

Heidrun Stein

**Meerster und Karfunkelstein.  
Die Malereien im Karner zu Perschen\*.**

Mit einem Anhang von Franz Fuchs

Den »Höhepunkt romanischer Wandmalerei in Bayern«, gar in Deutschland<sup>1</sup>, »den vollkommensten *Cyclus* von Gemälden der Zeit«<sup>2</sup> nannte man im Überschwang der Entdeckerfreude die Wandmalereien des Karners in Perschen bei Nabburg in der Oberpfalz, als sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts unter der Tünche jüngerer Zeiten zum Vorschein kamen. Eine systematische Restaurierung fand damals nicht statt. Man begnügte sich damit, die Fresken an den Stellen freizulegen, an denen die Tünche ohnedies abbröckelte. Was dabei ans Licht kam, war so gut erhalten, daß die sonst übliche Übermalung des Vorhandenen und Rekonstruktion des Verlorenen unterblieb<sup>3</sup>. Erst in den Jahren 1964 bis 1970 unternahm das Landesamt für Denkmalpflege eine vollständige Freilegung der Wandmalereien<sup>4</sup>. Dabei traten die bis dahin wohlbekanntesten Partien klarer hervor; wichtiger noch war aber die Aufdeckung der Ausmalung der Apsis. Diese bisher unpublizierten Malereien sind nicht nur für die Analyse des gesamten Bildprogrammes von Bedeutung, darüberhinaus erscheint dort mit der Darstellung des Stifters ein wichtiger Hinweis auf den Auftraggeber der Malereien.

Die Gründung der Pfarrei Perschen »reiche in ein hohes Alter hinauf«<sup>5</sup>, wird von der lokalen Forschung gerne behauptet; die Frühzeit der Pfarrei

ist allerdings in keiner Weise dokumentiert<sup>6</sup>. Die Bulle »*Agnitum esse*« Papst Leos III. aus dem Jahre 798, in der die »*ecclesia juxta Nappurch, quae vocatur Bersana*«<sup>7</sup> zum Besitz der Regensburger Kathedrale gezählt und Perschen erstmals urkundlich genannt wird, ist eine Fälschung des 11. Jahrhunderts<sup>8</sup>, die aber immerhin die Besitzverhältnisse zur Entstehungszeit der Fälschung belegt. Im Jahr 1160 »bestätigt« Bischof Hartwich II. von Regensburg (1155–1164) die Fälschung mit einer echten Urkunde, in der er die Pfarrei Perschen dem Domkapitel übergibt und die Schenkung an eine Jahrtagsstiftung knüpft. Dieses Diplom wurde von Ferdinand Janner nach einem handschriftlich überlieferten Regest in die Forschung eingeführt<sup>9</sup>. Franz Fuchs gelang es nun, den bisher unbekanntesten, vollständigen Text dieser für die Geschichte Perschens wichtigen Urkunde in einer Abschrift des 16. Jahrhunderts aufzufinden, eingetragen in einer karolingischen Handschrift aus St. Emmeram in der Münchener Staatsbibliothek<sup>10</sup>.

Mit der Übergabe der Pfarrei Perschen an das Regensburger Domkapitel im Jahr 1160 steht vermutlich der Bau von Kirche und Karner bzw. dessen Ausmalung in zeitlicher Beziehung.

Das Patrozinium der Totenkapelle ist nicht belegt. Im 19. Jahrhundert werden St. Michael<sup>11</sup>, aber auch St. Georg und Allerseelen<sup>12</sup> genannt.

Die eingangs zitierte Würdigung der Malereien in Perschen als »vollkommensten Cyclus von Gemälden der (romanischen) Zeit« stammt von Joachim Sighart, der sie nach ihrer Aufdeckung erstmals veröffentlichte. Er beschrieb die Gottesmutter im Scheitel der Kuppel, eine paarweise abwechselnde Reihe von Engeln und Jungfrauen, Christus in der Mandorla sowie die zwölf Apostel. »Auf blauem Hintergrund sich erhebend, zeigen diese Gemälde, wohl das Gericht, das Eintreffen der Seelen vor dem Gerichte sinnbildend, einen Ernst, eine Zartheit und zugleich bei aller Hagerkeit eine so große Richtigkeit der Formen, daß wir sie ohne Zweifel dem Besten des dreizehnten Jahrhunderts zuzählen dürfen.«<sup>13</sup>

Von den damals freigelegten Partien der Malereien fertigte Ludwig von Krämer 1879 wohl originalgroße Kopien an, die bis 1930 im Bayerischen Nationalmuseum ausgestellt waren<sup>14</sup>. Leider können sie dort nicht mehr aufgefunden werden<sup>15</sup>. Im Landesamt für Denkmalpflege hat sich aber eine Abschrift des erläuternden Textes erhalten, den Krämer seinen Kopien beigefügt hatte<sup>16</sup>. Daraus geht hervor, daß er Christus in der Mandorla, Maria und je eine anschließende Figur der Engel, Jungfrauen und Apostel abgezeichnet hatte. Die Inschriften notierte er, soweit er sie lesen konnte, in seinem Bericht, in den Kopien selbst hat er »die alphabethische Schriftzeichenfolge angewendet, da ich die Schrift vom malerischen Standpunkt aus nur insofern für wesentlich erachte, als sie im Gesamteindruck eine Rolle spielt«<sup>17</sup>. Nach Krämer seien die Malereien gleichzeitig mit dem Bau der Kapelle »im 9. bis 10. Jahrhundert« entstanden, denn »in dieser Zeit wenigstens treten noch gute Formen auf, die ja auch hier sich vorzugsweise in der Christusfigur zeigen – die spätere Kunst in Deutschland und Italien bis Giotto und Cimabue zeigen jene

mageren und schwarz eingefästen, unmodellierten Figuren, von denen an den perschener Malereien nichts zu finden ist«.

Nach den eher persönlichen Notizen Ludwig von Krämers erfahren die Malereien im Inventar der Kunstdenkmäler Bayerns eine erste systematische Bearbeitung<sup>18</sup>. Ihr Inhalt wird als Weltgericht gedeutet; stilistisch werden sie der Regensburger Wand- und Buchmalerei zugeordnet und in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts datiert; terminus post quem sei die nach Janner im Jahr 1161 erfolgte Übergabe der Pfarrei Perschen an das Regensburger Domkapitel.

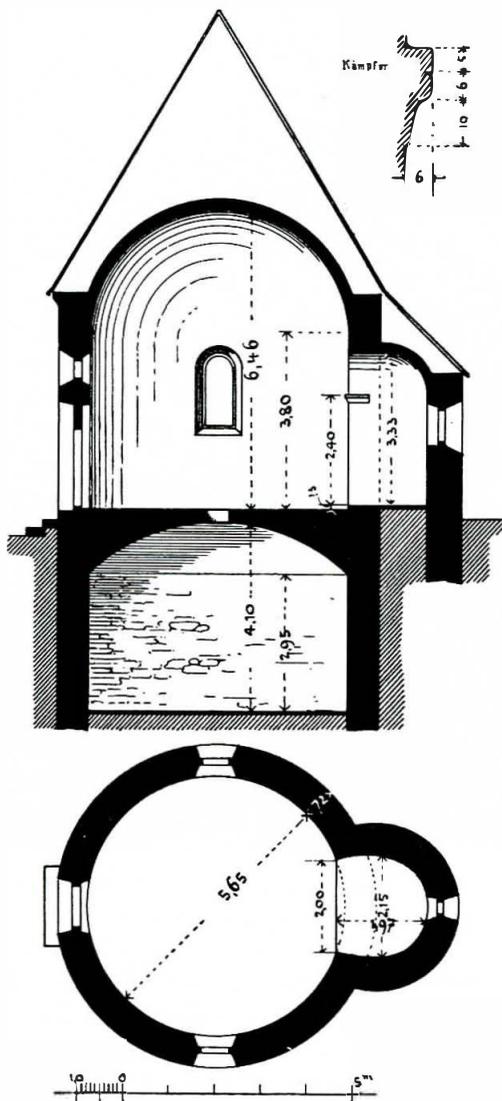
Die erste und grundlegende stilistische Analyse leistete, wie für die romanische Wandmalerei im Regensburger Raum allgemein, Hans Karlinger<sup>19</sup>. Er präzisiert die Datierung auf die Zeit »um 1170« und nennt die »Erlanger Gumpertusbibel und die von ihr abgeleiteten Werke«<sup>20</sup> als nächstliegende stilistische Vorbilder. Entsprechend seiner Fragestellung läßt Karlinger ikonographische Probleme der von ihm behandelten Denkmäler außer acht.

Otto Demus nimmt die Perschener Malereien in sein Corpuswerk zur romanischen Wandmalerei auf. Er sieht in ihnen »eine etwas provinziellere Spielart des klassischen Regensburger Stiles« und datiert sie »um die Jahrhundertmitte oder wenig später«<sup>21</sup> bzw. in das »dritte Jahrhundertviertel«<sup>22</sup>. Der »fast volkstümliche Charakter der ein wenig derben aber doch hintergründigen und starken Malereien« erschwere die Datierung. Zudem wirke die »knappe Strenge der Formen« für die mutmaßliche Entstehungszeit »altertümlich«. Was die Ikonographie betrifft, differenziert er den allgemeinen Hinweis auf die Gerichtsthematik in eine »Darstellung der ideellen Kirche, der Himmlischen Herrlichkeit mit all ihren Rängen«, ein »Regensburgischer Grundgedanke«, wie Demus meint<sup>23</sup>.

In der lokalen Forschung werden die Malereien immer wieder einmal beschrieben, ohne daß dadurch neue Erkenntnisse gewonnen würden<sup>24</sup>. Waren schon die seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts bekannten Teile der Malereien in Perschen nie erschöpfend bearbeitet worden, so ist die bei der Restaurierung der 60er Jahre aufgedeckte Apsidenausmalung bis heute in der kunsthistorischen Literatur unbeachtet geblieben.

Die zweigeschossige Friedhofskapelle<sup>25</sup> erhebt sich über kreisförmigem Grundriß mit einem inneren Durchmesser von 5,65 m. Unter dem Erdbodenniveau liegt das von außen über eine (erneuerte) Treppe zugängliche Beinhaus<sup>26</sup>, überirdisch die Totenkapelle (Abb. 1). Eine Okulusöffnung exakt im Zentrum des Bodens verbindet die beiden Räume<sup>27</sup>. Die obere Kapelle wird über dem Raumzylinder von 3,80 m Höhe in einer Gesamthöhe von 6,46 m mit einer Kuppel geschlossen. Der Dachstuhl ragt darüber in steilem Kegel auf. Im Osten bricht der Apsidenbogen in einer Breite von zwei Metern (Höhe 3,33 m) das Kapellenrund auf. Ein Halbkreis bildet den Grundriß der Apsis, dessen Durchmesser allerdings nicht den lichten Grundrißkreis der Kapelle, sondern den Kreis über der äußeren Mauerstärke tangiert; die Apsis bekommt somit hufeisenförmigen Grundriß. Dem Durchmesser von 2,15 m steht eine Apsidentiefe von 3,97 m gegenüber.

Die Kapellenwände entbehren nahezu jeglicher architektonischen Gliederung. Wand und Wölbung gehen ohne Absatz ineinander über. Lediglich der Ansatz des Apsidenbogens wird durch Kämpferplatten mit Wulst und Kehle aus Haustein akzentuiert<sup>28</sup>. Das Portal im Westen, zwei Rundbogenfenster<sup>29</sup> im Norden und Süden und ein Fenster im Scheitel der Apsis schneiden vier Öffnungen in die vier Achsen der Kapelle. Die



1. Perschen, Karner, Grundriß und Schnitt

weitere Gliederung der Architektur obliegt allein der Malerei, die die Architektur ursprünglich vollständig mit figürlichem und ornamentalem Schmuck bedeckte (Abb. 2).



2. Perschen, Karner, Wandmalerei in der Kuppel

Sowohl die Höhe des Raumzylinders als auch die Kuppelwölbung sind in je zwei Malzonen geteilt, die ein Tondo im Scheitel der Wölbung bekrönt. Die unterste Wandzone verkleidet ein heute fast vollständig zerstörter gemalter Vorhang (Abb. 3).

Darüber beginnt eine regelmäßige Reihung stehender und sitzender Figuren in fiktiven, dreifach übereinander gestaffelten Bogengängen. Die Arkaden der ersten Figurenreihe werden durch schlanke Säulchen voneinander getrennt, ihre flachen Rundbögen von Dreiecksgiebeln be-

dacht. In den Zwickeln der Bögen setzen verschiedenartige Bekrönungen die Vertikalgliederung der Säulen fort. Während die Schäfte der Säulen weiß erscheinen, suggerieren ein dunkles und helles Gelb als Einfassung ihre Plastizität. Kämpfer und Deckplatte der Kapitelle sind grün gemalt. Die Kapitellkörper selbst waren wohl recht phantasie reich gestaltet: Im einzig erhaltenen Beispiel etwa bilden zwei Vögelköpfe das Kapitell. Die Basis der Säulchenreihe bzw. der Boden für die Standfiguren in den Arkaden ist nirgends mehr zu erkennen. Bei einer einzigen,

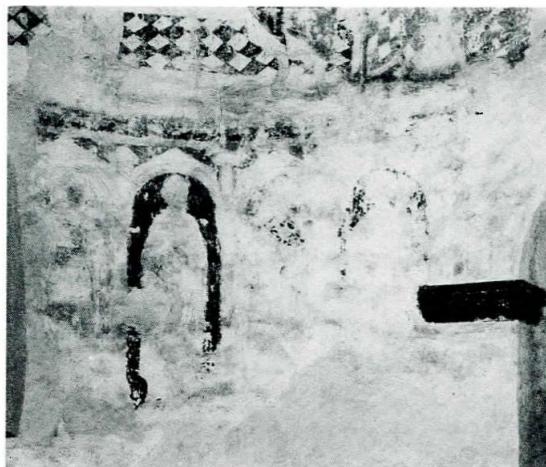
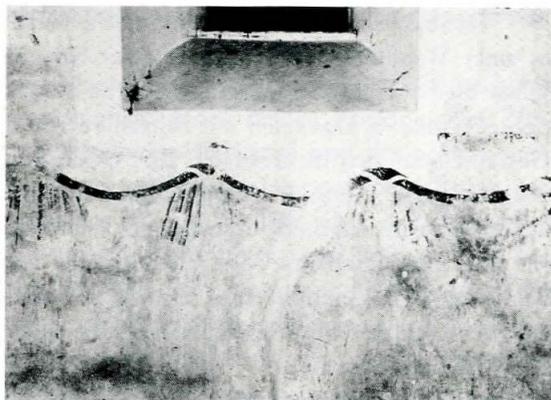
in ganzer Gestalt erhaltenen Figur stehen die Füße seitlich parallel nebeneinander, ohne aber auf festen Boden zu treffen. Die Beschreibung der einzelnen Figuren jeder Reihe beginnt immer im Osten und läuft gegen den Uhrzeigersinn nach Norden. Zur besseren Übersicht wurden sie jeweils durchlaufend nummeriert.

Im untersten Figurenregister<sup>30</sup> finden zwischen Apsis und Nordfenster vier Standfiguren (Abb. 4) in vier Arkaden Platz (Figuren I,1 bis 4). Die einzelnen »Nischen«, d. h. der Bildgrund unter den Figuren in den Arkaden, sind in der Reihenfolge rot, gelb, rot und blau ausgefüllt. Keine einzige Figur in diesem Register wird durch einen Nimbus ausgezeichnet.

Die erste Figur (I,1) hebt sich nur noch im weißen Umriss vom roten Grund ab; von einer Binnenzeichnung hat sich nichts erhalten. Sie stand frontal zum Betrachter.

Die folgende Figur (I,2) wendet sich nach Osten, der ersten Figur bzw. der Apsis zu. Sie trägt ein rotes Gewand, Spuren von Saumborten oder Stoffornamenten lassen sich noch erahnen, vielleicht auch eine Kopfbedeckung. Die Zeichnung des Gesichtes ist gänzlich verblaßt.

3. Vorhangdraperie in der untersten Bildzone

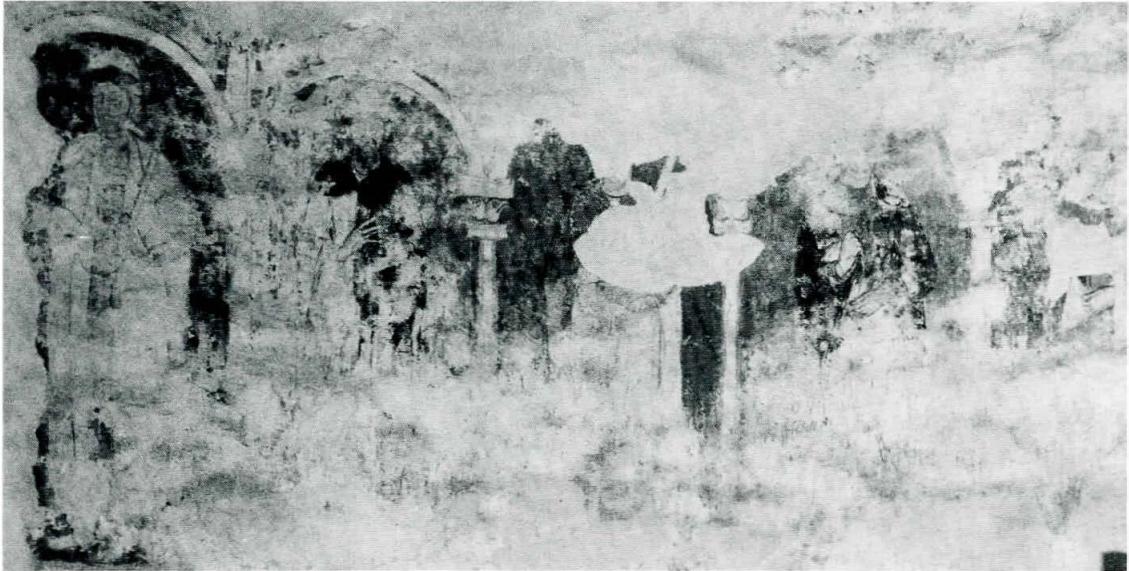


4. Propheten (I, 1 bis 4) der ersten Figurenzone im nordöstlichen Viertel der Kapelle

Die dritte Figur (I,3) trägt einen grünen, stark abgeriebenen Mantel mit Achselanschluß. Der Körper steht ganz gerade, nur der Kopf, mit einer Art Haube bedeckt, wendet sich nach rechts, also nach Osten. Der Ockerton des Inkarnates von Gesicht und Händen ist erhalten, nicht aber eine Binnenzeichnung. Die rechte Hand (immer von der Figur aus gesehen, nicht vom Betrachter) rafft den Mantel über der Körpermitte, die linke liegt vor der Brust.

Die folgende Figur (I,4) steht vor blauem Grund, in dem links und rechts des Kopfes eine sich dunkler abzeichnende blaue Majuskelschrift zu lesen ist: [.] A [..] / CHĪ\*. Das Gewand – Spuren von Ocker und rote Konturen – liegt eng an und betont die Körpermitte mit einem breiten Band horizontaler Falten. Den Kopf bedeckt eine über geradem Stirnreif leicht zugespitzte Haube.

An dieser Stelle unterbricht das Nordfenster die Figurenreihe. Der neue Verputz um die Fensterleibung verdeckt den Abschluß der Arkatur.



5. Propheten (I, 5 bis 9) der ersten Figurenzone im südwestlichen Viertel der Kapelle

Im anschließenden nordwestlichen Viertel des Raumzylinders zeugen nur noch Spuren des roten Grundes unmittelbar neben dem Nordfenster von der ursprünglich hier weitergeführten Figurenreihe, die hellrot-dunkelrot-gelbe Streifenfolge markiert noch den ringsum laufenden oberen Abschluß über der Arkatur. Bis zur Türöffnung im Westen ist weiter keine Malerei mehr erhalten.

Entsprechend den fünf Figuren und Arkaden im anschließenden südwestlichen Viertel des Raumzylinders, vom Westportal bis zum Einschnitt des Fensters im Süden, kann man wohl auch für das gänzlich zerstörte nordwestliche Viertel ehemals fünf Figuren rekonstruieren.

Die erste Figur im südwestlichen Kompartiment (I,5) steht in einer rot ausgefüllten Arkade (Abb. 5). Sie wendet sich nach Süden, geht gleichsam weg von der Tür in das Kapellenrund. Gesicht und Unterkörper sind gänzlich zer-

stört, nur der Rumpf blieb erhalten. Den Halsausschnitt des engen, ockerfarbenen Kleides schmückt eine breite weiße Borte mit roten Ornamenten. Ein gelber, stark abgeriebener Mantel wird von der linken Hand vor dem Leib zusammengehalten. Der rechte Arm ist seitlich angewinkelt, die Hand wohl in einem Zeigegestus erhoben.

Der Nachbar zur Rechten (I,6) nimmt die Geste in einer Wendung des Kopfes auf, der Körper selbst bleibt dagegen gerade nach vorne ausgerichtet (Abb. 7). Das reich mit Borten verzierte Gewand hebt sich in kräftigem Rot gegen den ockerfarbenen<sup>31</sup> Grund ab. Die Farbe des Mantels ist schwarz oxydiert, ursprünglich leuchtete er, laut Pigmentanalyse des Landesamtes für Denkmalpflege, zinnoberrot. Ein Zipfel wird von der rechten Hand hochgehalten, die linke liegt vor dem Bauch.

Die Arkade der folgenden Figur (I,7) ist wieder



6. Propheten (I, 8 und 9)



7. Propheten (I, 6 und 7)

rot ausgefüllt (Abb. 7). Die nur in wenigen Resten erhaltene Figur steht vollkommen frontal unter der bekrönenden Bogenarchitektur. Über das ehemals hellgrüne (Kupfersalz), mit roten Borten gesäumte Kleid legt sich ein ockerfarbener Mantel. Der rechte Arm ist gerade nach oben angewinkelt, die linke Hand scheint einen Stab oder ein Szepter gehalten zu haben, von dem gerade noch ein Stück über der Schulter erhalten ist.

Der Mantel der folgenden Figur (I,8) leuchtete ursprünglich in den beiden Rottönen des Zinnober (schwarz oxydiert) und des erdfarbenen Rot (Abb. 6). Das kinnlange, ebenfalls rot gezeichnete Haupthaar läßt über der Stirn eine Tonsur frei; ein üppiger, roter Vollbart zierte das Gesicht, in das rote Konturen die Augen und die lange, gerade Nase einzeichnen. Kopf und Körper sind bewegungslos nach vorne gerichtet, der rechte Arm ist angewinkelt, die langen Finger

sind vor der Brust gespreizt. Die linke Hand bleibt unter dem Mantel verborgen.

Die nächste Figur (I,9) ist als einzige vollständig erhalten (Abb. 6). Sie wendet sich vor rotem Grund nach Osten, auch die Füße weisen in dieselbe Richtung; Schuhe sind nicht zu erkennen. Über das ornamentierte, gelbe Unterkleid legt sich ein hellgrüner Mantel, der gerade über beide Schultern fällt. Das weiße Futter ist an den Säumen umgeschlagen. Mantel und Kleid reichen bis zu den Knöcheln. Das nach rechts blickende Gesicht ist bartlos; die roten Haare bedeckt eine weiße Haube über ockerfarbenem, d. h. wohl goldenem Stirnreif. Beide Arme sind angewinkelt und weisen nach Osten, die linke Hand hält ein Szepter.

Hier wird die Figurenreihe durch das Südfenster unterbrochen. Östlich des Fensters, im letzten Viertel des Kapellenrundes, ist in dieser untersten Figurenzone keine Malerei erhalten.



8. Zweite und dritte Figurenzone in der Kuppel der Kapelle: Petrus und ein weiterer Apostel (II, 1 und 2) sowie Engel und hl. Jungfrau (III, 1 bis 3)

Über den Bögen bindet ein ockerfarbener Bildgrund die Reihe der Arkaden zusammen, eine Streifenfolge in hellrot, dunkelrot und gelb schließt nach oben ab. Sie markiert gleichzeitig in etwa den Übergang vom geraden Raumzylinder zur Wölbung der Kuppel. Hier schließt die zweite Figurenzone an.

Anfang und Ende der Reihe liegen wieder im Osten. Anstelle der Apsisöffnung schiebt sich hier die Mandorla Christi zwischen die erste und letzte Figur. Alle Figuren der Kuppel sind, im Gegensatz zu denen darunter, mit Nimben ausgezeichnet.

In der zweiten Figurenzone thronen die zwölf Apostel auf einer durchgehenden Bank, jeder auf einem Kissen. Über der Rückenlehne, die von einem gelb-weißen Streifen abgeschlossen wird, setzen kurze, z.T. gedrehte Säulchen an, die flache Arkaden tragen. Die gleichförmigen Kapitelle bestehen aus gelben Ranken zwischen ursprünglich zinnoberroten (schwarz oxydierten) Grund- und Deckplatten. Jeder Apostel wird von einem Bogen überfangen, gebildet aus einem weißen, gelben und roten Streifen, die Felder sind alternierend gelb und blau ausgefüllt. Sowohl die Rückenlehne als auch die vordere Verkleidung der Thronbank ziert ein querliegendes Rautenmuster in (ursprünglich) Zinnober und Weiß bzw. Rot und Weiß. In den roten Feldern sind jeweils mit dem anderen roten Pigment Kreuzblattornamente eingezeichnet. Die Lehne scheint aus Stoff zu bestehen, der an Ösen und Bändern an der »Rückwand« befestigt ist; die kleinen Kugelformen mit bekrönendem Ring können aber auch gedrechselte Zierde einer hölzernen Lehne vorstellen. Anfang und Ende der Bank sind »perspektivisch« verkürzt nach hinten, d. h. nach oben ansteigend gezeichnet, die Seitenfelder in drei mal drei gelbe und weiße Quadrate unterteilt.



9. Petrus, Detail

Zur Rechten Christi eröffnet Petrus als erster Apostel (II,1) die Reihe (Abb. 8). Zu erkennen ist er an den riesigen Schlüsseln, die er mit ihren Bärten nach oben gerichtet szepterähnlich so in seiner Rechten zusammenhält, daß sie ein Handkreuz bilden. Daneben kennzeichnen ihn die typischen Gesichtszüge, die weißen, kurzen Haare, in die, wie auch in den Bart, blaue Linien die Locken einzeichnen (Abb. 9). Links hält er ein geschlossenes Buch mit reich verziertem, gelbem Einband weit vom Körper weg. Er thront streng frontal, die nackten Füße breit auseinander gestellt. Über die Albe hat er ein gelbes, rot gefüttertes Pallium geschlungen.

Der zweite Apostel (II,2) läßt sich, wie die übrigen, kaum mehr eindeutig identifizieren (Abb. 8). Er wendet sich mit dem ganzen Körper Petrus zu. Er erscheint im Typus des alten Mannes mit weißen, gelockten Haaren und kurzem Bart. Sein weißes Kleid zieren gelbe Borten, darüber trägt er ein grünes Pallium. Mit der Linken stützt er das geschlossene, gelb eingebundene Buch auf das linke Knie, die Rechte ist mit sprechend ausgestrecktem, überlangen Zeigefinger vor der Brust erhoben.



10. Apostel der zweiten Figurenzone (II, 3 und 4)

Der dritte Apostel (II,3) ist nun ein jugendlicher, bartloser Mann mit kurzen, roten Haaren (Abb. 10). Vom ockerfarbenen Grund hebt sich die umgeschlagene rote Innenseite seines gelben Mantels ab. Die Hände streckt er nach beiden Seiten aus, die Rechte trägt ein offenes Buch.

Wie der eben beschriebene jugendliche Apostel thront sein Nachbar frontal (II,4, Abb. 10). Es ist ein Greis von eindrucksvoller Gestalt, der mit der einen Hand seinen langen weißen Bart umfaßt (Abb. 11); mit der anderen weist er mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger auf seinen Nachbarn zur Linken. Vom Gewand sind gerade noch die gelben Saumborten erhalten, der Mantel leuchtete ursprünglich hellgrün, der Bildgrund, entsprechend dem regelmäßigen Wechsel, blau.

Der folgende Apostel (II,5) ist nur noch schwach zu erkennen (Abb. 12). Jedenfalls repräsentiert er den jugendlichen Typus mit rot gezeichneten Haaren. Das Kleid war grün; im ockerfarbenen Pallium zeichnen zahlreiche rote und auch blaue Linien bewegte Falten ein. Das Buch hält er in der linken Hand.

Nur wenig besser erhalten ist der nächste Apostel (II,6), ebenfalls frontal thronend, mit roten Haaren (Abb. 12). Gewand und Mantel erscheinen hell- und dunkelrot. Ein geschlossenes Buch mit ockergelbem Einband liegt im linken Arm, die Rechte weist mit zwei ausgestreckten Fingern zum folgenden Nachbarn.

Zwischen beiden ist die Westachse der Kapelle über der Tür erreicht.

Der erste Apostel der Südhälfte des Kapellenraumes (II,7), im Typus des bärtigen Greises, steigert die Haltung des neben ihm thronenden in eine noch bewegtere Gebärde (Abb. 12). Die Rechte zeigt senkrecht nach oben und ragt über die Thronlehne in den gelben Grund hinaus; die Linke stützt das Buch auf dem Schenkel, ebenfalls außerhalb des Konturs des Körperumrisses. Der Buchdeckel zeigt zwei Radornamente in Rot auf ockerfarbenem Grund. Vom Mantel zeugen nur mehr grüne Spuren, vom Unterkleid gelbe Bortenreste.

12. Wandmalereien im Westen der Kapelle: Apostel (II, 5 bis 8), hl. Jungfrauen und Engel (III, 2 bis 9)





11. Kopf des greisen Apostels (II, 4)



13. Zwei Apostel (II, 8 und 9)

Im Bogenrund über dem Apostel sind Reste einer Inschrift stehengeblieben, die, wie ursprünglich wohl in allen Arkaden<sup>32</sup>, den Namen des jeweiligen Apostels notiert; hier: S. PH [.....], zu ergänzen als S. Philippus.

Beim folgenden, achten Apostel (II,8) ist die Gestik wieder innerhalb des Umrisses des streng frontal Thronenden zurückgenommen (Abb. 13). Er hält das Buch im rechten Arm, die Linke ruht im Schoß. Sein tiefrotes Pallium ist von der Schulter gerutscht, so werden die reichen, gelben Borten am weißen, weitärmeligen Gewand vollständig sichtbar. Nach den weißhaarigen Greisen und den rothaarigen Jünglingen repräsentiert er einen dritten Typus mit ockerfarbenen, blonden Haupt- und Barthaaren.

Der nächste Apostel (II,9) zeigt mit der Linken zum eben beschriebenen Nachbarn und stellt so eine Verbindung zwischen beiden her; die Rechte hält das kaum mehr zu erkennende Buch (Abb. 13). Jugendlich bartlos mit kurzen, roten Haaren blickt er gerade nach vorne. In das weiße Unterkleid zeichnen gelbe Linien spitz zulaufende Falten ein. Der rote Mantel schlägt über dem Knie in zinnoberrotem (schwarz oxydierten) Futter um.

Über den beiden zuletzt beschriebenen Aposteln (II,8 und 9) steht noch der letzte Rest einer Inschrift, die sich ursprünglich wohl über die ganze Arkadenreihe hinzog (Abb. 14). Sie verläuft in dem (ursprünglich) zinnoberroten Feld über den Bögen, die Buchstaben erscheinen heute weiß<sup>33</sup>: S I N T\* A R [ . . ] A T E [ . ] N O N. Der folgende, rothaarige Apostel (II,10) mit blondem Bart trägt über einem engärmeligen Unterkleid ein Gewand mit langen, weiten Ärmeln in Blau und Gelb (Abb. 15). Im Pallium zeichnen schwarze, ursprünglich hellrote Linien wenige Falten ein. Beide Hände weisen nach links, nach Osten; das Buch trägt er in seiner Rechten, also für den Betrachter ebenfalls nach links gerichtet.

14. Wandmalereien im Süden der Kapelle: Propheten (I, 8 und 9), Apostel (II, 8 bis 12), hl. Jungfrauen und Engel (5 bis 10)

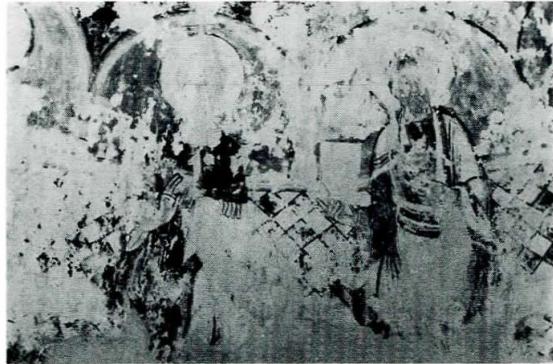


Dort verharrt sein Nachbar (II,11) in ausgewogener Ruhe, die Gesten verbleiben innerhalb des Körperumrisses. Das Buch ist auf sein linkes Knie gestützt, die Rechte sprechend erhoben (Abb. 15). Vom Gesicht ist nichts erhalten. Die Gewandreste: rotes Pallium über weißem, gelb gesäumtem Kleid, am Knie schwarze (oxydiertes Zinnober) Konturen.

Zum Abschluß des Zwölferkollegiums wendet sich der letzte Apostel (II,12), dem Typus nach Paulus, zu Christus in der Mandorla und weist mit seiner Rechten auf ihn; die Linke ruht auf dem Knie (Abb. 16). Offenbar trug er, wie der Greis II,4, kein Buch als Attribut. Sein rotes Kleid zieren gelbe Borten, das Pallium war grün.

Mit Paulus endet die Reihe der Apostel; gleichzeitig allerdings führt er den Blick des Betrachters weiter zum großen Mittelbild und Zentrum der gesamten Malereien, zu Christus in der Mandorla. Die monumentale Gestalt Christi durchmisst auch noch die folgende, zweite Figurenreihe der Kuppel, den Kreis der Jungfrauen und Engel.

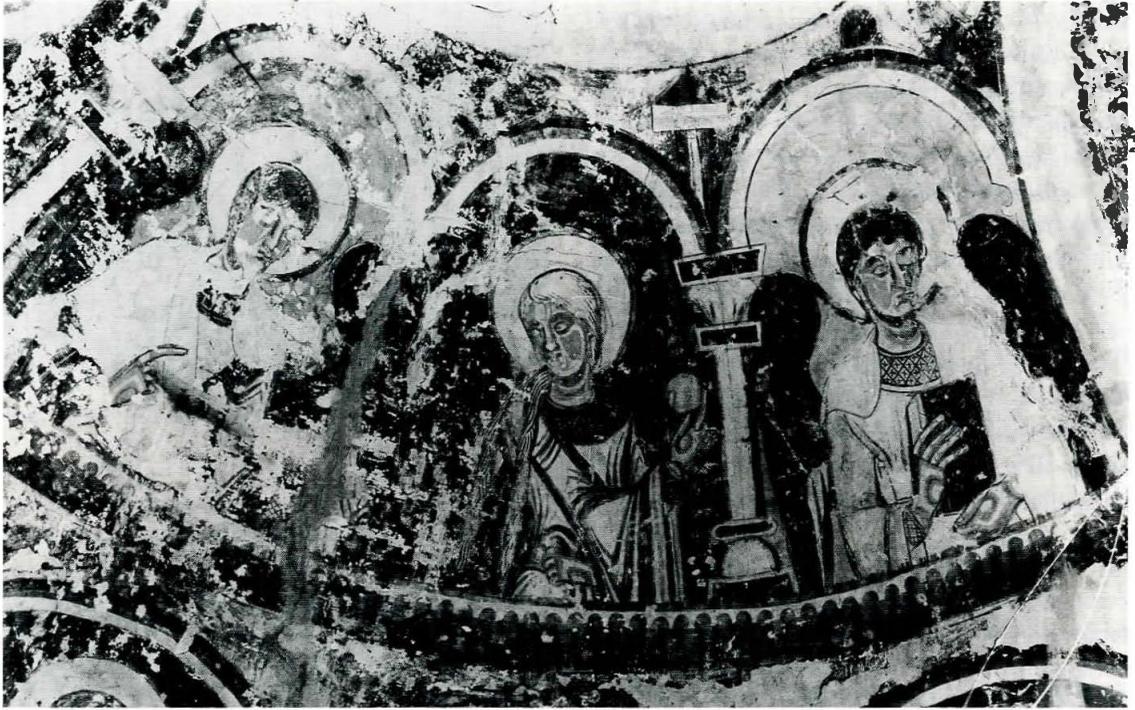
Gleich einer Brüstung, auf der die dritte Arkadenreihe aufsetzt, läuft ein Ornamentband um das Kuppelrund: ein schuppenartiges Muster in Rot, Gelb und Weiß, beidseitig rot eingefasst. Die teilweise erhaltenen hohen Basen der Säulchen waren offenbar mit halbrunden Pflanzenornamenten verziert, die Kapitelle selbst sind meist in Form von Kelchen gestaltet und zwischen der mächtig akzentuierten Plinthe und dem Abakus eingespannt. Die Schäfte sind in den beiden verschiedenen Rotpigmenten konturiert, die Mitte bleibt weiß. In Fortsetzung der Säulen trennen giebelbekrönte Türmchen die Arkadenbögen. Wie bei allen drei Arkadenreihen wird das Register von einer einfarbigen, hier ehemals zinnoberroten Zone zusammengefaßt.



15. Zwei Apostel (II, 10 und 11)

16. Hl. Paulus und ein weiterer Apostel (II, 11 und 12), hl. Jungfrauen und Engel (III, 8 bis 10)





17. Engel und Jungfrauen der dritten Figurenzone (III, 1 bis 3)

Die Arkaden rahmen zehn nimbierte Halbfiguren, die gleichsam hinter der Arkatur stehen und von der Brüstung in Hüfthöhe abgeschnitten sind: abwechselnd ein Engel und eine heilige Jungfrau. Die Architektur schließt die zehn Figuren paarweise zusammen, weil das Säulchen zwischen zweien wegfällt und die Bögen statt dessen in Blütenkonsolen enden. Gleichwohl wird das regelmäßige Alternieren der farbigen »Nischenhintergründe« wie in den unteren Registern beibehalten: die Jungfrauen vor gelbem, die Engel vor blauem Grund. Die Farbgrünze bilden einmal natürlich die Säulchen, innerhalb des Paares dagegen jeweils der innere Flügel des Engels, der von der Brüstung bis zur Konsole die ganze Höhe der Arkade durchmißt. Die Bildarchitek-

tur schließt die Figurenreihe über das trennende Mittelbild der Mandorla Christi hinweg zusammen, denn der erste Engel nördlich und die letzte Jungfrau südlich der Mandorla stehen unter einer gemeinsamen Doppelarkade; je eine halbe Konsole setzt an der Mandorla an, die sich gleichsam zwischen das Paar geschoben hat. Wie alle Paare wenden sie sich einander zu, d. h. hier aber auch: Sie wenden sich Christus in ihrer Mitte zu. Der erste Engel (III,1) trägt ein geschlossenes Buch in Händen (Abb. 17). Sein kurzes Haar ist ockerfarben wie auch die Flügel, die Binnenzeichnung der Federn rot und weiß. Die Kleidung aller Engel besteht aus einem engärmeligen Untergewand, einem Kleid mit weiten Ärmeln und darüber noch, als Auszeichnung vor den

ansonsten gleich gewandeten Jungfrauen, der Chlamys. Breite Borten zieren alle Säume; hier, beim ersten Engel, aus rotem Ornament auf weißem Gewand, die Chlamys grün.

Die folgende Jungfrau (III,2) wendet sich in extremer Verdrehung dem ihr zur Rechten zugeordneten Engel (III,3) zu, während Körper und Hand in die Gegenrichtung weisen (Abb. 17). Die Kugel in ihrer Hand balanciert sie eher zwischen ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen, als daß sie sie festhält. Die gelb gelockten Haare fallen in zwei Strähnen über die Schultern bis zu den Hüften. Auch die Faltenlinien im weißen Gewand sind gelb, rotes Rankenmuster bildet die Borten.

Der zugehörige Engel (III,3) weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die Jungfrau (Abb. 17). In seiner Linken hält er einen bauchigen Flakon mit engem Hals. Haare, Flügel, Umrißlinien sind hier gelb, dazu rote Borten auf dem weißen Gewand, die Chlamys grün.

Das Paar unter der folgenden Doppelarkade (III,4 und 5) ist schlecht erhalten, wie die Malerei in der Westhälfte der Kapelle insgesamt. Man kann die Figuren nur im Groben erkennen: Jungfrau und Engel wieder einander zugewendet, aber ohne die einzigartige Bewegung der ersten Jungfrau. Attribute sind nicht mehr zu sehen.

Dasselbe gilt für das dritte Paar (III,6 und 7). Man erkennt aber immerhin ein geschlossenes Buch in der rechten Hand des Engels; sein Untergewand war ehemals leuchtend zinnoberrot, der Mantel im stumpferen Rotton der Erdfarbe, die Flügel rot und weiß.

Beim nächsten Paar (III,8 und 9) sind wieder die Gesichter sowie die gelben Haare der Jungfrau und die roten des Engels zu erkennen (Abb. 18). Die Jungfrau trägt ein Lilienszepter, der Engel hält ein Buch in beiden Händen. Die Federn der

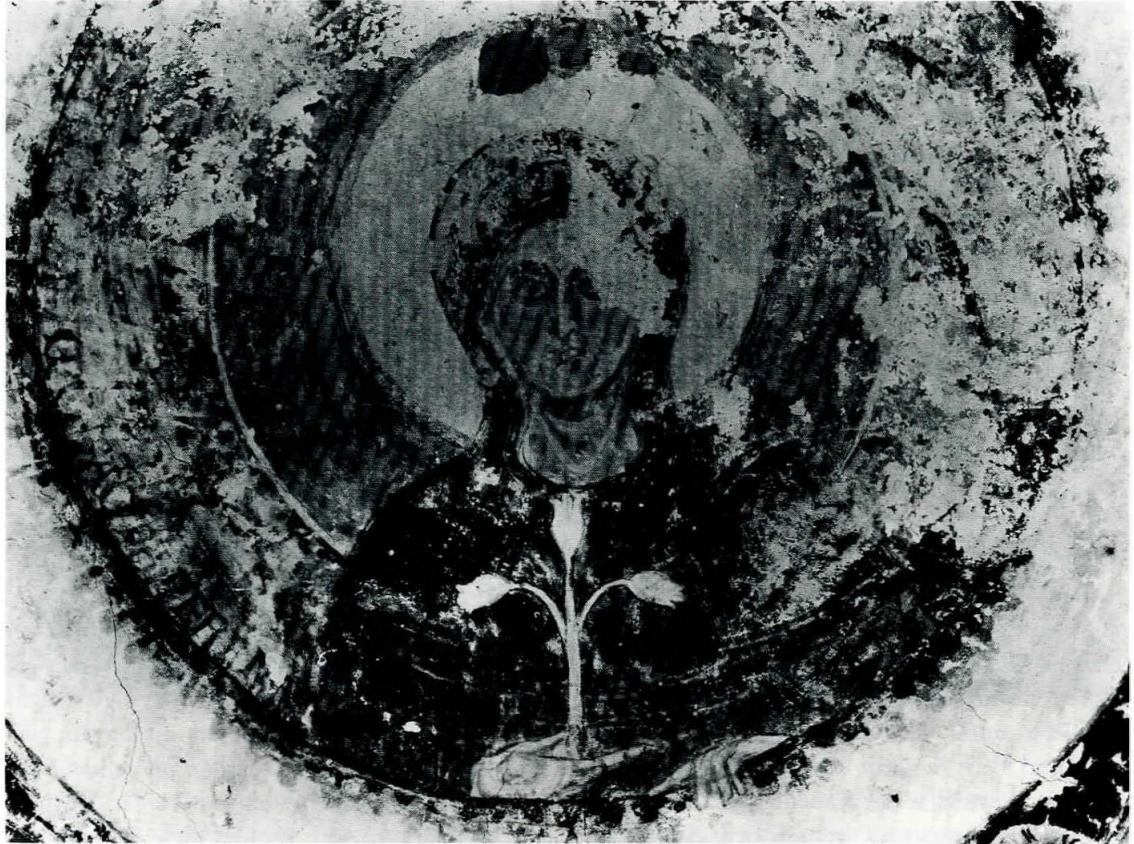


18. Engel und kluge Jungfrauen (III, 8 bis10)

gelben Flügel sind in roten Linien eingezeichnet, gelbe Borten schmücken die Albe unter dem roten Pallium.

Bleibt noch die Jungfrau (III,10), deren zugehöriger Engel auf der anderen Seite der Mandorla die Reihe eröffnete (Abb. 18). Sie zeigt sich in ganzer, schön erhaltener Gestalt mit langen, gelben Zöpfen; im weißen Gewand mit gelben Borten werden die Faltenlinien mit beiden Rotpigmenten markiert. Sie wendet sich zu Christus und weist auf ihn, in der anderen Hand trägt sie ein bauchiges Gefäß wie der Engel III,3.

Im Kuppelscheitel schließt ein letzter Kreis das Rund, in dem ein Brustbild Mariens erscheint (Abb. 19). Gegen die Arkaden der Jungfrauen und Engel rahmt sie ein breites weißes Band, an dessen innerem Rand noch Reste von Kreisornamenten in Rot und (oxydiertem) Zinnober zu erahnen sind. In gleicher Breite schließt ein okkerfarbener Kreis an, in dem sich Fragmente einer ursprünglich wohl ringsum laufenden Inschrift erhalten haben: [...] NATO FACTA PERENNI [...]³⁴. Im innersten, blauen Kreis steht eine weitere, bisher noch nicht bemerkte Inschrift in blauen Majuskeln in waagrechter



19. Maria im Kuppelscheitel

Linie zu beiden Seiten des Hauptes Mariens: STELLA MARIS. Haupt und Schultern Mariens umhüllt ein rotes Maphorion mit gelben Borten und roten Fransen am unteren Saum. Körperhaltung und Blick sind ganz auf die Ostachse der Architektur ausgerichtet, die in der dreiblütigen Lilie in ihrer rechten Hand anschaulich wird. Die Linke liegt gleichsam wie auf einem plastisch zu denkenden Geländer auf dem inneren Kreis der Gloriole.

Die Achse verbindet sie mit Christus (Abb. 20); beide Gloriolen, die aneinanderstoßen, bauen

sich aus der gleichen Streifenfolge auf. In der Mandorla Christi waren zusätzlich plastisch erhabene »Edelsteine« in zwei Reihen eingesetzt, die Löcher im Putz und dunklere Farbspuren hinterlassen haben.

Im gelben Streifen sind folgende Fragmente einer ehemals umlaufenden Inschrift zu erkennen, beginnend links unten:

[.....]EANS · VERBO · MISSO · IVI [.....]  
[.....]HIS MVND[.]M[.....]<sup>35</sup>

Christus thront auf einem Regenbogen, einem weißen Bogen mit breiten Umfassungstreifen in



20. Majestas Domini, Detail

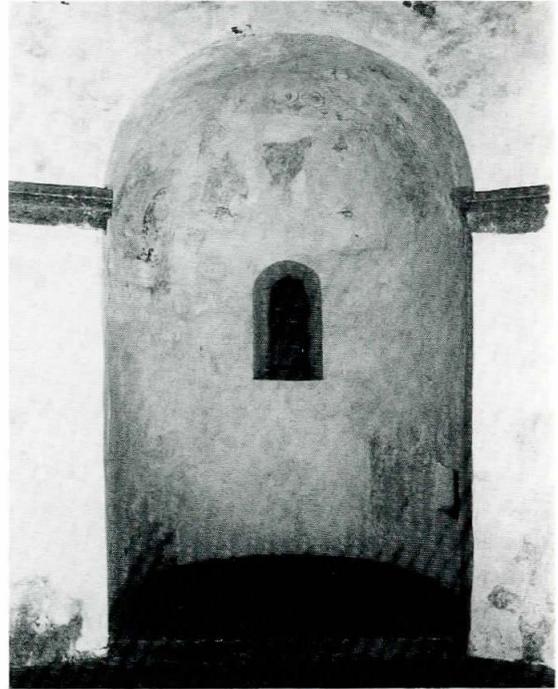
den beiden Rotpigmenten. Darin steht in roten Majuskeln folgende Inschrift: KHARWN / CVLVS<sup>36</sup>.

Ockerfarbene Borten säumen das weiße Gewand Christi, das Pallium leuchtete ursprünglich zinnoberrot mit dunkleren roten Partien und Faltenlinien. Zum Teil beleben noch gelbe Lichter das bewegte Ornament der Falten. Das Haupthaar ist rot; das dunkle Ocker unterhalb des Kinns stammt möglicherweise von einem abgeriebenen Bart, eher aber ist es ein Schatten im Inkarnat des Halses.

In der linken, durch einen Zipfel des Palliums verhüllten Hand hält Christus ein großes, ockerfarbenes Buch; zwei weiße Balken zeichnen ein Kreuz auf den Einband. Die Rechte hat Christus zum Segen erhoben.

Die Zwickel der Mandorla füllen die Evangelistensymbole aus (Abb. 2): unten Löwe und Stier für Markus und Lukas nördlich bzw. südlich der Mandorla, oben dann, entsprechend der Wölbung wesentlich kleiner, Adler und Engel für Johannes und Matthäus. Alle vier tragen Nimben, die Köpfe richten sich auf Christus. Löwe und Stier tragen Spruchbänder, auf denen wohl die Namen der jeweiligen Evangelisten geschrieben standen.

In der an das Kapellenrund anschließenden Apsis kamen bei der letzten Restaurierung weitere Malereien zum Vorschein (Abb. 21): Im Scheitel, oberhalb des Fensters in der Ostachse, thront Abraham in monumentaler Gestalt und trägt in einem grünen, verblaßten Tuch, dessen Enden bis zum Boden herunterhängen, drei nimbierte Figuren in seinem Schoß. Sie ragen nur bis zur Brust über den Rand des Tuches hinaus. Die beiden äußeren Figuren wenden sich der gerade nach vorn blickenden Figur in der Mitte zu. Nur sehr schwach sind die Konturen eines Mantels zu erkennen, der sich um ihre Schultern legte.

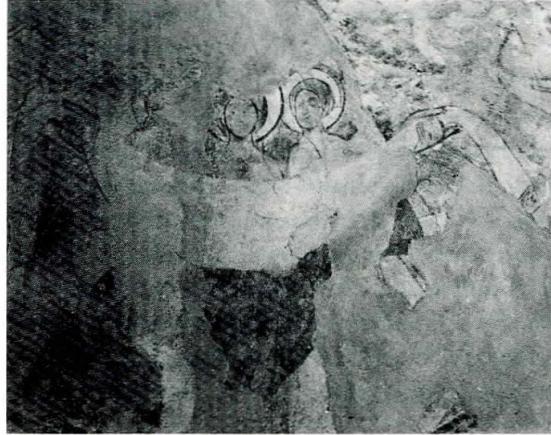


21. Wandmalereien in der Apsis der Kapelle

Von Abraham selbst ist nicht mehr viel erhalten (Abb. 22). Kopf und Beine sind zerstört, alles übrige ist, wie die Apsidenmalereien allgemein, stark verblaßt. Nur die Hände, die das Tuch an beiden Seiten zusammenhalten, zeigen noch ihre ursprüngliche Gestalt. Das Gewand Abrahams ist ockerfarben, an seinem linken Knie wird ein weißes Unterkleid sichtbar. Auf seinem Sitz liegt ein Kissen. Blauer Hintergrund scheint ihn in Form einer ovalen Mandorla umgeben zu haben; in Höhe des Gewandsaumes steigt an der Nordseite eine Bogenlinie nach oben an, die das Blau vom anschließenden gelben Bildgrund trennt. Im Süden ist die gleiche Trennung etwas höher unterhalb des Tuches zu erkennen.

Von links und rechts, gelbe und blaue Hintergrundzone übergreifend, nähert sich je ein Engel und bringt weitere Seelen in Gestalt nimbiert Figürchen zu Abraham (im Norden kaum mehr zu erkennen). Die Farbe ist nahezu vollständig abgerieben, lediglich das Rot der Flügel, die roten Konturen der Nimben, der Umriß des Kopfes und – mehr zu erahnen – des Körpers sowie gelbe Falten im als Velum gebrauchten Gewandzipfel sind erhalten.

In kleinerem Maßstab knien ganz unten, etwa in Höhe des Fensterbogens, betende Gestalten ohne Nimbus in der Art von Stiftern. Im Norden ist es ein Kleriker: Er trägt über der Albe eine Kasel, die ursprünglich leuchtend rot war, jetzt schwarz oxydiert ist. Im roten Haar ist eine Tonsur erkennbar (Abb. 23). Im Süden dagegen ist es eine Frau mit weißem Schleier; das Gewand zierte auf der Brust eine große Blütenfibel. Rechts neben



22. Drei Seelen im Schoß Abrahams

ihr kniet eine zweite Frau, die aber zum großen Teil zerstört ist; der Putz wurde an dieser Stelle erneuert (Abb. 24).



23. Kniender Stifter in der Apsis



24. Fragment der Stifterin

Der Bildgrund hinter den Stiftern ist gelb. Farbige Streifen schlossen die Zone der figürlichen Malerei nach unten ab. An wenigen Stellen sind darin noch Reste einer Inschrift zu erahnen, erkennbar ist nichts mehr. Möglicherweise war darunter der gemalte Vorhang vom Kapellenraum hier in der Apsis fortgesetzt, auch davon sind keine Spuren mehr vorhanden.

Von außerordentlicher Bedeutung sind aber die wenigen erhaltenen Buchstaben einer Inschrift links und rechts des Hauptes des Stifters, die ihn wohl ursprünglich mit seinem Namen bezeichnete (Abb. 26)<sup>37</sup>:

[.]<sup>a</sup> R B A N<sup>b</sup> [...] D A L<sup>c</sup> / A R<sup>d</sup> T.

In dieser bisher unbekanntem Inschrift läge der Schlüssel zur Geschichte des Perschener Karners und seiner Ausmalung, wenn es gelänge, den Namen des Stifters zu identifizieren. Die sehr lange Buchstabenfolge setzte sich möglicherweise aus Namen und Titel des Stifters zusammen, jedoch läßt sich ART – der Titel steht gewöhnlich hinter dem Namen – nicht zu einer Bezeichnung eines Klerikerstandes ergänzen. Dagegen enden so eine ganze Reihe von Eigennamen. Ein Adalhart de Pusenhoven taucht z. B. im Jahr 1177 unter den geistlichen Zeugen in einer Regensburger Urkunde auf<sup>38</sup>.

Der erste Teil der Inschrift ließe sich zu URBANUS ergänzen, ein Name, der aber zu der Zeit in Regensburg nicht bezeugt ist.

Die beiden Frauen auf der gegenüberliegenden Seite gehören wohl zur Familie des Stifters<sup>39</sup>.

Die Ordnung der Komposition durch die immer wiederkehrenden Rundbogen der Bildarchitektur prägt sich dem Betrachter vor den Perschener Malereien bestimmend ein. Die Architektur der Kapelle selbst ruht in der vollkommenen Form des Kreises bzw. Zylinders in sich, den eine halbe Kugel überwölbt. Die Komposition der Malerei

folgt dem Rund der Architektur in den konzentrischen, zum Scheitel hin in kürzeren Abständen aufeinander folgenden Kreisen. In den Rundbogenarkaden wird im zweidimensionalen Halbkreis bzw. Kreissegment das Motiv der dreidimensionalen Kuppelwölbung in der Fläche wieder aufgenommen.

Der Verjüngung der Kreise, d. h. der Verringerung der Zwischenräume zum Scheitel hin entspricht eine Verkleinerung der Figuren; nicht im Maßstab – die mittleren Apostel sind objektiv am größten – als vielmehr in der Form: In der untersten Reihe stehen sie in ganzer Gestalt, in der Mitte thronen sie, oben sind sie nur mehr in halber Figur gegeben. Dieser Stufung fügt sich sogar Maria im Scheitel ein: Sie erscheint als Brustbild.

Die Zahl der Figuren einer Reihe nimmt entsprechend nach oben hin ab. Ikonographische Regeln sind dabei mitbestimmend; so ist die Zahl der Apostel mit zwölf festgelegt. Die Zehn der obersten Reihe setzt sich aus fünf (klugen) Jungfrauen und fünf Engeln zusammen. Durch die Verluste im unteren Bereich der Ausmalung läßt sich die Zahl der Figuren dort nur hypothetisch mit achtzehn rekonstruieren.

Die vollkommene Geschlossenheit des tektonischen Aufbaus charakterisiert die Komposition der Malereien auf der an sich ungegliederten Architektur. Dem tektonischen Aufbau sind auch die Figuren unterworfen, was ihre Anordnung im Ganzen betrifft. Im einzelnen jedoch verlebendigen sie das strenge Gerüst in meist verhaltener, bisweilen heftiger Bewegung. Das durch die Säulchen der Arkaden isolierte Nebeneinander der Figuren wird durch Gesten, teils durch Drehungen des Körpers überwunden, Figurenpaare bilden sich, einzelne Figuren wenden sich nach Osten und lenken damit den wandernden Blick des Betrachters zum Hauptbild der

Majestas Domini bzw. zum (nicht erhaltenen) Altar hin. Jede Reihe ist in sich zusammengeschlossen und öffnet sich gleichzeitig auf Christus hin, der Anfang und Endpunkt der Reihen bildet (für die unterste Reihe ist es die Öffnung der Apside zum Altar hin). Ganz oben bindet die gemalte Architektur immer zwei Figuren zusammen, die sich zudem selbst intensiv einander zuwenden.

Wird das regelmäßige Gerüst der Bildarchitektur einerseits durch die Bewegung der Figuren verlebendigt, so erfährt es durch die Farbgebung eine Rhythmisierung. Die stete Folge der Arkaden wird durch das regelmäßige Alternieren der gelben und blauen »Nischengründe« bekräftigt und gleichzeitig rhythmisiert. Nur in der untersten Figurenreihe durchbrechen rot ausgefüllte Arkaden den Wechsel von Gelb und Blau. Die ehemals leuchtend roten Partien über den Arkadenreihen legten sich in dreifacher Wiederholung als zusammenfassende Bänder um das Kapellenrund. Die Gewänder der Figuren kontrastieren zum jeweiligen Bildgrund. Im Gesamten dominieren zunächst die Erdfarben Ockergelb und Rot, dazu kommen Weiß und Blau sowie die ursprünglich hell leuchtenden metallischen Pigmente des Zinnober und des Grün<sup>40</sup>. Das strahlende Weiß läßt die gemalte architektonische Gliederung stark hervortreten, in den weißen Nimben wird das Kreismotiv immer wieder aufgenommen. Zinnoberrot und Grün setzten auch in den häufig erdfarbenen Gewändern bunte Akzente.

Die Malereien im Karner müssen ausgesprochen bunt gewirkt haben. Jedoch ist die Buntfarbigkeit derselben Ordnung unterworfen, die als beherrschend für die Komposition der Malereien allgemein herausgearbeitet wurde. Die Farbe wird gezielt, wie die Bildarchitektur, zur Ordnung der Komposition eingesetzt, darüber hin-

aus aber auch zu deren Verlebendigung und Rhythmisierung.

Der Grundton des Inkarnates ist immer gelb. Nase, Augen und Mund sind mit roten, selten mit dunkleren gelben Linien eingezeichnet. Weiße Lichter modellieren zusätzlich die Gesichter. Dabei werden fast geometrische Flächen ausgebildet. Ein weißes Dreieck umrandet z. B. die gelben Wangen Christi, kurvig ausgebuchtet dem Bogen des Augenlides und dem Gesichts-oval folgend. Drei weiße Ovale modellieren das Kinn, ein gerader Balken betont den Nasenrücken. Auf der Stirn ist ein Oval einer trapezoiden Form einbeschrieben, gleichzeitig die Stirnwölbung wie auch Längsfalten andeutend. Weiße, gelbe und rote Linien in dreieckiger bzw. Halbkreisform markieren die Rundung am Hals. Die großen Augen werden von zwei nahezu gleichen Bogensegmenten gebildet. Die Symmetrie in der gesamten Gesichtsbildung und die ornamentale Zergliederung gibt dem Ausdruck unbewegliche Strenge.

Die einzelnen Glieder und Muskeln der Hände sind in gleicher Weise wie die Gesichter in Flächen zerlegt. Zwei Ovale bilden den Ballen bzw. den Wulst zum kleinen Finger an der Innenhand, ein Dreieck und ein Oval am Daumenansatz die Außenfläche der Hand.

Die Gewandfalten treten zu parallelen Linienbündeln zusammen, bilden Dreiecksflächen aus, etwa in den lang herabfallenden Ärmeln der Jungfrauen, oder buchten, besonders an den Knien, einen Winkel zum Bogen aus, der die Körperrundung andeutet. In gleicher Weise wird auch die Schulterrundung herausgearbeitet (z. B. Apostel II,6 und 9). Die Linien werden oft mehr als Ornament parallel zu den Konturen denn als Falten und Modellierungen empfunden. Der Umhang Christi bauscht sich zwischen den Knien zu einer großen Kreisform, Zentrum eines

ornamentalen Linienspiels in der Fläche, auf das die Linien von allen Seiten in schönem Schwung zulaufen. Die Faltenlinien zeichnen ein bewegtes Ornament auf die Gewandflächen, oft in anderer Farbe als der Stoff selbst.

Die Gewänder selbst schmiegen sich an die schlanken Körper, nirgends flattern Gewandzipfel unmotiviert, die Stoffe fallen gerade zum Saum, die Körperumrisse bleiben geschlossen.

Die enge Verbindung Perschens mit Regensburg läßt kaum daran zweifeln, daß die Ausmalung des Karners mit den gleichzeitig in Regensburg florierenden Malerschulen in Beziehung steht.

Da beide mit Hartwich II. von Regensburg verbunden sind, muß man den Perschener Karner wohl vor allem mit der Grabkapelle des Bischofs, der Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang, vergleichen<sup>41</sup>. Beide dienen dem Totengedächtnis; bei beiden erscheinen in der Apsis die Stifter, in Perschen in einem Bild des Stifters und Mitgliedern seiner Familie, in der Allerheiligenkapelle in der monumentalen Grabinschrift Bischof Hartwichs über dem Altar. In beiden Fällen handelt es sich um überkuppelte Zentralbauten, deren Architektur in prinzipiell ähnlichem Aufbau vollständig von Malereien bedeckt ist.

In beiden Kapellen wird auf Reichtum im Detail geachtet. Alle Gewänder sind mit aufwendigen Ornamentborten verziert. Die lebhaftere Buntheit der Perschener Malereien ist allerdings in den Malereien der Allerheiligenkapelle stark zurückgenommen, die Palette auf Ockergelb und Rot, sowie Weiß und Blau beschränkt; es fehlen die metallischen Pigmente des Zinnober und Grün.

In den Regensburger Malereien um oder nach der Mitte des 12. Jahrhunderts kommt den Schriftbändern eine tragende Bedeutung für die Komposition zu. In Perschen dagegen sind alle Texte

in die Gliederungen, die Bildarchitekturen, zurückgenommen. Die Verbindung der Figuren untereinander geschieht durch Bewegungen und Gesten der Figuren selbst, nicht durch die Texte der Spruchbänder, die die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Figuren anschaulich machen.

Die Ausstattung der Allerheiligenkapelle ist in sich nicht einheitlich, wenn auch wohl in einem Zug entstanden<sup>42</sup>. In den Seitenkonchen tauchen stark gelängte, schmale Figuren mit kleinen Köpfen auf, die man so in Perschen nicht wiederfindet. Die Proportionen der thronenden Personifikation, ebenfalls in den Seitenkonchen, auch der Engel im Kuppelgewölbe, sind dagegen gedrungener, die Körper breiter und voluminöser. Neben ausgesprochen ins »Ornamentale« entmaterialisierten Figuren stehen gediegene, mäßig bewegte, schwere Gestalten. Die aufs ornamentale Flächenmuster bedachte Faltenzeichnung findet sich sowohl in Perschen wie in der Allerheiligenkapelle. Details wie die Behandlung des Inkarnates lassen sich im Regensburger Beispiel nicht mehr beschreiben. Die beiden relativ gut erhaltenen Männer in der Tonne am Eingang zeigen aber eine Perschen verwandte Gesichtsbildung, in geometrischen Flächen aufgesetzte Lichter zerteilen die Hände.

Die Malereien in Perschen wurden, wohl vor allem nach der monumentalen, strengen und im Gewand ausgesprochen ornamentalen Christusfigur beurteilt, für ihre allgemein akzeptierte Datierung in die 60er Jahre des 12. Jahrhunderts als altertümlich bezeichnet<sup>43</sup>. Gerade der Vergleich mit den Malereien der Regensburger Allerheiligenkapelle, in denen unterschiedliche Stilformen nebeneinander als Vorbild zur Verfügung standen, zeigt die Abhängigkeit der Perschener Malereien auf. An der Datierung in die Zeit nach der Schenkung der Pfarre Perschen an das Regens-

burger Domkapitel im Jahr 1160 und wohl nach der Ausmalung der Allerheiligenkapelle unter Bischof Hartwich II. (1155–1164), also um 1165–1170, kann man sicher festhalten<sup>44</sup>.

Aus der regelmäßigen Komposition der Malereien im Kapellenrund, der geordneten Reihung der Figuren, werden zwei Figuren herausgehoben: Maria im Kuppelscheitel als Zentrum und Mittelpunkt der radialen Register und Christus, der in seiner monumentalen Größe die Osthälfte der Kuppel zwischen Apsisbogen und Kuppelscheitel durchmißt und die Figurenreihen durchbricht. Ihre beiden Gloriolen, die sie vor allen anderen auszeichnen, stoßen aneinander, ihre gemeinsame Mittelachse – sie wahren strenge Frontalität – ist zugleich die Ostachse der Architektur. Auf derselben Achse ist auch Abraham über dem Altar im Scheitel der Apsis angeordnet, der somit den Malereien im Kuppelrund eingebunden wird.

Doch soll die Interpretation der Perschener Malereien nicht mit den Figuren auf dieser »ideographic axis«<sup>45</sup>, sondern mit den beigeordneten Figurenrängen beginnen.

Die Figuren der untersten Reihe wurden in der Literatur, wenn überhaupt erwähnt, als Heilige bezeichnet<sup>46</sup>. Es fehlt ihnen jedoch der Nimbus, der alle übrigen Figuren im Karner auszeichnet. Statt dessen trugen sie, soweit erkennbar, eine Kopfbedeckung, einige zudem Stab oder Szepter. Es müssen insgesamt achtzehn an der Zahl gewesen sein, wenn man die Fehlstellen analog zu den erhaltenen Partien ergänzt. Es liegt nahe, im untersten Register eine Reihe von Personen des Alten Testaments zu sehen, die den Figuren des Neuen Bundes darüber als »Fundament« dienen. Die Zahl achtzehn ergibt sich aus der Summe der vier »großen« und zwölf »kleinen« Propheten, dazu vielleicht zwei Patriarchen oder

Könige. Die Szepter der beiden hier als Nummer I,7 und I,9 bezeichneten Männer wären dann als Herrschaftszeichen alttestamentlicher Könige erklärt<sup>47</sup>. Der einzige Inschriftenrest in dieser untersten Figurenreihe vermag die Identifizierung als Propheten (und Könige) zu erhärten: Das Fragment [...] A [...] CHĪ\* läßt sich zu »Malachias« ergänzen.

Über dem Fundament der Propheten und Könige des Alten Testaments thronen die Apostel, von denen Petrus, Paulus und Philippus noch eindeutig zu benennen sind (II,1, 12, 8). Derselbe Hofstaat umgibt die Majestas Domini u. a. in den Apsidenmalereien in St. Peter und Paul auf der Reichenau/Niederzell: Gewandet wie in Perschen, mit Judenhüten, ohne Nimben, stehen zwölf Propheten unter den thronenden Aposteln. Die Figuren beider Reihen werden auch dort von gemalten Arkaden gerahmt<sup>48</sup>.

Die Engel im obersten Figurenregister gehören zum Thema der Majestas Domini ebenso wie die Evangelisten (symbole)<sup>49</sup>. Ungewöhnlich ist aber ihre Zuordnung zu den Jungfrauen, mit denen die fünf Engel je ein Paar bilden: Soweit erkennbar trugen die Engel Bücher, einer ein bauchiges Gefäß als Attribute; sie sind nach Rang und Hierarchie nicht unterschieden<sup>50</sup>.

Die Fünzfzahl der Jungfrauen legt es nahe, in ihnen die fünf klugen Jungfrauen der Matthäusperikope 25,1–13 zu vermuten, obwohl ihre Attribute keineswegs mit der geläufigen Ikonographie übereinstimmen<sup>51</sup>. Zu erkennen sind: Sphaira (?), Lilienszepter und ein (Öl-)Gefäß<sup>52</sup>. Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen tritt seit frühchristlicher Zeit im funeralsen Zusammenhang der Katakombenmalerei auf, später v. a. im Zusammenhang mit Weltgerichtsdarstellungen<sup>53</sup>. Konkrete Hinweise auf das Gericht enthalten die Perschener Malereien nicht. Weder die Auferstehung der Toten noch deren

Scheidung in Gerechte und Verdammte werden dargestellt. Entsprechend fehlen aus dem Matthäusgleichnis auch die törichten, vom Bräutigam zurückgewiesenen Jungfrauen. Alles Episodische, Erzählende und damit in der Zeit sich Abspielende ist aus der Malerei ausgeschlossen. Die klugen Jungfrauen sind eingereiht in die Schar der Engel, d. h. sie haben das Tor zum Paradies auf den Bräutigam Christus zu durchschritten<sup>54</sup>.

Ein von Alkuin überlieferter Titulus aus den Malereien der Gorzer Kirche beschreibt die fünf klugen Jungfrauen – ohne die törichten – bei den Seraphim und Cherubim, die den Thron Gottes, des Schöpfers und Richters bei der zweiten Parusie umgeben:

*»Hac sedet arce Deus Iudex, genitoris imago,  
Hic seraphim fulgent domini sub amore calentes;  
Hic inter cherubim volitant arcana tonantis;  
Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae,  
Aeterna in manibus portantes luce lucernas.«<sup>55</sup>*

Die Jungfrauen des Gleichnisses stehen für die gesamte Menschheit bzw. Christenheit: *»Iste quinque et quinque virgines, omnes omnino sunt animae Christianorum.«<sup>56</sup>* Die fünf törichten bezeichnen die, die beim Gericht verdammt werden, die klugen die Gläubigen, die die ewige Seligkeit erlangen<sup>57</sup>. Eingereiht in die Schar der Engel vertreten die fünf Jungfrauen in Perschen die Gläubigen der Christenheit bzw. alle Heiligen<sup>58</sup>, die mit Propheten, Aposteln und Engeln den himmlischen Hofstaat Christi bilden.

Für die Toten, deren Seelenmesse hier in der Kapelle zelebriert wird, hat die Darstellung der klugen Jungfrauen in der Schar der Engel eine ganz konkrete Bedeutung, zeigen sie doch den Lohn für ein gerechtes Leben. Das Gleichnis fungiert als »Ausdruck der Bitte um Einreihung der Verstorbenen unter die klugen Jungfrauen und um Aufnahme derselben in die ewige Selig-

keit«<sup>59</sup>. In einem Gebet der Totenliturgie wird dieser Wunsch formuliert: *»... ut transeat in numerum sapientium puellarum.«<sup>60</sup>*

Im letzten Kreis führt Maria die Reihen der Heiligen an. Dargestellt mit Schleier und Lilie ist sie wohl als die erste der Jungfrauen verstanden. Auf die »virginitas« spielte wahrscheinlich auch die Inschrift ihrer Mandorla an, deren Rest – NATO FACTA PERENNIS – auf die immerwährende, unversehrte Jungfräulichkeit Mariens bezogen wurde<sup>61</sup>.

Neben der kaum mehr zu ergänzenden Umschrift ist Maria mit einem weiteren Text innerhalb der Gloriole bezeichnet als STELLA MARIIS. Dieses »seit Ildephons in der patristischen Literatur des Abendlandes mit Vorliebe gebrauchte marianische Bild vom Meersterne«<sup>62</sup> wurde aus der Übersetzung des hebräischen Namens Mariens als Licht des Meeres abgeleitet<sup>63</sup> und genießt als Teil der Heiligen Schrift unmittelbar göttlichen Offenbarungscharakter. Wie der Stern den Schiffen auf dem Meer den Weg in den sicheren Hafen weist, so führt Maria die Menschen zum Heil. *»Maria namque stella maris interpretatur. Mare hic mundus est, sicut scriptum est: Hoc mare magnum et spatiosum (Ps 103,25). Merito ergo stella maris interpretatur quia ipsa tanquam sidus singulare refulsit in mundo... Stella lucet in nocte, et ipsa virgo in nocte huius saeculi singulariter fulsit...«<sup>64</sup>* Sie ist über alle Chöre der Engel und Erzengel erhoben<sup>65</sup>; der Stern leuchtet unbewegt<sup>66</sup> am höchsten Punkt des Himmels, Gott am nächsten: *»... tu es illa maris stella supremo coeli cardine deo proxima...«<sup>67</sup>* In dieser Position, im Scheitel der Kapelle, gleichsam dem Zenit des Himmels, erscheint der Meerstern Maria allen Chören der Engel und Heiligen vorangestellt. *»Illa enim stella est sicut cardo vel axis firmamenti. Sicut enim ostium volvitur sive versatur... Tota curia coele-*

*stis circa b. virginem se volvit et girat, quia eam tanquam dominam et reginam circumdat.*«<sup>68</sup> Tatsächlich »kreisen« die Heiligen und Engel gleichsam um den Angelpunkt Maria bzw. um die Achse, die in ihr den Ausgang nimmt und sie mit Christus verbindet. Das Kapellenrund wird damit zum Abbild des Firmaments, in dessen Zenit der Meerstern Maria erstrahlt.

Auf einer anderen Ebene wird Maria Meerstern genannt, weil sich in ihr die Weissagung erfüllt, daß ein Stern aus Jakob aufgehen wird<sup>69</sup>, aus dem das Licht des Heils, die Sonne Christus geboren wird<sup>70</sup>.

Christus, die *lux mundi*, ist in Perschen mit einem anderen Epitheton des Leuchtens bezeichnet. Er erscheint als KHARWNCVLVS in einer edelsteinbesetzten Mandorla. Der Karfunkelstein<sup>71</sup> zeichnet sich vor allen Edelsteinen durch seine endogene Leuchtkraft aus – »*omnium ardentium gemmarum principatum carbunculus habet. Carbunculus autem dictus, quod sit ignitus, ut carbo, cuius fulgor nec nocte vincitur. Lucet enim in tenebris, adeo ut flammam ad oculos vibret.*«<sup>72</sup> Als feurig-helles Licht wurde er an die Spitze von Schiffsmasten gesetzt<sup>73</sup>. Karfunkelsteine dienten als Leuchten über den Zinnen von Burgen. An der Turmspitze des Gralstempels strahlt ein Knopf aus Karfunkelstein, der den Rittern im Dunkel den Weg weist<sup>74</sup>. Auch um das Innere eines Palastes zu erhellen, dienen Karfunkelsteine. Im (zweiten) Palast des Presbyters Johannes sind »fünfzig Säulen aus reinem Gold ... angebracht ... obenauf steht jeweils ein Karfunkel wie eine große Amphora, so daß der Palast erleuchtet wird wie die Erde von der Sonne«<sup>75</sup>. Vorbild für den Palast ist das aus Edelsteinen erbaute himmlische Jerusalem der Apokalypse, das ebenfalls keiner Lampen bedarf, »*nam claritas Dei illuminavit eam, et lucerna eius est agnus*« (Apk 21,23).

Seit dem ersten christlichen Steinbuch des Epiphanius von Salamis (kurz vor 394 entstanden) wird die endogene Leuchtkraft des Karfunkels auf Christus, die »*lux in tenebris*« (Jo 1; vgl. Is 9,2; Mt 4,16) gedeutet<sup>76</sup>. »*Per hunc lapidem (sc. carbunculum) ... ipse intelligitur Christus, qui inter hujus saeculi tenebras refulsit, quando verbum caro factum est et habitavit in nobis.*«<sup>77</sup> Die rote Farbe des Karfunkels steht einerseits für das Königtum Christi aus dem Stamm Juda, andererseits für das Blut der Erlösung durch das Opfer des Menschensohnes; die wahrheitsfindende Kraft des Steines deutet auf das Gericht<sup>78</sup>.

In den Perschener Malereien erstrahlte der Mantel Christi ursprünglich leuchtend zinnoberrot – das sind die heute schwarz erscheinenden Partien – abgesetzt mit dunklerem Rot und wenig Ockergelb. Die monumentale Gestalt Christi inmitten der Edelsteingloriole muß tatsächlich wie ein feerroter Karfunkelstein erschienen sein. Er erhellt die Kapelle gleichsam mit der *claritas Dei*; der irdische Bau der Kapelle wird damit zum Abbild der himmlischen Kirche, die in göttlichem Licht erstrahlt. Mit den regelmäßigen Reihen der Arkaden<sup>79</sup> legt die Malerei eine zweite Architektur über den realen, ungegliederten Bau der Kapelle. Jede »Nische« wird durch das regelmäßige Alternieren der Farben als ein Ganzes gegen die folgenden abgesetzt, gleichsam jede als einzelnes Bauglied; in jeder erscheint ein Heiliger der himmlischen Heerscharen. Die Kapelle wird in der Malerei noch einmal als spirituelle Kirche aus den lebenden Steinen der Heiligen gebaut<sup>80</sup>. Wenn Christus als der Karfunkelstein bezeichnet und Maria als Meerstern am Firmament wie ein Schlußstein des spirituellen Baus eingesetzt ist, so bedeuten die Propheten, Apostel, Jungfrauen und Engel des himmlischen Hofstaates die von der Bildarchitektur gefaßten Edelsteine, aus denen die himmlische Kirche errichtet ist.

Ein Topos mittelalterlicher Ekklesiologie – und Allegorese – wird in den Malereien anschaulich und durch die Inschriften eindeutig belegt.

Die zentrale Darstellung der Theophanie und der Vision der himmlischen Kirche, die den Hauptraum der Totenkapelle in Perschen zu einem Bau aus den lebenden Steinen der Heiligen transformiert, wird nach zwei Seiten hin erweitert: Einmal schließt die Apsis im Osten mit weiteren Malereien an; zum anderen darf die Gruft unterhalb der Kapelle bei der Interpretation nicht vergessen werden, zumal sie sich in den Kapellenraum öffnet.

Die Vorstellung vom Schoß Abraham stammt aus dem biblischen Gleichnis vom reichen Prasser und dem armen Lazarus (Lk 16,19–31), der nach den Qualen des Lebens in den Schoß des Erzvaters aufgenommen wird, während der Reiche als Sühne Höllenpein erleiden muß<sup>81</sup>. Die Auslegung der Parabel ist mit der Frage nach dem Aufenthaltsort der Seelen zwischen Tod und Gericht verbunden<sup>82</sup>. Die Eschatologie von der Patristik bis in die Frühscholastik des 12. Jahrhunderts hält an einem »*interim refrigerium*«, und entsprechend an einem »*interim tormentum*«, fest<sup>83</sup>. Die Seelen der Toten verharren zunächst in einem Wartezustand, in einer Art Vorhof der Hölle bzw. des Paradieses, bis sie nach dem Gericht endgültig der ewigen Verdammnis anheim fallen oder die ewige Seligkeit erlangen. Der Schoß Abrahams wird zur Metapher für den paradisischen Ort<sup>84</sup>, in den die Seele unmittelbar nach dem Tod des Leibes aufgenommen wird<sup>85</sup>.

In Perschen thront Abraham über dem (nicht erhaltenen) Altar in der Ostachse der Apsis, drei Seelen trägt er in seinem Schoß. Von den Seiten bringen zwei Engel weitere Seelen zu ihm. Die Stifter verharren in ewiger Anbetung; sie bitten, selbst in den Schoß Abrahams aufgenommen zu

werden. Sie knien unter den Engeln, gleichsam als sollten ihre Seelen die nächsten sein, die ins Paradies getragen werden. Mit ihrer Stiftung haben sie eine Sühneleistung erbracht<sup>86</sup>, die sie zur Hoffnung auf ein *refrigerium interim* sowie auf das ewige Leben nach dem Jüngsten Gericht berechtigt. Sie wohnen *in effigie* den Totenmessen bei und nehmen gleichsam teil am Gebet um Aufnahme in den Schoß Abrahams<sup>87</sup>.

Durch die Malereien in der Apsis, die bislang noch gar nicht bekannt waren, gewinnt das Programm über die Darstellung der himmlischen Kirche im Hauptraum hinaus eine inhaltliche Erweiterung. Die Malereien geben gleichsam ein monumentales Abbild der *commendatio animae*; in jeder Feier der Liturgie werden sie lebendig, wenn sie die Gebete anschaulich machen, die während der Totenmesse gesprochen werden:

*»Suscipe, Domine, animam Servi tui revertentem ad te: vestem caelestem indue eam . . . ut inter Martyres coronatos consedeat. & inter Patriarchas et Prophetas proficiat. & inter Apostolos Christum sequi studeat. & inter Angelos & Archangelos claritatem Dei pervideat. & inter Paradisi rutilos lapides gaudium possideat . . . & portas caelestis Hierusalem apertas reperiat . . . Suscipe, Domine, animam servi tui, in bonum habitaculum, & da ei requiem aeternam & regnum, id est Hierusalem caelestem, & in sinibus patriarcharum tuorum Abrahamae, Isaac & Jacob collocare digneris, & partem habeat, in prima resurrectione, & inter resurgentes resurgat, & inter suscipientes corpora in die resurrectionis corpus suum suscipiat, & cum benedictis ad dexteram Dei venientibus veniat, & inter possidentes vitam aeternam possideat.«<sup>88</sup>*

Die Realität der Totenkapelle wird konkret in das Programm der Malereien mit einbezogen: einmal durch die Darstellung der Stifter, die in ewiger Anbetung der real vollzogenen Totenmesse beiwohnen; einmal durch die Liturgie selbst, deren Gebete inhaltlich in den Malereien

anschaulich werden, und schließlich durch die Gebeine der Toten selbst, die in der Gruft auf die Auferstehung warten.

Die Gruft öffnet sich in einem kreisrunden Okulus in der Mitte der Decke zum Hauptraum der Kapelle. Genau über dieser Öffnung liegt im Scheitel der Kuppel das Rundbild Mariens, dessen außergewöhnliche Stellung erst dadurch ihren vollen Sinn erhält. Von der Gruft aus wird allein dieses Marienbild durch die Öffnung sichtbar. Die Bezeichnung – und Bedeutung – Mariens als *stella maris* wird damit ganz konkret: Wie ein Stern leuchtet Maria in die Gruft. Sie ist die einzige »Lichtquelle« für den unterirdischen Raum, das Licht, »*cujus splendor et praeifulget in supernis et inferos penetrat*«<sup>89</sup>, und weist den Weg zum wahren Licht Christus, der gleich einem Karfunkelstein das himmlische Jerusalem, die Kapelle über der Gruft, erleuchtet<sup>90</sup>.

Der Karner in Perschen veranschaulicht drei Stationen des Menschen auf dem Weg zur ewigen Seligkeit: Nach dem Tod des Leibes harren die Gebeine in der Gruft der Auferstehung; die Seele findet im Schoß Abrahams ein *refrigerium interim*, bis sie mit einem neuen Leib bekleidet in das himmlische Jerusalem geht. Die reale Architektur der Kapelle wird durch die Malerei zum *templum Dei*, errichtet aus den lebenden Steinen der Heiligen, über dem »irdischen« Geschoß der Toten. Verbindendes Glied ist das Licht, das metaphorisch in Maria und Christus Erde und Himmel als Meerstern und Karfunkelstein erleuchtet.

\* Die vorliegende Arbeit entstand während der Zeit als Stipendiatin des Landes Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (1985).

Abkürzungen: CCCM = Corpus Christianorum. Continuatione Mediaevalis, Turnhout 1971 ff.; DACL = Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, hrsg. von Fernand Cabrol und Henri Leclercq, Paris 1907–1953; MGH = Monumenta Germaniae Historica; PL = Patrologiae cursus completus . . . , series Latina, hrsg. von Jacques Paul Migne, Paris 1841–1864; RAC = Reallexikon für Antike und Christentum, Stuttgart 1950ff.; RDK = Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937ff.; TRE = Theologische Realenzyklopädie, Berlin und New York 1977ff.

<sup>1</sup> G. Hager, *Würdigung der Wandmalereien nach einer Besichtigung am 7. 4. 1893*, Manuskript im Landesamt für Denkmalpflege München, Akte Nabburg/Perschen.

<sup>2</sup> J. Sighart, *Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern*, München 1862, S. 262f.

<sup>3</sup> G. Hager wendet sich im genannten Manuskript (s. Anm. 1) ausdrücklich gegen eine Restaurierung und nennt Schwarzhof als abschreckendes Beispiel einer ergänzenden Übermalung. Im Bereich des Münchener Denkmals wurden damals gerade die Wandmalereien der Allerheiligenkapelle in Regensburg und St. Georgs in Prüfening nach demselben Verfahren restauriert. J. Traeger, *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang*, München und Zürich 1980; H. Stein, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening* (Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburgs I), Regensburg 1987.

<sup>4</sup> Herrn Fritz Buchenrieder danke ich herzlich für seine freundliche Unterstützung und die Erlaubnis, die umfangreiche Photodokumentation und die Ergebnisse der Pigmentanalyse des Landesamtes für Denkmalpflege einzusehen.

<sup>5</sup> J. v. Fink, Erläuterungen und Zusätze zu dem Versuche einer Geschichte des Vicedomantes Nabburg, *Verhandlungen des Historischen Vereins für Regensburg und Oberpfalz* 7, 1843, S. 256–282, hier S. 278.

<sup>6</sup> E. Müller-Luckner, *Nabburg, Historischer Atlas von Bayern*, I. Teil, Heft 50, München 1981, bes. S. 90–105, zum Karner S. 93, mit Verzeichnis der älteren Literatur. Zur Verlegung des Pfarrsitzes von Perschen nach Nabburg s. jetzt B. Ritscher, Zur Vorgeschichte des Edelmansshofes in Perschen. Pfarrhof – Widenhof – Erbrechtshof, *Verhandlungen des Historischen Vereins für Regensburg und Oberpfalz* 125, 1985, S. 349–371. Zur lokalen Forschung s. die Beiträge im Jubiläumsband zur 1000-Jahr-Feier Nabburgs der Zeitschrift *Bayerland* 41, 1930.

<sup>7</sup> A. Brackmann, *Germania Pontificia*, Bd. 1, Berlin 1910, S. 283; Ph. Jaffé, *Regesta Pontificum Romanorum*, 2. Aufl. besorgt von S. Löwenfeld, F. Kaltenbrunner, P. Ewald, Leipzig 1885, (JL) Nr. 2500; das Zitat folgt der Ausgabe bei Migne *PL* 102, Sp. 1069.

- <sup>8</sup> Das Spurium gehört zu einer Gruppe von sieben gefälschten oder verunechteten Privilegien für das Kloster St. Emmeram, die in einem Chartular des 11. Jahrhunderts gemeinsam überliefert sind. Die gemeinsame Tendenz dieser Fälschungen ist die Exemption des Klosters von der Gewalt des Bischofs. Zu den St. Emmeramer Urkundenfälschungen vgl. J. Lechner, Zu den falschen Exemptionsprivilegien für St. Emmeram (Regensburg), *Neues Archiv* 25, 1900, S. 627–635; R. Budde, Die rechtliche Stellung des Klosters St. Emmeram in Regensburg, *Archiv für Urkundenforschung* 5, 1914, S. 184ff.; zuletzt E. Freise, Kalendarische und annalistische Grundformen der Memoria, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hrsg. von K. Schmid und J. Wollasch, München 1984, S. 466 mit Anm. 105.
- <sup>9</sup> F. Janner, *Geschichte der Bischöfe von Regensburg*, Bd. 2, Regensburg, New York und Cincinnati 1884, S. 123ff., bes. S. 144 und 185. Das (fehlerhafte) Regest in den Ergänzungen Th. Rieds zu den zwei gedruckten Bänden seines *Codex Chronologico-Diplomaticus Episcopatus Ratisponensis*, Regensburg 1810 und 1816, MS Rat.ep 165/3, Nr. 160, Staatliche Bibliothek Regensburg.
- <sup>10</sup> Clm 14431, fol. 7r. Das Diplom wird im Anhang abgedruckt und kommentiert.
- <sup>11</sup> K. Simbeck, Nabburg und Umgebung. Eine Wanderung durch tausend Jahre, *Die Nab-Burg* 5, 1930, S. 4–19, hier S. 10; E. Herrmann, Die Karner der Oberpfalz, *Oberpfälzer Heimat* 12, 1968, S. 7–28, hier S. 12; U. Staudinger und B. Sandner, *Nabburg* (Schnell Kunstführer 1376), München und Zürich 1983, S. 20f.
- <sup>12</sup> A. Setzer, Die Totenkapelle zu Perschen, *Die Nab-Burg* 1, 1925, S. 27f., 31f., 33f., hier S. 31. Im Jahr 1769 wird eine Arme-Seelen-Bruderschaft bei der Perschener Kirche St. Peter und Paul eingerichtet, vielleicht ein Hinweis auf das Patrozinium der Totenkapelle bei der Kirche (Regensburg, Bischöfliches Zentralarchiv, Pfarrarchiv Nabburg Nr. 114).
- <sup>13</sup> J. Sighart (s. Anm. 2), S. 263.
- <sup>14</sup> U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von H. Vollmer, Bd. 21, S. 416; *Führer durch das Bayerische Nationalmuseum, neue offizielle Ausgabe*, München <sup>3</sup>1901, S. 37: »Saal V: Nordseite, Empore: Die Malereien des Saales sind Copien der in Perschen in der Oberpfalz aufgedeckten Wandgemälde.« Dasselbe in den mir zugänglichen Ausgaben bis <sup>11</sup>1913 (dort S. 51); im »*Wegweiser durch das Bayerische Nationalmuseum in München*«, <sup>3</sup>1923 nicht erwähnt. K. Haller, Nabburg – Kunstgeschichtlicher Überblick, *Die Nab-Burg* 5, Nr. 12, 1930, S. 20, sah die Kopien noch im Museum. S. auch *Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern*, Bd. 2, Heft XVIII, Bezirksamt Nabburg, München 1910, S. 75.
- <sup>15</sup> Laut Auskunft des Bayerischen Nationalmuseums.
- <sup>16</sup> Der Bericht und die Kopien lagen ursprünglich unter der Nr. 14133 im Archiv des Historischen Vereins der Oberpfalz in Regensburg: »Ebenda in Aquarell Abbildung des östl. Teiles der Malereien, mit dem Christus, ... auf Karton aufgeklebt.« Die Abschrift im Akt Perschen/Nabburg im Landesamt für Denkmalpflege München. Am 4. Februar 1922 vermerkt G. Hager unter dieser Abschrift: »Die Kopien, von denen der Verfasser (gemeint ist Krämer) spricht, sind vielleicht jene lebensgroßen Kopien, die um 1890, wenn ich nicht irre, von der Regierung der Oberpfalz bzw. vom Regierungspräsidenten von Ziegler dem Bayerischen Nationalmuseum überwiesen und bei der Einrichtung des Neubaus am Gewölbe der Empore des großen romanischen Saales befestigt worden sind.« Herrn G. Hable, Stadtarchiv Regensburg, danke ich für seine Hilfe bei der Suche nach dem Manuskript.
- <sup>17</sup> Dieses und die folgenden Zitate aus der in Anm. 16 erwähnten Abschrift.
- <sup>18</sup> *Kunstdenkmäler Bayern* (s. Anm. 14), S. 75–79; die Inschriften seien nicht mehr lesbar, lediglich »C(?)HARWN . CVLVS« sei am Regenbogen Christi zu erkennen, der Sinn der Inschrift wird aber nicht gedeutet (S. 76). Die Ergebnisse der Kunstdenkmäler wiedergegeben in: H. Schnell, *Bayerische Frömmigkeit, Kult und Kunst in vierzehn Jahrhunderten*, München und Zürich 1965, S. 42, dort datiert »bald nach der Erbauung um 1180/90«; H. Schindler, *Große Bayerische Kunstgeschichte*, Bd. 1, München <sup>2</sup>1976, S. 163.
- <sup>19</sup> H. Karlinger, *Die hochromanischen Wandmalereien in Regensburg*, München 1920, S. 27f., 48f.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 54.
- <sup>21</sup> O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 94f.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 190, dort auch die folgenden Zitate.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 94f.
- <sup>24</sup> A. Setzer (s. Anm. 12); H. Fröhlich, Perschen, ein Kleinod der Kunstgeschichte in der Bayerischen Ostmark, *Die Oberpfalz* 29, 1935, S. 72–76; K. Haller (s. Anm. 14); A. Sieghardt, Perschen in der Oberpfalz, *Die Nab-Burg* 6, Nr. 2, 1930, S. 5f.
- <sup>25</sup> Zu Karnerkapellen allgemein F. Hula, *Mittelalterliche Kultmale. Die Totenleuchten Europas. Karner, Schalenstein und Friedhofsoculus*, Wien 1970; S. Zilkens, *Karnerkapellen in Deutschland, Untersuchungen zur Baugeschichte und Ikonographie doppelgeschossiger Beinhauskapellen* (22. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Institutes der Universität zu Köln), Köln 1983.
- <sup>26</sup> Die Treppe stammt aus dem 19. Jahrhundert, ursprünglich war das Beinhaus durch eine Öffnung im Inneren der Kapelle (der gleichzeitig veränderten Okulusöffnung im Zentrum ?) zu erreichen: A. Setzer (s. Anm. 12), S. 27. Die Erneuerungen sind im Akt Perschen im Landesamt für

- Denkmalpflege dokumentiert. S. auch *Kunstdenkmäler Bayern* (s. Anm. 14), S. 76ff.
- <sup>27</sup> Die steinerne Fassung ist erneuert, doch entspricht die Öffnung dem ursprünglichen Bestand, wie man von der Gruft her erkennen konnte: »Statt eines Schlußsteines hängen einige lose Granitbrocken im Gewölbe und es scheint hier früher eine Öffnung in das Kapellengewölbe gewesen zu sein.« A. Setzer (s. Anm. 12), S. 27.
- <sup>28</sup> Wie Farbspuren belegen, waren sie ebenfalls gefaßt.
- <sup>29</sup> Die Fenster wurden 1895 »reromanisiert«: H. Fröhlich (s. Anm. 24), S. 73.
- <sup>30</sup> H. Karlinger (s. Anm. 19), S. 36, Anm. 29 bemerkt dazu: »Untere Figurenzone. Zerstört. Rote und gelbe Hintergründe.« *Kunstdenkmäler Bayern* (s. Anm. 14), S. 75: »... erhalten nur die dürtigsten Umrißlinien an einzelnen Stellen.«
- <sup>31</sup> Bei der Ausfüllung der Arkaden liegen häufig zwei Farbschichten, blau und ocker bzw. blau und rot, übereinander.
- <sup>32</sup> Einzelne, nicht mehr zu ergänzende Buchstabenfragmente sind noch an manchen Stellen zu sehen.
- <sup>33</sup> Der Verlauf ist unregelmäßig; a) nur die obere Hälfte erhalten, Rest einer Ligatur.
- <sup>34</sup> L. v. Krämer notiert in seiner Beschreibung (s. Anm. 16): »NATO.FACTA.PERENN.«; H. Karlinger (s. Anm. 19), S. 35, Anm. 26: »NATO FACTA PERENNIS«. Falsch dagegen O. Demus (s. Anm. 21), S. 190: »VIRGO PERENNIS«.
- <sup>35</sup> L. v. Krämer (s. Anm. 16): »HEANS.VERBO.ED.MISSO.IVB.EGIIHIS.MVNDI.SVMMA.SVBRA.« Im Modell des Karners mit seinen Malerien, das nach der letzten Restaurierung angefertigt wurde (in der Restaurierungsabteilung des Landesamtes für Denkmalpflege, München) ist eingetragen:  
[... ] EANS [... ] VPIO [... ] MISSO [... ]  
[... ] IN HISIMVN [... ] VMN [... ].  
Die Buchstaben zeichnen sich in dunklerem Ocker vom ockergelben Grund ab, wohl Reste eingedrungener Bindemittel der al secco aufgetragenen Schrift im Freskogrund.
- <sup>36</sup> So auch L. v. Krämer (s. Anm. 16): »KHAR-WNCVLVS«; vgl. Anm. 18. Bei U. Staudinger und B. Sandner (s. Anm. 11), S. 20 wird die Inschrift wohl durch einen Druckfehler entstellt wiedergegeben: »CHARWNCLVS«.
- <sup>37</sup> Die Majuskeln links des Kopfes des Stifters waren al secco auf dem gelben Freskogrund aufgetragen, sichtbar sind nur noch Abdrücke, die sich durch in den Putz eingedrungene Bindemittel dunkler von der Umgebung absetzen. Das unmittelbar rechts neben dem Kopf ansetzende ART ist in blau auf dem blauen Grund gemalt, der die Figur Abrahams umgibt. a) obere Hälfte des Schaftes links und rechter Schaft ganz erhalten, möglicherweise U; b) zwei Schäfte und unteres Ende der Schräge erhalten, Reste einer Kürzung oder Ligatur; c) die drei Buchstaben DAL nur ganz schwach zu erkennen, bei UV-Beleuchtung nicht mehr (vgl. Abb. 26); d) AR in Ligatur. Für die UV-Aufnahmen danke ich Siegfried Mühlbauer, Restaurator (Regensburg).
- <sup>38</sup> Th. Ried (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 249, Nr. 270.
- <sup>39</sup> Beispiele bei U. Bergmann, PRIOR OMNIBUS AUTOR – an höchster Stelle aber steht der Stifter, in: *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*, Katalog der Ausstellung, Köln 1985, hrsg. von A. Legner, Bd. 1, S. 117–148.
- <sup>40</sup> Vgl. die Dokumentation der Pigmentanalyse in der Restaurierungsabteilung des Landesamtes für Denkmalpflege, München. S. auch M. Doerner, Die Technik, in: H. Karlinger (s. Anm. 19), s. 75–79, hier S. 79. Das heute fast völlig verblaßte Grün ist ein Kupfersalz.
- <sup>41</sup> J. Traeger (s. Anm. 3), mit Verzeichnis der älteren Literatur.
- <sup>42</sup> Hinsichtlich des Stils wurden die Malereien noch nicht eingehend bearbeitet. Bei O. Demus, Regensburg, Sizilien und Venedig, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* 2, 1952, S. 95–104, nur als Vergleich herangezogen. Grundlegend immer noch K. Karlinger (s. Anm. 19). Vgl. H. Stein, Ein romanischer Kapitelsaal. Freilegung von Wandmalereien in Regensburg, St. Emmeram, *Thurn und Taxis-Studien* 15, 1986, S. 29–77.
- <sup>43</sup> O. Demus (s. Anm. 21), S. 190; vgl. die hervorragende Analyse H. Karlingers (s. Anm. 19), S. 48ff.
- <sup>44</sup> Zu den Regensburger Beispielen romanischer Wandmalerei allgemein s. H. Stein (s. Anm. 3), S. 147ff.
- <sup>45</sup> A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore 1959, S. 9; vgl. W. Sauerländer, Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29, 1966, S. 261–294, hier S. 264 und 266ff.  
Zu »gerichteten Kuppelprogrammen« s. I. Hueck, *Das Programm der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium*, Diss. München 1962, S. 29ff.; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*, New York 1976, S. 17ff.
- <sup>46</sup> H. Karlinger (s. Anm. 19), S. 27, O. Demus (s. Anm. 21), S. 190; U. Staudinger und B. Sandner (s. Anm. 11), S. 20: »Heilige in Ganzfigur, wahrscheinlich Propheten«.
- <sup>47</sup> Vgl. die Ostkuppel von San Marco, Venedig; David und Salomon mit elf (!) Propheten und Maria in der Ostachse, im Kuppelscheitel ein im 15. Jahrhundert erneuertes Brustbild des Pantokrator. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago und London 1984, Bd. 1, S. 43–53, bes. S. 44f. und S. 160–170. Die Zahl der Propheten in dieser Kuppel falsch mit »achtzehn« angegeben in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom, Freiburg, Basel und Wien 1971, Sp. 461.

- <sup>48</sup> J. und K. Hecht, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebiets*, Sigmaringen 1979, S. 187ff.; O. Demus (s. Anm. 21), S. 178f.; die Malereien entstanden um 1120/30.
- <sup>49</sup> F. van der Meer, *Maiestas Domini. Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien*, Rom und Paris 1938, S. 59–74; H. Schrade, *Malerei des Mittelalters: Gestalt Bestimmung Macht Schicksal. Die romanische Malerei, ihre Majestas*, Köln 1963, passim; U. Nilgen, »Evangelistensymbole«, *RDK* 6, 1973, Sp. 517–572.
- <sup>50</sup> K. A. Wirth, »Engel«, *RDK* 5, 1967, Sp. 341–555, und »Engelchöre«, ebd., Sp. 555–601, mit Literatur.
- <sup>51</sup> W. Lehmann, *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellung der anderen Parabeln Christi*, Berlin 1916; H. Heyne, *Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine literarisch-ikonographische Studie zur altchristlichen Zeit*, Leipzig 1922, S. 21ff.; s. auch M. Bernards, *Speculum Virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter* (Forschungen zur Volkskunde 36/38), Köln und Graz 1955, mit Quellen und Literatur.
- <sup>52</sup> Die Zahl der fünf klugen bzw. törichten Jungfrauen wird in der allgemein geläufigen Allegorese von den fünf Sinnen abgeleitet, die die Jungfrauen je nachdem zum ewigen Heil bzw. zur Verdammnis angewendet haben: »*Quinque virgines sapientes omnes animae sanctae intelliguntur, quae quoniam per quinque sensus corporis nullam admittunt cordis corruptionem, idcirco quinario numero computantur.*« (Isidor von Sevilla, *Allegoriae quaedam sacrae scripturae*, *PL* 83, Sp. 123f., cap. 197); so auch Augustinus, sermo 93, *PL* 38, Sp. 574; vgl. Eusebius von Caesarea, dessen Text etwa zur Entstehungszeit der Perschener Malereien in den Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg aufgenommen wurde (hrsg. von R. Green, M. Evans, C. Bischoff, M. Curschmann, *Studies of the Warburg Institute*, Bd. 36, London 1979, fol. 131r, Nr. 454, S. 224): »*Ideo autem quinque fatuae et quinque prudentes dicuntur, quia quinque sensus in omnibus hominibus esse probantur: visus, auditus, gustus, odoratus et tactus. Quia ergo per istos sensus velut per quasdam januas vel fenestras aut vita aut mors ingreditur ad animam nostram, ideo quinque virgines dicuntur prudentes, quae istis sensibus bene utuntur, et quinque fatuae, quae per istos quinque sensus magis mortem quam vitam capiunt.*« S. auch Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae, De sancta Cecilia*, *PL* 172, Sp. 1027–1030. Ob mit den fünf außergewöhnlichen, je verschiedenen Attributen der Jungfrauen hier auf die fünf Sinne angespielt sein könnte, soll nur als Hypothese zur Diskussion gestellt werden. Die unvollständige Erhaltung macht eine definitive Aussage wohl unmöglich. Vergleiche gibt es aus dem 12. Jahrhundert keine. Dazu F. Mutherich, An Illustration of the Five Senses in Medieval Art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18, 1955, S. 140–141.
- <sup>53</sup> B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes* (Wiener byzantinische Studien, 3), Wien 1966, S. 51 ff.
- <sup>54</sup> J. Schmid, »Brautschaft, heilige«, *RAC* 2, 1954, Sp. 528–564, bes. Sp. 546–564; K. A. Wirth (s. Anm. 50), Sp. 361: »... Engelbilder bestimmen jedwede Darstellung inhaltlich näher, indem das Bild eines Engels – als Bewohner der »himmlischen Höhen« – zur Lokalisierung von Personen und Vorgängen in den Himmel ... dient.«
- <sup>55</sup> *MGH Poetae latini aevi carolini*, ed. E. Duemmler, Bd. 1, 1881, S. 330.
- <sup>56</sup> Augustinus, sermo 93, *PL* 38, Sp. 573–580, hier Sp. 574; vgl. sermo 76, *PL* 39, Sp. 1892–1895.
- <sup>57</sup> »*Absolute enim in quinque prudentibus et in quinque fatuis, fidelium atque infidelium est constituta divisio.*« Hilarius, *PL* 91, Sp. 1059 B.
- <sup>58</sup> »*Quinque prudentes virgines significant omnes sanctos qui cum Christo regnaturi...*« Eusebius von Caesarea (s. Anm. 52). Vgl. Honorius Augustodunensis: »... *quinque prudentes virgines, quae sunt omnes Ecclesiae fideles...*«: *PL* 172, Sp. 290 B.
- <sup>59</sup> J. v. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903, S. 427.
- <sup>60</sup> *DACL* 15/2, Sp. 3096, ohne Angabe der Quelle.
- <sup>61</sup> Vgl. Anm. 34. Die Behauptung J. Zinks, Maria sei inschriftlich als VIRGO PERENNIS bezeichnet (nach O. Demus), entspricht nicht den Gegebenheiten (J. Zink, Zur dritten Abteikirche von Charlieu [Loire], insbesondere zur Skulptur der Vorhalle und ihrer künstlerischen Nachfolge, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 44, 1983, S. 57–144, hier S. 78f.). Ebenso A. Esmeijer, *Divina Quaternitas, A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam 1978, S. 89.
- <sup>62</sup> A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur*, Leipzig 1893, S. 411, zahlreiche Belege unter den Stichwörtern »stella«, »stella maris«, »Meeresstern«, »Leitstern« usw., S. 400–418.
- <sup>63</sup> A. Salzer (s. Anm. 62), S. 411 f.
- <sup>64</sup> *PL* 144, Sp. 508 AB, unter dem Namen Petrus Damiani. In der neuen Edition (CCCM 57, 1983) wird der betreffende sermo in epiphan. mit einer Reihe anderer Predigten aus dem Werk des Petrus Damiani ausgeschieden und Nikolaus von Clairvaux zugeschrieben. Vgl. J. J. Ryan, Saint Peter Damian an the Sermons of Nicholas of Clairvaux. A Clarification, *Medieval Studies* 9, 1947, S. 151–161.
- <sup>65</sup> »... *in choro gloriae super choros angelorum et archangelorum exaltata fuisti.*« Bernhard von Clairvaux, Coronatio Beatae Mariae, *PL* 183, Sp. 430; vgl. sermo 1 super missus

- est, ebd., Sp. 59 D. S. auch Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*, In *Annunciatione Beatae Mariae*, *PL* 172, Sp. 908 B: »... *maris stella in summo coelo super omnes choros angelorum splendida rutilat.*«
- <sup>66</sup> Alanus de insulis, sermo 2, *PL* 201, Sp. 121.
- <sup>67</sup> Bernhard von Clairvaux, *PL* 183, Sp. 420, vgl. Sp. 436 B.
- <sup>68</sup> Jacobi de Voragine Mariale, Moguntiae 1619, p. 169, sermo 9, zit. nach A. Salzer (s. Anm. 62), S. 417.
- <sup>69</sup> »*Loquamur pauca et super hoc nomine (sc. Maria), quod interpretatum maris stella dicitur, et matri Virgini valde convenienter aptatur. Ipsa namque aptissime sideri comparatur; quia, sicut sine sui corruptione sidus suum emittit radium, sic absque sui laesione virgo parturit filium. Nec sideri radius suam minuit claritatem, nec Virgini Filius suam integritatem. Ipsa est igitur nobilis illa stella ex Jacob orta, cuius radius universum orbem illuminat, cuius splendor et praefulget in supernis, et inferos penetrat: terras etiam perlustrans, et calefaciens magis mentes quam corpora, fovet virtutes, excoquit vitia. Ipsa, inquam, est praeclara et eximia stella, super hoc mare magnum et spatiosum necessario sublevata, micans meritis, illustrans exemplis.*« Bernhard von Clairvaux, hom. 2 super missus est, *PL* 183, Sp. 70 C. Weitere Belege bei A. Salzer (s. Anm. 62), S. 410f.
- <sup>70</sup> Vgl. Ps. Petrus Damiani (s. Anm. 64), *PL* 144, Sp. 507; weitere Belege bei A. Salzer (s. Anm. 62), S. 411.
- <sup>71</sup> Th. Ziolkowski, *Der Karfunkelstein*, *Euphorion* 55, 1961, S. 297–326; A. M. Harden, *The Carbuncle in Medieval Literature*, *Romance Notes* 2, 1960, S. 58–62. Grundlegend zur Edelsteinallegorese Ch. Meier, *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 34/1), München 1977, hier bes. S. 104–107 und S. 246–253; vgl. Ch. Meier-Staubach und O. Böcher, »Edelsteine«, *TRE* 9, 1982, S. 266–277, mit weiterer Literatur.
- <sup>72</sup> Isidor von Sevilla, Et. XVI, cap. XIV, 1; vgl. die volkssprachliche Etymologie, z. B. Albrecht von Scharfenberg, *Der Jüngere Titarel*, kritische Edition von W. Wolf (Deutsche Texte des Mittelalters 45, 55, 61), Berlin 1955–1968: JT 3016: »... *sin art, die clar, git luter licht in tunkel, darumbe man im gebnde ist etwa den namen Klarifunkel.*« Vgl. auch Marbod von Rennes, *Liber lapidum*, *PL* 171, Sp. 1737–1780, hier Sp. 1754. Grundlegend U. Engelen, *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 27), München 1978, S. 324–331. S. auch G. Friess, *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte*, Hildesheim 1980 (Diss. Wien 1968).
- <sup>73</sup> U. Engelen (s. Anm. 72), S. 218, z. B. *Chanson de Roland*.
- <sup>74</sup> Albrecht von Scharfenberg (s. Anm. 72), 431f.; U. Engelen (s. Anm. 72), S. 195–198.
- <sup>75</sup> »*Quinquaginta columnae de auro purissimo . . . sunt dispositae . . . unaquaque in suo cacumine habet unum carbunculum adeo magnum, ut est magna amphora, quibus illuminatur palatium, ut mundus illuminatur a sole.*« Der Priester Johannes, neue Ausgabe von A. D. von den Brincken, Presbyter Iohannes, Dominus Dominantium – ein Wunsch-Weltbild des 12. Jahrhunderts, *Ornamenta Ecclesiae* (s. Anm. 39), Bd. 1, S. 83–97, die zit. Übersetzung dort S. 90.
- <sup>76</sup> Epiphanius von Salamis, *De (duodecim) gemmis*, hrsg. von R. P. Blake und H. de Vis (*Studies and Documents* 2), London 1934; Ch. Meier (s. Anm. 71), S. 99–111.
- <sup>77</sup> Haimo von Auxerre, in *Apoc.*, *PL* 117, Sp. 975 D.
- <sup>78</sup> Ch. Meier (s. Anm. 71), S. 105, nach Epiphanius von Salamis.
- <sup>79</sup> Zu Darstellungen der himmlischen Stadt s. N. Schneider, *Civitas. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter*, Münster 1973, dort auch zum Darstellungstypus des Himmlischen Jerusalem über kreisförmigem Grundriß; vgl. H. Stein (s. Anm. 3), S. 128f., mit weiterer Literatur; zu den Arkaden als Auszeichnung himmlischer Personen s. auch M. Cavinness, *Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing*, *Gesta* 22, 1983, S. 99–129.
- <sup>80</sup> Zur Literatur s. H. Stein (s. Anm. 3), S. 61 f.; vgl. K. Möseneder, *Lapides vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 34, 1981, S. 39–69.
- <sup>81</sup> *TRE* 1, 1977, S. 364–387.
- <sup>82</sup> A. Angenendt, *Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria*, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hrsg. von K. Schmid und J. Wollasch (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48), München 1984, S. 79–199, hier S. 80–86, mit Literatur.
- <sup>83</sup> A. Stuiber, *Refrigerium interim. Die Vorstellung vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst* (Theophaneia, 11), Bonn 1957, S. 52.
- <sup>84</sup> R. R. Grimm, *Paradisus coelestis, Paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200* (Medium Aevum. Philologische Studien, 33), München 1977, S. 68ff.; D. de Chapeaurouge, *Die Rettung der Seele. Genesis eines mittelalterlichen Bildthemas*, *Waltraf-Richartz-Jahrbuch* 35, 1973, S. 9–54.
- <sup>85</sup> Der Topos vom Schoß Abrahams als Bild des Paradieses behält trotz des Umbruchs in der Eschatologie, der im späten 12. Jahrhundert zum Abschluß kommt, Gültigkeit. Die Frage des Verbleibs der Seele zwischen Tod, individuellem Gericht und Weltgericht bleibt im 13. und 14. Jahrhundert heftig umstritten. A. Angenendt (s. Anm. 82), S. 85 f.
- <sup>86</sup> U. Bergmann (s. Anm. 39), S. 121 und passim.
- <sup>87</sup> »*Deus . . . , te supplices precamur, ut suscipi iubeas animam*

*famuli tui, per manos sanctorum angelorum tuorum deducendam in sinum amici tui Abrahae patriarchae, resuscitandamque in novissimo magni iudicii die . . .* M. Andrieu, *Le Pontifical Romain au Moyen-Age*, I, *Le Pontifical Romain au XIIIe siècle* (Studi e Testi, 86), Città del Vaticano 1938, S. 277; Allgemein D. Sicard, *La liturgie de la mort dans l'église latine des origines à la réforme carolingienne* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 63), Münster 1978, S. 79–102.

<sup>88</sup> E. Martène, *De antiquis Ecclesiae Ritibus*, Antwerpen 1763, Bd. 2, S. 388, aus einem Salzburger Pontifikale des 12. Jahrhunderts.

<sup>89</sup> Bernhard von Clairvaux, hom. 2 super missus est, *PL* 183, Sp. 70 C, vgl. sermo in Nativitate Beatae Virginis Mariae, *PL* 183, Sp. 437–448, hier Sp. 441 B.

<sup>90</sup> Siehe die Belegstellen in Anm. 64 ff.; vgl. A. Salzer (s. Anm. 62), S. 411. Maria als Leitstern auf dem Weg zum wahren Licht Christus wird in zahllosen Mariengebeten angerufen:

*»Stella maris bistû genant  
nâ dem sterren, der an daz lant  
daz muode schif geleidet,  
dâz iz ze rasten beidet.  
gelêd uns an Jesum,  
dînen vil guoden sun,  
der sal uns alle genâde duon.«*

Arnsteiner Marienlied, in: *Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts*, nach der Auswahl von Albert Waag neu herausgegeben von W. Schröder (Altdeutsche Textbibliothek, 72), Tübingen 1972, S. 171–183, hier S. 180f., Verse 248–254.

Franz Fuchs

## Eine unbekannte Urkunde Bischof Hartwachs II.

von

### Regensburg (1155–1164)

Im Mai des Jahres 1160 übertrug Bischof Hartwachs II. von Regensburg seinem Domkapitel die Pfarrei Perschen. Die über diesen Schenkungsakt ausgestellte Siegelurkunde, deren Wortlaut hier erstmals bekannt gemacht wird, ist im Original verloren und nur in einer frühneuzeitlichen Kopie überliefert. Ihr Text wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Kloster St. Emmeram in Regensburg auf eine leergebliebene Seite einer karolingischen Handschrift eingetragen<sup>1</sup>. Die Abschrift ist flüchtig und bedarf an nicht wenigen Stellen der Emendation. Am Anfang des 19. Jahrhunderts entdeckte der Regensburger Lokalhistoriker Thomas Ried († 1827) die Kopie

in dem Emmeramer Codex und fertigte ein knappes, nicht fehlerfreies Regest der Urkunde an, das sich in seinem handschriftlichen Nachlaß erhalten hat<sup>2</sup>. Nach Rieds Exzerpt teilte Ferdinand Janner in seiner Regensburger Bischofsgeschichte das Faktum der Schenkung mit<sup>3</sup>.

Der Inhalt der Urkunde bietet keinen Anlaß, ihre Echtheit in Frage zu stellen: die Übertragung der Pfarrei Perschen an das Regensburger Domkapitel wird durch eine zweifellos echte Urkunde Papst Lucius' III. bestätigt<sup>4</sup>, und die Zeugenreihe paßt sehr gut in die Mitte des 12. Jahrhunderts<sup>5</sup>. Die Beurteilung von Diktat und Formelgerüst wird durch das Fehlen kritischer Vorarbeiten

zum Urkundenwesen der Regensburger Bischöfe erschwert<sup>6</sup>. Die eng an den Gebrauch der Kaiserurkunden angelehnte Form der *Invocatio* und *Intitulatio* mit Devotionsformel ist durch eine andere im Original überlieferte Urkunde Bischof Hartwachs II. belegt<sup>7</sup>. Auch die feierliche *Arenga* erinnert an den gleichzeitigen Usus der Reichskanzlei<sup>8</sup>. Während das Formelgerüst gut zu den erhaltenen Urkunden Hartwachs II. paßt, bereitet die in unserer Kopie überlieferte Datierung Schwierigkeiten. Eine Jahreszählung nach »dem fleischgewordenen Wort« (*verbi incarnati*) ist im 12. Jahrhundert absolut unüblich und dürfte mit einiger Wahrscheinlichkeit aus einem *domini* oder *dominice* (*dñi/dniē*) *incarnationis* (*incarnat/incarn*) des Originals entstanden sein, wobei möglicherweise die langgezogene Form des *d* von dem flüchtigen Kopisten zu *v* verlesen wurde, was Anlaß zur falschen Auflösung der Kürzung gab. Ebenso verderbt ist die Tageszählung *septima nonas Maii*, die genau auf die Kalenden des Mai fallen würde. Da *septima* in der Kopie ausgeschrieben wurde und somit gesichert scheint, ist zu vermuten, daß *N(onas)* aus *Id(us)* verlesen wurde; demnach wäre die Urkunde am 9. Mai ausgestellt worden. Aber auch andere Fehlerquellen sind denkbar<sup>9</sup>.

### Edition

Bischof Hartwachs II. überträgt dem Regensburger Domkapitel die Pfarrei Perschen mit der Bitte, daß die Domherren jährlich den Jahrtag seines Todes feiern. Außerdem verfügt er, daß von den ersten Einkünften der Pfarrei die Mittel aufgebracht werden sollen, um den für die Notlage der Kirche und des Reichs verpfändeten Regensburger Domschatz zurückzukaufen.

Mai (9.?) 1160

Überlieferung: München, Bayerische Staatsbibliothek, cdm 14431 fol. 7<sup>r</sup> (16. Jahrhundert)  
Regest: Regensburg, Staatliche Bibliothek, Rat. ep. 165/3, Nr. 160 (Nachlaß von Th. Ried), danach erwähnt von F. Janner (s. Anm. 2), S. 144

*In nomine sancte ac individue trinitatis ego Hartwicus divina favente clementia Ratisbonensis ecclesiae episcopus. Cum misericordiae manus et largitatis omnibus Christi pauperibus porrigere nostri sit officii, debemus fratrum nostrorum, qui labores et erumnas nostras supportare nunquam recusant, indigentiam vigilantius intueri. Proinde praebendam ipsorum considerantes inopinabiles in ea defectus reperimus, quos, ut in praesentiarum occurrebat, aliquatenus sublevare curavimus. Quapropter parochiam Persen cum omni iure, quo nos propter<sup>10</sup> investituram respicit, ipsi donamus rogantes, quatenus anniversarium obitus nostri diem annuatim velint celebrare. Statuimus etiam, ut ex primis eiusdem ecclesie proventibus pecuniam colligant et thesaurum ecclesie nostre pro necessitate ecclesie ac imperii<sup>11</sup> a nobis impignoratum redimant. Ne qua vero spiritalis secularisve persona nostri territorii hanc nostram traditionem immutare praesumat, ipsam testimonio cleri ac populi munimus et nostri officii banno ratam haberi praecipimus. Ne autem haec actio a fide ac memoria posteriorum excidat, hanc inde cartam conscribi et sigillo nostro iussimus insigniri. Interfuerunt autem huic actioni persone spiritalis: Hainricus decanus, Rüdigerus archidiaconus, Wernherus archidiaconus, Hainricus camerarius, Ödalricus magister scholarum, Chuno praepositus de Pilistinge<sup>12</sup>, Joseph, Bruno, Purchart, Kadilboh, Hermannus, Gotfridt, Fridrich, Herbort<sup>13</sup>, Friderich, Pertolt, Chunrat, Persen, et dominus Peringerius advocatus<sup>14</sup>, Ödalricus, Walpolt, Ödalricus de Haslbach<sup>15</sup>. Testes autem sunt laici hii: Hainricus de Altendorff<sup>16</sup>, Engilprecht de Hohenfringen (!)<sup>17</sup>, Poto de Massingen<sup>18</sup>, Sigehart de Ebersbiunt<sup>19</sup>, Nizo de Raitenbuch<sup>20</sup>, Ödalricus Chargel, Cuno et Cuno de Gisling<sup>21</sup>, Ortlieb Ratisponensis, Friderich de Remprestdorf<sup>22</sup>, Regil camerarius<sup>23</sup>.*

*Actum<sup>24</sup> dominicae incarnationis anno millesimo centesimo LX<sup>mo</sup>, indictione VIII, septimas Idus Maii.*

- <sup>1</sup> Bayerische Staatsbibliothek München, clm 14431 fol. 7. Zum weiteren Inhalt der Handschrift und zu den karolingischen Schreibern vgl. *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, hrsg. von K. Halm u. a., Bd. II/2, München 1876, S. 171 und B. Bischoff, *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit*, Teil 1, Wiesbaden <sup>3</sup>1976, S. 207 und S. 244. Die ersten Worte der Urkunde wurden am oberen Rand der Seite von der Hand des St. Emmeramer Bibliothekars Dionysius Menger († 1530) vorgeschrieben; zu ihm vgl. B. Bischoff, Studien zur Geschichte des Klosters St. Emmeram im Spätmittelalter, in: ders., *Mittelalterliche Studien*, Bd. 2, Stuttgart 1967, S. 143 ff.
- <sup>2</sup> Regensburg, Staatliche Bibliothek, Rat.ep. 165/3, Nr. 160. Ried gibt als Herkunft des Exzerpts »*Ex Cod. membr. San. Emmeram. in 4\** an, nicht »*ex Orig.*«, wie F. Janner, *Geschichte der Bischöfe von Regensburg*, Bd. 2, Regensburg 1884, S. 144, Anm. 4, behauptet.
- <sup>3</sup> Ebd., S. 144, Anm. 4. Seither stützt sich die Forschung zu Perschen allein auf Janners Mitteilung, vgl. etwa J. Traeger, *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang*, München und Zürich 1980, S. 9, der in Unkenntnis des vollständigen Textes eine einseitige Interpretation der Schenkung bietet. Ähnlich zuletzt B. Ritscher, Zur Vorgeschichte des Edelmanshofes in Perschen, *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 125, 1985, S. 350.
- <sup>4</sup> Papst Lucius III. für das Regensburger Domkapitel, 30. April 1183 (JL 14875), gedruckt bei Th. Ried, *Codex Chronologico-Diplomaticus Episcopatus Ratisbonensis*, Bd. 1, Regensburg 1816, S. 260, Nr. 281. Der Papst bestätigt dem Domkapitel *ecclesiam in Persen in ea libertate, qua bone memorie Hartwicus Ratisponensis episcopus vobis concessit*. Zur Beurteilung des Diploms vgl. A. Brackmann, *Germania Pontificia*, Bd. 1, Berlin 1910, S. 276f.
- <sup>5</sup> Daß der Regensburger Domklerus selten so vollständig bezeugt ist wie in unserem Stück, unterstreicht die Bedeutung der Schenkung für den Empfänger. Zur Prosopographie der Regensburger Domherren im 12. Jahrhundert vgl. J. Petersohn, Zur Biographie Herbords von Michelsberg, *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 34/35, 1975, S. 397–416. Es können hier nicht alle Belege über die als Zeugen auftretenden 21 Kanoniker angeführt werden, doch sei darauf verwiesen, daß die Namenliste im wesentlichen übereinstimmt mit den Subskribenten eines Verbrüderungsbriefes, den das Regensburger Domkapitel unter Bischof Heinrich (1132–1155) für die Passauer Kathedralkanoniker ausstellte; vgl. Petersohn, S. 403, dem allerdings der beste Druck dieses Dokuments von J. R. Schuegraf, *Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg* 11, 1847, S. 69f. unbekannt blieb.
- Zu den restlichen Zeugen, die sich in der in Frage kommenden Zeit über die Register bei Ried (s. Anm. 4), Bd. 2, Regensburg 1817, und bei J. Wiedemann, *Die Traditionen des Hochstifts Regensburg und des Klosters St. Emmeram, Quellen und Erörterungen zur Bayerischen Geschichte*, N. F. 8, 1943, leicht nachweisen lassen, vgl. auch unten die Anmerkungen zum Text.
- <sup>6</sup> Nicht erreichbar war mir die bei A. Lhotsky, *Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854–1954, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 17, 1954, angeführte Arbeit von F. Dworschak, *Beiträge zum Urkundenwesen der Bischöfe von Regensburg im 12. und 13. Jahrhundert*. Nach freundlicher Auskunft von Herrn Dr. Johann Weissensteiner (Wien) ist diese Untersuchung auch am Institut für Österreichische Geschichtsforschung in Wien nicht mehr aufzufinden. Eine neue Untersuchung zum Urkundenwesen der Regensburger Bischöfe bis zum Jahre 1204 ist in der *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 47, 1984, S. 931 angekündigt.
- <sup>7</sup> Vgl. die Urkunde Hartwicus II. für St. Emmeram vom Jahre 1161, gedruckt bei Ried (s. Anm. 4), S. 234f., Nr. 255; das Original: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abt. I, KU St. Emmeram 38.
- <sup>8</sup> Zur Pflicht der Armenfürsorge in den Arengen Friedrich Barbarossas vgl. die sub voce *pauperes Christi* verzeichneten Belegstellen in den Registern der Monumenta-Ausgabe: Die Urkunden Friedrichs I., hrsg. von Heinrich Appelt u. a., *MGH Diplomata regum et imperatorum Germaniae*, Bd. 10, Teil 1-3, München 1975–1985; ähnliche Arengen finden sich in den Urkunden Bischof Heinrichs I. (1132–1155), vgl. etwa *Monumenta Boica*, Bd. 15, München 1787, S. 176. Zum Einfluß der Kaiserurkunde auf Privaturkunden im 12. Jahrhundert vgl. allgemein O. Redlich, *Die Privaturkunden des Mittelalters*, München und Berlin 1911, S. 93ff. Für die Bamberger Bischofsurkunden der Zeit nach 1140 wurde jüngst eine »außerordentlich starke Besinnung auf die Kaiserurkunde« festgestellt, vgl. H.-U. Ziegler, *Das Urkundenwesen der Bischöfe von Bamberg von 1007–1139, Archiv für Diplomatik* 28, 1982, S. 172.
- <sup>9</sup> Über Fehler in der Datierung von Urkunden vgl. allgemein H. Bresslau, *Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien*, Bd. 2, Leipzig <sup>2</sup>1931, S. 441 ff. Es wäre in unserem Falle auch zu erwägen, ob der Abschreiber nicht fälschlich ein VI der Vorlage als *septima* aufgelöst hat; die Schenkung wäre dann am 2. Mai beurkundet worden.
- <sup>10</sup> *praeter Ms.*
- <sup>11</sup> Zum Gebrauch der Formel *necessitas ecclesie ac imperii* vgl. die in den Registern der Ausgabe der Barbarossa-Urkunden (s. Anm. 8) sub voce *necessitas* vermerkten Belege. Die Formel taucht auch im Umkreis der Synode

- von Pavia (1160) auf. So spricht Barbarossa in einem Brief an Erzbischof Eberhard von Salzburg von dieser Synode als einem *generali concilio pro necessitatibus imperii et ecclesie celebrando* (Die Admonter Briefsammlung, hrsg. von G. Hödl und P. Classen, *MGH Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, Bd. 6, München 1983, S. 108). Hartwich II. von Regensburg nahm an dieser Synode teil; vgl. den Bericht des Probstes Heinrich von Berchtesgaden bei Rahewin, *Gesta Friderici imperatoris*, hrsg. von G. Waitz und B. von Simson, *MGH Scriptores rerum Germanicarum*, Bd. 46, Hannover und Leipzig 1912, S. 339, und die Synodalakten von Pavia, hrsg. von L. Weiland, *MGH Constitutiones et acta publica imperatorum et regum*, Bd. 1, Hannover 1893, S. 270. Wahrscheinlich hat er den Regensburger Domschatz verpfändet, um die Fahrt nach Pavia zu finanzieren. Zum historischen Kontext vgl. zuletzt Z. J. Kosztoinyik, *Did Géza II of Hungary send Delegates to the »Synod« of Pavia 1160?*, *Annuaire Historiae Conciliorum* 16, 1984, S. 40ff., mit Literatur.
- <sup>12</sup> *Pilsting* (Landkreis Landau), im Besitz des Regensburger Domkapitels.
- <sup>13</sup> Zur Biographie dieses Herbord, der nicht mit dem Bamberger Geschichtsschreiber identisch ist, vgl. Petersohn (s. Anm. 5).
- <sup>14</sup> Berengar II. († ca. 1167), Graf von Sulzbach und Vogt der Regensburger Kirche. Zum Geschlecht vgl. F. Prinz, *Handbuch der Bayrischen Geschichte*, hrsg. von M. Spindler, Bd. 1, München<sup>2</sup>1981, S. 429 mit Literatur. Merkwürdigerweise tritt er hier unter den geistlichen Zeugen auf.
- <sup>15</sup> *Hasebach* Ms. Haselbach (Landkreis Mallersdorf); vgl. Wiedemann (s. Anm. 5), S. 463, Nr. 931: *Ódabric de Hasilpah*.
- <sup>16</sup> Altendorf bei Nabburg. Heinrich von Altendorf ist 1180 als Vogt des Klosters St. Emmeram bezeugt, vgl. Wiedemann (s. Anm. 5), Register S. 543.
- <sup>17</sup> Möglicherweise identisch mit *Engelbertus von Schoneberingen* (Schöneck bei Regen?); vgl. Ried (s. Anm. 4), S. 237.
- <sup>18</sup> Massing bei Eggenfelden.
- <sup>19</sup> *Ebersbüint* Ms. Eberspoint bei Vilsbiburg.
- <sup>20</sup> *Ratenbuch* Ms. Raitenbuch bei Parsberg.
- <sup>21</sup> Geisling bei Regensburg.
- <sup>22</sup> Nach Wiedemann (s. Anm. 5), S. 486, soll dieser Ort mit Reibersdorf bei Straubing zu identifizieren sein. Dagegen hat H.-P. Mai, *Die Traditionen, die Urkunden und das älteste Urbarfragment des Stiftes Rohr 1133–1332, Quellen und Erörterungen zur Bayerischen Geschichte* 21, 1966, S. 10, Ramerdorf bei Rottenburg wahrscheinlich gemacht. Vgl. ebd., S. 34f., wo die weiteren Belege zu *Fridericus de Reinprebstorf* zusammengestellt sind.
- <sup>23</sup> *Regel* Ms. Zu diesem häufig belegten Kämmerer der Regensburger Kirche vgl. Janner (s. Anm. 2), S. 141, Anm. 1.
- <sup>24</sup> Zur Datierung vgl. oben Vorbemerkung.

