädigten Malerei sind insgesamt so vollständig, dass sie sich - als Resultat der Untersuchung - weitgehend bis ins Detail und mit Sicherheit rekonstruieren lassen. Während wenige Arbeitsspuren oder Spuren der zur Formung der Kubatur verwendeten Schneidwerkzeuge sichtbar sind - z. B. entlang der Basis des Nasenkörpers -, hat sich keine der im Bereich des Nasenrückens und der Brauenkämme zwingend vorauszusetzenden Vortreibungen erhalten. Sie wurden beim Formschnitt weggeschnitten. Auf dem ausgezeichnet abgebundenen Kalkweiss des Malgrundes, das jedenfalls al fresco aufgetragen wurde, sind mit Sicherheit keine der in der Spätantike und dem Frühmittelalter bei der Freskotechnik üblichen Vorzeichnungen - wie etwa eine Grünzeichnung - vorgenommen worden. Ebenso sicher wurden keine Aussparungen im Karnat (Karnat: Hautton, Hautfärbung des lebenden menschlichen Körpers) freigelassen, die für den Auftrag der Lichter oder auch für die Bereiche des Wangenrots sonst häufig eingerichtet wurden.

Nachweisbare Spuren einer Imprimitur (Imprimitur: eine gelbliche, grünliche oder gräuliche dünne Lasur des noch unbemalten Malgrundes, die der darübergelegten Färbung in unterschiedlichster Form plastische und farbliche Qualität verleihen kann, und die zudem einen harmonischen und besser ineinander verlaufenden Farbauftrag der folgenden Färbung ermöglicht) sind direkt kaum festzustellen. Auf Grund der ausgezeichneten Qualität der Disentiser Karnate und der Tatsache, dass den Karnatfärbungen sehr wenig Kalkweiss beigegeben wurde - ein grosser Kalkweissanteil in der Mischung des Karnatfarbe würde die Wirkung der Imprimitur mindestens beeinträchtigen -, ist auf jeden Fall mit einer gelblichen, höchstwahrscheinlich rein mineralischen Imprimitur zu rechnen.

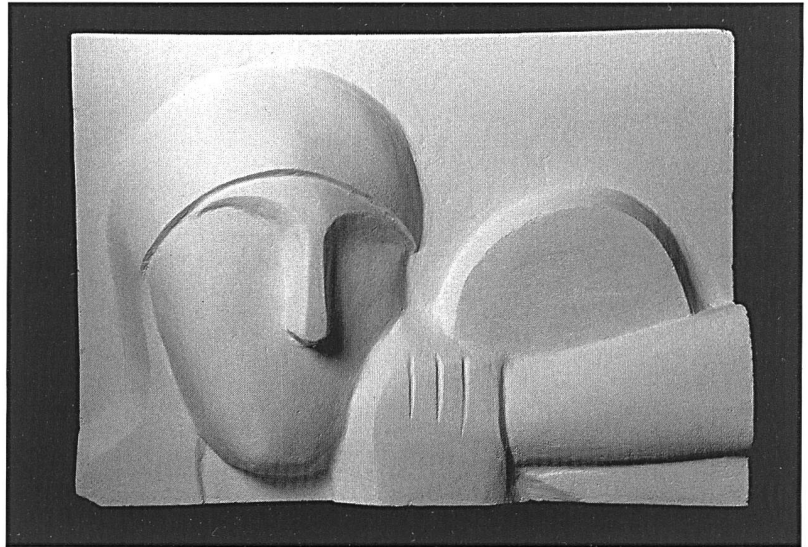
**Die Kubatur des Engelkopfes aus
Abb. 79-88**

Die Rekonstruktion der Kubatur des Engelkopfes mit rechter Hand und Posaune (Abb. 79-82) zeigen die Fotografien Abb. 83-88. Die Frontale (Abb. 83) im Vergleich zu den verschiedenen Schrägansichten macht unmittelbar die einzelnen technischen Schritte vom Aufbau der Vorform, gewissermassen dem Rohling der Plastik, hin zu den zwei wesentlichen Schnittfolgen nachvollziehbar: Der Aufbau des Rohlings wurde erreicht durch den Auftrag der erwähnten vier zunehmend in Richtung Umriss verdünnt auslaufenden Lagen auf die den Hintergrund abgebende Aufbau-schicht. Diese Anschmiegung geschah auch deshalb, weil das Vorvolumen sich sinnvollerweise möglichst an die vorgegebenen Umriss der Figur halten soll, um überflüssige Schneidarbeit und Materialverlust in

Form von Schneidabfällen zu vermeiden. Sie soll möglichst eng die spätere Plastik der Kubatur umfassen.

Die angewandte geeignete Methode ist in der fertigen Kubatur selbst ohne Kenntnis des exakten Schichtverlaufs der Vorform gut ersichtlich und bei sämtlichen lebensgrossen Disentiser Köpfen nachweisbar. Innerhalb der gegebenen Umriss- und auslaufend auf die Gewandkubatur wurde eine entsprechend konvexe Rundform aufgebaut, deren höchster Punkt die spätere Nasenspitze vorgibt und die bereits derart auf die Umriss- und Frisur, Gesicht und Schulter Rücksicht nimmt, dass sie in diesen Bereichen kaum mehr geschnitten werden muss. Die Kalotte der Frisur und der Übergang zur Schulter in der fertigen Kubatur sind also lediglich durch Glätten weiterbearbeitete Reste der Vorform bzw. des Rohlings.

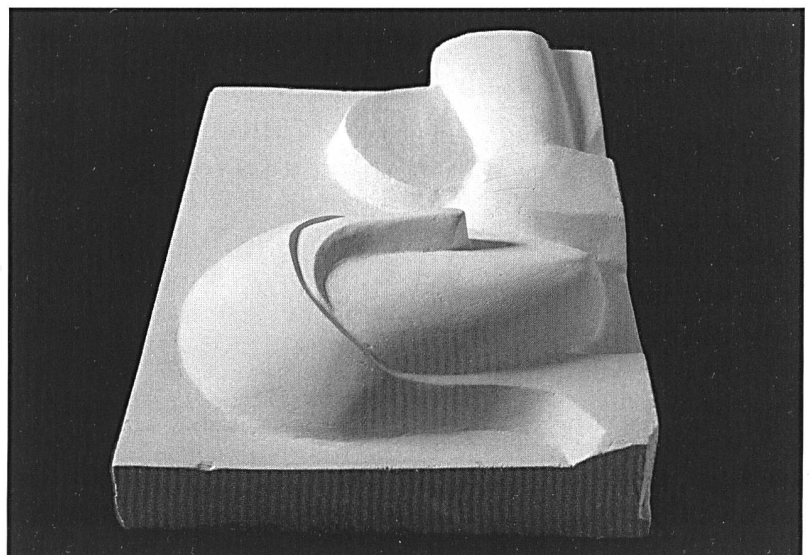
Die Vorform von Hand, Gewand, Posaune und Flügelgelenk wurde in gleicher Weise und im gleichen Arbeitsprozess erstellt. Die Schichtungen im Bereich aller lebensgrossen Figuren in Disentis zeigen teilweise den Antrag von Mörtelmasse an eine bereits bestehende Vorform. In der Regel sind die Schichten innerhalb der Elemente einer Figur jedoch durchgängig und nur unterbrochen oder durch Antrag ergänzt im Verlauf der Portionierung und der Dosierung des Trocknungsvorganges. Dies bedeutet, dass grundsätzlich das Bestreben bestand, die Vorform der Kubatur für eine oder eventuell mehrere Figuren in einem Zug zu erarbeiten. Dieses Vorgehen ist nur unter der Bedingung möglich, dass sämtliche Abmessungen der Figur oder der Figurengruppe genauestens bekannt sind. Was wiederum beweist, dass abgesehen von den mehr oder weniger ausführlichen Vorzeichnungen in



der Form von Sinopie und Vorritzungen, die zumindest stellenweise in einigen Partien der Disentiser Ausstattung nachweisbar zur Anwendung kamen, nicht nur genaue und detaillierte Vorlagen für die Gesamtheit der Gestaltung vorhanden waren, sondern auch, dass eine eingeübte Technik der Übertragung dieser Vorlagen in die vorgesehene Grösse auf die Wand benutzt wurde.

Abb. 83: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Die intrapolierende und extrapolierende Kopie der Kubatur im Massstab 1:1 des Kontinents aus Abb. 79. Mst. ca. 1:5.

Abb. 84: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Die Kubatur aus Abb. 83 von halb links.



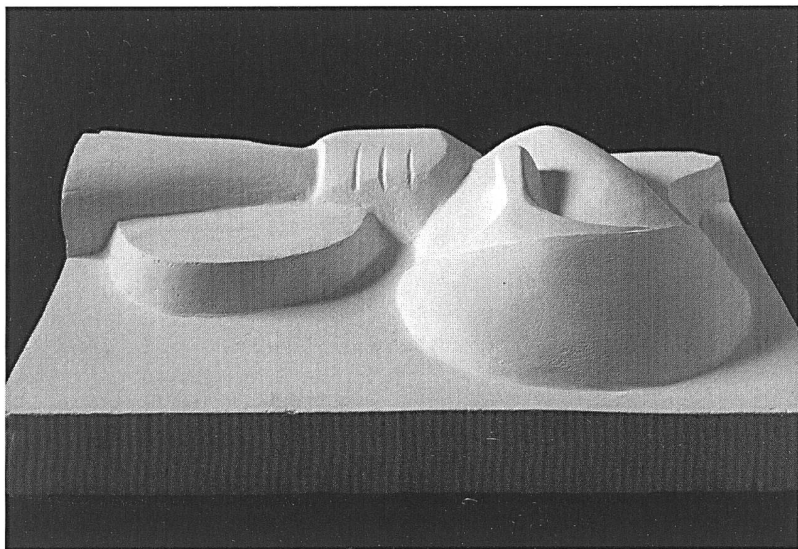


Abb. 85: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die Kubatur
aus Abb. 83 von schräg
oben.

Die erste wesentliche Schnittfolge mit der die Kubatur zu erarbeiten war, trennte die Stirn von der Partie der späteren Frisur und im weiteren die Wange und das Kinn vom Bereich der seitlich abfallenden Frisur und dem Gewandansatz.

Die zweite Schnittfolge erbringt Augenbrauen und Nase und in der Folge den Rest der Gesichtsfrent. Hand, Posaune, Flügelgelenk und die restliche Figur wurden in gleicher Weise und in sinnvoller ökonomischer Abstufung - im wesentlichen aber gleichzeitig - als partielle Gestaltungen im Zusammenhang mit der Gesamtgestaltung in die Schnittfolgen einbezogen.

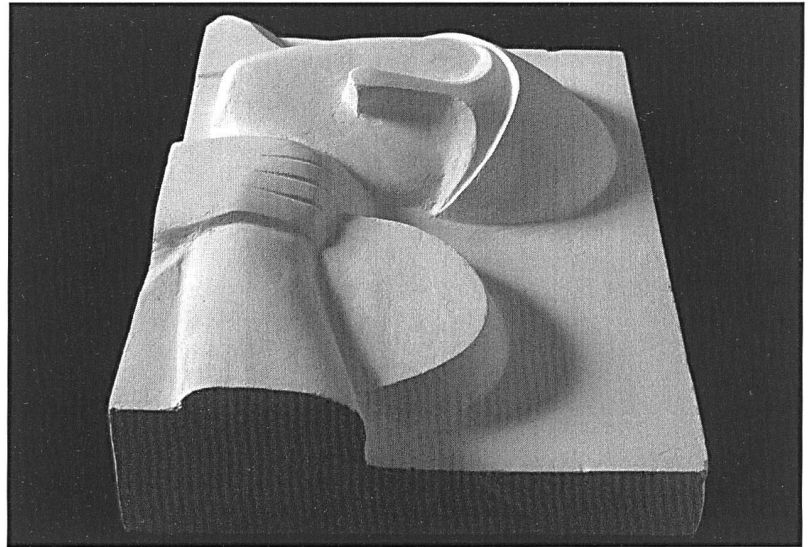
Die Oberflächen der fertigen Kubaturen des ganzen figürlichen Bereiches der Disentiser Ausstattung wurde nach dem Schnitt eher ausführlich und meist sehr sorgfältig geglättet. Es wurden dabei nicht nur Schnittspuren - nämlich einerseits die nicht ausnivellierten Schnittflächen und andererseits Kratz- und Druckspuren des Messers in Ecken und Vertiefungen - zum Teil ganz

beseitigt oder zumindest gemildert. Die Oberfläche wurde zusätzlich durch den Druck der Polierinstrumente aus Metall und Holz und durch Bewischen mit einem nassen Schwamm oder einem nassen Tuch verfestigt und verdichtet. Trotz dieser, vor allem bei den Gesichtern sehr weitgehenden Prozedur, sind aus der Nähe Reste von Schnittspuren noch deutlich zu erkennen. Das Bestreben der ebenfalls als formgebende Phase zu verstehenden Glättung der Oberfläche ging offensichtlich nicht dahin, Flächen auszurunden und Kanten oder andere Bearbeitungsspuren der Schnittphase vollständig zu beseitigen. Die Formung des Nasenbodens und der Nasenflügel durch drei gezielte Schnitte und die gegeneinander kaum gemilderten Schnittflächen von Handrücken, Handkante und Daumenansatz in Einheit mit der in der Disentiser Plastik allgemeinen deutlichen Tendenz, das menschliche Gesicht und den menschlichen Körper durch Zusammenfügen einzelner, zu einfachsten Raumkörpern reduzierten und Formen zusammenfassenden Teilen zu bilden, beweist die auf Raumgebung und Gestaltung abzielende Qualität der zunächst unvollendet oder flüchtig durchgeführte scheinenden Politur.

Der Kopf der Figur ist um knapp 20 Grad von der Frontalen nach rechts gerichtet. Die Posaune wird von der rechten Hand gehalten. Das Mundstück der Posaune ist plastisch nicht erfasst. Es wird durch die spätere Malerei - gewissermassen auf die untere Gesichtshälfte projiziert - wiedergegeben. Die einzelnen Finger der Hand sind plastisch nur durch entsprechende Kerben auf der Aussenhandfläche voneinander getrennt. Die Hand und die unter der Posaune noch erkennbare Gewandpartie mit der auf

Höhe der Handkante nach aussen rechts ausschwingenden Gewandfalte - es handelt sich um die Partie der Tunika oder des Palliums (Obergewand) im Übergangsbereich der linken Schulter zum ausgestreckten, die Posaune abstützenden Arm - sind bereits eine dem Flachrelief der restlichen Figur angeglichen plastische Vermittlungszone. Die Angleichung der zur Halbplastik gestalteten Köpfe zum Flachrelief der zugehörigen Körper ist äusserst harmonisch, und die Art der Methode, diese schwierige Passage zu meistern, tradiert oder rezipiert in Disentis direkt antike und spätantike Vorbilder bzw. Techniken. Das plastische Werk von Disentis bezieht sich auch hierin auf die Kunst der antiken und frühmittelalterlichen Zentren in einer souveränen und routinierten Form, die eine entsprechend in dieser Tradition eingebettete Schulung der ausführenden Künstler in einer im wesentlichen spätantik-frühchristlich geprägten Kunstlandschaft voraussetzt.

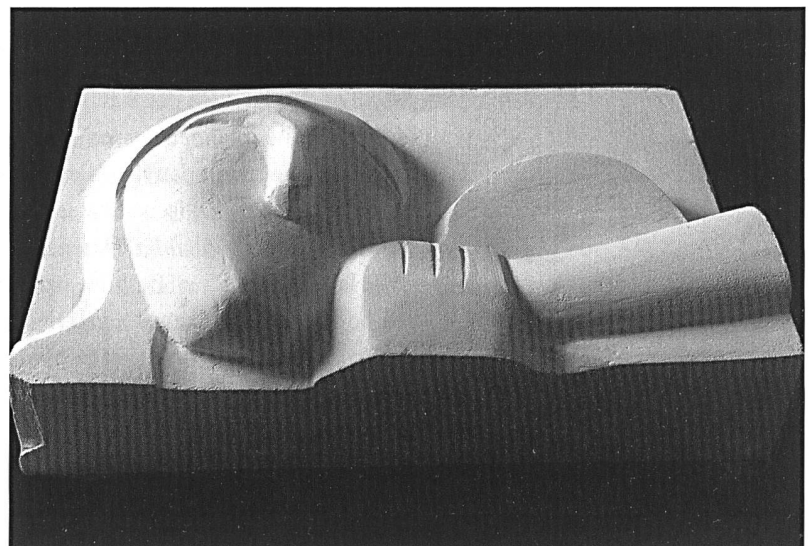
Die in der Silhouette harmonisch geschwungene aber scharfkantig und tief geschnittene Kubatur des linken Flügelgelenks, das den leicht nach aussen hinten gerichteten Flügel verrät, dessen Gelenk leicht zum Betrachter hin vorkrängt, bildet damit eigentlich eine allseits konkav gebogene, zum inneren Flügelrand ausgerichtete "natürliche" Flügelform nach. Aus der richtigen Distanz betrachtet erzeugt die tiefe und markant verlaufende Rundung des Gelenkes beträchtliche Tiefenwirkung. In Kombination und im Kontrast mit der leicht konkav an den Hintergrund angeschmiegt auslaufenden linken Kopfhälfte - besonders deutlich zu verfolgen in der Kalotte der Frisur, wo die Ausdrehung und die Dehnung des an sich konvexen Ablaufs durch eine



Mulde unterbrochen ist, wie dies besonders deutlich Abb. 87 zeigt - erscheint das Flügelgelenk fast hinterschnitten. Mit dieser plastisch höchst anspruchsvollen Technik wird mit den einfach scheinenden Grundelementen plastischen Gestaltens eine Erhöhung der Illusion von Raamtiefe erreicht. Das Ziel, eine dynamisierende Staffelung der plastischen Elemente innerhalb der Figur zu schaffen, hat zugleich eine Dif-

Abb. 86: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Die Kubatur aus Abb. 83 von halb rechts.

Abb. 87: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Die Kubatur aus Abb. 83 von schräg unten.



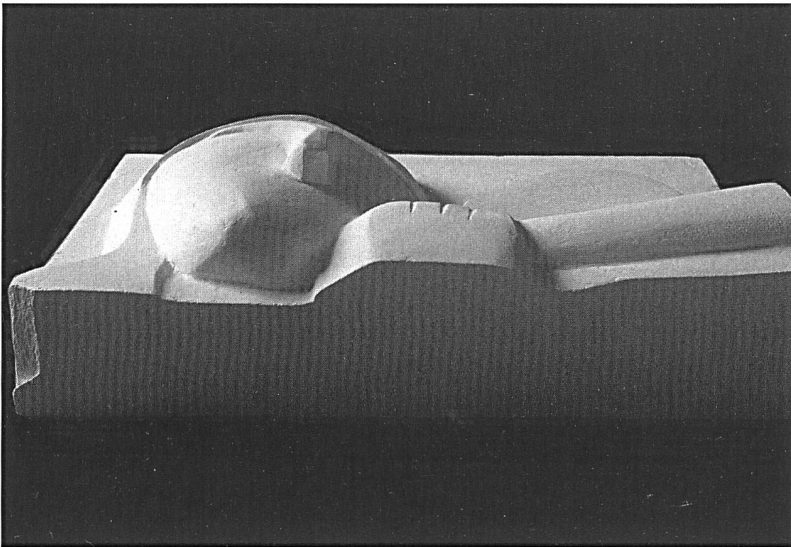


Abb. 88: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die Kuba-
tur aus Abb. 83 in Unter-
sicht.

ferenzierung der Räumlichkeit - bzw. der stehenden Fronten des Bildraumes - zur Folge, die wiederum die plastische Wirkung insgesamt verfeinert und steigert. Dass mit dieser direkt von den Techniken der Vollplastik profitierende Staffelung beträchtliche Kenntnisse und eine vollkommene Beherrschung der betreffenden Methode verbunden sein muss, wird vor allem klar, wenn wir uns die reale Tiefe der Bildschicht von lediglich maximal 9,5 cm vergegenwärtigen, in der - wie dies die Abb. 84 und Abb. 86-88 in den Profilen des Randschnittes besonders gut erkennen lassen - eine Tiefenstaffelung stattzufinden hat, die ohne Berücksichtigung der Zwischenstufen im wesentlichen von der Höhe der Nasenspitze, zum Handrücken, zur Posaune, zum Gewand und schliesslich zum Flügelgelenk reichen muss. Um Steifheiten auszuschliessen und zu Gunsten einer natürlichen Gegenständlichkeit und einer fließenden Dynamik der plastischen Elemente, muss zudem bei dieser Staffelung jede eigentliche Parallelität der Ebenen zur Oberfläche der

Aufbausicht, die den Hintergrund bildet, vermieden werden.

In dem in Abb. 88 gut zu sehenden Profil des geschnittenen Randes in der extremen Untersicht sind die Körperstellung und die Ausrichtung des linken Arms der Engelsfigur zur Raumtiefe bzw. zur Front der Betrachtung abzulesen. Unter Berücksichtigung der gewünschten Wirkung, d.h. eingedenk der Illusion, die das Resultat vermittelt, kann festgestellt werden, dass nicht nur der Kopf der Figur, sondern der ganze zugehörige Körper in einer leichten nach rechts gerichteten Wendung dargestellt sind und dass die Posaune und demzufolge der diese abstützende linke Arm dem Betrachter halbwegs entgegen, schräg nach vorne gerichtet gemeint sind.

Die Fähigkeit der Disentiser Künstler und noch stärker deren Absicht, die menschliche Figur nicht nur frontal, sondern auch in verschiedenen zwischen Frontale und Profil liegenden Graden im Relief plastisch glaubhaft darzustellen, verweist wiederum auf den direkten Zusammenhang vor allem zu spätantiken plastischen Werken, wie der hierfür paradigmatischen Ara Pacis Augustae von 13-19 v. Chr. in Rom, die vergleichbar positionierte, d. h. halb abgedrehte Figuren, in technisch prinzipiell gleicher Weise im Relief verwirklicht, wie dies in Disentis der Fall ist⁴⁴.

Gemäss den aufeinander abgestimmten Feinheiten dieser Technik kann selbst anhand der höchst unvollständigen und zudem stark fragmentarischen Form, in der uns die Disentiser Ausstattung vorliegt, sichere Bezüge zumindest zur Gesamtheit einer Figur gemacht werden. So wird auch durch die in der Begrenzung des Kontinents kaum auffallende geringe Neigung des Kopfes aus der Längsachse der Figur nach

44 Bildbeispiele in: BRUNEAU
PHILIPPE/TORELLI MARIO/
BARAL I ALTET XAVIER, Skulptur
von der Antike bis zum Mittelalter. Teil I: Antike. Köln
1999, Abb. S. 179, 196, 197.

rechts fassbar, dass die ganze Figur einer leichten S-Linie entlang ihrer Longitude folgen muss, was selbst in dezentester oder allenfalls manierierter Form ein gewisses Verständnis des natürlich bewegten Körpers und des Kontraposts im Sinne der genannten Vorbilder zur Bedingung hat.

Die zwar in den Proportionen - vor allem der Kinnpartie - markanten und in der Stilisierung der Kubatur, in der sie verwirklicht sind, scharfe Schattenkanten gebenden Gesichter der lebensgrossen Disentiser Köpfe sind in den Gesichtsf lächen jedoch auffällig weich ausgerundet. Die ungeknickte Stirn-Nasen-Flucht ist ein bereits in der vorklassischen Periode der griechischen Kunst vorkommendes, schliesslich im Hellenismus verankertes und in die römische Antike aufgenommenes typisches Moment der Gesichtsdarstellung, das sich bis in frühmittelalterliche Zeit vor allem im byzantinischen Osten erhalten hat, sich weit darüber hinaus weiterentwickelte und in unterschiedlicher Variation z. B. die Ikonenmalerei bis in die Gegenwart mitbestimmt. Auch dieses besonders augenfällige und den Stil prägende Merkmal ist allen annähernd lebensgrossen Disentiser Köpfen eigen.

Diese Gegebenheiten der plastischen Ausbildung zu eruieren und zu verstehen und sie bei der Bearbeitung der Figurfragmente stets im Auge zu haben, ist in zunehmendem Masse von unbedingter Wichtigkeit. Beim derzeitigen Stand der Forschung in Disentis ist ihre Kenntnis oft einziges sicheres Kriterium einer Zuordnung und Deutung eines Fragmentes im grossen Zusammenhang. Jeder Rekonstruktionsversuch hat sie zu berücksichtigen, und der Versuch einer Annäherung an eine Vorstellung kann nur über ihr Verständnis gelingen.

Erste Schrittfolge der Malerei: Abb. 89

Die fertige Kubatur in ihrer Funktion, der Malerei plastischen Untergrund zu geben, wurde zusammen mit dem Hintergrund - also der mehr oder weniger in die Erarbeitung der Plastik einbezogene Oberfläche der Aufbauschicht, die auch von daher als integrierter Teil des plastischen Werks zu verstehen ist - durchgängig mit mindestens einem Anstrich aus Kalkmilch versehen. Diese noch nasse Kalkmilchschiicht diente den in Wasser gelösten Mineralfarbpigmenten als Malgrund. Die Disentiser Malerei ist trotz den zum Teil ins Halbtrockene oder sogar ins fast Trockene aufgetragenen Malpartien im wesentliche Nass in Nass gemalt worden. Sie ist technisch beurteilt als Fresco (*fresco buono*) zu bezeichnen. Abgesehen von dieser technisch bedingten Zugehörigkeit der Kalkmilchgrundierung zur Malerei, deren erster Schritt die Applikation dieser Grundierung ist, hat ihr Weiss in Disentis oft auch Farbcharakter. So sind rein weisse Hintergrundpartien nachweisbar, und Weiss ist die Grundfarbe etlicher Gewänder.

Die darauf folgenden Malgänge sind der Auftrag der bereits erwähnten gelblichen Imprimitur und die darauf folgende Kolorierung der Hautpartien wie Gesicht, Hände, Füsse usw. Die Farbe des Karnats ist in Disentis in mindestens drei feinen Abstufungen vorhanden, die nicht nur durch die Zufälligkeiten der lokalen Anmischung, der Verdunstung und des Feuchtigkeitsgrades des Untergrundes entstanden sein können. Im vorliegenden Fall ist das Karnat eine Mischung von dünnstem Orange - d. h. Mennige -, von Rot und in geringsten Mengen Ocker und Braun, bzw. Schwarz (Rot

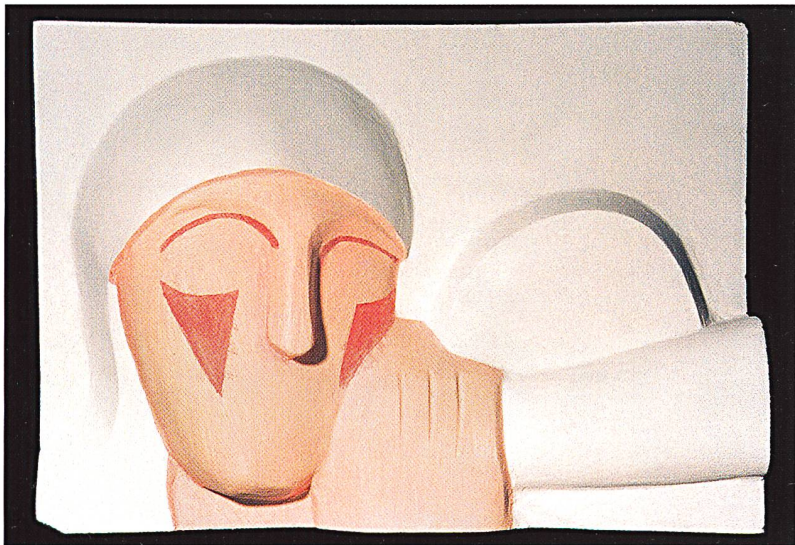


Abb. 89: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die erste
Schrittfolge der Malerei.
Mst. ca. 1:5.

Abb. 90: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die zweite
Schrittfolge der Malerei.
Mst. ca. 1:5.

gemischt mit Schwarz ergibt eine der zwei typischen Disentiser Braunfärbungen). Das Ganze ist in starker Verdünnung und zumindest stellenweise mit wenig Kalkweiss angereichert (ca. 60% Mennige, 25% Rot, 14% Ocker, Schwarz 6% und Weiss 5%; Verdünnung: ca. 2 Teile Wasser auf die malfertige Farbe). Das Ergebnis erzeugt einen sehr lebendigen und transparent wirkenden Hautton, der die besondere Qua-

lität jeder guten Karnatfärbung erfüllt, nämlich nicht opak stumpf zu wirken, sondern die besondere Eigenschaft der lebenden menschlichen Haut wiederzugeben, die Licht nicht nur über die Oberfläche, sondern auch teilweise über direkt darunter liegende Schichten reflektiert. Dieses scheinbar eigenständige Leuchten malerisch zu erzeugen, ist nach wie vor ein technisches Kardinalproblem jeder sich mit der Darstellung von Menschen befassenden Malerei.

Der nächste Malgang schafft neben zusätzlicher Tiefenwirkung vor allem das dem Karnat eigene rötliche Changeant, indem im wesentlichen entlang der Gesichtsgrenze, im Anstoss an das Gewand und entlang der Nase eine fein abgestimmte Rötung aufgetragen wird. Diese Rötung ist bezogen auf alle beurteilbaren lebensgrossen Köpfe in Disentis unterschiedlich. Abgesehen davon, dass sie auf Grund von Verwitterung und anderer Beschädigungen oft kaum mehr oder gar nicht mehr nachgewiesen werden kann, ist sie bei einigen Gesichtern schwächer als im vorliegenden Beispiel und manchmal stärker.

Ebenso differiert der Auftrag dieser Rötung. Einmal eher flächig diffus, ein anderemal sind einzelne Pinselzüge zu unterscheiden, die sich wiederum gelegentlich zu einer annähernd diffusen Fläche summieren. Diese Varianten fallen - in der richtigen Distanz betrachtet - nicht als Abweichungen ins Gewicht, sondern sie beleben die Gesichter im Bezug aufeinander und in ihrer Zugehörigkeit zum Gesamten. In Disentis wurden also nicht einzelne Figuren für sich gemalt, die dann in Addition eine Gestaltung ergaben. Vielmehr wurde der Grosse Zusammenhang als echte Komposition sowohl technisch als auch künstlerisch von

Anfang an berücksichtigt. Eine solche Malweise erfordert grosse malerische Fähigkeit und sie erinnert im technischen Prozedere durchaus an Techniken der Buchmalerei, besonders aber an die der Tafelmalerei. Schliesslich haben diese und alle in der Folge genannten feinen Differenzierungen in der Gestaltung - die jeweils bewusst, zum Teil aber auch zufällig zustande kamen - grundsätzlich eine Individualisierung der Einzelfigur wie auch der zugehörigen Figurengruppe zur Folge. Die Frage, ob diese Individualisierung ein Ergebnis bewussten Willens ist, kann in Disentis auf Grund anderer Indizien, wie etwa die festzustellenden Differenzen in den formalen Merkmalen der Köpfe, die insgesamt beurteilt einen individuellen Ausdruck der ganzen Figur erzeugen, sicher bejaht werden. Die Frage nach dem Grad der Individualisierung, d. h. insbesondere, ob einzelne Figuren oder Gruppen von Figuren dadurch idealtypisch charakterisiert wurden, ist mittlerweile teilweise zu beantworten. (Dieser besonders wichtige Umstand wird im Rahmen der Gesamtpublikation ausführlich dargestellt werden.)

Der nächste Schritt der Malerei ist das Auftragen des Wangenrot und des Lidfaltes mit reinem Rot. Varianten sowohl in der Form - manchmal tendiert der Fleck des Wangenrots eher zur Kreisfläche, oder er ist im Auftrag diffus -, als auch in der Farbe - auch Mennige wurde teilweise rein oder mit Rot gemischt verwendet - und schliesslich in der Intensität sind auch hier insgesamt zu beobachten. Der Lidfalt wurde beim vorliegenden Gesicht mit dünnem Rot gezeichnet, das in der Folge im Sinne einer anpassenden Nachtönung, mit dünnstem Braun nachgezogen wurde. In den meisten

übrigen Fällen wurde der Lidfalt mit unterschiedlich gedünntem Braun aufgetragen, was bei stärkerer Verdünnung (etwa 1/1) einen rötlichen Pinselzug ergab, bei schwächerer Verdünnung blieb das Braun unverfälscht.

Zweite Schrittfolge der Malerei: Abb. 90

Der vermutlich erste Schritt dieser Malfolge - es könnte auch die Braunfärbung sein - war wahrscheinlich die Gelbzeichnung mit Ocker. Fast in der Art einer Vorzeichnung wurden die Augen mit relativ breitem Pinselstrich markiert. Ein Malgang der nachweislich bei den anderen Gesichtern nicht in allen Fällen der eigentlichen Zeichnung des Auges voranging. Es ist nicht mit Sicherheit davon auszugehen, dass der Gelbzeichnung des Auges wesentlich vorzeichnende Funktion zukommen sollte. Auffällig ist einerseits, dass sie nicht durchgängig vorhanden ist, und dass sie andererseits von der späteren Zeichnung des Auges nicht ganz bedeckt wird, so dass sie als ein das Auge tönender Farb- oder besser Lichtaspekt zur Wirkung kommt.

Der gelbe Begleitstrich des Flügelgelenks, der dessen inneren Rand betont, und das gelbe Zentrum des Flügelgelenks markieren aus der Nähe betrachtet in fast ornamentaler Weise die stilisierte Anatomie und die Struktur des unterschiedlichen Federkleides von Gelenkbogen und des eigentlichen Flügels. In der Wirkung der fertigen Malerei und auf die gedachte Distanz der Betrachtung gesehen erweist sich die aus der Distanz des ausführenden Malers so konsequente Zeichnung im wesentlichen als ein dem Flügel aufgesetzter goldener Schimmerglanz eines Lichtes, das - vor al-

lem in dem die Zentrale des Gelenks ausleuchtenden Bereich - die Tiefenwirkung zwischen der Posaune und dem Flügel, bzw. die Distanz zwischen diesen beiden Elementen deutlich verstärkt. Dies im übrigen akkurat gemäss der bereits dargelegten Haltung und Position der ganzen Figur, die in der Plastik vorgegeben ist, und die selbst im verbliebenen Rest klar ablesbar und nachzuweisen ist. Die Quelle dieses goldenen Lichtes lässt sich nicht genau ermitteln, da wir den Rest der Figur nicht kennen. Vor allem fehlt für eine diesbezügliche Beurteilung der andere Flügel, oder wenigstens das andere Flügelgelenk. Es handelt sich möglicherweise um ein diffus gemeintes Licht, das im Sinne eines malerischen Lichteffektes überall nach Belieben, unbestimmt und ohne besonderen räumlichen Bezug zur Anwendung kommen durfte. Im Zusammenhang damit, dass die Engelsfiguren mit Posaunen auf ein Zentrum hin ausgerichtet sind, das mit Sicherheit einer Darstellungsform des endzeitlichen Gottes gewidmet war, erhebt sich allerdings die Frage, ob dieses Zentrum - in Blickrichtung der vorliegenden Engelsfigur liegend - der Ursprung dieses Lichtes war. Die Position des beleuchteten Flügels würde dem exakt entsprechen. (Die Untersuchungen hierzu sind noch nicht abgeschlossen.)

Sicher in der Folge auf die Phase der Gelbzeichnung wurde der Mund und die Iris der übergrossen Augen mit sattem Mennige vorgefärbt und mit leicht verdünntem Mennige die durch die Plastik vorgegebene Trennlinie zwischen der Hand und der rechten Wange - weniger im Sinne einer vertiefenden Kontur, sondern als farbiger Lichteffekt - verstärkt. Die Münder sämtlicher lebensgrossen Disentiser Figuren sind

ebenfalls in gleicher Weise mennigerot vorgefärbt. Hingegen gibt es zwei Augenfarben. Neben dem Mennigerot wurden etwa zum gleichen Teil Gelb verwendet. Die beiden Augenfarben haben auf jeden Fall differenzierende und Abwechslung bietende Funktion, und sie spielen im Sinne der erwähnten Individualisierung eine Rolle. Sicher ist auch, dass sie - mit einer einzigen möglichen Ausnahme - keine wesentlichen eine Gruppe bezeichnenden Charakter haben. Sie sind, soweit dies festgestellt werden kann, auf alle lebensgrossen Gesichter in gestalterisch geeigneter Alternierung verteilt. Wiederum bezogen auf die eigentliche Betrachterdistanz und unter Berücksichtigung der diffusen Lichtverhältnisse des zugehörigen Kirchenraums kann experimentell nachgewiesen werden, dass die beiden Augenfarben erstens ein Lebendigkeit vermittelndes Wechselspiel zwischen dem als leuchtendes helles Rehbrown bis Fuchsrot wahrgenommenen Mennige und dem als hell leuchtend Bernsteinengelb bis ins grün changierend wahrgenommene Gelb des Ockers erzeugen. Die farbliche Ambivalenz entsteht nicht nur durch die verschiedenen und stetig wechselnden Lichtverhältnisse, sie ist auch ein Resultat des Charakters der jeweils dominanten Umgebungsfarbe. Dazu kommt, dass die vorgegebene Betrachterdistanz eigentlich ein durch den Raum begrenztes Feld ist. D. h., Die Augenfarben, wie auch die meisten anderen der verwendeten Farben, wirken im Feld der möglichen Distanzen der Betrachtung sehr unterschiedlich, vor allem in kleinflächigen und linearen Farbpartien. Da sich zudem bei wechselndem Blickwinkel auf Grund der plastischen Unterlage nicht nur die Lichtverhältnisse, sondern sogar der Farbcharakter der Umgebung ändern kann, ist auch

von daher ein wechselndes Farbspiel und eine Bewegung der Farblandschaft gegeben. Diese Effekte, insbesondere aber erstens die Goldwirkung der meisten Farben, speziell des orangeroten Mennige und der gelben Töne des Ockers, und zweitens die Bewegtheit werden vor allem im Lichtschein von Kerzen, Lichttöpfen usw. - verwendet sowohl als Standlichter als auch innerhalb der liturgischen Handlungen bewegt - und im durch diese Lichter sowie dem Weihrauch erzeugten Sfumato zusätzlich zum reichen, feierlichen und szenischen Rahmenelement der Eucharistiefeier gesteigert. Das Zusammenwirken aller Faktoren erzeugt in der Summe eine Atmosphäre, die am ehesten mit der eines grossflächig durch Mosaiken mit dominantem goldenem Hintergrund ausgestatteten frühchristlichen Kirchenraums zu vergleichen ist.

Die nächsten drei Schritte der Malerei lassen sich untereinander und im Bezug auf die Gelbzeichnung in ihrer Abfolge nicht bestimmen. Ihre reale Reihenfolge liesse sich nur im Zusammenhang mit der Malerei der Gesamtfigur bzw. der Figurengruppe und deren Hintergrund einigermaßen erfassen. Vorauszusetzen ist aber, dass eine auf das jeweilige Malfeld abgestimmte ökonomisch sinnvolle Folge zur Anwendung kam.

Die drei noch verbleibenden Schritte dieser, für die Darstellung der Abläufe, zweiten Schrittfolge sind zum einen die Kolorierung der Frisurpartie mit einem satten mittleren Kaffeebraun, das in der Verdünnung und in der Verwitterung - man vergleiche das Original des Engelkopfes - rötlichbraun erscheint. Da einzelne wenn auch nur wenige Partien in für die Farbbestimmung hinlänglich gut erhaltenem Zustand sind und im

übrigen Vergleiche mit anderen gleichartigen Färbungen möglich sind, kann die Grundfarbe sicher rekonstruiert werden. Unsicher bleibt, wie weit sich die Braunfärbung in den Schulterbereich erstreckt. Zwar kann die plastische Form durchaus sicher im gezeigten Umfang extrapolierend rekonstruiert werden. Aber die Grenze zum Gewand kann nicht gültig bewiesen werden. Wahrscheinlich ist, wie Vergleiche mit anderen Köpfen nahelegen und eine schwache Braue im Bereich der Bruchkante andeutet, dass die Gewandgrenze unmittelbar auf den Bruch, in etwa diesen begleitend, folgt. (Die Rekonstruktion lässt diese Unsicherheit bewusst offen.)

Zum anderen wird der plastisch markante Rand des Flügelgelenks mit einem breit gefassten Abschluss in einem bräunlichen Rot hervorgehoben und - als letzter Schritt genannt - die Hand mit einem sich kaum von der Farbe des Flügelrandes unterscheidenden bräunlichen Rot nachgezeichnet. Der Übergang der beiden trotz nur geringfügigem Unterschied im Rotanteil doch zu differenzierenden Farben - immerhin musste mit dem Pinsel Rot oder Braun aufgenommen werden - bleibt unklar. Die in der Rekonstruktion gewählte Lösung ist die wahrscheinlichste. Dass die leichte Differenz lediglich zufällig zustande kam bzw. innerhalb eines Toleranzfeldes einer Mischfarbe im Zusammenhang mit der Farbaufnahme zu verstehen ist, kann sicher verneint werden. Der Vergleich mit der Konturierung anderer zur gleichen Gruppe lebensgrosser Figuren gehörenden Hände und in Anbetracht des durchwegs festzustellenden Spiels mit Farbnuancen in der gesamten Disentiser Malerei macht klar, dass wir es mit zwei verschiedenen Malschritten zu tun haben.

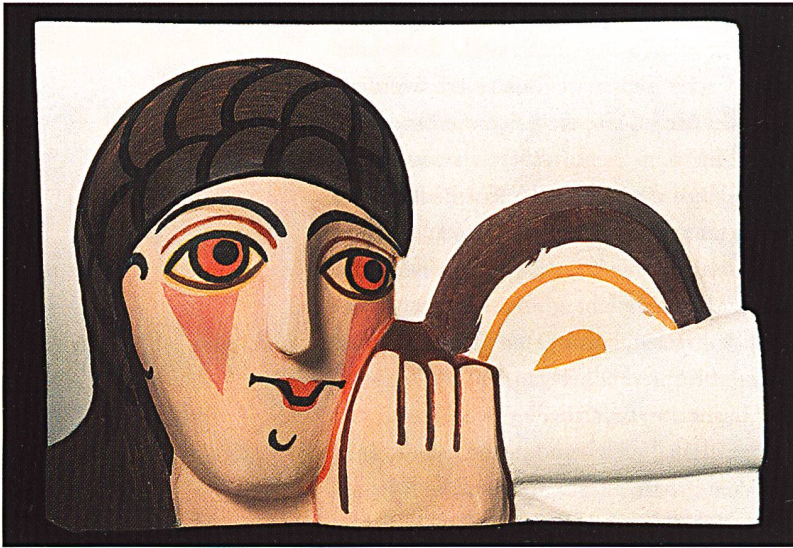


Abb. 91: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die dritte
Schrittfolge der Malerei.
Mst. ca. 1:5.

Wahrscheinlich zusammen mit einem der beiden bräunlich - roten Partien wurden die bereits erwähnten, mit dünnem Rot gezogenen oberen Lidfalten nachgezeichnet. Wo bei dieser Schritt auch zusammen mit der braunen Zeichnung der Unterlidfalten erfolgt sein könnte. Die Bestimmung der Farbnuancen lässt beide Möglichkeiten zu. Für die Einordnung diese Schrittes an diese Stelle spricht allerdings der dünnflüssige und ausgezeichnet abgebundene Farbauftrag.

Dritte Schrittfolge der Malerei: Abb. 91

Mit reinem Schwarz, das abgesehen von der Zeichnung des Ohrs und der Kinngrube sehr satt aufgetragen wurde, erfolgte die Konturierung und Zeichnung des Kopfes. Die Frisur erhielt neben der Kontur eine Binnenstruktur von fast zopfartig stilisierten Locken, bei der den Indizien nach kein Scheitel die Seiten trennt, wie dies bei etlichen anderen der lebensgrossen Köpfen der Fall ist. Unter Zuhilfnahme nachweislich gleichartiger Köpfe mit gleichen Frisuren

aus dem Fundgut konnte in der Rekonstruktion die im Kontinent fehlenden oder nicht mehr wahrnehmbaren Partien dieser Frisurzeichnung mit grosser Sicherheit nachgetragen werden. Den Typ dieser und der anderen Disentiser Frisuren tradiert in einer vor allem im Osten bis ins späte Mittelalter geläufigen Form, eine für Heilige und Engel typisch gewordene antike Frisur. Auffällig in dieser Hinsicht ist allerdings, dass bei allen Disentiser Frisuren der gleichen Art das bei diesem Typ sonst häufig mitdargestellte Halt und Schmuck gebende Band, oftmals sogar eine aus mehreren Bändern geschlungenes Gebinde, und auch das bei Engel gelegentlich vorkommende Diadem mit Auge fehlen.

Die Augenbrauen - obwohl exakt entlang der plastischen Vorgabe mit feinem Pinsel gezogen - sind wie die ganze Schwarzzeichnung mit geübtem Schwung und schnell ausgeführt worden. Mit Ausnahme der Farbe des Ohrs, das bei allen anderen lebensgrossen, seitlich abgewendeten Gesichtern braun oder braun - schwarz gezeichnet wurde, ist auch diese Zeichnung gebende Strichmalerei, die auch Details wie die Mundwinkelfalte und die Nasenlöcher nicht vergisst, typisch für die Köpfe der Disentiser Ausstattung. Die rein graphische - weil bezogen auf den Lichteinfall eigentlich falsch gezeichnete - Markierung der Kinngrube rechnet malerisch verstanden mit der richtigen Distanz der Betrachtung. Markierungen der Kinngrube bzw. des Kinns lassen sich in Disentis nur noch in zwei weiteren Beispielen nachweisen. Es ist davon auszugehen, dass diese Markierung, obwohl sie nur gelegentlich vorgenommen wurde, zum fixen Repertoire der Mittel zur Individualisierung der Gesichter gehört.

Das heisst, dass die in der Summe der Disentiser Gesichter leicht zu übersehende gelegentlich auftretende Feinzeichnung des Kinns, bzw. das Verständnis von differenzierter an spätantiken Vorbildern geschulte Physiognomie, zu der die Darstellung der Kinngrube gehört, der Disentiser Malerei immanent ist, es sich also bei dieser dezenten malerischen Modellierung des Kinns nicht um die Laune eines ausführenden Künstlers handelt.

Die braunen Unterlidstriche, die soweit es die Farbe betrifft eigentlich zur vorangegangenen Schrittfolge gehören könnten, lassen sich nicht nur wegen ihres zeichnenden Charakters der dritten Schrittfolge zuordnen. Der Vergleich mit den anderen Gesichtern macht diese auch malerisch verständliche und sinnvolle Abfolge mehr als wahrscheinlich.

Wenn nicht - wie sehr wahrscheinlich - bereits im Zusammenhang mit den rötlich-braunen Passagen der vorangegangenen Schrittfolge der Malerei vorgenommen, wurde spätestens jetzt zusammen mit den braunen Unterlidstrichen die bereits erwähnten mit dünnem Rot gezeichneten Oberlidfalten mit dünnem Braun nachgezogen

Ein kompositorisch und maltechnisch bedeutendes Moment ergibt sich in den bei dem vorliegenden und einem weiteren rekonstruierbaren Engelskopf tendenziell breiter gezogenen Augenkonturen, der geschlossenen Mundöffnungen und der Struktur der Frisuren als bei allen übrigen erhaltenen Gesichtern. Es handelt sich auf jeden Fall um eine Technik der Betonung oder Hervorhebung von Partien, in diesem Falle der Engel, innerhalb einer gleichartigen und

gemeinsamen Gesetzen folgenden Gesamtdarstellung. Eine solcherart kräftiger konturierter und gezeichneter Figur kann sowohl grössere Wichtigkeit zugeordnet sein als auch im Sinne der räumlichen Auffassung näher, bzw. im Vordergrund stehend dargestellt wirken. Nach den in der Disentiser Ausstattung nachweisbaren Perspektiven und Methoden der Schaffung von Raumillusion ist mit Sicherheit sowohl die Wichtigkeit, als auch die räumliche Nähe durch die kräftiger ausgeführte Grafik ausgedrückt.

Vierte Schrittfolge der Malerei:

Abb. 92-97

Über den mennigerot gemalten und schwarz gezeichneten Mund des Engels wurde als erster Schritt der vierten Schrittfolge mit einem in der Verdünnung anthrazitfarbigen Schwarz die Umrisse des in der Plastik nicht vorgeformten Mundstückes der Posaune vorgegeben und darauf mit demselben Schwarz die umrissene Fläche des Mundstückes und das plastisch vorgeformte Rohr der Posaune vorgefärbt. Das Ganze wurde mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit entsprechend anderer erhaltener Posaunenfragmenten der Engelsgruppe anschliessend zusammen mit dem für die Flügelfedern vorgesehenen Bereich mit einem mittleren Grau - aus Kalkweiss und Schwarz - satt belegt. Der fast unmerkliche Blaustich dieses Graus unterscheidet sich von anderen Graubereichen der Disentiser Malerei. Nebst einer annähernd neutralen Graufärbung existieren auch leicht gelbstichige Grautöne. Da in Disentis kein Blau und kein Grün - also auch kein Grün aus Blau und Gelb - verwendet wurde, können Grau, aber auch Gelb und Braun abge-



Abb. 92: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die vierte
Schrittfolge der Malerei. Die
abgeschlossene rekonstru-
ierende Kopie des Konti-
nents aus Abb. 79.
Mst. ca. 1:5.

sehen von ihrem Symbolwert, allein schon als reiner Farbwert vieldeutig sein. Da es z. B. auch rein graue bzw. bläustichig graue Nimben gibt, die im Verband mit rein gelben Nimben, und mit gelb unterlegten Nimben, die mit gelbstichigem Grau übermalt wurden, vorkommen - eine Farbfolge, die in Disentis bedeutet: Hellblau, Gelb bzw. Gold und Grün - sind diesen Differenzen in der Graufärbung Rechnung zu tragen.

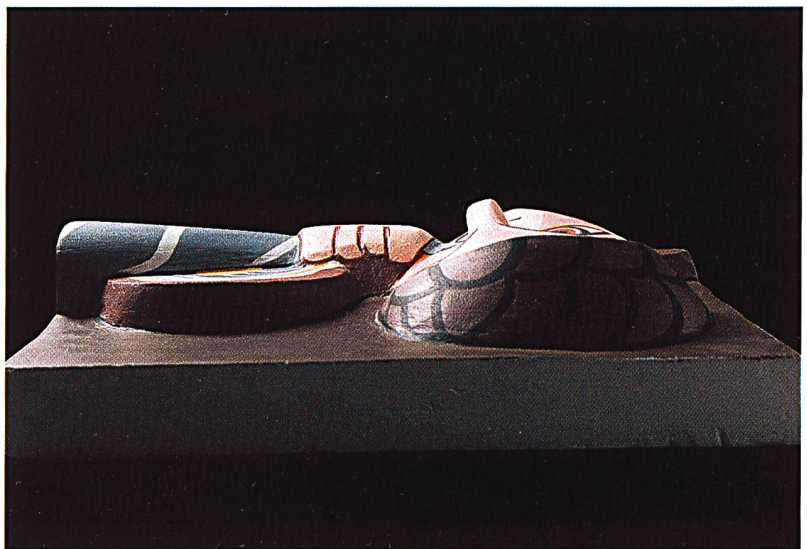
Es folgt eine Schwarzzeichnung, die den Posaunenkörper umrandet und ihn von der Hand trennt, die im weiteren die plastisch geformte Gewandfalte schwärzt und die Kontur des Flügelgelenkes an die Kontur des Kopfes anschliesst. Es ist dies eine Schwarzzeichnung, die jene des Kopfes weiterführt, diese aber im Bereich des Mundstückes überlappt. Beide Schwarzzeichnungen sind Etappen der, den jeweiligen Gegebenheiten folgend, nach und nach vorgenommenen Schwarzzeichnung der ganzen Figur oder der ganzen in einer Arbeitsphase erfassten Figurengruppe. Eine gewisse Unsicherheit der Rekonstruk-

tion des in seiner Kontur allerdings sicher wiederzugebenden Mundstückes der Posaune besteht in der halbwegs weitergeführten Kontur des äusseren Munstückwulstes und dem diesem aufgesetzten Licht, die diesem Wulst Plastizität verleihen. Indizien sprechen aber für diese oder eine ähnliche malerische Ausformung dieses Details.

Ein nächster Schritt der Malerei ist eine Phase der Weisszeichnung, die aber funktional in zwei verschiedene Teile zu differenzieren ist, da je zwei unterschiedliche Ziele erfüllt werden.

Der erste Teil dieser Weisszeichnung besteht in einer formgebenden Zeichnung, die zugleich, in der richtigen Distanz der Betrachtung gesehen, als eine die plastische Illusion im Detail erweiternde Lichtgebung wahrzunehmen ist. Es wurden zunächst mit fein moduliertem Schwung harmonisch dimensionierte, aus dem Flügelgelenk herausdrehende Federn aus dem Grau der Unterlage hervorgehoben. Praktisch wurde dies aber erreicht durch eine Strichführung von innen nach aussen in die Biegung des Gelenkbogens einziehend. Form und Farbe des Flügels dieser Engelsegestalt korrespondieren weitgehend mit dem in zwei Kontinenten und mehreren zugehörigen Einzelfragmenten gefassten Flügelteilen, die im wesentlichen eine untere Partie aus dem allmählich auf die Flügelspitze auslaufenden Bereich eines linken und eines rechten Flügels einer lebensgrossen Figur darstellen. Bei beiden Flügeln wurden auf der grauen Grundfärbung mit schwarzer und weisser Zeichnung sich von oben nach unten, bzw. vom Gelenk nach aussen, verlängernde und zum Teil breiter werdende Pfauenfedern gemalt, deren entsprechend ihrer Grösse gestaffelten Augen leuchtend mennigerot her-

ausgehoben wurden. Feine weisse, schwarze, dunkelgraue und mennigefarbige Schraffuren in Verdünnung aufgetragen strukturieren das Federkleid in auf Stofflichkeitsillusion zielender annähernd naturalistischer Art. Dank der ausgeprägten Tropfenzüge des Kalkweiss der Zeichnung des Federkleides kann die Lage der Flügelreste exakt mit der Lage des zum Flügelgelenk zu ergänzenden Flügels des Engelfragmentes der Rekonstruktion gleichgesetzt werden. Diese Flügelreste, die ohnehin nicht zwingend zur gleichen Figur gehören müssen, und die auf Grund der zum Teil erhaltenen Farbreste der Nachbarflächen - zum einen ein im Anstoss gelber Hintergrund und andererseits ein ockerfarbenes oder ockerfarben strukturiertes Gewand - nicht mit der vorliegenden Engelsfigur zu verbinden sind, haben jedoch typischen Charakter. Es gibt im ganzen Fundgut nur diese zwei Flügelreste und das Flügelgelenk des in der Rekonstruktion erfassten Engels. In Anbetracht der bereits beschriebenen Fundstreuung in Kombination mit dem einigermaßen abzuschätzenden Anteil des Fundgutes an der gesamten Ausstattung von höchstens 30 Prozent besteht die Möglichkeit, dass alle Flügel der mit Sicherheit gegebenen sieben Engel mit Posaunen in weitgehend gleicher Weise erstens mit aus Pfauenfedern bestehenden Flügeln ausgezeichnet wurden, die zweitens - auch in Übereinstimmung mit der grundsätzlich gleichen Körperhaltung der sieben Engel - in fast deckungsgleicher Form und Lage gestaltet waren. Diese Möglichkeit schliesst eine Darstellung der Cherubim in Disentis nicht aus. Die Darstellung von Engeln, vor allem aber den Wächtern der Bundeslade und des Paradieses, den viergesichtigen Cherubim (1. Kön. 6. Ez. 1, 4-25 und Offenbarung Joh.



4, 6-11), den sechsflügeligen Seraphim (Jes. 6, 1-8) und schliesslich auch der vier geflügelten Wesen der Offenbarung des Johannes mit solcherart symbolträchtig mit Augen übersäten Flügelkleidern - Augen, die nie schlafen - ist ein aus dem alten Orient vorchristlicher Zeit (Der tausendäugige indische Himmelsgott sitzt auf dem Pfauen-thron, der das sternensüßende Himmelsge- wölbe symbolisiert) stammendes darstelle-

Abb. 93: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die Kopie
aus Abb. 92 von halb links.

Abb. 94: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die Kopie
aus Abb. 92 von schräg
oben.

Teilrekonstruktion der Plastik
und Malerei eines Engels des
Strafgerichtes aus dem 8. Jh.

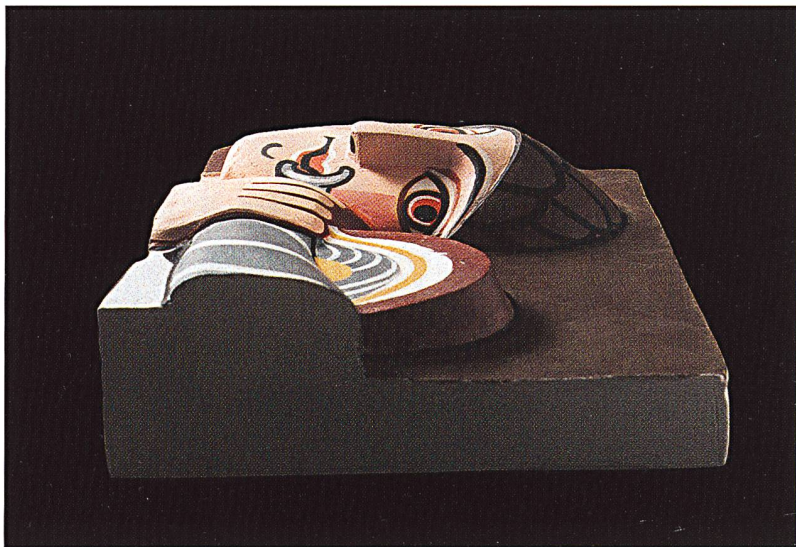


Abb. 95: Disentis/Mustér,
Kloster St. Martin. Die Kopie
aus Abb. 92 von halb rechts.

risches Moment, das in der jüdischen und schliesslich christlichen Symbolik eine Bedeutungsüberlagerung - Sterne, Augen, Pfauenaugen usw. - erfuhr, und das bereits im Frühchristentum und vor allem im byzantinischen Osten und der von diesem beeinflussten Kunst zur Anwendung kam und in der Folge in verschiedenen, die Bedeutung der mit Augen bedeckten Flügel variierenden Form weit über das Mittelalter hinaus tradiert wurden.

Ein weiterer für die Herkunft der Disentiser Engelsdarstellungen möglicherweise bezeichnender Zusammenhang ist die Verwendung von Pfauenfederfächern in der frühchristlichen Liturgie. Fächer aus Pfauenfedern wurden bereits im Rom der Kaiserzeit benutzt. In der frühchristlichen Liturgie - wahrscheinlich ihrem Gebrauch im byzantinischen Hofzeremoniell entsprechend - wurden sie als Ehrenfächer von Diakonen, in Stellvertretung von Engeln bzw. diese symbolisierend, benutzt, und in den um 500 entstandenen pseudodionysischen Schriften über die himmlische und kirchliche Hierarchie werden die zwei litur-

gischen Pfauenfederfächer mit den Flügeln der Cherubim verglichen.

Dem gleichen Schritt der Weisszeichnung wie die Federn des Flügelgelenks angehörend, erhielt die Posaune eine mit breiten weissen Streifen auf dem grauen Grund des gebogenen Tubus erzeugte in sich spiralförmig verdrehte Form. Diese Zeichnung - in der Posaune des rekonstruierten Fragmentes allein kaum nachweisbar - stützt sich in der Rekonstruktion auf andere eindeutig zur Engelsgruppe gehörende Posaunenfragmente, deren Zeichnung deutlich erhalten ist.

Einerseits ist mit dem bläulichen Grau des Posaunenkörpers mit Sicherheit Metall, genauer Silber, gemeint - man bedenke, dass hier das Grau keine Farbe ersetzt, denn die Farbigkeit von Horn ist auf jeden Fall in der Disentiser Farbpalette enthalten -, und das Disentiser Instrument hat ein Mundstück. Beides zusammen entspricht den in der Bibel genannten Trompeten, den Hazozra. Sie waren aus Silber (4. Mose 10, 2), und sie wurden z. B. benutzt um die Gemeinde vor der Stiftshütte zu versammeln (zwei Trompeten), oder um den Senat bzw. die Oberen zusammenzurufen (eine Trompete), oder auch bei der Krönung oder dem Erscheinen von Königen. Alle diese drei Funktionen entsprechen direkt oder in leichter Übertragung gleich mehrfach Situation der Offenbarung des Johannes. Nicht nur die Bundeslade der Stiftshütte - eine der Erscheinungsformen Gottes in der Offenbarung - ist präsent, und es versammelt sich nicht nur der himmlische Senat, die 24 Ältesten, die 16 Propheten, die 12 Apostel unter ihnen die Evangelisten, die Märtyrer und Heiligen und die Engel des Himmels

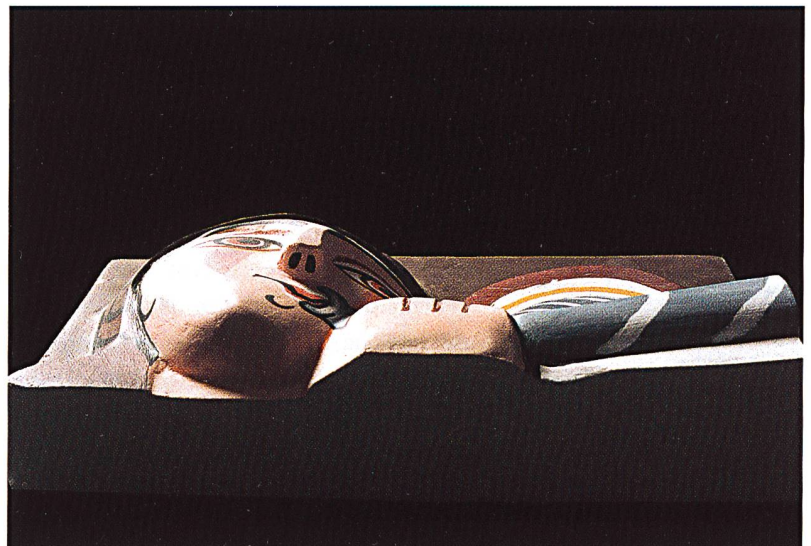
45 EFFENBERGER ARNE, Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna. Evangelische Verlagsanstalt Berlin, Berlin 1975, Abb. 15.

(Engelschöre, Erzengel), es erscheint vor allem der König der Könige mehrfach und in verschiedener Gestalt, unter anderem als Gesetzgeber, als Richter des Strafgerichtes und als Richter des Weltgerichtes, dem Jüngsten Gericht.

Andererseits ist die Disentiser Posaune leicht gebogen und vor allem in sich spiralförmig gedreht. Dies entspricht wiederum der biblischen Posaune (Dan 3, 5 ff.) dem Keren und dem Schofar, die beide aus Tierhorn - das Schofar ausschliesslich aus dem Horn des Widders - hergestellt wurden.

Die als Spiralhörner gekennzeichneten Posaunen der sieben Engel in Disentis sind ein deutlicher Hinweis auf das Widderhorn des Alten Testaments, bzw. den Gerichtscharakter der Engelsdarstellung, der damit gesteigert wird. Mit dem jüdischen Widderhorn wurden Gerichtssitzungen eingeleitet und das jeweilige Urteil damit bekräftigend abgeschlossen. Entsprechend kam es auch im Kampf, z. B. den Angriff einleitend, zur Anwendung, und noch heute wird - neben einer Reihe anderer religiöser Zeremonien, bei denen es zur Anwendung kommt - mit einem Widderhorn, dem Schofarhorn, der Beginn und das Ende des nach religiösen alttestamentarischen Gesetzen vorgeschriebenen Ruhetags, des Sabbat, ausgerufen.

Dieser durch die spiralförmige Posaunenform gemachte Bezug, der das Gesetz und das Gericht betont, kommt in den Bildquellen kaum vor. Er fehlt auch dem, soweit es die Engel mit Posaunen betrifft, wichtigsten Bezugsbeispiel für Disentis, nämlich einer Darstellung, wo die im wesentlichen selbe Szene bzw. der selbe Vers aus der Offenbarung des Johannes in San Michele in Affricisco in Ravenna mit erfasst wurde⁴⁵. Das im einzelnen und im Zusammenhang mit den Bildern der übrigen Ausstattung



schwer zu deutende Gericht war sinngemäss über der Apsis des Chores, der Stirnwand, das Paradies nach Westen zum Langhaus mit den Seitenschiffen hin abschliessend, angebracht. Die Reste dieses wenigstens ikonographisch weitgehend rekonstruierbaren Mosaiks befinden sich heute in der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (D). Im Zentrum dieses isokephal angelegten

Abb. 96: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Die Kopie aus Abb. 92 von schräg unten.

Abb. 97: Disentis/Mustér, Kloster St. Martin. Die Kopie aus Abb. 92 in Untersicht.

Registers thron ein - im Gegensatz zum jugendliche Christus Victor des Apsisbildes - bärtiger und langhaariger Christus, mit dem Gesetz, einem geschlossenen Buch, in der linken Hand und die Rechte in byzantinischem Segensgestus erhoben, flankiert von zwei Erzengeln, von denen der zur Rechten Gottes stehende die Lanze mit dem Essigschwamm hält und der andere die Lanze der Brustwunde. Die sieben Engel mit Posaunen - nimbenlos, wie aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Disentiser Engel - sind in zwei zum Zentrum hin gerichtete Chöre aufgeteilt: vier links und drei rechts. Die halb erhoben gehaltenen Posaunen der Engel sind leicht geschwungen und etwas dünner im Rohr als die Disentiser Posaunen. Die Farbe der Instrumente ist ein lichtiges Goldbraun mit schwarzer Schattierung und goldenen Lichtkanten. Sie entspricht der Farbe von Tierhorn oder poliertem und gewachstem Holz, was in beiden Fällen durchaus realen zeitgenössischen Blasinstrumenten entspricht. Dieses Strafgericht, das ein Teil der 545 vollendeten Ausstattung von San Michele in Affricisco (I) war, und dem in Einheit mit dem thronenden Christus unbedingt auch den Aussagecharakter eines jüngsten Gerichts zukommt, ist das älteste erhaltene Beispiel dieser die sieben Engel mit Posaunen mit darstellenden Form einer Offenbarungsvision.

Dass in der Disentiser Darstellung die Posaunen als Widderhörner akzentuiert wurden, ist auf jeden Fall ein im Masse seiner Direktheit kaum zu entschlüsselnder Bezug auf Palästina, der zumindest hierin weniger auf frühchristlich westliche Darstellungsformen als Vorlagen für Disentis hinweist, sondern letztlich auf den Süden und Süd-

osten des byzantinischen Reiches. In der Paulos Kathedrale in Faras (Nubien, ET) waren in einer stark byzantinisch und wohl auch jüdisch geprägten Wandmalerei des, wahrscheinlich, 10. Jahrhunderts die beiden Erzengel Michael und Gabriel als Wächter des Westportals im Nartex der Kirche in deutlicher Überlebensgrösse von zwei Metern Höhe dargestellt. Die Figur des Erzengels Michael hält eine raumgeometrisch stilisierte Posaune in der Rechten, die nicht nur die Spiralwindungen aufweist, sondern die auch - in etwa zwei Drittel einer Armlänge messend - für eine Posaune zu kurz ist. Eine Länge, die hingegen durchaus dem Schofarhorn angemessen ist. Dazu kommt, dass die Flügel der beiden Engel mit Augen bedeckt sind⁴⁶. Disentis und Faras haben, zumindest soweit es diese Gegebenheiten anbelangt, die Wurzeln in der gleichen darstellerischen Tradition.

Eine eher an gewundene Muschel- oder auch Füllhörner der griechischen und römischen Antike erinnernde Form der Posaunen zeigt eine einzige Buchmalerei, die Apokalypse von Valenciennes aus dem ersten Viertel des 9. Jahrhunderts⁴⁷. Es ist durchaus möglich, dass sich in dieser Buchmalerei Reminiszenzen der Antike formal, aber einem Bedeutungswandel unterworfen, überlagern. Aber auch hier, im Zusammenhang mit der Darstellung von Engeln des Strafgerichts, lässt sich der inhaltliche Akzent bzw. der Bezug zur alttestamentarischen Gerichtsposaune der Erzengel selbst bei nachweisbarer Vermischung der Formen oder der formalen Elemente nicht umgehen. Für die Posaunen von Disentis und von Faras ist der Bezug zum Muschel- oder Füllhorn ohnedies ausgeschlossen. Die Formen und Ausprägungen bei beiden Instrumenten lässt diese Assoziation nicht zu.

46 GODLEWSKI WODZIMIERZ, The Paulos Cathedral in Faras (Pachoras) and the Question of Byzantine Influences. In: MOSS CHRISTOPHER/KIEFER KATHERINE (Hrsg.): Byzantine East, Latin West; Studies in Honour of Kurt Weitzmann. Princeton University, Princeton, New Jersey 1995, 243, Abb. 6.

47 SCHILLER GERTRUD, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 5. Die Apokalypse des Johannes. Bildteil, Gütersloh 1991, Abb. 224, 265, 299.

Der zweite Teil der Weisszeichnung betrifft ausschliesslich und insgesamt die Gesichter der lebensgrossen Disentiser Figuren. Es handelt sich im wesentlichen um eine reine Lichtzeichnung in Form von aufgesetzten Lichtern, die - trotz einer gewissen Stilisierung, die das Bestreben nach Einheitlichkeit und die Routine der Ausführenden verrät - durchaus entsprechend der natürlichen Gesichtstopographie und entsprechend einem durchgängig zu beobachtenden zenitalen Lichteinfall appliziert wurde. Die Brauenkämme und die Höhen der Oberlider sind mit je einem präzise geführten feinen Pinselzug "beleuchtet". Die der Kubatur zugrunde liegende spätantike idealtypische Vorstellung des weich ausgerundeten menschlichen Gesichtes wiederspiegelt sich auch in der die Plastik vollendenden Lichtgebung der Mundlandschaft, die, ebenfalls natürlichen Gegebenheiten folgend, entlang der Lippen und auf die Mundwinkel übergreifend, den Eindruck eines weichen, aber jugendlich straffen Mundbereichs ohne Kanten und Falten erweckt.

Das den weissen Augenkörper nie vollständig bedeckende Weiss des Auges hat der Tendenz nach weniger Farbbedeutung, d. h. es ist nicht einfach die Fläche des Augenkörpers weiss bemalt, sondern es wurde vielmehr die Absicht verwirklicht, das plastische Rund des Augapfels als Glanzkörper im Licht erstrahlen zu lassen. Das die Iris als ebenfalls Licht reflektierendes transparentes und plastisches Objekt wirken lassende Glanzlicht, das als feine umrundende Innenkontur erscheint, ist ein auch in technischer Hinsicht besonders bezeichnendes und gehaltvolles Detail der Disentiser Malerei. Die gleiche Differenziertheit in der Lichtgestaltung in ähnlicher Ausführung gerade auch des Auges findet sich sonst nur

in den qualitativ hochstehenden spätantiken und frühchristlichen monumentalen Wandmalereien und Mosaiken und vor allem auch in der auf römischen Vorbildern basierenden Porträtkunst der Zeit. Im Gegensatz zu diesen Beispielen fehlen den Disentiser Gesichtern jedoch die Lichter auf dem Kinn, dem Nasenrücken und - als Weisserhöhung - auf den Wangenpartien und eventuell dem Stirnbereich. Diese aus der Nähe gesehene merkwürdige Inkonsequenz ist in der richtigen Distanz betrachtet sofort verständlich. Hier bedient sich die Malerei folgerichtig der ihr unterlegten und nur mit ihr zusammen zu verstehenden Plastik der Kubatur, die über das reale Licht eben diese Effekte erzeugt. Dies definiert in besonders klarer Weise die unbedingte Einheit von Plastik und Malerei, in der die Malerei die plastische Unterlage als malerisches Element nutzt, und in dem die Plastik nur insofern ausgeführt wurde, als dass sie diesen Nutzen für die Malerei und für die bereits erwähnte Wahrnehmung der Malerei im Raum erbringt.

Es ist deswegen grundsätzlich falsch, den Begriff der farbigen Fassung auf die Disentiser Malerei anzuwenden. Eine Fassung meint die Bemalung einer Plastik.

D. h., auch bei grösster Qualität einer solchen Fassung, die ohne weiteres einer höheren Qualitätsstufe angehören kann als die von ihr gefasste Plastik, steht die Plastik trotz aller malerischen Akzente ihrer Fassung als eigentlich in sich abgeschlossenes Werk im Zentrum. Die Fassung dient der Plastik, denn ohne Plastik hat die Fassung keinen Bestand und keinen Grund. In Disentis verhält es sich genau umgekehrt. Die Plastik hat ohne Malerei keinen Sinn. Hier ist die Plastik eigentliche Phase der Malerei. Als vorgeformter Untergrund ist sie geeig-

nete Projektionsfläche für die Entfaltung einer Malerei, der sie zugleich Räumlichkeit verleiht. Das spezielle und hoch zu wertende technische und künstlerische Raffinement der Disentiser Ausstattung lässt sich nicht zuletzt über die Wahrnehmung und über die konsequente Berücksichtigung dieses Zusammenwirkens - betrachtet in der zgedachten Entfernung und eingedenk der verschiedenen möglichen Lichtwirkungen - beschreiben.

Das gelbe Zentrum des Flügelgelenks liegt in seinem Anstoss an den Posaunenkörper wahrscheinlich über der Schwarzzeichnung. Da mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden kann, dass die Schwarzzeichnung der Posaune vor der Gelbzeichnung vorgenommen wurde, muss davon ausgegangen werden, dass eine abschliessende Anpassung oder eine vervollständigende Retusche durchgeführt wurde.

Spätestens jetzt, möglicherweise aber bereits vor der in der dritten Schrittfolge beschriebenen Schwarzzeichnung, wurde der Hintergrund mindestens im Bereich der Engelsfiguren flächig mit Braun gefärbt. Da in einigen diesbezüglich einigermaßen beurteilbaren Fragmenten das Braun nach der Kontur der Figur aufgetragen wurde und sich die Logik der im mindesten eine ganze Figur, meist aber eine ganze Figurengruppe bzw. eine grössere Bildpartie umfassenden Malabläufe nur sehr bedingt über den von den Engelsfragmenten erfassten kleinen Teil des Gesamten herleiten lässt, kann der genaue Platz der Hintergrundfärbung in der Schrittfolge nicht bestimmt werden. Sicher ist immerhin, dass der Hintergrund auf jeden Fall nach der Karnatfärbung bemalt wurde und dass das Braun des Hintergrun-

des nicht mit der Frisurfarbe zusammen aufgetragen wurde. Dies gilt für alle im Fundgut erfassten Bereiche des braunen Hintergrundes.

Die einzelnen Schritte der Malerei im Überblick

1. Kalkmilchanstrich auf den zur gegenseitigen Abbindung noch genügend feuchten plastischen Untergrund. Er dient insgesamt als Malgrund für die Freskomalerei. Er hat aber gelegentlich auch Farbcharakter. Z. B. für Teile des Hintergrundes oder für einzelne Gewänder bzw. einzelne Gewandpartien.

Auf diesen Malgrund wird ohne Vorzeichnung gemalt.

2. Auftrag einer Imprimitur auf alle Karnatflächen (Gesichter, Hände und Füsse).
3. Einfärbung der Karnatflächen.
4. Schatten vertiefende und Schattenregionen färbende Modulierung der Karnatfläche des Gesichts.
5. Auftrag von Wangenrot und Zeichnung der Lidfalten mit halbwegs dünnem Rot.
6. Färbung der Lippen und der Iris mit reinem Mennige.
7. Betonung des Anstosses zwischen Gesicht und Hand mit verdünntem Mennige.
8. Partielle und im jeweiligen lokalen

- Malverlauf integriert zu verstehende Vorzeichnung der Augen mit gelbem Ocker, mit der zusätzlicher Funktion einer die spätere Zeichnung der Augen begleitenden gelben Lichttönung.
9. Struktur und Lichtwirkung verleihende Zeichnung des Flügelgelenks mit gelbem Ocker.
 10. Kolorierung der Frisur mit Braun (Rot-Schwarz-Mischung).
 11. Färbung des Flügelgelenkranfes mit bräunlichem Rot.
 12. Konturierung der Hand mit sattem bräunlichen Rot, in einer zur Färbung des Flügelgelenkranfes differierenden Mischung.
 13. Anpassendes Nachzeichnen der mit dünnem Rot gezogenen Lidfalten mit dünnstem Braun. (Dieser Schritt wird eventuell erst im Zusammenhang mit der Zeichnung der Unterlider vorgenommen.)
 14. Schwarzzeichnung der Frisur, der Ohren, der Augen, der Nasenlöcher, des Mundes, der Kinngrube und der Umrisse des Kopfes.
 15. Nachzeichnen der gelb vorgezeichneten Unterlider mit Braun.
 16. Vorkonturierung und Vorfärbung der Posaune mit anthrazitfarbigem Schwarzgrau.
 17. Graufärbung der Posaune und des Flügels.
 18. Konturen der Posaune und deren Anstoss an die Hand, Vertiefung der Gewandfalte und Vervollständigung der Figurenkontur mit Schwarz.
 19. Weisszeichnung der Spiralwindungen der Posaune und der Federn des Flügelgelenks auch in der Funktion von aufgesetzten Lichtern bzw. Lichtkanten.
 20. Lichtzeichnung des Gesichtes mit Weiss: Glanzlichter auf den Brauenkämmen, auf den Oberlidern, um Lippen und Mundwinkel und als Konturen der Iris. Auftrag des Augenweiss mit der wesentlichen Funktion von Glanzlichtern.
 21. Anpassende Retusche des ockergelben Zentrums des Flügelgelenks im Anstoss an die Posaune.
 22. Braunfärbung des Hintergrundes. (Möglicherweise bereits früher vorgenommener Malschritt, der aber nicht vor der Karnatfärbung liegt, und der nicht zusammen mit dem Braun der Frisur erfolgte.)