Raumbilder der Himmelsstadt

Das Himmlische Jerusalem in der mittelalterlichen Monumentalmalerei und Mosaikkunst

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von Angelika Konrad-Schineller

Band 1: Text und Katalog

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Dezember 2013 als Inauguraldissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg eingereicht und im Dezember 2014 verteidigt. Der Forschungsstand der publizierten entspricht im Wesentlichen der eingereichten Arbeit.

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Matthias Untermann danke ich ganz herzlich für die Unterstützung und Förderung meines Forschungsvorhabens und die Möglichkeit, meine Arbeit vor Ort an den Objekten und in seinem Kolloquium vorzustellen. Die dort mitgenommenen Anregungen waren sehr wertvoll und haben mich ermutigt, einzelne Ideen weiterzudenken und kritisch zu hinterfragen. Herrn Prof. Dr. Michael Hesse möchte ich meinen herzlichen Dank für die Übernahme des Zweitgutachtens und seine damit verbundenen Anregungen aussprechen.

Liebe Kommilitoninnen und Kommilitonen haben mich während der Schreibphase und bei der Korrektur meines Textes unterstützt. Der wissenschaftliche Diskurs mit ihnen hat diese Arbeit bereichert, ihre sachlichen Anregungen und ihre persönliche Wertschätzung möchte ich nicht missen. Besonders danke ich deswegen Dr. Giovanna Ackermann, Aquilante de Filippo, Dr. Tanja Fischer, Dr. Wilfried Keil und Dr. Katinka Krug.

Viele der in dieser Dissertation publizierten Wandmalereien und Mosaike konnte ich auf Reisen besichtigen. Nicht alle sind frei zugänglich, weswegen es wichtig ist, Menschen vor Ort zu treffen, die bereit sind, ihr kulturelles Erbe zu teilen. Ich hatte immer wieder das Glück, solchen Menschen zu begegnen, die mir mit großer Freundlichkeit Türen geöffnet und ihre Kirchen und Wandmalereien näher gebracht haben. Auch ihnen gilt mein Dank.

Ein besonderes Dankeschön gilt meinen Eltern Roswitha und Werner Schineller, durch die ich bereits als Kind mit Kunst und Kultur in Berührung gekommen bin. Das war der Grundstein für mein Interesse an Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie. Sie haben mich während meines gesamten Studiums unterstützt, gefördert und stets liebevoll ermutigt. Ohne sie hätte ich meine beruflichen Ziele und

Wünsche nicht verfolgen können.

Danken möchte ich schließlich meinem Mann Dr. Lars Konrad für seine unermüdliche und selbstlose Unterstützung in allen Bereichen, seine Ruhe und Ausgeglichenheit, seine Liebe und Freundschaft.

Ihm und unseren Söhnen Alexander und Konstantin sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1
2. Die biblischen Grundlagen 9
2.1 Die Offenbarung des Johannes 10
2.1.1 Vorläufer aus dem Alten Testament 17
2.1.1.1 Jesaja 17
2.1.1.2 Ezechiel 19
2.1.1.3 Daniel 22
2.1.1.4 Sacharja 23
2.1.1.5 Tobit 24
2.2 Textbezüge aus dem Neuen Testament 25
2.2.1 Der Galaterbrief 25
2.2.2 Der Hebräerbrief 26
2.2.3 Die Himmlischen Wohnungen des Johannesevangeliums 28
3. Interpretationslinien der schriftlichen Überlieferung 31
3.1 Exegese 32
3.1.1 Die frühchristlichen Exegeten 34
3.1.1.1 Viktorin von Pettau und seine Bearbeitung durch Hieronymus 35
3.1.1.2 Ticonius und Augustinus 36
3.1.2 Frühmittelalterliche Exegeten 37
3.1.3 Hochmittelalterliche Exegeten 40
3.2 Visionen, Gedichte, Gebete und liturgische Zeugnisse als Textquellen 42
3.3 Die Himmlischen Wohnungen im Hause Gottes als Bild des Himmlischen Jerusalems 48
3.3.1 Die frühchristlichen Autoren und die Kirchenväter 49
3.3.2 Früh- und Hochmittelalterliche Autoren 55
3.3.3 Spätmittelalterliche Autoren – ein Ausblick 64
3.4 Zusammenschau: Verbindung der *topoi* 66
4. Das Bild der himmlischen Stadt in Wandmalerei und Mosaikkunst 68
4.1 Zeitliche und topographische Verbreitung 70

4.1.1 Die frühchristliche Überlieferung unter besonderer Berücksichtigung des Lämmerfrieses 72
4.2 Die Stadt im Raumgefüge 75
4.2.1 Matrizen der Vollendung: Geometrische Grundformen 76
4.2.1.1 Quadrat 76
4.2.1.2 Kreis 79
4.2.1.3 Synthesen 83
4.2.2 Freistellungen: Die Loslösung von geometrischen Formen 84
4.2.2.1 Die Arkaden des Apostelchores 84
4.2.2.1.1 Räumliche Implementierungen in Maderuelo, Kempley und Poitiers 86
4.2.2.1.2 Antike Stadttor- und Säulensarkophage als Bildquellen 94
4.2.2.2 Autarke Architekturchiffren – ein Überblick 95
4.2.2.2.1 Stadtrömische Umsetzungen in Ceri, Microarchitekturen in Santa Maria Maggiore und San Giovanni in Laterano 96
4.2.2.2.2 Komplementäre Bildlösungen in Wilhelmshaven-Fedderwaden und Saint-Lizier 97
4.2.2.3 Rahmenarchitekturen – eine Tiefenbohrung am Beispiel von Oizé ... 99
4.3 Topographische Einheiten 102
4.3.1 Tektonische Glieder: Mauern, Grundsteine, Tore und Türme 102
4.3.2 Schmuckelemente: Gold, Edelsteine und Perlen 108
4.3.3 Paradiesallusionen: Der Fluss des Lebens, die Lebensbäume und die Paradiespflanzen 112
4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz 115
5. Marginalisierungen: Das Bild des Hauses mit den vielen Wohnungen 125
5.1 Zeitliche und topographische Verbreitung 126
5.2 Bauglieder und -materialien 127
5.2.1 Die mehrgeschossigen Wohneinheiten 127
5.2.2 Dachaufbauten / Zinnen 131

5.2.3 Portal 132
5.2.4 Gold, Edelsteine und Perlen 132
5.2.5 Paradiespflanzen 132
5.3 Einlasssuchende, Bewacher und Bewohner der Himmlischen Wohnungen . 133
5.4 Visuelle Quellen: Antike und mittelalterliche Grabbauten in Italien, Frankreich und Spanien 134
6. Bildbezüge und Inszenierungsstrategien im sakralen Raum 143
6.1 Motive aus der Apokalypse 145
6.1.1 Parallelbild: Die Thronvision 146
6.1.1.1 Verankerungen im Raum: Statik und Dynamik des Thronmotivs 149
6.1.2 Begleitbild: Die Engel der Offenbarung als Agenten der Handlung 154
6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg 155
6.1.3 Gegenbild: Die Hure Babylon 172
6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche..... 177
6.1.3.2 Der Dualismus von Ordnung und Chaos zwischen Separation und Assimilierung 189
6.2 Präfigurationen in der Heilsgeschichte..... 192
6.2.1 Gegenüberstellungen: Die Gegenwart des Irdischen Paradieses 193
6.2.1.1 Vertikalsequenzen: Die Doppelkapelle von Saint-Chef..... 196
6.2.2 Transformierungen: Die Allusion auf die Stiftshütte..... 205
6.2.2.1 Verbergen und Enthüllen: Das Vorhangmotiv von Marienberg 206
6.2.3 Translokationen: Die Restitution des Irdischen Jerusalems 209
6.2.3.1 Vom "Einzug Jesu" zur Himmelsstadt in Barberà del Vallès..... 212
6.2.3.2 Vom "Zug der Heiligen Drei Könige" zur Himmelsstadt in Angers ... 216
6.3 Das überirdische Licht der Himmelsstadt und seine Inkorporierung in den Kirchenraum..... 224
6.3.1 Das Leuchten der Stadt im apokalyptischen Bildraum von Kempley..... 226
6.4 Synthetische Bildprogramme in der Heilsgeschichte: Vom Anbeginn der Welt zur Gegenwart 228

6.4.1 Die Gurker Westempore 229
6.4.1.1 Statik und Dynamik der multiplizierten Kreisform 230
6.4.1.2 Bewegungskonzepte zwischen Irdischem Paradies und Himmelsstadt 230
6.4.1.3 Von der Dunkelheit zum Licht 241
6.4.2 Die Nonnenempore von Wienhausen 245
6.4.2.1 Verankerungen im Bildraum: Präfigurationscluster und Lichtsymbolik 249
6.4.2.2 Die Dynamik der virtuellen Pilgerschaft 254
7. Schlussbemerkungen 259
Katalog in alphabetischer Reihenfolge 262
1 Aiguilhe (Frankreich, Auvergne, Haute-Loire), Kapelle Saint-Michel d'Aiguilhe, Sanktuarium, Nord- und Ostwand 263
2 Angers (Frankreich, Pays de la Loire, Maine-et-Loire), Abtei Saint-Aubin, Doppelarkade im östlichen Kreuzgangflügel.....271
3 Barberà del Vallès (Spanien, Katalonien), Pfarrkirche Santa Maria de Barberà, Innenseite des Triumphbogens der Hauptapsis 274
4 Braunschweig (Deutschland, Niedersachsen), ehemalige Stiftskirche Sankt Blasius und Johannes der Täufer, heute Pfarrkirche, Gewölbe der Vierung.....278
5 Brixen (Italien, Südtirol), Stiftskirche Unsere Liebe Frau, Südwand 286
6 Canterbury (Großbritannien, Kent), Christ Church Cathedral, Saint Gabriel's Chapel, Altarraum, Westwand.....290
7 Ceri di Cerveteri (Italien, Latium), Pfarrkirche Santa Maria Immacolata, Ostwand 295
8 Civate (Italien, Lombardei), ehemalige Klosterkirche San Pietro al Monte, Gewölbe der Vorhalle 298
9 Clayton (Großbritannien, Sussex), Pfarrkirche Saint John the Baptist, Nordwand 308
10 Dortmund-Brechten (Deutschland, Nordrhein-Westfalen), Sankt-Johann-Baptist, Sanktuarium, Gewölbe 314
11 Gurk (Österreich, Kärnten), ehemaliger Dom Mariae Himmelfahrt, heute Pfarrkirche, Bischofskapelle, Gewölbe, westliches Joch 318
12 Kempley (Großbritannien, Gloucestershire), Pfarrkirche Saint Mary, Sanktuarium,

Nord- und Südwand.....329
13 Lagrasse (Frankreich, Languedoc-Roussillon, Aude), Abtei, Kapelle Saint-Barthélemy, Westwand.....332
14 Lyon (Frankreich, Rhône-Alpes, Rhône) Kathedrale Saint-Jean, genaue Lage unbekannt, zerstört.....335
15 Maderuelo (Spanien, Kastilien und León), Vera Cruz Kapelle (heute im Prado/Madrid), Nord- und Südwand.....337
16 Marienberg (Italien, Südtirol), Stiftskirche, Krypta, Westwand.....341
17 Matrei (Österreich, Osttirol), Filialkirche Sankt Nikolaus, Oberkapelle Sankt Georg, Gewölbe.....345
18 Oizé (Frankreich, Pays-de-la-Loire, Sarthe), Pfarrkirche Saint-Hilaire, Südkapelle, Südwand.....350
19 Olèrdola (Spanien, Katalonien), Kapelle San Sepolcro, westlicher Wandabschnitt 352
20 Plumpton (Großbritannien, Sussex), Saint Michael and all angels, with all saints, Nordwand.....356
21 Poitiers (Frankreich, Poitou-Charentes, Vienne), ehemalige Stiftskirche Notre-Dame-la-Grande, heute Pfarrkirche, Sanktuarium, Gewölbe.....359
22 Poncé-sur-le-Loir (Frankreich, Pays-de-la-Loire, Sarthe), Pfarrkirche Saint-Julien, Westwand.....363
23 Prag (Tschechien, Prag), sv. Jiří, Sanktuarium, Gewölbe und Marienkapelle, Gewölbe.....367
24 Prüfening (Deutschland, Bayern), ehemalige Klosterkirche Sankt Georg, heute Pfarrkirche, Sanktuarium, Gewölbe; Benediktus- und Johanneskapelle, Gewölbe .373
25 Rom (Italien, Latium), Erzbasilika San Giovanni in Laterano, Sanktuarium, Apsis, Kopie.....385
26 Rom (Italien, Latium), Papstbasilika Santa Maria Maggiore, Apsis 390
27 Rom (Italien, Latium), Titelkirche Santa Prassede, Triumphbogen.....397
28 Saint-Benoît-sur-Loire (Frankreich, Loiret, Centre), ehemalige Abtei Fleury, Kapelle Saint-Pierre, Westwand, Kapelle und Wandmalereien zerstört 403
29 Saint-Chef-en-Dauphiné (Frankreich, Rhône-Alpes, Isère), ehem. Abtei, Kapelle Christi, der Erzengel Michael, Gabriel, Raphael & des Heiligen Georg, Gewölbe ...411
30 Saint-Jacques-de-Guérets (Frankreich, Centre, Loir-et-Cher), ehemalige Kloster- und Pfarrkirche Saint-Jacques, heute Pfarrkirche, Sanktuarium, Ostwand 420

31 Saint-Lizier (Frankreich, Midi-Pyrénées, Ariège), Kathedrale Notre-Dame, Nordkapelle, Gewölbe 425
32 Saint-Loup-de-Naud (Frankreich, Île de France, Seine-et-Marne), ehemalige Prioratskirche Saint-Loup-de-Naud, Sanktuarium, Südwand, Fresken zerstört.....430
33 Sankt Georgen ob Judenburg (Österreich, Steiermark), Pfarrkirche Sankt Georgen, Sanktuarium, Gewölbe 435
34 Schaffhausen (Schweiz, Kanton Schaffhausen) Kloster Allerheiligen, Erhardskapelle, Sanktuarium, Gewölbe 441
35 Tournai (Belgien, Wallonische Region, Hainaut), Kathedrale Notre-Dame, Querschiff, Südarm.....447
36 Vicq-sur-Saint-Chartier (Frankreich, Centre, Indre), Pfarrkirche Saint-Martin, Sanktuarium, Südwand 450
37 Wienhausen (Deutschland, Niedersachsen), Zisterzienserinnenstift, Nonnenchor, Gewölbe, östliches Joch.....456
38 Wilhelmshaven-Fedderwaden (Deutschland, Niedersachsen), Kirche Sankt Stephanus, Kirchenschiff, Gewölbe, drittes Joch von Westen.....462
Literaturverzeichnis 465

1. Einleitung

Die Vorstellung von jenseitigen Orten ist ein verbindendes Element unterschiedlicher Religionen und Epochen. Für die Christen des Mittelalters waren sie Sehnsuchts- und Hoffnungsziele, um das irdische Dasein hinter sich zu lassen. Aber auch Befürchtungen und Ängste waren mit diesen verbunden, da Straf- und Läuterungsorte existierten. Das Neue Testament kennt unterschiedliche Sehnsuchtsziele, denen zumeist die Bewohnerschaft mit Gott und Jesus sowie anderen Auserwählten gemeinsam ist. Die Bezeichnungen hierfür sind heterogen.[1] In dieser Arbeit soll das Himmlische Jerusalem[2] untersucht werden, dessen Bild vor allem durch das letzte Buch der Bibel, die Offenbarung des Johannes[3], geprägt ist. Es bietet durch seine in der Bibel zu Grunde gelegte ausführliche Beschreibung ein reiches Feld für eine bildliche und exegetische Aufarbeitung, die alle Gattungen umfasst und weit über das zunächst beschriebene eschatologische Moment hinausreicht.[4]

---

1 Sowohl bei Lukas (Lk 23,43) als auch in der Offenbarung (Offb 2,7) findet sich der Begriff des Paradieses, der nicht nur den Ort der Verstorbenen bezeichnet, sondern der durch eine Entrückung der Lebenden bereits im Diesseits existent ist (2Kor 12,4). Der Korintherbrief (2Kor 12,2) verbindet dieses Paradies mit dem sogenannten dritten Himmel. Weitere Begriffe sind das Himmelreich Jesu (z.B. 2Tim 4,18), die Himmelswelt (Eph 2,6) und das Himmlische Jerusalem (Gal 4,25; Hebr 12,22; Offb 3,12; 21,2 und 19), siehe Peres 2003, 121-122. Der Begriff "Himmelreich" wird bei Matthäus ebenfalls häufig erwähnt, meint hier keinen konkreten Ort, sondern die von Gott realisierte Herrschaft, siehe Angenendt [4]2009, 744. Verkürzt existiert auch die Bezeichnung Himmel (z.B. Mt 5,12). Als andere Jenseitsorte nennt das Neue Testament den Schoß Abrahams (Lk 16,19-31) und das Haus des Herrn/Vaters (z.B. Lk 16,27), das als Haus des Herren mit den vielen Wohnungen (Joh 14,2) überliefert ist.

2 Im Folgenden wird der Begriff als Eigenbezeichnung stets groß geschrieben. Als Synonyme werden in dieser Arbeit die Ausdrücke Himmelsstadt, himmlische Stadt, Gottesstadt und civitas caelestis verwendet.

3 Offenbarung und Apokalypse werden hier synonym gebraucht. Ergänzend wird die Bezeichnung johanneischer Text benutzt.

4 Ein wichtiger Ausgangspunkt für die allgemeine und breite Beschäftigung mit dem Thema der Himmelsstadt, zunächst in der Architektur, stellt sicherlich das bis in die Gegenwart oft zitierte und kontrovers diskutierte Werk Hans Sedlmayrs dar, der die gotische Kathedrale summarisch als Abbild des Himmlischen Jerusalems interpretiert, siehe Sedlmayr 1950. Die Thesen Sedlmayrs wurden u. a. von Otto von Simson, Laurence Hull Stookey, Ivan Gerat und Werner Schlink diskutiert, wobei der Letztere einen dahinterstehenden katholischen Konservativismus offen legen und im Detail zu widerlegen suchte. Siehe Simson 1956, Hull Stookey 1969, Gerat 1994, Schlink 1997/98.

Eingrenzung

Diese Studie wird auf die verwandten Gattungen der Monumentalmalerei[5] und Mosaikkunst in der mittelalterlichen Überlieferung konzentriert. Aufgrund ihrer Verortung im sakralen Raum und Bindung an das Gebäude erscheinen sie ertragreich für eine kontextualisierte Betrachtungsweise, die räumliche Gestaltungsmodi und die Rezeption durch den Betrachter, verbunden mit seiner leiblichen Erfahrung, in den Blick nimmt.

Erfasst werden erhaltene und in Schriftquellen nachweisbare Monumentalmalereien und Mosaike aus dem westeuropäischen Kontext, wobei die Anzahl der überkommenen musivischen Werke, die allesamt aus Rom stammen, einen geringen Bestandteil von drei Beispielen ausmacht. Der Betrachtungszeitraum erstreckt sich vom 9. bis zum 13. Jahrhundert.

Zwischen 817-24 lässt sich in der Kirche Santa Prassede das Himmlische Jerusalem in der mittelalterlichen Mosaikkunst, abgesehen von Beispielen in der frühchristlichen Tradition wie z.B. in Santa Pudenziana in Rom, im Kirchenraum verorten. Im gesamten Betrachtungszeitraum, also bis ins 13. Jahrhundert, wurden 37 Beispiele ausgemacht. Ein Großteil der Überlieferung geht auf das 12. und 13. Jahrhundert zurück. Für das 10. Jahrhundert sind keine Exempla überliefert.

Mit einem Ausblick auf ein Beispiel des 14. Jahrhunderts – nämlich die Wandmalereien der Nonnenempore von Kloster Wienhausen – schließt diese Arbeit, da die Himmelsstadt in den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schemata des 14. und 15. Jahrhunderts starken Veränderungen unterliegt. In diesen Jahrhunderten wandelt sie sich teilweise von der Stadtdarstellung zu Sakralbau oder Schloss.[6] Ein

---

5 Statt der Bezeichnung Monumentalmalerei werden auch die Begriffe Wand- und Gewölbemalerei und Fresken benutzt. Bei dem Letztgenannten meint dies keinen exklusiven Bezug zu der ausgeführten Technik, sondern der Begriff wird übergreifend benutzt. Eine Erläuterung zu den für die Monumente verwendeten malerischen Techniken wird jeweils im Katalog gegeben.

6 Es existieren z.B. bemerkenswerte Beispiele des 14. bis 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen, vor allem norddeutschen, aber auch aus dem niederländischen Raum. Zahlreiche Exempla sind in den skandinavischen Ländern überliefert. Stefanie Lieb hat eine kurze Studie zu einigen dieser Beispiele aus Norddeutschland vorgelegt, siehe Lieb 1999. Der Bestand ist ungleich größer. Exemplarisch können dies einige Zahlen aus dem norddeutschen Raum verdeutlichen. Ein Bestandskatalog der Wandmalereien aus Niedersachsen, Bremen und dem Groningerland nennt drei Exempla aus dem 14. Jahrhundert (Bremen-Gröpelingen, Wienhausen, Zeven), 20 Beispiele aus dem 15. Jahrhundert (Almstedt, Berge, Edewecht, Friesothe-Altenoythe, Rathaus von Goslar, Haselünne-Bückelte, Hessisch Oldendorf-Großenwieden, Hinte-Westerhusen, Hodenhagen-Hudemühlen, Huizinge, Loxstedt, Lüchow-Plate, Nesse, Neustadt am Rübenberge, Mandelsloh, Oerel, Riede, Schnackenburg-Holtdorf, Scholen, Visselhövede, Wenningsen) und weitere zwölf aus dem 16. Jahrhundert (Auetal-

weiterer Grund für die Eingrenzung ist die immer schwerer bestimmbare Verortung des Himmlischen Jerusalems in der spätmittelalterlichen Malerei. Handelt es sich wirklich um die Himmelsstadt oder kann bei einigen Beispielen nur von der Himmelspforte[7] gesprochen werden? Zudem wird die Darstellung in den Kirchen zunehmend zum Randthema, z.B. eine von vielen Motiven im Kontext des Weltgerichts. Diese Entwicklung ist bereits in den hier aufgeführten Kirchen von Dortmund-Brechten und Wilhelmshaven-Fedderwaden zu beobachten, die im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sind. Eine bedeutende Ausnahme bilden die Wand- und Deckenmalereien der bereits erwähnten Nonnenempore von Wienhausen, da sich hier eine Synthese des Himmlischen Jerusalems manifestiert, welche die gesamte Heilsgeschichte umfasst und mannigfaltige Präfigurationscluster und eine differenzierte Lichtmetaphorik ausbildet. Um die hier versammelten Bezüge zu verdeutlichen, wird diesem Ensemble deswegen ein eigenes Kapitel gewidmet. Identisch gewichtet und ebenfalls zusammenfassend betrachtet wird das synthetisierende Bildprogramm der Bischofsempore des Gurker Domes, welches um 1260 entstanden ist.

Zielsetzungen und Methodik

Um Unwägbarkeiten für den eigentlichen Betrachtungszeitraum zu beschränken, ist genau zu untersuchen, in welchen Fällen eine Benennung als Himmlisches Jerusalem im Kirchenraum sinnvoll erscheint, wird dieses doch häufig eigentlich anderen Darstellungen zugeordnet. Es ist beispielsweise an den Apostelchor zu denken, der im Zusammenhang mit der Maiestas Domini teilweise unter turmartigen Architekturen dargestellt, häufig mit dem Himmlischen Jerusalem gleichgesetzt wurde. Ferner sind hier Rahmenarchitekturen einzubeziehen, die Bildnarrative überfangen.

Neben der ikonographischen Gestalt, die im Wesentlichen durch die Bibel vorgegeben ist, werden in dieser Arbeit weitere Textquellen in den Blick genommen, welche Umsetzungen des Themas im Bild erklären und Deutungslinien aufzeigen können. Dies betrifft die mittelalterliche Exegese sowie Visionen, Gedichte, Gebete,

---

Hattendorf, Bad Zwischenahn, Dassel, Dorum, Gehrden-Leveste, Großefehn-Holtrop, Melle-Schiplage, Middelstum, Schwaförden, Sudwalde, Usquert, ‘t Zandt). Siehe hierzu im Detail Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog.

[7] Die Vorstellung von der Paradiespforte geht auf Ps 118,20 zurück. Petrus als Führer der Seligen begegnet bei Mt 16,9, siehe Schreiner 1983, 20.

liturgische Gesänge und anderes Liedgut.[8]
Es werden außerdem Bildquellen betrachtet, die für die Umsetzung des Themas als vorbildlich erachtet werden. Dabei wurde ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt. Die Tradierung von Motiven beschränkt sich schließlich nicht auf künstlerische Erzeugnisse, sondern ist Spiegel einer weiter gefassten visuellen Überlieferung und materiellen Kultur, die beispielsweise auch archäologische Quellen umfasst.
Die Vielfältigkeit und Heterogenität des Themas entwickelt sich in unterschiedlichen Ausprägungen der Stadtgestalt wie z.B. dem Phänomen der Himmlischen Wohnungen. Diese wurden als Manifestation des Himmlischen Jerusalems zwar erkannt, jedoch von der Forschung nicht näher betrachtet. Diese gattungsübergreifende Lücke schließt die vorliegende Arbeit, weswegen hier ein thematischer Schwerpunkt gesetzt wurde. Großer Wert wurde erstmals auf eine Auswertung der vorhandenen Schriftquellen gelegt, die helfen können, die künstlerische Umsetzung und Tradierung des Themas und die Gleichsetzung mit der Himmelsstadt zu verstehen.
Das Himmlische Jerusalem ist als raumgreifendes und das Bildprogramm bestimmendes Element nachzuweisen, aber auch als kleinformatiges und/oder marginales Thema in mittelalterlichen Bildprogrammen fassbar, wie z.B. im Kontext des Weltgerichts. Zu beobachten ist, dass eine kleine Darstellung des Themas nicht automatisch eine Marginalisierung des Bildmotivs generiert, sondern dass die Himmelsstadt als Microarchitektur zum Nukleus eines Bildprogramms werden kann.
Es wird die Diversität des Themas in Wandmalerei und Mosaikkunst abgebildet, die von mannigfaltigen inhaltlichen Bezügen und Inszenierungsstrategien im Raum geprägt ist. Dafür werden Bildmotive aus der Offenbarung ausgewählt, die als Parallel-, Begleit- und Gegenbilder zu verstehen sind sowie Themenkomplexe, die Gegenüberstellungen, Transformierungsprozesse und Translokationen in der Heilsgeschichte verdeutlichen. Diese treten mit der Himmelsstadt in den betrachteten Gattungen in ein korrelatives Verhältnis und beziehen den Betrachter mitunter unmittelbar ein. Diese Betrachtungsebene wird durch die Berücksichtigung des realen und imaginierten Lichts im Kirchenraum und in den zugehörigen Bildern

---

[8] Die Primärliteratur wird im Folgenden in den Fußnoten unter Angabe des Autors und Kurzfassung des Werktitels, letzterer in kursiver Schreibweise, wiedergegeben. Eine Ausnahme hiervon wird nur gemacht, wenn der ursprüngliche Autor des Werkes unbekannt ist. Dann wird der Herausgeber zusammen mit der Jahreszahl aufgeführt. Bei der Sekundärliteratur wird auf ein Kürzel aus Autor und Jahreszahl zurückgegriffen.

erweitert. Ausgewählt werden hierbei zum einen Einzelbeispiele, an denen sich die vorgeschlagenen Aspekte demonstrieren lassen. Es wird jedoch auch versucht, mehrere Objekte vergleichend in den Blick zu nehmen, sofern dies durch eine breitere Überlieferung möglich ist.

Als Katalysatoren können hierbei widerstreitende Prinzipien wirken, wie die Ideen von Statik und Dynamik, von Perfektion und Unvollkommenheit, von Unendlichkeit und Temporalität, von Ordnung und Chaos, von Licht und Schatten, die im Raum auf die Himmelsstadt und die mit ihr verbundenen Themen und Phänomene appliziert werden. Erst durch diese Dualismen, die entweder einzeln oder in Gruppen auftreten, wird die Exklusivität des Himmlischen Jerusalems deutlich, in dem allein vollkommene Teilhabe an der göttlichen Schau möglich ist.

Entscheidend für diese Arbeit sind die architektonischen Formulierungen in der Malerei und den musivischen Darstellungen. Nicht betrachtet wird ein Transfer des Themas hin zu allegorischen Motiven und Konzepten. In diesem Zusammenhang angeführt werden kann z.B. die Darstellung Mariens als Braut Christi, die mit den auferstandenen Seelen verbunden wird und so sinnbildlich für das Himmlische Jerusalem steht. Beispiele hierfür sind in der Vorhalle von Saint-Savin-sur Gartempe und in der Oberkirche von Schwarzrheindorf belegt.[9] Ähnliches gilt für weitere allegorische Formulierungen des Themas, wie die um 1134 entstandenen Malereien der Rotunde der heiligen Katharina in der Znaimer Burg, in welcher die Primislidenherrscher als Bürger der Himmlischen Stadt verstanden werden,[10] obgleich hier kein architektonisches Konzept ablesbar ist, wie es für einige Darstellungen der *civitas dei* des Augustinus in der Buchmalerei charakteristisch ist oder in der Wandmalerei für die Frauenkirche von Brixen vermutet wurde.[11]

---

9 Klein 1992, 167.

10 Eine umfangreiche Studie zur Znaimer Rotunde hat Lubomír Jan Konečný vorgelegt. Siehe Konečný 2005.

11 Der etwa zeitgleich um 1140 ebenfalls in Böhmen entstandene Codex zu Augustinus *civitas dei* (Prag, Bibliothek von Sankt Vitus, Ms. lat. A7 f. 1v.) zeigt die Gottesstadt z.B. in einem architektonischen Gerüst, welcher sich an der Beschreibung des Himmlischen Jerusalems der Offenbarung orientiert. Siehe hierzu Gatti Perer 1983, 218, Kat. Nr. 128. Ausführlicher im Hinblick auf die Bedeutung der *civitas dei* in der böhmischen Kunst Merhautová/Třeštík 1983. Nobert Schneider beschreibt die architektonische Umsetzung des Gottesstaates in mittelalterlichen Handschriften, die von den Formulierungen Augustinus abweicht, für den die Architekturmetapher marginal ist, in seiner Dissertationsschrift. Siehe Schneider 1972, 37-48, der den sozialkritischen Ansatz verfolgt, aus den mittelalterlichen Darstellungen einen ideologischen Gehalt abzuleiten, der das Gefüge der damaligen Gesellschaftsordnung spiegle.

Nicht betrachtet wird in dieser Arbeit ein im frühen Christentum auftretendes und dann bis ins Hochmittelalter retrospektiv fassbares Phänomen, nämlich der sog. Lämmerfries mit den Darstellungen der Städte Jerusalem und Bethlehem, die eine himmlische Dimension erhalten. Dieses Spezialproblem würde den Rahmen dieser Arbeit aufgrund der zeitlichen Ausdehnung in das frühe Christentum sprengen.[12]
Es wurde eine intensive Materialrecherche betrieben, mit der das weite Spektrum der Darstellungen wiedergegeben, und sowohl prominente und immer wieder diskutierte zusammen mit deutlich weniger bekannten Beispielen erfasst werden. Um einen besseren Überblick über die Exempla zu ermöglichen und weiterführende Informationen und Zusammenhänge zu entfalten, wurde ein nummerierter Katalog in alphabetischer Anordnung verfasst, in welchem erstmals in dieser Zusammenstellung die Objekte ausführlich erläutert werden. Auf diese Weise können im Haupttext summarisch abgehandelte Werke intensiver betrachtet und in ihren Kontext eingeordnet werden.[13] Berücksichtigt werden im Katalog deswegen Datierungsfragen, technische Aspekte, restauratorische und konservatorische Maßnahmen und Künstlerzuschreibungen. Letztere stellen bei mittelalterlichen Bildwerken allerdings eine Ausnahme dar. Es folgen eine kurze historische Einführung, eine reduzierte Baubeschreibung und ein Verweis zur Lage des Himmlischen Jerusalems im Kirchenraum, wobei der ikonographische Kontext für ein besseres Verständnis (gerade auch der nicht weiter analysierten Werke), intensiv eingebunden werden soll. Ein Schwerpunkt wird im Katalog auf die Beschreibung der Himmelsstadt gelegt.[14] Inschriften werden zudem aufgelistet und übersetzt. Auf eine weitere Ausdeutung der Bildprogramme wird im Katalog verzichtet, um Redundanzen mit dem Haupttext zu vermeiden. Die Sekundärliteratur zu den Bildprogrammen wird umfassend aufgelistet. Quellen werden hingegen vor allem in den Haupttext dieser

---

12 Zu Brixen siehe das Kapitel 6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche.
Eine kurze Einführung in das Thema findet sich in Kapitel 4.1.1 Die frühchristliche Überlieferung unter besonderer Berücksichtigung des Lämmerfrieses

13 Auf die einzelnen Katalognummern wird im Textteil immer wieder für ein vertieftes Lesen und weiterführende Informationen hingewiesen. Diese Verweise sind als Hyperlinks gesetzt. Querverweise mit entsprechenden Hyperlinks wurden auch bei der Nennung von einzelnen Kapiteln eingefügt.

14 Die Abschnitte zur Lage im Raum und die Beschreibung der Stadt sind im Katalog durch Fettschrift des Begriffs Himmlisches Jerusalem kenntlich gemacht. Die Positionierung von Letzterer richtet sich im Katalog nach der Wertigkeit und Zentralität/Marginalität des Themas im Kirchenraum.

Arbeit eingebunden.[15] Der Abbildungsteil ist in Referenz zum Katalog und für eine einfachere Handhabung ebenfalls nach den Objekten in alphabetischer Reihenfolge angeordnet und mit arabischen Ziffern versehen. Die daran anschließenden Vergleichsabbildungen hingegen werden in römischen Zahlen wiedergegeben.

Forschungsstand

Eine ausführliche Studie, die sich ausschließlich der Erfassung des Themas in Wandmalerei und Mosaikkunst widmet, existiert bisher nach meiner Kenntnis nicht. Gleichwohl gibt es umfängliche Materialsammlungen in Verbindung mit anderen Gattungen oder gattungsübergreifende Studien.[16] Eine erste Überblicksdarstellung zu Ausformungen des Himmlischen Jerusalems in der mittelalterlichen Kunst stellt die unpublizierte Dissertation von Marie-Thérèse Gousset aus dem Jahre 1977-78 dar, die in einen Betrachtungszeitraum vom 9.-12. Jahrhundert zahlreiche Beispiele aus allen Gattungen zusammengetragen hat.[17] Aufgrund dieser Materialfülle und der Betrachtung anderer Gattungen obliegt der Analyse der Wandmalerei und Mosaikkunst ein relativ kurzer Abschnitt. Den von Marie-Thérèse Gousset genannten Beispielen konnten zahlreiche weitere hinzugefügt werden. Ergänzt man diese um die Malereien des 13. Jahrhunderts, ergibt sich ein verdoppelter Denkmälerbestand. Gerade das 13. Jahrhundert erscheint für eine erweiterte Betrachtung wichtig, bestehen hier doch bereits in den vorangegangenen Jahrhunderten zu Grunde gelegte Ideen fort. Nach Bildquellen, Deutungen und einer Kontextualisierung der Malereien im Raum wird aufgrund der anderen Zielsetzung bei Marie-Thérèse Gousset, die primär eine Materialsammlung anstrebt, ebenfalls nicht gesucht. Wichtig erscheint, dass das Phänomen der Himmlischen Wohnungen als Bild des Himmlischen Jerusalems erfasst und besonders in Frankreich verortet wird.
Eine ebenfalls reiche Materialsammlung mit kunsthistorischen und theologischen Einzelbeiträgen stellt der Ausstellungskatalog zur Mailänder Schau der Università del

---

15 Die Zitierweise erfolgt wie im Haupttext über Kurztitel (Autor, Jahr), die im Literaturverzeichnis gelistet werden. Seitenzahlen sind im Abschnitt zur Literatur des Kataloges nicht bei Monographien und Aufsätzen zu den Einzelobjekten, sondern nur bei selektiven Erwähnungen in anderen Abhandlungen aufgeführt.

16 So betrachtet z.B. Stanislaw Kobielus' Studie zum Himmlischen Jerusalem die Zusammenhänge zwischen der irdischen und der himmlischen Stadt vor allem in der mittelalterlichen Sakralarchitektur und -topographie, in Handschriften, Jerusalemleuchtern und liturgischen Geräten. Siehe Kobielus 1989.

17 Gousset 1977/78 Text und Katalog sind über die Bestände der Bibliothèque nationale de France zugänglich.

Sacro Cuore von 1983 dar, der sich um eine Kategorisierung und Systematisierung bemühte. Wertvoll für diese Arbeit ist besonders die Objektsammlung zur Wandmalerei, obgleich der im Mailänder Katalog vorgenommenen Kategorisierung nicht gefolgt wird.[18]

Darüber hinaus konnten über eine breite Recherche von Standardwerken zur Wandmalerei und Mosaikkunst des Mittelalters Beispiele generiert werden.[19]

Ebenso ergiebig war die Auswertung von Publikationen, die sich einer interdisziplinären Analyse der Offenbarung widmen und kunst,- kulturhistorische und religionswissenschaftliche Forschungen vereinen.[20]

Desweiteren zur Recherche herangezogen wurde ein relativ junges Forschungsfeld, das das Beziehungsgeflecht zwischen Himmlischem und Irdischem Jerusalem und deren Wirkungsgeschichte in Europa untersucht.[21]

Da in der vorliegenden Arbeit unterschiedliche Teilaspekte der Himmelsstadt und viele Einzelobjekte analysiert werden, erscheint es an dieser Stelle wenig sinnvoll, einen weiteren Überblick über den Forschungsstand zu geben, der sich, zu kleinteilig gestaltet, nur schwer erschließen würde. Die relevante Literatur wird vielmehr im Zusammenhang mit den Abhandlungen in den jeweiligen Kapiteln bzw. im Katalogteil dieser Arbeit zu den Einzelobjekten aufgeführt.

---

18 Gatti-Perer 1983.

19 Z.B. Anthony 1951 und Demus 1967, die einen gesamteuropäischen Rahmen umschreiben sowie Werke zu einzelnen Ländern, Regionen und Kunstlandschaften wie z.B. Deschamps/Thibout 1951 für Frankreich oder Tristram 1944 für England. Die Auflistung der Standardwerke findet sich jeweils im Katalogteil im Zusammenhang mit den Literaturangaben zu den Einzelobjekten.

20 Ein Kolloquiumsband der Universität Genf umfasst Beiträge, welche die Offenbarung unter exegetischen und ikonographischen Gesichtspunkten zum ersten Mal untersuchte, siehe Petraglio/Paschoud/Engemann 1979. Richard K. Emmerson und Bernard McGinn publizierten 1992 einen interdisziplinären Sammelband zur Apokalypse im Mittelalter, der theologische, historische, kunsthistorische und kulturgeschichtliche Fragestellungen in verschiedenen Aufsätzen vereint, siehe Emmerson/McGinn 1992. In jüngster Zeit wurde ein ebenfalls interdisziplinärer Sammelband zur Offenbarung im Mittelalter publiziert, siehe Guglielmetti 2011. Es existieren kunsthistorische Arbeiten zur Offenbarung, die das Himmlische Jerusalem in den Blick nehmen. Verwiesen sei auf die Arbeit von Yves Christe, siehe Christe 1996.

21 Z.B. Berriot 1995, Donkin/Vorholt 2012, Hoffmann/Wolf 2012, Kühnel 1987, dies. 1997/98, Lidov 2009, Paskiewicz 1997, Poirion 1986.

2. Die biblischen Grundlagen

Die Bezeichnung Himmlisches Jerusalem findet sich im Neuen Testament zum ersten Mal im Hebräerbrief. Das Schreiben an die Galater spricht vom „oberen Jerusalem“, und die Offenbarung des Johannes vom „neuen Jerusalem“, welches vom Himmel herabkommt. Der Begriff Himmlisches Jerusalem kam als eschatologischer Topos in den jüdischen und christlichen Schriften erst um 70 n. Chr. in Gebrauch. Jerusalem ist jedoch als eschatologische Größe in Texten des Alten Testaments und in Apokryphen fassbar.[22] In apokalyptischen Zeugnissen jüdischer Provenienz und der rabbinischen Literatur ist die Vorstellung vom Himmlischen Jerusalem erst nach dem Fall Jerusalems 70 n. Chr. zu finden. Es handelt sich um eine überzeitliche Formierung nach der Wiederkunft des Messias und nachdem sich die Hoffnungen Israels erfüllt haben. Es erscheint als Ort des Heils des einzelnen unter der Herrschaft Gottes. Trotzdem bleibt das Irdische Jerusalem weiterhin fassbar, was einen deutlichen Unterschied zu den zeitgleichen christlichen Formulierungen bedeutet.[23]

Der Autor der Johannesoffenbarung, dessen ausführliche Beschreibungen der Stadtgestalt am nachhaltigsten die Umsetzung des Themas befördert haben, greift ebenfalls auf Texte des Alten Testaments zurück, um sein Bild der Himmelsstadt zu entwerfen. Die Vorbildlichkeit einiger dieser Schriften im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Johannesoffenbarung soll deswegen näher erläutert werden, nachdem zunächst die Beschreibungen der Stadt gemäß der Offenbarung zusammengetragen wurden. Verzichtet wird auf eine ausführliche Schilderung aller bekannten Überlieferungen, die sich mit der Erwartung eines eschatologischen Jerusalems auseinander setzen, sofern diese nicht für das Verständnis der bildlichen Überlieferung von Bedeutung sind.[24] Nachdem die alttestamentarischen Vorläufer benannt wurden, sollen mit dem Hebräer- und dem Galaterbrief zwei weitere Passagen aus dem Neuen Testament aufgeführt werden, die zwar im Vergleich zur

---

22 Häusl/König 2011, 14.

23 Kühnel 1987, 42 und 45.

24 Eine Übersicht über viele jüdische und christliche Texte, sowohl kanonischer als nicht kanonischer Natur, bietet die Dissertation von Peter Söllner, siehe Söllner 1998. Der Autor hat u.a. das Äthiopische Hennochbuch, zahlreiche Psalmen und die Bücher Tobit und Baruch genau analysiert. Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit umfasst das 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 1. Jahrhundert n. Chr. Daneben verweisen die Untersuchungen von Anna Maria Schwemer sowie von Maria Häusl zusammen mit Hildegard König auf weitere Texte, siehe Schwemer 2000 oder Häusl/König 2011. Einen Überblick über die jüdische Literatur nach dem endgültigen Fall Jerusalems findet sich bei Kühnel 1987, 43-48.

Johannesoffenbarung keine detaillierten Informationen zur Stadtgestalt geben können, jedoch für das Verständnis des Himmlischen Jerusalems wichtig erscheinen, da sie in der Exegese miteinander verknüpft wurden. Dies gilt auch für die Himmlischen Wohnungen im Haus Gottes gemäß des Evangeliums nach Johannes (Joh 14,2), die häufig mit dem Himmlischen Jerusalem gleichgesetzt wurden.

2.1 Die Offenbarung des Johannes

Wichtigste Quelle der bildlichen Überlieferung des Himmlischen Jerusalems ist die abschließende Vision des Johannes, welche die Himmelsstadt wie kein anderer Text detailliert beschreibt und das letzte Buch des Neuen Testaments bildet. Der Seher Johannes hielt um 90 n. Chr. seine Vision während der Verbannung auf der Insel Patmos fest und schildert den sieben Gemeinden Kleinasiens darin das Ende der Zeiten. Die visionäre Schau der apokalyptischen Ereignisse ist hinter den Auftrag zum Niederschreiben der Vision und die Sendschreiben an die Gemeinden gestellt (Offb 1,9-3,22). Mit der Thronvision (Offb 4-5), die einige ikonographische Elemente für die sog. Maiestas Domini lieferte, beginnt der Reigen der apokalyptischen Ereignisse. Diese münden in das göttliche Endgericht. Thronvision und Himmlisches Jerusalem (Offb 21,1-22,5) bilden gleichsam eine Klammer um diese Ereignisse.[25] Erst mit der Thronvision wird der Seher von der Insel Patmos in den Himmel erhoben und schaut zahlreiche Visionen. Das Motiv des „Sich-Bewegens“, der Reise im Raum, ein Topos, der sich bei anderen Offenbarungen findet, lässt sich in der Johannesoffenbarung nur an zwei Stellen nachweisen. In Offb 17,3 wird die Seele des Sehers aus dem Himmel in eine Wüste getragen. Dort sieht er die Hure Babylon. In Offb 21,10 hingegen wird seine Seele auf einen hohen Berg versetzt, um das Herabkommen der Gottesstadt zu bezeugen.[26] Vor der Realisierung der gemeinsamen Bewohnerschaft mit Christus für die wahrhaft Gläubigen steht das tausendjährige Reich, in welchem die Märtyrer bereits mit Christus herrschen, während die Toten in ihren Gräbern liegen, bis zum Weltgericht eine leibliche Auferstehung und der Einzug in die Gottesstadt folgen.[27] Abgeschlossen wird die Offenbarung in einer erneuten Ansprache und Mahnung an die Gemeinden (Offb

---

25 In diesem Sinne Kretschmar 1985, 35. Zu den einzelnen Gesichtern der apokalyptischen Ereignisse bis zur Herabkunft der Himmelsstadt siehe ausführlich ebd., 35-61.

26 Reddish 2001, 89-90. Gegen die Auffassung, dass Johannes bei der Thronvision in den Himmel heraufsteigt Kretschmar 1985, 33.

27 Lang [9]2009, 31.

22,6-21), was die Forschung dazu bewegte, briefliche Gestaltungsmuster zu postulieren.[28]

Möglicherweise handelte es sich bei dem Verfasser um einen Judenchrist, der in Kleinasien von Gemeinde zu Gemeinde zog.[29] Vorläufer und Inspiration fand er unter anderem in den Visionen der Propheten Ezechiel, Daniel und Jesaja.[30] Im Gegensatz zu der jüdischen Apokalyptik bediente sich Johannes keines Pseudonyms. Dies stellt einen Bruch mit der vorangegangenen Tradition dar. Bernard McGinn erklärte dieses Bekenntnis aus dem Umstand, dass Johannes aus seiner Perspektive nicht mehr in einer am Ende stehenden Ära seinen Text verfasste, sondern in der Überzeugung schrieb, dass Christus ein neues Zeitalter erschaffen habe, in dem das Verbergen der eigenen Person nicht mehr notwendig ist.[31] Eine Gleichsetzung des Sehers mit Johannes dem Evangelisten geht auf Bischof Polykrates von Ephesus im frühen 3. Jahrhundert zurück, dessen Zuordnung die Exegese lange Zeit bestimmen sollte. In der neuzeitlichen Forschung wurde eine personengleiche Verfasserschaft des Johannesevangeliums und der Offenbarung hingegen abgelehnt.[32]

Die Forschung hat die Johannesoffenbarung mit ganz unterschiedlichen methodischen Aspekten zu erforschen gesucht. Ideengeschichtliche Ansätze, Untersuchungen der Vorlagen des Textes, hermeneutische und literarische Analysen standen neben historischen Perspektiven im Mittelpunkt.[33] Dies betrifft auch die Sichtweise auf das Himmlische Jerusalem nach Offb 21-22.[34] Für diese Arbeit soll vor allem eine Analyse der spätantiken und mittelalterlichen Bibelausleger im Mittelpunkt stehen, um zu einem tieferen Verständnis der Bildinhalte zu gelangen.[35] Bereits frühe Interpreten der Offenbarung beurteilten den inneren Aufbau, die Botschaft und die

---

28 Müller-Fieberg 2003, 40-41. Gegen die These, dass es sich lediglich um einen Randtext handelt, wenden sich Hieke und Nicklas 2003, die darin nicht nur Sinnbezüge zur Offenbarung, sondern eine Konzeption vermuten, welche die kanonischen biblischen Schriften umfasst.

29 Müller-Fieberg 2003, 40-41. Der Empfängerkreis wird von Bernhard Lang in zwei Gruppen unterteilt, nämlich in die Gläubigen und die Märtyrer. Siehe hierzu Lang ^{2}2009, 30-33.

30 Ausführlich zur Rezeption der Vision des Ezechiel siehe die Monographie von Kowalski 2004.

31 McGinn 1992, 11-12.

32 Kretschmar 1985, 24-25. Georg Kretschmar bietet eine Zusammenfassung von Inhalt und Aufbau der Offenbarung, siehe ebd., 29-66. Gegen eine identische Verfasserschaft wandte sich bereits in der Mitte des 3. Jahrhunderts Dionysius von Alexandrien. Dadurch wurden Zweifel an der Kanonizität der Offenbarung weiterhin bestärkt, siehe ebd., 77-78.

33 Malina 2002, 10. In jüngster Zeit wurde wieder eine historische Lesart der Offenbarung vorgeschlagen, siehe Pagels 2013.

34 Sim 1996, Söllner 1998, Stoltmann 1999, Lee 2001, Müller-Fieberg 2003, Grimm 2007.

35 Grundlegend ist hierfür immer noch Kretschmar 1985, der sich in seiner Monographie an der Exegese des 1. Jahrtausends abarbeitet.

zugrunde liegenden Absichten unterschiedlich. Diese Schwierigkeit, die bis heute die Beschäftigung mit dem Text prägt, hat zu keinem Konsens geführt.[36] Es wird in dieser Arbeit nicht möglich sein, alle mittelalterlichen Exegesen und weitere Auseinandersetzungen mit der Himmelsstadt und der Offenbarung zu untersuchen, jedoch sollen grundlegende Entwicklungslinien aufgezeigt werden.
Die herangezogenen Vorlagen des Buches von so unterschiedlich angenommener Prägung wie der altorientalischen, der hellenistischen oder frühjüdischen Kultur, werden in dieser Arbeit ebenfalls nicht analysiert.[37]
Es sei erwähnt, dass die Offenbarung vermutlich den Konflikt zwischen heidnisch-römischem Kaiserkult und der christlichen Religion widerspiegelt, welche bei Zuwiderhandlung der gesellschaftlich-religiösen Normen die Christen zu einer sozialen Randgruppe stigmatisierte, ohne dabei notwendigerweise auf eine aktuelle Christenverfolgung anzuspielen. Johannes Linie scheint klar und wird mit den Bildern des Tieres und der Hure Babylon geschildert: Das Römische Reich ist Bedrohung der christlichen Existenz und Identität, den Versuchungen ist zu widerstehen, eine Annäherung unmöglich. Die Lösung aus der eigenen Wirklichkeit bietet eine neue exklusive Realität, das Himmlische Jerusalem.[38] Voraussetzung für ihr Herabkommen sind der Tod Christi und seine Wiederkunft.[39] Die mit einer Weiblichkeitsmetapher als Braut beschriebene Gottesstadt, die Wohnstätte Gottes unter den Menschen ist, bedeutet die vollkommene Zäsur mit der vorangegangenen Welt, die nach dem Weltgericht neu von Gott erschaffen wird, und welche keinen Platz mehr für das Böse bietet (Offb 21,1-8).[40]

> *[1]Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr. [2]Ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott her aus dem Himmel herabkommen; sie war bereit wie eine Braut, die sich für ihren Mann geschmückt hat. [3]Da hörte ich eine laute Stimme vom Thron her rufen: Seht die Wohnung Gottes unter den Menschen! Er wird in ihrer Mitte wohnen, und sie werden sein Volk sein; und er, Gott, wird bei ihnen sein. [4]Er wird alle*

---

36 McGinn 1992, 13.
37 Einen Forschungsüberblick bietet die Dissertationsschrift von Müller-Fieberg 2003, 18-22.
38 Ebd., 38-40. Gegen diese in der Forschung übliche Verortung wendet sich Malina 2002, der die Offenbarung als Astralprophetie deutet, die Vergangenheit und Gegenwart umfasst und sich nicht auf zukünftige Ereignisse bezieht.
39 Kühnel 1987, 59.
40 In der Forschung ist umstritten, ob es sich um eine vollkommene Neuschöpfung aus dem Nichts oder um eine Umwandlung des Bestehenden handelt. Siehe hierzu exemplarisch Haaker 2005, 333-335.

Tränen von ihren Augen abwischen: der Tod wird nicht mehr sein, keine Trauer, keine Klage, keine Mühsal. Denn was früher war, ist vergangen. [5]Er, der auf dem Thron saß, sprach: Seht, ich mache alles neu. Und er sagte: Schreib es auf, denn diese Worte sind zuverlässig und wahr. [6]Er sagte zu mir: Sie sind in Erfüllung gegangen. Ich bin das Alpha und das Omega, der Anfang und das Ende. Wer durstig ist, den werde ich umsonst aus der Quelle trinken lassen, aus der das Wasser des Lebens strömt. [7]Wer siegt, wird dies als Anteil erhalten: Ich werde sein Gott sein und er wird mein Sohn sein. [8]Aber die Feiglinge und Treulosen, die Befleckten, die Mörder und Unzüchtigen, die Zauberer, Götzendiener und alle Lügner – ihr Los wird der See von brennendem Schwefel sein. Dies ist der zweite Tod.[41]

Das bereits aus dem vierten Kapitel bekannte Bild des thronenden Gottes mit dem Christus-Lamm wird in die Himmelsstadt eingefügt und in deren Zentrum gesetzt.[42] Das im Brief an die Gemeinde von Philadelphia erwähnte neue Jerusalem (Offb 3,12) wird wieder thematisiert.[43]

Daran anschließend beschreibt der Seher die Stadt genauer. Georg Kretschmar spricht von zwei Bildgruppen, dem Himmlischen Jerusalem (Offb 21,9-27) und dem Lebensstrom (Offb 22,1-2), welcher aus dem Thron Gottes und des Lammes herausfließt.[44] Ein Standortwechsel des Johannes lässt sich nur zu Beginn eindeutig feststellen, als jener von einem der Engel mit den sieben Schalen auf einen Berg entrückt wird. Dort schaut er die Stadt von außen, deren quadratischer Grundriss von unvorstellbaren Dimensionen vom Engel vermessen wird. Detailliert schildert er zudem andere Elemente der Stadttopographie wie die kostbare, mit Perlen und Gold gezierte und mit einem Edelstein verglichene Stadtmauer, ihre Grundsteine aus Gemmen mit den Namen der zwölf Apostel und die geöffneten Portale. Engel befinden sich auf den zwölf Toren, die mit den Namen der zwölf Stämme Israels bezeichnet sind.

Die Zahl zwölf wird zu einem bestimmenden numerischen Wert, da die Symbolik der Himmelsstadt auf ihr beruht. Die zwölf Edelsteine rekurrieren die zwölf Steine auf dem Brustschild des Hohepriesters (Ex 28,15-21; 39,8-14), die dort für die zwölf Stämme Israels stehen. Die Stadt wird so zum Symbol des neuen Gottesvolkes.[45]

---

41 Diese und die folgenden Bibelstellen sind - sofern nicht anders angegeben - nach der Einheitsübersetzung der Bibel zitiert, die auf der online-Plattform Bibleserver zugänglich ist, siehe http://www.bibleserver.com/text/EU/Offenbarung21.

42 Ravasi 1983, 36.

43 Haaker 2005, 335, Anm. 28.

44 Kretschmar 1985, 62.

45 Ebd., 63.

Im Folgenden ist nicht eindeutig aus dem Text zu ersehen, ob sich Johannes im Innern der Stadt befindet. Er könnte durch die Tore oder vom Berg aus hineinblicken. In den Apokalypsezyklen der mittelalterlichen Buchmalerei wird Johannes häufig in das Innere der Stadt gesetzt und assistiert dem Engel mit dem Messstab. In der Wandmalerei kann eine Integration des Sehers in die Stadt im Betrachtungszeitraum nicht nachgewiesen werden.[46]

Im Innern der Stadt sieht Johannes keinen Tempel mehr, da Gott und das Lamm unter den Menschen wohnen, und somit kein Kultzentrum mehr notwendig ist. Das Licht geht von diesen beiden aus. Sonne und Mond gibt es nicht mehr. Der Blick von Johannes, und mit ihm jener der Leser, wird erneut nach außen aus der Stadt gelenkt und schaut den Zug der Völker und Könige, die in diese einziehen werden. Zutritt wird nur haben, der im Lebensbuch des Lammes verzeichnet ist (Offb 21,9-22,5).

> *9 Und es kam einer von den sieben Engeln, die die sieben Schalen mit den*
> *sieben letzten Plagen getragen hatten. Er sagte zu mir: Komm, ich will dir die*
> *Braut zeigen, die Frau des Lammes. 10 Da entrückte er mich in der Verzückung*
> *auf einen großen, hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, wie*
> *sie von Gott her aus dem Himmel herabkam, 11 erfüllt von der Herrlichkeit*
> *Gottes. Sie glänzte wie ein kostbarer Edelstein, wie ein kristallklarer Jaspis.*
> *12 Die Stadt hat eine große und hohe Mauer mit zwölf Toren und zwölf Engeln*
> *darauf. Auf die Tore sind Namen geschrieben: die Namen der zwölf Stämme*
> *der Söhne Israels. 13 Im Osten hat die Stadt drei Tore und im Norden drei Tore*
> *und im Süden drei Tore und im Westen drei Tore. 14 Die Mauer der Stadt hat*
> *zwölf Grundsteine; auf ihnen stehen die zwölf Namen der zwölf Apostel des*
> *Lammes. 15 Und der Engel, der zu mir sprach, hatte einen goldenen Messstab,*
> *mit dem die Stadt, ihre Tore und ihre Mauer gemessen wurden. 16 Die Stadt*
> *war viereckig angelegt und ebenso lang wie breit. Er maß die Stadt mit dem*
> *Messstab; ihre Länge, Breite und Höhe sind gleich: zwölftausend Stadien.*
> *17 Und er maß ihre Mauer; sie ist hundertvierundvierzig Ellen hoch nach*
> *Menschenmaß, das der Engel benutzt hatte. 18 Ihre Mauer ist aus Jaspis*
> *gebaut und die Stadt ist aus reinem Gold, wie aus reinem Glas. 19 Die*
> *Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt; der*
> *erste Grundstein ist ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon,*
> *der vierte ein Smaragd, 20 der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardion, der*
> *siebte ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte*
> *ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst. 21 Die zwölf*
> *Tore sind zwölf Perlen; jedes der Tore besteht aus einer einzigen Perle. Die*

---

46 Im 14. Jahrhundert lässt sich der Seher hingegen in der Himmelsstadt finden. Belege hierfür sind die Darstellungen des Himmlischen Jerusalems in den Apokalypsezyklen des Baptisteriums von Padua und in der Kirche Santa Maria Donnaregina in Neapel. Zur komplexen Rolle des Visionärs in der mittelalterlichen Buchmalerei sei auf die Habilitationsschrift von David Ganz verwiesen, siehe Ganz 2008.

Straße der Stadt ist aus reinem Gold, wie aus klarem Glas. [22]Einen Tempel sah ich nicht in der Stadt. Denn der Herr, ihr Gott, der Herrscher über die ganze Schöpfung, ist ihr Tempel, er und das Lamm. [23]Die Stadt braucht weder Sonne noch Mond, die ihr leuchten. Denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie und ihre Leuchte ist das Lamm. [24]Die Völker werden in diesem Licht einhergehen und die Könige der Erde werden ihre Pracht in die Stadt bringen. [25]Ihre Tore werden den ganzen Tag nicht geschlossen – Nacht wird es dort nicht mehr geben. [26]Und man wird die Pracht und die Kostbarkeiten der Völker in die Stadt bringen. [27]Aber nichts Unreines wird hineinkommen, keiner der Gräuel verübt und lügt. Nur die, die im Lebensbuch des Lammes eingetragen sind, werden eingelassen.

Gianfranco Ravasi hat im Zusammenhang mit der oben aufgeführten Beschreibung der Stadt in der Offenbarung von vertikalen und horizontalen Bahnen gesprochen, mit denen das Himmlische Jerusalem für den Leser erschlossen wird. Die vertikale Bewegung ergibt sich aus dem Herabkommen der Stadt aus dem Himmel zusammen mit Gott und dem Lamm. Die horizontale Bewegungsrichtung wird durch das Völkerwanderungsmotiv verdeutlicht. Gott und Menschheit treffen im Himmlischen Jerusalem aufeinander, das durch seine perfekte quadratische Form verankert und definiert ist.[47] Die Idee einer vertikalen und horizontalen Erschließung wird in den Bildkonzepten der Wand- und Deckenmalereien umgesetzt.[48]
Im folgenden Erzählbild vom Strom, der aus dem Thron Gottes und des Lammes entspringt, und den Bäumen zu beiden Seiten des lebensspendenden Wassers, wird der Blick weiter in die Stadt getragen. Der Lebensbaum wird bereits in Offb 2,7 erwähnt. Dort wird er in der Mitte des Paradieses lokalisiert. Mehrere Lebensbäume sind Bestandteil der himmlischen Stadt.[49] Der Schalenengel weist Johannes den Blick, der jetzt Gott selbst ansichtig wird, genau wie jene, die ihm dienen werden. Als Bekräftigung dieser Erkenntnis ist zusätzlich vermerkt, dass der Name Gottes auf ihrer Stirn geschrieben steht.[50] Zudem wird die Lichtmetapher repetiert.

[22,1]Und er zeigt mir einen Strom, das Wasser des Lebens, klar wie Kristall; er geht vom Thron Gottes und des Lammes aus. [2]Zwischen der Straße der Stadt

---

47 Ravasi 1983, 39.

48 Dieses Konzept wird in dieser Arbeit durch andere, nichtbiblische literarische Belege in Kapitel 3.2 Visionen, Gedichte, Gebete und liturgische Zeugnisse als Textquellen weiter erläutert werden. Zur vertikalen und horizontalen Erschließung der Stadt durch verschiedene Personengruppen siehe auch Kapitel 4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz.

49 Söllner 1998, 254.

50 Macaskill 2010, 79.

und dem Strom, hüben und drüben, stehen Bäume des Lebens. Zwölfmal tragen sie Früchte, jeden Monat einmal; und die Blätter der Bäume dienen zur Heilung der Völker. [3]Es wird nichts mehr geben, was der Fluch Gottes trifft. Der Thron Gottes und des Lammes wird in der Stadt stehen und seine Knechte werden ihm dienen. [4]Sie werden sein Angesicht schauen und sein Name ist auf ihre Stirn geschrieben. [5]Es wird keine Nacht mehr geben und sie brauchen weder das Licht einer Lampe noch das Licht der Sonne. Denn der Herr, ihr Gott, wird über ihnen leuchten und sie werden herrschen in alle Ewigkeit.

Abgeschlossen wird die Offenbarung mit einer erneuten Ermahnung an die Gemeinden und Bekräftigung des Erfahrenen (Offb 22,6-21). Es handelt sich um einzelne Aussprüche, die von einem nicht näher bezeichneten Sprecher, einem Engel, dem Auferstandenen und Johannes ausgesprochen werden. Das Bild der Braut kehrt ein letztes Mal zurück, und es wird deutlich, dass es um die Kirche geht, die der Wiederkunft Christi entgegenfiebert (Offb 22,17). Die Richtigkeit der Vision wird bestätigt (Offb 22,18-19), und eine Grußformel am Ende (Offb 22,21) wiederholt das bereits bekannte Briefmuster mit dem die Schrift begann.[51]

[22,6]Und der Engel sagte zu mir: Diese Worte sind zuverlässig und wahr. Gott, der Herr über den Geist der Propheten, hat seinen Engel gesandt, um seinen Knechten zu zeigen, was bald geschehen muss. [7]Siehe, ich komme bald. Selig, wer an den prophetischen Worten dieses Buches festhält. [8]Ich, Johannes, habe dies gehört und gesehen. Und als ich es hörte und sah, fiel ich dem Engel, der mir dies gezeigt hatte, zu Füßen, um ihn anzubeten. [9]Da sagte er zu mir: Tu das nicht! Ich bin nur ein Knecht wie du und deine Brüder, die Propheten, und wie alle, die sich an die Worte dieses Buches halten. Gott bete an! [10]Und er sagte zu mir: Versiegle dieses Buch mit seinen prophetischen Worten nicht! Denn die Zeit ist nahe. [11]Wer Unrecht tut, tue weiter Unrecht, der Unreine bleibe unrein, der Gerechte handle weiter gerecht und der Heilige strebe weiter nach Heiligkeit. [12]Siehe, ich komme bald und mit mir bringe ich den Lohn und ich werde jedem geben, was seinem Werk entspricht. [13]Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende. [14]Selig, wer sein Gewand wäscht: Er hat Anteil am Baum des Lebens, und er wird durch die Tore in die Stadt eintreten können. [15]Draußen bleiben die «Hunde» und die Zauberer, die Unzüchtigen und die Mörder, die Götzendiener und jeder, der die Lüge liebt und tut. [16]Ich, Jesus, habe meinen Engel gesandt als Zeugen für das, was die Gemeinden betrifft. Ich bin die Wurzel und der Stamm Davids, der strahlende Morgenstern. [17]Der Geist und die Braut aber sagen: Komm! Wer hört, der rufe: Komm! Wer durstig ist, der komme. Wer will, empfange umsonst das Wasser des Lebens. [18]Ich bezeuge jedem, der die prophetischen Worte dieses Buches hört: Wer etwas hinzufügt, dem wird Gott die Plagen zufügen, von denen in diesem Buch

---

[51] Kretschmar 1985, 63 und 65.

geschrieben steht. [19]Und wer etwas wegnimmt von den prophetischen Worten dieses Buches, dem wird Gott seinen Anteil am Baum des Lebens und an der heiligen Stadt wegnehmen, von denen in diesem Buch geschrieben steht. [20]Er, der dies bezeugt, spricht: Ja, ich komme bald. - Amen. Komm, Herr Jesus! [21]Die Gnade des Herrn Jesus sei mit allen!

2.1.1 Vorläufer aus dem Alten Testament

Bei den Vorläufern der Offenbarung aus dem Alten Testament werden apokalyptische Texte betrachtet, die Elemente vereinen, welche die Beschreibungen der Stadtgestalt und der Bewohnerschaft der Himmelsstadt in der Offenbarung kennzeichnen, um deren Wurzeln herauszuarbeiten. Dabei wurde eine chronologische Abfolge gewählt.[52] Grundsätzlich gilt für diese Texte, dass der Lobpreis und die Hoffnungen der Propheten und des bedrängten israelitischen Volks stets der irdischen Stadt gelten, die von Gott ausgewählt wurde und in der er Wohnstatt genommen hat. Ziel ist deswegen die Wiederherstellung des Tempels und die Rückkehr Gottes in seine Stadt. Nur so kann nach den Bedrängnissen, Zerstörungen und dem Exil Heil erreicht werden. Jerusalem wird dann zum ruhmvollen Zentrum einer neu formierten Welt im Lichte Gottes.[53]

2.1.1.1 Jesaja

Bei dem Buch Jesaja handelt es sich um eine Schrift, welche nicht von einem Autor verfasst, sondern vermutlich über 500 Jahre hinweg zusammengetragen wurde. Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Stoff in drei Abschnitte gegliedert. Die moderne Exegese unterscheidet Protojesaja für Kapitel 1-39 (Jes), von Deuterojesaja für Kapitel 40-55 (Jes oder DtJes) und Tritojesaja für Kapitel 56-66 (Jes oder TrJes). Verbunden ist das Buch mit dem Namensgeber Jesaja, einem Propheten, dessen Wirken in die Jahre von 737/36-701 v. Chr. datiert wird. Es handelt sich um die Zeit der Herrschaft der Assyrer und der Assyrernot. [54] Dieses Buch spiegelt die Auseinandersetzung zwischen Judah und Israel und die Bedrängnis durch die Assyrer.[55]

---

52 Hier werden nur jene Texte aufgeführt, die für das Himmlische Jerusalem von Bedeutung sind. Weglassen werde ich Schriften aus der jüdischen Apokalyptik, die nur im Alten Testament verschiedener Kirchen eingefügt waren, wie das äthiopische Henochbuch (2. bis 1. Jahrhundert v. Chr.), IV Esra (um 100 n. Chr.) oder das syrische Baruch-Buch (um 135 n. Chr.), siehe Kretschmar 1985, 11-12.

53 Kühnel 1987, 29-30.

54 Preuß/Berger [5]1993, 160-161 und Jüngling [8]2012, 522-523.

55 Kühnel 1987, 29.

Innerhalb dieses komplexen Konvoluts sind verschiedene Textstellen vorbildlich für die Schilderungen der Offenbarung. In mehreren Kapiteln ist von der Aufhebung jeglicher Sorgen die Rede (Jes 35,10; 51,11; 60,20; 65,19), die im Zusammenhang mit Zion, respektive dem erneuerten Jerusalem Erwähnung finden, und welche in der himmlischen Stadt der Offenbarung wieder aufgegriffen werden (Offb 21,4). Die Inexistenz des Todes wird in beiden Texten formuliert (Vgl. Jes 25,8 mit Offb 21,4).[56] Ferner ist bei Jesaja die Brautmetaphorik anzutreffen, die mit dem erneuerten Zion verglichen wird (Jes 49,18; 61,10; 62,5). Bei Johannes wird die Braut mit dem Himmlischen Jerusalem gleichgesetzt (Offb 21,2 und 9) und zum Gegenbild der besiegten Hure Babylon.[57]

Die Unreinen und Unbeschnittenen, also all jene, die nicht dem Gottesvolk angehören, werden keinen Zugang zu Jerusalem haben (Jes 52,1). Dieser Ausschluss des Bösen ist in der Offenbarung durch den Tod der Feiglinge, Befleckten, Götzendiener und Lügner im Schwefelsee existent (Offb 21,8) und wird erneut bestätigt (Offb 22,27). Einlass werden nämlich nur jene haben, die im Lebensbuch des Lammes eingetragen sind (Offb 21,27).[58]

Bei Jesaja wird die Stadt aus Edelsteinen wie Malachit, Saphir, Rubinen, Beryll und anderen kostbaren Steinen aufgebaut (Jes 54,11-12), was in der Offenbarung aufgegriffen und erweitert wird (Offb 21,18-21).

Die Edelsteine bedeuten Labsal für die Gläubigen, da sich eine in Jes 54,11-12 formulierte Verheißung wiederholt. Diese stehen sinnhaft für den Ruhm Gottes, der wieder in der Stadt eingekehrt ist.[59]

Den Durstigen wird Linderung zuteil (Jes 55,1). Dieses Bild wird in der Offenbarung mit dem Trinken aus der Quelle des Lebens verbunden (Offb 21,6).[60]

Genauso ist von Jesaja (Jes 60,19-20) inspiriert, dass der Mond und die Sonne nicht mehr scheinen werden, und dass statt dessen Gott das Licht der Stadt sein wird, was in der Offenbarung auf das Lamm ausgedehnt wird (Offb 21,22-23 und 22,5). Ein weiterer wichtiger Bestandteil dürfte das bei Jesaja viermal postulierte Völkerwanderungsmotiv sein, wobei vermutlich Jes 60,3 als direkte Vorlage für die

---

56 Söllner 1998, 198-199.

57 Es gibt keinen Konsens darüber, ob Braut und Himmlisches Jerusalem gleich gesetzt werden können. Zu dieser Debatte siehe ebd., 194-196. Dies sind Diskussionen der modernen Exegese, die für die mittelalterlichen Ausleger nicht relevant waren.

58 Konkordanz zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

59 Kühnel 1987, 35.

60 Konkordanz zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

Offenbarung des Johannes diente (Offb 21,24). Im selben Kapitel finden sich die geöffneten Tore (Vgl. Jes 60,11 mit Offb 21,25), durch welche die Völker in die Stadt einziehen werden, wobei in beiden Texten eine permanente Öffnung impliziert wird.[61] Aus den Wächtern auf den Toren der Stadt (Jes 62,6) werden in der Offenbarung die Engel (Offb 21,12).[62]
Schon Jesaja sieht einen neuen Himmel und eine neue Erde vor dem Entstehen des erneuerten Jerusalems (Jes 65,17-25 und 66,22). Zwar übernimmt Johannes Grundzüge dieser Vorstellungen, dennoch sind Unterschiede zu beobachten. Anders als bei Jesaja handelt es sich nicht um eine Wiederherstellung der ursprünglichen Verhältnisse, sondern um eine vollkommene Neuschöpfung. Möglicherweise ist vor diesem Hintergrund zu verstehen, dass das Meer in der Offenbarung nicht mehr existiert, ist jenes doch Ort des gottlosen Tieres und Ruheort der Toten gewesen. Außerdem fährt in der Offenbarung die Stadt vom neuen Himmel herunter, was laut Peter Söllner ein Novum gegenüber allen anderen Überlieferungen darstellt.[63] Einschränkend muss aufgeführt werden, dass in der jüdischen Apokalyptik, nämlich bei Henoch 90,29a (1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.), ein Abstieg Jerusalems zu beobachten ist.[64] Das Herabsteigen der Stadt in der Offenbarung macht vor allem deutlich, dass das zuvor Gewesene durch die himmlische Stadt restituiert wird.[65]
Abschließend lässt sich feststellen, dass neben den genannten Gemeinsamkeiten eine bemerkenswerte Differenz besteht. Jesaja geht es darum, ein perfektes Gemeinwesen zu vermitteln, in welchem jeder der Auserwählten Gottes Anteil am gemeinsamen Wohlergehen hat, und welches aufgrund der geschilderten Behausungen und Pflanzungen urbane Strukturen vermittelt. Die Johannesoffenbarung hingegen entwickelt ein Stadtbild, das nicht von Häusern geprägt ist wie bei Jesaja, sondern welches allein von seinem göttlichen Zentrum mit dem Christus-Lamm und Gott bestimmt ist.

2.1.1.2 Ezechiel

Jerusalem wurde 597 v. Chr. zum ersten Mal von König Nebukadnezar II. erobert, was zur Folge hatte, dass antibabylonisch gesinnte Juden ins Exil geschickt wurden.

---

61 Söllner 1998, 238-242.
62 Ebd., 208-209.
63 Ebd., 190-191.
64 Kühnel 1987, 40-42 und 48.
65 Ebd., 59.

Nachhaltiger war die zweite Eroberung 586 v. Chr., bei der Tempel und Königspalast zerstört, und die wichtigsten Kultgegenstände nach Babylon verbracht wurden. Große Teile der Bevölkerung wurden hierbei verschleppt.[66] Das Buch Ezechiel ist Spiegel dieser erschütternden Ereignisse. Es besteht aus 48 Kapiteln, die einen einheitlichen Stil erkennen lassen. Es wurde vermutlich zu großen Teilen während des babylonischen Exils verfasst, wobei der zeitliche Rahmen zwischen der Berufung Ezechiels (593 v. Chr.) und seinem letzten Orakel (573/72 v. Chr.) gesetzt werden kann.[67] Die Grundstruktur des Textes zeigt eine Unterscheidung zwischen einer Verkündung von Unheil auf der einen und von Heil auf der anderen Seite. Darin eingebettet ist eine Dreiteilung des Buches, in welchem zunächst Gerichtsworte über Israel (Ez 1-24) und dann über die Fremdvölker (Ez 25-32) gesprochen werden. Erst im Anschluss wird das Heil Israels proklamiert (Ez 33-37; 40-48).[68] Zielsetzung des Propheten, der in einer lange währenden Verbannung lebt, ist vor allem die Rückkehr eines bekehrten und auferstandenen Israels aus dem Exil und die Erneuerung der Anwesenheit Gottes unter den Israeliten im neuen Tempel.[69]
Insgesamt erfährt Ezechiel drei Visionen. In der Ersten sieht er den thronenden Gott, der von den vier Wesen mit den Rädern umgeben ist (Ez 1-3). Dann folgt die zweite Erscheinung der Zerstörung Jerusalems (Ez 4-24) und die Dritte des neuen Tempels (Ez 40-48).[70] Entscheidend für das Himmlische Jerusalem der Johannesoffenbarung ist das Bild vom neuen Tempel. Allerdings sind Edelsteinmetaphern bei Ezechiel mit dem Garten Eden verknüpft. (Vgl. Ez 18,13 mit Offb 19-21).[71] Der Gedanke der Gemeinschaft mit Gott sowie der Reinigung von allem Bösen ist außerhalb der Visionen zu finden (Vgl. Ez 37,27 und 38,22 mit Offb 21,3 und 21,8).[72]
Die Strukturen der Tempelvision des Ezechiel manifestieren sich in den Kapiteln 17 bis 22 der Johannesoffenbarung und bestimmen die Abfolge der apokalyptischen Ereignisse. Allerdings bedarf es in der johanneischen Schrift vor dem Herabkommen des Himmlischen Jerusalems zunächst des vollkommenen Untergangs der Erde und

---

66 Naredi-Rainer 1994, 22.
67 Preuß/Berger [5]1993, 187-188 und Hossfeld [8]2012, 593-595; 604. Bei der Datierung folge ich Frank-Lothar Hossfeld.
68 Ebd., 597-98.
69 Ebd., 606.
70 Delano-Smith 2012, 43.
71 Konkordanz zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.
72 Ebd.

des Himmels, bevor diese neu entstehen können.[73] Parallelen zeigen sich bereits zu Beginn. Der Prophet Ezechiel wird auf einen hohen Berg entrückt, bevor er das Gesicht vom neuen Tempel und dem neuen Jerusalem empfängt (Ez 40,1-2). Allerdings ist der Berg bei Ezechiel deckungsgleich mit der Stadt, die sich auf dem Berg befinden wird, was an eine Verbindung zum Tempelberg von Jerusalem denken lässt. Dennoch nimmt Johannes wieder Änderungen gegenüber seiner Vorlage vor. Anstatt durch Gottes Hand wie bei Ezechiel (Ez 40,1), wird der Seher durch einen Führerengel auf den Berg entrückt (Offb 21,10). Ezechiel verknüpft außerdem den Zionsberg und das historische Jerusalem miteinander, was in der Offenbarung nicht adaptiert wird, da jenes neue Jerusalem aus dem Himmel in eine apokalyptische Abfolge eingebunden ist. Die Verbindung zum Berg ist nicht so klar formuliert wie bei Ezechiel, wo jener eindeutig Ort der Stadt sein wird.[74]

Die Tempelvision bei Ezechiel wird dem Propheten durch einen Mann, der Bronze gleicht, vermittelt. Dieser misst in Beisein des Propheten alle Bestandteile des Tempelbezirks aus (Ez 40,5-42,20). In der Offenbarung wird dieser Grundidee gefolgt, indem der Schalenengel die Stadt vermisst (Offb 21,15). Allerdings ist dieses Vermessen nicht mit dem detaillierten Maßnehmen des Tempels bei Ezechiel zu vergleichen.

Wie bei Ezechiel verwendet der Engel der Offenbarung ein Messrohr, welches wie die Stadt selbst aus Gold gemacht ist. Unklar bleibt, ob der Seher der Offenbarung den Engel beim Maßnehmen begleitet.[75]

Trotz dieser Anlehnung kommt es gegenüber der Vorlage bei Johannes zu einem offensichtlichen Wechsel. Statt wie Ezechiel den Tempel in den Mittelpunkt seiner Visionen zu stellen, verzichtet Johannes auf dessen Beschreibung. Das Himmlische Jerusalem der Offenbarung braucht keinen Tempel mehr, da Gott und das Lamm in der Stadt zusammen mit den Menschen wohnen (Offb 21,22). Der salomonische Tempel als Wohnstätte Gottes und Ort der Anbetung für die Gläubigen ist dadurch überflüssig geworden.[76] Dennoch ist beiden Texten gemeinsam, dass Gottes Thron im Tempel beziehungsweise in der Stadt das Zentrum für die Gläubigen bildet, da die Herrlichkeit Gottes gleichermaßen Einzug gehalten hat (Vgl. Ez 43,5-7 und 9 mit Offb

---

73 Söllner 1998, 255-256.
74 Ebd., 204-205.
75 Ebd., 212-213.
76 Reddish 2001, 408.

21,3 und 11).

Hintergrund für die Formulierung von Gottes Wohnen unter den Menschen könnten andere alttestamentarische Texte sein, die von einer Wohnstätte Gottes auf dem Zionsberg oder in Jerusalem ausgehen (Joel 4,17 und 21; Sach 2,14-15; 8,3).[77] Ebenfalls bei Ezechiel vorgeprägt ist der in der Offenbarung beschriebene Fluss des Lebens, der hier als Tempelquelle südlich des Altars entspringt, und dann zu einem großen Strom anschwillt zu dessen Seiten Obstbäume wachsen, die immer grün sind und jeden Monat Früchte tragen, da sie durch das heilige Wasser des Tempelflusses genährt werden. Die Früchte und Blätter dienen als Heilmittel (Ez 47,1-12). In der Offenbarung wird die Quelle zum Fluss des Lebens, der aus dem Thron des Lammes entspringt und an dessen Seiten Lebensbäume stehen, die ebenfalls jeden Monat Früchte tragen, und deren Blätter die Völker zu heilen vermögen (Offb 22,1-3). Der Fluss bleibt in seinen Maßen unverändert. Die Lebensbäume sind gegenüber Ezechiel originär und erinnern an den Lebensbaum des Paradieses (Gen 3,22 und 24), welcher in der Endzeit übertroffen wird. Schließlich handelt es sich nicht mehr um eine utopische Größe, die mit dem Verlust des Paradieses für den Menschen unerreichbar schien, sondern um für die Stadtbewohner zugängliche Bäume der Verheißung.[78]

Der Tempel steht in einer nicht benannten Stadt, die durch zwölf Stadttore betreten werden kann. Es zeigen jeweils drei in jede Himmelsrichtung, welche die Namen der zwölf Stämme Israels tragen (Ez 48,30-34). Dieses Motiv wird in der Offenbarung übernommen, jedoch wird auf eine Aufzählung der Stämme wie bei Ezechiel verzichtet (Offb 21,12-13).[79] Ezechiels Stadt nimmt die perfekte Ordnung der himmlischen Stadt vorweg.[80]

2.1.1.3 Daniel

Das Buch benennt Daniel als Visionär, welcher, dem Königshaus Judas zugehörig, im Jahr 587 nach Babylon gelangte. Verfasst wurde es in hebräischer, aramäischer und griechischer Sprache und vermutlich in einem langwierigen, in drei Phasen unterteilten Prozess nach 539 v. Chr, im 3. Jahrhundert v. Chr. und von 168-163 v.

---

77 Söllner 1998, 197.
78 Ebd., 244-245.
79 Ebd., 208-209.
80 Delano-Smith 2012, 65.

Chr.[81] Innerhalb des Buches lässt sich eine Dreiteilung ableiten, bestehend aus einer Einleitung (Dan 1,1-2,4a), dem Exil am babylonischen Königshof (Dan 2,4b-7,28) und weiteren Visionen Daniels (8,1-12,13). Im letztgenannten Teil tritt die Endzeit in Erscheinung, mit der Daniel in unterschiedlichen Visionen konfrontiert wird.[82]
Die Parallelen zum Himmlischen Jerusalem der Offenbarung liegen vor allem im Verzeichnis der Auserwählten im Lebensbuch (Vgl. Dan 12,1 mit Offb 21,27), das hier durch den Erzengel Michael verkündet wird. Die Lichtmetapher und die Abwesenheit der Nacht sind ebenfalls vorgeprägt (Vgl Dan 7,18 mit Offb 22,5).[83]

2.1.1.4 Sacharja

Das Buch Sacharja ist Bestandteil des sog. Zwölfprophetenbuches, dessen Verständnis als Einheit, in welchem mehrere Bücher zusammengefasst werden, auf die Zeit um 180 v. Chr. zurückgeht. Es ist chronologisch angeordnet. Diese biblische Struktur gibt jedoch vermutlich nicht die reale Chronologie wieder.[84] Die prophetischen Verkündigungen Sacharjas, der zeitgleich mit dem Propheten Haggai gelebt hat und nach Babylon verschleppt wurde, lassen sich auf den Zeitraum zwischen 520-518 v. Chr. eingrenzen.[85] Die tatsächliche Niederschrift und Entstehungszeit ist in der Forschung umstritten, obgleich weitgehende Übereinstimmung darin besteht, dass verschiedene Autoren beteiligt waren. Ein Beginn der Abfassung fällt mit dem dokumentierten Wirken Sacharjas zusammen (Sach 1-8), wird im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. weitergeführt und findet seinen Abschluss um 190 v. Chr. (Sach 9-14).[86]
Im Visionszyklus (Sach 1,7-6,15) wird die Erbauung eines erneuerten Jerusalems nach Entmachtung der bösen Völker und Machenschaften beschrieben, womit die Exilanten zu einer Rückkehr aus dem Exil aufgerufen werden.[87] Die gemeinsame Bewohnerschaft mit Gott, der in der Mitte der Auserwählten lebt, wird thematisiert (Vgl. Sach 2,14-15; 8,3 mit Offb 21,3).[88]
Hier ist vom Ausmessen des Neuen Jerusalems die Rede, was wohl neben Ezechiel

---

81 Niehr [8]2012, 613-615.
82 Ebd., 611-613. Eine kurze Zusammenfassung des Danielbuches findet sich bei Kretschmar 1985, 15-17.
83 Konkordanz zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.
84 Zenger [8]2012, 622-624.
85 Ebd., 692.
86 Ebd., 692-694.
87 Ebd., 689.
88 Konkordanz zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

als Vorlage für das Ausmessen der Stadt in der Offenbarung diente (Offb 22,15-17). In dieser dritten Vision des Sacharja vermisst, wie zuvor bei Ezechiel, ein Mann die Stadt, unternimmt dies jedoch mit einer Messschnur. Begleitet wird Sacharja von einem bzw. zwei Engeln, die ihm die göttlichen Visionen erklären und ihn zum Handeln anweisen (Sach 2,5-9). Im anschließenden Aufruf an das im Exil verbannte Gottesvolk werden dessen Auserwähltheit, die gemeinsame Bewohnerschaft mit Gott in der Mitte der Stadt und das Völkerwanderungsmotiv thematisiert (Sach 2,10-17), also Begriffe, die in der Offenbarung wieder aufgegriffen werden.
Auch wird die Nacht durch das Licht Gottes ausgesetzt (Vgl. Sach 14,7 mit Offb 21,25), und das Wasser des Lebens wird aus Jerusalem hervorquellen (Vgl. Sach 14,8 mit Offb 19,6 und 22,1).[89]
Bei Sacharja lässt sich die Vorstellung finden, dass in der eschatologischen Stadt nichts Böses sein wird (Sach 14,11).[90] Nach dem von Gott abgehaltenen Endgericht über die niedergeworfenen Völker wird hierfür kein Platz sein, und Gott wird wieder im erneuerten Jerusalem Wohnstatt nehmen (Sach 12-14).[91]

2.1.1.5 Tobit

Das Buch Tobit ist zwischen dem 4. und 2. Jahrhundert v. Chr. entstanden.[92] Es ist gegliedert in Buchtitel (1,1-2), Exposition (1,3-3,17), Hauptteil (4,1-14,1a) und Epilog (14,1b-15).[93] In Tobit wird von zwei miteinander verwandten jüdischen Familien berichtet, die in Medien und in Assyrien im Exil leben. Diese geraten in Notsituationen, obgleich sie in der heidnischen Fremde gottesfürchtig sind. Erst mit Hilfe eines von Gott gesandten Engels können sie lebensbedrohliche Schwierigkeiten überwinden. Der sog. Lobpreis des Tobit wird nach dem glücklichen Ausgang der Ereignisse von Tobit (13,2-18) angestimmt und zeigt, dass Jerusalem als feste Größe jenseits des gelobten Landes wichtig ist.[94] Der Gesang macht auf die Dringlichkeit einer Erneuerung der irdischen Stadt aufmerksam, deren zukünftige und dann ewige Größe von den Bemühungen ihrer derzeitigen Bewohner abhängig ist. Dabei wird die Stadt personalisiert und direkt angesprochen.[95] Des Weiteren wird das

---

89 Konkordanz zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.
90 Söllner 1998, 247.
91 Zenger [8]2012, 691-692.
92 Engel [8]2012, 359.
93 Ebd., 352.
94 Rautenberg 2011, 51-52.
95 Söllner 1998, 63.

eschatologische Jerusalem in Tob 14,4-7, also in der Bitte des Tobit an seinen Sohn nach Medien zurückzukehren, thematisiert.[96] Motive, die sich später wieder in der Offenbarung finden, lassen sich jedoch vor allem über den Lobgesang nachweisen. Die Architektur des eschatologischen Jerusalems wird als belebt erfahren und als Spiegel der Gegenwart geschildert. Erwähnt werden topographische Markierungen wie Mauern und Türme sowie Plätze, Gassen und Fortifikationen. Hinzu kommt die Ausstattung der zukünftigen Stadt mit Edelmetallen wie Gold und wertvollen Steinen wie Saphiren und Smaragden, Beryll und Ophir.[97] Begriffliche Übereinstimmungen finden sich vor allem zwischen Tob 13,17 und Offb 21,19-21, obgleich sich deren Anwendung auf bestimmte Bauteile im Detail unterscheidet.[98] Gleiches gilt für das Völkerwanderungsmotiv (Offb 21,24), das ebenfalls bei Tobit erwähnt wird (Tob 13,1).

2.2 Textbezüge aus dem Neuen Testament

Zwar greift die Johannesoffenbarung sehr stark auf die Überlieferung des Alten Testaments zurück, allerdings lassen sich auch Bezüge zu den Schilderungen in den Briefen an die Galater und die Hebräer feststellen, die auf das Himmlische Jerusalem verweisen.[99] Im übertragenen Sinne lassen sich auch die Himmlischen Wohnungen im Hause des Vaters nach dem Johannesevangelium mit dem Himmlischen Jerusalem verbinden. Hier gibt es jedoch keine textlichen Übereinstimmungen, sondern der Bezug wurde erst in der Exegese gesetzt.

2.2.1 Der Galaterbrief

Im Neuen Testament sind insgesamt 21 Briefe überliefert, welche einen großen Teil der gesamten Textsammlung ausmachen. Die Offenbarung ist von dieser Briefstruktur geprägt, da hier die Episteln an die sieben Gemeinden den Beginn des

---

96 Zwei Textrezensionen bei Söllner 1998, 47-48 und 58-59.

97 Zwei Textrezensionen bei ebd., 46-47 und 57-58 sowie 53-54.

98 Ebd., 216-217. Bereits im Buch Exodus werden Edelsteine erwähnt (Ex 28,15-21 und 39, 8-14), die sich jedoch auf der Lostasche des Hohenpriesters Aaron befinden. Diese Lostasche wird über dem sog. Efod auf der Brust getragen. Dieses bezeichnet einen Art Schurz des Priesters aus wertvollen Stoffen (Ex 28,6-14 und 39,2-7). Es ist ein gleichseitiges Viereck und jede der vier Seiten ist mit je drei Edelsteinen geschmückt. Dabei handelt es sich um Rubin, Topas und Smaragd, dann um Karfunkel, Saphir und Jaspis. Es folgen Achat, Hyazinth und Amethyst sowie abschließend Chrysolith, Karneol und Onyx. Die insgesamt zwölf Edelsteine bezeichnen die zwölf Stämme Israels. Diese Aufzählung stimmt nur teilweise mit dem Himmlischen Jerusalem überein. Dort lassen sich Jaspis, Saphir, Smaragd, Chrysolith, Topas, Hyazinth und Amethyst nachweisen.

99 Söllner 1998, 236.

Textes markieren (Offb 2,1-3,22) oder in die Erzählung einbezogen werden (Offb 15,23-29; 23,26-30). Paulus hat die frühesten Briefe des Neuen Testaments verfasst. Ihre Funktionen sind vielfältig, stärkten sie doch als Kommunikationsmittel die Verbindung zu den Gemeinden, informierten über theologische Lehren und waren an alle Mitglieder gerichtet. Die Schreiben wurden den Gläubigen während gemeinsamer Treffen vorgelesen.[100] Der Brief an die Galater wird zwischen 55 und 56. n. Chr. datiert und wurde vermutlich zum Abschluss von Paulus Reise nach Ephesus oder der makedonischen Reise geschrieben.[101] Er ist im Wesentlichen in drei Abschnitte, nämlich Briefeingang (Gal 1,1-10), -korpus (Gal 1,11-6,10) und Postskriptum (Gal 6,11-18) zu unterteilen.[102]

Paulus schreibt seine Epistel an die galatischen Gemeinden vor dem Hintergrund, dass dort Judenchristen verlangten, dass sich die unbeschnittenen Mitglieder der Gemeinden gemäß der Gesetzgebung des Alten Testaments ebenfalls einer Zirkumzision unterzogen (Gal 2-3).

Deswegen versucht der Apostel eine Verbindung zwischen den unbeschnittenen Galatern und ihrer Abstammung von Sara als legitime Nachkommenschaft Abrahams herzustellen und führt dies in Kapitel 4,21-31 aus. Paulus greift auf Allegorien zurück und verwendet als Stilmittel eine antitypologische Gegenüberstellung. So wehrt er das Problem ab, dass von den unbeschnittenen Galatern keine direkte Abstammung von Sara und ihrem beschnittenen Sohn Isaak behauptet werden könne.[103] Als Antonym benutzt er dabei die Begriffe „oberes Jerusalem“ für Sara, das er wie Johannes in der Offenbarung als weibliche Personifikation umschreibt, die er jedoch „unsere Mutter“ nennt, und das gegenwärtige Jerusalem, das mit Hagar, der zweiten Frau Abrahams gleichgesetzt wird.[104]

2.2.2 Der Hebräerbrief

Auch für den Hebräerbrief wurde Paulus bereits in altkirchlicher Zeit als Verfasser angenommen, da hier Briefmuster, die auf den Apostel zurückgehen, verwendet wurden. Dies wurde erst im Humanismus bezweifelt. Der Autor bleibt anonym.[105] Die durch die Forschung vorgenommene Gliederung variiert zwischen einer Drei- und

---

100 Schreiber 2008b, 255.
101 Theobald 2008, 359.
102 Ebd., 347-349 ausführlich zur genannten Struktur und weiteren Gliederung.
103 Söllner 1998, 143, 156.
104 Häusl/König 2011, 33-34.
105 Karrer 2008, 474-475; 480.

Fünfteilung des Textes sowie einem rhetorischen Schema. Zentrale Themen sind die Theologie des Gotteswortes, die Bedeutung des Hohenpriestertums Christi und dem auf den beiden erstgenannten Punkten gestützten Glauben, welcher letzten Endes das ewige Leben bedeutet.[106] Entstanden ist die Epistel vermutlich zwischen 60 und 100 n. Chr.,[107] also vor oder nach dem Fall von Jerusalem 70. n. Chr.[108] Peter Söllner stellt heraus, dass es sich um die früheste Erwähnung des Terminus „Himmlisches Jerusalem“ handelt. Im Gegensatz zu anderen Quellen, die den Antagonismus zwischen der irdischen und der himmlischen Stadt thematisieren, wird hier darauf verzichtet. Stattdessen wird der Berg Sinai und die mit ihm verbundene irreligiöse Lebensweise der irdischen Existenz zum Gegenspieler der Gottesstadt. Zwar werden im Text keine architektonischen Details wie in der Offenbarung beschrieben, dieser informiert aber über die Bewohnerschaft der Himmelsstadt, die sich aus Myriaden von Engeln, also dem himmlischen Hofstaat, der Gemeinde der Erstgeborenen und den Geistern der vollkommen Gerechten zusammensetzt (Heb 12,22-23). Hinzu treten Gott als Richter und Jesus, der in der neu geschaffenen Ordnung die Rolle eines Interzessors übernimmt (Heb 22,23-24). In der Bewohnerschaft zeigen sich Übereinstimmungen, aber auch Unterschiede zum johanneischen Text, die Peter Söllner herausgearbeitet hat. Darin finden weder die unzählbare Menge der Engel noch die Geister der Gerechten Erwähnung. Die Rollen von Gott und Christus sind anders verteilt. In der Offenbarung haben beide auf dem Thron Gottes und des Lammes Platz genommen und führen so eine gemeinsame Herrschaft aus (Offb 21,22 und 22,3). Zwar wird die Idee der Mitherrschaft Christi im Hebräerbrief aufgenommen, da hier Christus zur Rechten Gottes sitzt (Hebr 1,3 und 8,1 sowie 12,2), dieses Sitzen ist aber nicht mit der eschatologischen Stadt verbunden. Die Richterschaft Gottes verweist zudem auf die Erwartung einer kosmologischen Erneuerung. Diese ist mit dem Herabkommen der Himmelsstadt in der Offenbarung bereits eingetreten.[109] Das Himmlische Jerusalem wird im Hebräerbrief mehrmals, jedoch nicht immer namentlich erwähnt, wobei zwei Entwürfe voneinander unterschieden werden können. Zum einen ist bei den Patriarchen und den Christen die Stadt als zukünftige Größe ausgewiesen (Hebr 11,8-10; 11,16; 13,14), auf der

---

106 Karrer 2008, 475-476.
107 Ebd., 484-486.
108 Ein kurzer Forschungsüberblick findet sich z.B. bei Walker 1994, 39.
109 Söllner 1988, 170-187.

anderen Seite lässt sich in der Sinai-Zions-Typologie beobachten, dass die Teilhabe an der Stadt bereits erfolgt ist (Hebr 12,22-24).[110] Eine Besonderheit des Hebräerbriefs liegt zudem in der Betonung der Rolle Christi sowohl als Hohepriester als auch als Sohn Gottes. Mit dieser zweifachen Funktion verbunden werden der Kreuzestod Christi, der als kultisches Opfer verstanden wird, und seine Auferstehung, die mit der Erhöhung auf den Thron zu Seiten des Vaters verknüpft wird. Erst durch die Selbstopferung des Gottessohnes werden die Gläubigen von ihren Sünden gereinigt, so dass sie Anteil am himmlischen Reich haben werden, was durch auffordernde Worte an den Thron heranzukommen immer wieder betont wird.[111] Es wird zu untersuchen sein, ob sich einzelne Elemente dieser Überlieferung in der bildlichen Tradition wiederfinden, wobei vor allem die Interzession und die Myriaden von Engeln von Bedeutung zu sein scheinen.[112]
Bereits in der frühen Exegese werden das obere Jerusalem des Galater- mit dem Himmlischen Jerusalem des Hebräerbriefes verbunden und miteinander gleichgesetzt.[113]

2.2.3 Die Himmlischen Wohnungen des Johannesevangeliums

Im Johannesevangelium wird berichtet, dass jenes von Jesu Lieblingsjünger verfasst wurde. Vermutlich verfälschte jedoch ein unbekannter Autor die tatsächliche Entstehungszeit, um dem Text Anerkennung zu verschaffen. Die Abfassung fällt vermutlich in die Jahre zwischen 70 und 150 n. Chr.[114]
Das Johannesevangelium wurde in der Exegese unterschiedlich gegliedert und der Aufbau erst zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert n. Chr. kanonisiert. Es beginnt mit einem Prolog zum Logos (Joh 1,1-18), geht über zum öffentlichen Leben Christi (Joh 1,19-12,50), schildert die Passion (Joh 13-19), die Heilszeit (Joh 20) und schließt in einem Epilog zum Fortbestehen der österlichen Botschaft durch die Jünger (Joh 21).[115]

---

110 Häusl/König 2011, 36.
111 Scott D. Mackie 2011, 78-79.
112 In der Darstellung des Himmlischen Jerusalems in den Mosaiken von Santa Prassede in Rom ist bereits im 9. Jahrhundert Christus in der Mitte der Stadt als Interzessor dargestellt. Ein weiteres Beispiel zur Wirkung des Hebräerbriefs auf die Bildtradition stellen die Malereien in der Kathedrale von Tournai dar, siehe Kapitel 4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz:
113 Beispielhaft sei hier auf Eusebius von Caesarea, de martyribus palaestinae, 1503 verwiesen.
114 Kügler 2008, 216-219.
115 Ebd., 208-212.

Im 14. Kapitel, welches die Himmlischen Wohnungen erwähnt, versucht Jesus ob seines bevorstehenden Todes die Jünger zu trösten, da diese ihm zunächst nicht nachfolgen können. Johannes wählt hierfür die Gattung der Abschiedsrede.[116] Die sog. Himmlischen Wohnungen im Haus Gottes[117] haben auf den ersten Blick wenig mit dem Himmlischen Jerusalem zu tun, außer dass sie ebenfalls im Himmel lokalisiert werden können. Der Begriff der himmlischen oder eschatologischen Stadt wird nicht rezipiert. Schließlich beschreibt Johannes in Kapitel 14,2-4 das Haus Gottes, in welchem laut Christus viele Wohnungen für seine Anhänger bereitet sind. Er selbst wird nach seiner Auferstehung dort einziehen und die Gläubigen zu sich holen.

Der Ort selbst ist für die Jünger eine unbekannte Größe, so dass Jesus ihnen erklärt, dass er selbst der Weg ist, der zu Gott führen wird. Dadurch wird eine Personalisierung vorgenommen, die den Zugang zum Geschehen erleichtert.[118] Es wird also eine ewige und unzerstörbare Gemeinschaft mit Christus und Gott verheißen,[119] was eine Gemeinsamkeit zum Himmlischen Jerusalem darstellt. Christus erweitert die Heilsgewissheit der himmlischen Gemeinschaft mit Gott auf seine Adepten. Die Wohnorte weichen von der bisherigen Realität ab, da jegliche Umschreibungen der Wohnstätten, die jenen einen Charakter von „Häuslichkeit“ verleihen könnten, schlichtweg fehlen. Die geistige Welt benötigt die Charakteristika der irdischen Strukturen nicht mehr, sondern ist vollkommen neuartig.[120] Das stellt im übertragenen Sinne eine Übereinstimmung zur Himmelsstadt in den anderen neutestamentlichen Texten dar, die in ihrem Innern urbane Strukturen vermissen lässt.

Dass die Himmlischen Wohnungen in dieser Arbeit Erwähnung finden, liegt zum einen daran, dass Himmlisches Jerusalem und Himmlische Wohnungen bereits früh

---

116 Peres 2003, 148.

117 Die Himmlischen Wohnungen haben vor allem in der Theologiewissenschaft Beachtung gefunden. Mit den theologischen Grundlagen und einem möglichen eschatologischen Sinngehalt der Wohnungen in der Entstehungszeit des Johannesevangeliums hat sich Günther Fischer in seiner Würzburger Dissertation auseinander gesetzt, siehe Fischer 1975. James McCaffrey möchte hingegen jenes Haus nicht als Wohnhaus mit Wohnungen, sondern als himmlischen Tempel Gottes verstanden wissen, siehe McCaffrey 1988. Die frühchristliche Exegese wird lediglich von Günther Fischer zusammenfassend betrachtet, siehe Fischer 1975, 229-235. Den Forschungsstand zu den möglichen Vorbildern der Himmlischen Wohnungen hat Imre Peres zusammengefasst. Siehe Peres 2003, 149-155.

118 Ebd., 148.

119 Ebd., 155.

120 Lang/Mc Dannell 1996, 51.

in der Exegese miteinander verknüpft und als univoke Ausdrücke benutzt werden. Außerdem – und das ist entscheidend – lassen bildliche Darstellungen vermuten, dass die himmlische Stadt in der Einheit der Himmlischen Wohnungen des Hauses Gottes komprimiert ihre Anwendung fand. Im anschließenden Kapitel zur Exegese soll deswegen den Himmlischen Wohnungen ein eigenes Unterkapitel gewidmet und unterschiedliche Texte, die sich mit diesen befassen, näher betrachtet werden. Diese Schwerpunktbildung ist sicherlich ein Unterschied zu bisherigen Arbeiten, die sich mit dem Himmlischen Jerusalem beschäftigen. Es wird deswegen versucht, diese Zusammenhänge zunächst anhand schriftlicher Belege zu verfestigen, um hier eine Forschungslücke zu schließen.

3. Interpretationslinien der schriftlichen Überlieferung

Vom frühen Christentum bis ins Mittelalter existierte eine reiche Auslegung der Offenbarung und darin eingeschlossen, des Himmlischen Jerusalems. Verschiedene Autoren haben in der Vergangenheit festgestellt, dass die offizielle kirchliche Position weniger von einer eschatologischen Sichtweise auf diese Schrift geprägt war, als vielmehr von einer moralischen und allegorischen Interpretation. Dennoch existierten eschatologische Hoffnungen, die sich mit dem Himmlischen Jerusalem verbanden, wobei zumeist andere literarische Gattungen als die Kommentare zur Offenbarung herangezogen wurden.

In den folgenden Abschnitten wird ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Exegese gegeben, wobei es primär darum geht, die grundsätzliche Strömungen zu benennen und keine erschöpfende Analyse der einzelnen Autoren vorzunehmen, was den Rahmen dieser Studie sprengen würde. Die meisten exegetischen Abhandlungen betrachten nicht nur den dieser Schrift zugrunde liegenden geistigen „Überbau“, sondern analysieren die zahlreichen architektonischen Details der Stadt. Auf die Symbolik dieser Strukturen und Einzelemente wird im Zusammenhang mit der bildlichen Überlieferung näher eingegangen.[121]

Festhalten lässt sich, dass die aufgezählten Elemente häufig in Bezug zu Christus und der Kirche gesetzt werden. Dennoch ist eine Verknüpfung mit der einzelnen Seele spürbar, für welche die Himmelsstadt Zielpunkt einer geistigen und ethischen Askese darstellt. Dies kann durch die Deutung der Symbole veranschaulicht werden.[122] Weiterhin werden andere Textgattungen herangezogen. So äußert sich Georg Kretschmar zusammenfassend:

> *"Der Umgang mit dem letzten Buch der Hl. Schrift ist eben nicht nur als Exegese im unter uns gewohnten Sinn des Wortes zu beschreiben, sondern es liefert auch die Bilder und Stichworte, um die Probleme und Erfahrungen der jeweiligen Gegenwart zu verstehen und damit >auszulegen<. Zur Wirkungs- und Deutungsgeschichte der Apokalypse waren also immer wieder nicht nur Kommentare, sondern auch Dokumente anderer Art, selbst politische Manifestationen heranzuziehen."*[123]

---

121 Siehe Kapitel 4.2 Die Stadt im Raumgefüge, 4.3 Topographische Einheiten und 4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz.

122 Mazzucco 1983, 62-63.

123 Kretschmar 1985, 156.

Dieser Aussage ist zuzustimmen. Erst durch die Betrachtung anderer Gattungen ergibt sich ein umfassendes Bild über das Verständnis der himmlischen Stadt im mittelalterlichen Weltbild.

3.1 Exegese

Kommentare zur Apokalypse sind seit Ende des 3. Jahrhunderts überliefert.[124] Im Mittelalter beriefen sich die Exegeten immer wieder auf frühchristliche Ausleger wie Viktorin von Pettau, Ticonius, Hieronymus und Augustinus. Allgemein zur mittelalterlichen Hermeneutik ist zu sagen, dass der Heiligen Schrift über den rein wörtlichen Buchstabensinn ein höherer, geistiger Sinn zugestanden wird. Bezugspunkt für die mittelalterliche Auslegung der Bibel war die Systematik des Origenes von Alexandria (ca. 185-254), der drei Ebenen für das Verständnis der Heiligen Schrift unterscheidet, nämlich den somatischen Sinn, der einer buchstäblichen Auslegung entspricht, den psychischen Sinn, der eine moralische Bedeutungsdimension erschließt und zuletzt den pneumatischen Sinn, also eine allegorisch-mystische Auslegung. Geschaffen wird hier eine Typologie, die aus der Heilsgeschichte der Bibel schöpfend, das Neue Testament durch das Kommen Christi als Erhöhung und Erfüllung des Alten Testaments versteht. Beispielhaft analysiert Origenes die drei Stockwerke der Arche Noah, welche er auf den Salomonischen Tempel als Vorläufer der Kirche bezieht.[125]

Der Mönch Johannes Cassianus (360-430 oder 435) hat in seinem Hauptwerk über das Mönchsleben, den sog. *Collationes patrum*, erklärt, wie man die Bibel verstehen kann. Er differenziert dabei vier unterschiedliche Sinnschichten der Heiligen Schrift: die wörtlich-historische Ebene und davon unterschieden, die drei geistigen Ebenen des Verständnisses: die allegorisch-heilsgeschichtliche, die anagogisch-eschatologische und die tropologisch-moralische Bedeutungsdimension. Zur Erklärung bezieht er sie auf Jerusalem: wörtlich-historisch gesehen handelt es sich um eine jüdische Stadt und die Geschichte des israelischen Volkes, allegorisch-

---

124 Als ältester Apokalypsekommentar gilt jener von Viktorin von Pettau. Dessen Datierung in der Forschung schwankt zwischen dem Ende des 3. Jahrhunderts, siehe Kretschmar 1985, 91 und Anfang des 4. Jahrhunderts, siehe Mazzucco 1983, 50-51. Über den vermutlichen Verlust älterer Kommentare und die schwierige Rekonstruktion der antiken Auslegung der Offenbarung, siehe ebd., 49-52. Eine Auflistung der frühen Kommentare bis zum 8. Jahrhundert. in Form eines Zeitstrahls bietet Weinrich 2005, 426-431.

125 Naredi-Rainer 1994, 48-49. Diese Auslegung findet sich in Origenes Schrift *Contra Celsum*, siehe hierzu ebd., 207, Anm. 109.

heilsgeschichtlich meint es die Braut Christi, die Kirche, anagogisch-eschatologisch ist es die von Gott realisierte Herrschaft, die himmlische Stadt, welche er mit den Menschen bewohnt und tropologisch-moralisch die Seele der Gläubigen.[126] Der wörtliche Sinn war gegenüber den geistigen Sinnschichten in der christlichen Bibelauslegung weniger bedeutend.[127] Die Vierteilung wurde von Augustinus aufgegriffen und dann von frühmittelalterlichen Autoren wie Beda Venerabilis und Hrabanus Maurus weitergeführt.[128] Im Hochmittelalter wird die Aufspaltung in verschiedene Sinnschichten z.B. bei Garnerius von Sankt Viktor gültig sein.[129] Beim vierfachen Schriftsinn ist der letzte Sinn, die Eschatologie, Ziel der Gläubigen. Auch wenn sich die meisten Texte nicht um eine Aufarbeitung oder stringente Auflistung aller Ebenen bemühen, wird deutlich, dass jene miteinander verbunden sind und auseinander hervorgehen.[130] Andere frühchristliche Autoren wie Origenes und Hieronymus verzichteten auf die anagogisch-eschatologische Auslegung. Sie gelangten zu einer Dreiteilung aus historischem, tropologischen und allegorischem Sinn, die ebenfalls von mittelalterlichen Autoren adaptiert wurde, wobei Moral und Allegorie unterschiedliches Gewicht zugestanden wurden.[131] Die Priorität der Moral findet sich nach Henri de Lubac u.a. bei folgenden Autoren:

> *„Eucherius von Lyon, Heterius, Beatus, Prudentius von Troyes, Remigius von Auxerre, Rupert von Deutz, Petrus Lombardus, Richard von Sankt Viktor, Ulrich von Strassburg..."*[132]

Die Allegorie voran stellten hingegen

---

126 Lubac 1999, 279-280. Die Textstelle geht auf Unterredung 14,8, zitiert nach ebd., 279, Anm. 50 zurück. Eine deutsche Übersetzung findet sich bei Abt 1879, 105-107.
Anna C. Esmeijer hat in einer kunsthistorischen Studie anhand von drei Fallbeispielen, nämlich Paradies, Himmlischem Jerusalem und Kreuz, eine ins Bild gesetzte Exegese der vier Schriftsinne abgeleitet. Sie untersucht in einem Kapitel zum Himmlischen Jerusalem die Kirchen von Civate, Aiguilhe, Saint-Chef, Prüfening, Gurk, Matrei und Braunschweig und appliziert auf diese die unterschiedlichen Sinnschichten der Exegese. Als weitere Beispiele führt sie die inschriftlich überlieferten Malereien von Sankt Emmeram und die nur bruchstückhaften Malereien aus Sankt Leonhard in Regensburg an, die nicht als sichere Belege angeführt werden können. Siehe Esmeijer 1978.

127 Kühnel 1987, 72.

128 Naredi-Rainer 1994, 49. Bekannt ist folgender Satz aus einem spätmittelalterlichen Distichon: "*Littera gesta docet, quid credas allegoria, Moralis quid agas, quo tendas anagogia. Der Buchstabe lehrt die Ereignisse; was du zu glauben hast die Allegorie; der moralische Sinn, was du zu tun hast; wohin du streben sollst, die Anagogie*." Zitiert inklusive Übersetzung nach Lubac 1999, 319.

129 Schneider 1972, 50-51.

130 Lubac 1952, 20-21 und 243-244.

131 Ders. 1999, 320.

132 Lubac 1999, 321, Anm. 9.

> *„Beda, Alkuin, Rabanus Maurus, Amalarius, Angelomenus, Ps.-Meliton, Guibert von Nogent, Honorius von Autun, Hugo von Sankt Viktor, Ps.-Hugo, Adam Scotus, Radulf von Sankt Germer (Flaviacensis), Johannes von Salisbury, Robertus Paululus, Petrus Comestor, Petrus von Poitiers, Sententiae Varsovienses, Garnier von Rochefort, Innocenz III., Sicardus von Cremona, Bonaventura, Albert, Thomas, Hugo von Saint Cher, Nikolaus von Lyra, Ockhamm, Wiclif usw.“*[133]

Auf eine unterschiedliche Priorität verzichten hingegen Ambrosius Autpertus, Hieronymus, Isidor von Sevilla und Anselm von Lyon.[134]
In der griechischen Kirche wurde die Offenbarung des Johannes jahrhundertelang abgelehnt, weswegen dort erst vom 9. bis 11. Jahrhundert eine breitere Exegese fassbar ist.[135] Einzige Ausnahme bildete Ägypten, wo die Offenbarung kanonisch blieb. Vermutlich wurde die Schrift im übrigen Byzanz abgelehnt, da sie als nicht apostolisch galt, die Verfasserschaft von Johannes dem Evangelisten also bezweifelt wurde. Eusebius von Caesarea hatte diese von Dionysius von Alexandria geäußerten Zweifel verbreitet. So fand die Offenbarung, anders als im Westen, im Osten zunächst keinen Eingang in die kanonischen Schriften der Bibel.[136] Dennoch ist für Byzanz festzuhalten, dass die Vorstellung vom Himmlischen Jerusalem vor der mittelbyzantinischen Zeit präsent blieb, worauf zuletzt Maria Cristina Carile in ihrer Dissertationsschrift hingewiesen hat.[137]

3.1.1 Die frühchristlichen Exegeten

Die mittelalterlichen Exegeten folgten in den Grundzügen zwei unterschiedlichen Ausdeutungen der apokalyptischen Vision des Johannes, die bereits im frühen Christentum zu finden sind. Viktorin von Pettau in der Redaktion des Hieronymus,

---

133 Lubac 1999, 321, Anm. 9.
134 Ebd., 321, insb. Anm. 10.
135 Müller-Fieberg 2003, 50. Der früheste bekannte umfassende griechische Kommentar stammt von Oecumenius (frühes 6. Jahrhundert, genaue Lebensdaten unbekannt), siehe hierzu Weinrich 2005, XXXVII-XXXVIII. Auf ihn und andere griechische Exegeten wird in der Deutung von einzelnen Elementen der Himmelsstadt verwiesen werden. Zur Bedeutung von Oecumenius, aber auch anderen byzantinischen Exegeten wie Andreas von Caesarea, Arethas von Caesarea und Dionysius bar Saliba, siehe Kretschmar 1985, 86-90.
136 Ebd., 77-79. Erst im 14. Jahrhundert wurde die Apokalypse in die kanonischen Schriften aufgenommen. Treibende Kraft war der Patriarch Nikephoros von Konstantinopel, siehe Thierry 1979, 319.
137 Siehe Carile 2012 oder dies. 2009.

und Ticonius[138] in der Redaktion des Augustinus legten hierfür die Grundlage.[139]

3.1.1.1 Viktorin von Pettau und seine Bearbeitung durch Hieronymus

Grundsätzlich analysiert Viktorin von Pettau (ca. 230-303) nicht alle Einzelheiten der Johannesoffenbarung, sondern geht selektiv vor.[140] Viktorins Kommentar, den er wohl Ende des 3. Jahrhunderts verfasste, ist lediglich über die ca. 360 entstandene Kritik von Hieronymus (ca. 342-419/20) zu erschließen. Viktorin versteht den Text der Apokalypse chiliastisch, wofür er von Hieronymus gerügt wird. Das Himmlische Jerusalem ist für ihn somit eine reale Größe, welche nach der ersten Auferstehung nach dem tausendjährigen Reich auf die Erde herabkommen wird. Er wertet dies im Sinne Pauli als Epoche einer die Welt umspannenden Mission.[141] Einwohner der Himmelsstadt sind für ihn die 144.000 der ersten Auferstehung. Er lokalisiert die Stadt sogar in den östlichen Provinzen und postuliert, dass dort die Gläubigen herrschen und die anderen Völker unterworfen werden.[142] Eingang in die Stadt werden jene haben, die getauft sind und sich zu Gott bekannt haben. Die im Diesseits erduldeten Leiden werden ihnen in der himmlischen Stadt vergolten.[143] Hieronymus baut seine eigenen Gedanken vor allem in der Auseinandersetzung mit Viktorin von Pettau auf, dessen Überlegungen zur Offenbarung er zu revidieren versuchte. Er übersetzte die wörtliche Leseweise des Textes grundsätzlich in einen allegorischen Rahmen. Durch Hieronymus ist die von Viktorin eingeführte Technik des rekapitulierenden Lesens der Offenbarung überliefert, wonach typologische

---

138 Die Schreibweise des Namens variiert in der Forschung. Im Folgenden wird die in der deutschsprachigen Forschung gängige Schreibart Ticonius benutzt, siehe hierzu Maier 1981, 109-110.

139 Bevor die Offenbarung fest dem Bibelkanon des Westens zugerechnet wurde, war sie bereits im 2. Jahrhundert von den kleinasiatischen Montanisten und den Valentinianern aufgegriffen worden und entfachte in der katholischen Kirche unter Gelehrten wie Irenäus von Lyon, Hippolyt von Rom und Methodius von Olympos Diskussionen, siehe Kretschmar 1985, 69-77. Zur frühen Auslegung des 2. und 3. Jahrhundert Simonetti 2011.

140 Mazzucco 1983, 51.

141 Kretschmar 1985, 91-93. Ich verzichte hier auf eine ausführliche Aufstellung aller Millenaristen und Montanisten des 2. und 3. Jahrhunderts, siehe deswegen die Ausführungen von Mazzucco 1983, 55-58. Beispielhaft für einen Montanisten sei hier auf Tertullian (160-225) verwiesen, der das Himmlische Jerusalem ebenfalls direkt mit dem Adventus Christi verbindet, siehe hierzu Kühnel 1987, 76.
Eine Rekonstruktion von Viktorins Kommentar wurde anhand von Manuskripten aus dem 15. und 16. Jahrhundert von Johannes Hausleiter für den CSEL unternommen, siehe Victorin von Pettau, *Commentarii in Apocalypsim*, 14-154, zitiert nach Weinrich 2005, XXIX und 435. Eine englische Übersetzung der rekonstruierten Fragmente von Viktorins Kommentar hat William C. Weinrich vorgelegt, siehe ders. 2011, 1-22.

142 Mazzucco 1983, 56.

143 Weinrich 2011, 21-22.

Ereignisse aufeinander bezogen werden können. Die Leseweise des Kirchenvaters folgt zwar dem linearen Aufbau des Textes, er arrangiert diesen aber für seine Deutung neu.[144] Dennoch ist eine eschatologische Sichtweise auf die Offenbarung spürbar. So interpretiert er beispielsweise den Engel aus Offb 7,2 und die Posaune blasenden Engel aus Offb 8,2 als Verkünder der zweiten Wiederkunft Christi.[145]

3.1.1.2 Ticonius und Augustinus

Prägend für viele Exegeten zwischen dem 6. und 12. Jahrhundert war vor allem der Kommentar des afrikanischen Exegeten Ticonius (Ende 4. Jahrhunderts, genaue Lebensdaten unbekannt).[146] Seine Schrift lässt sich primär in der Verarbeitung durch spätere Ausleger erschließen, die Zitate seines Textes in ihre Schriften einfügten. Die gesamte Apokalypse begreift Ticonius als Beschreibung der Kirche und wendet sich so gegen deren wörtliche Auslegung.[147] Ticonius lehnt es zudem ab, ein genaues Datum für das Weltende festzulegen. Er glaubt nicht daran, dass es möglich sei, die Auserwählten Gottes zu identifizieren.[148] Sein Kommentar ist somit antichiliastisch. Die 1000 Jahre stellen für ihn die Zeit der Kirche dar, die von der Inkarnation bis zur zweiten Wiederkunft Christi andauern wird.[149] Durch ihn wird das Himmlische Jerusalem allegorisch als Sinnbild der Kirche oder als Gemeinschaft der von Gott Erwählten begriffen, die bereits im Jetzt auf irdischer Pilgerschaft sind, was von Hieronymus und Augustinus aufgegriffen wird.[150]

Auch Augustinus deutete die Apokalypse zunächst millenaristisch. So ging er davon aus, dass die erste in der Offenbarung beschriebene Auferstehung eine leibliche sei und anschließend ein tausendjähriges Zwischenreich entstehen werde. Von diesem Gedankengut wandte er sich ab, was besonders im 20. Kapitel seiner Schrift *de civitate Dei* deutlich wird.[151] Die Vorstellung einer Herrschaft der Kirche übernimmt er

---

144 Matter 1992, 39-40.

145 Kühnel 1987, 120.

146 Christe 1996, 21. Zur Auslegung der Apokalypse bei Ticonius und Augustinus zuletzt Prinzivalli 2011.

147 Kretschmar 1985, 95-96. Spuren von Ticonius finden sich bei Primasius und Beatus von Liébana, siehe hierzu Weinrich 2005, XXX.

148 Fredriksen 1992, 24-26.

149 Kamlah 1935, 11.

150 Mazzucco, 61-62.

151 Fredriksen 1992, 29-30. Zur Vorstellung einer rein geistigen Auferstehung und einem geistigen Himmel bei Augustinus siehe Lang/McDannell 1996, 89-91. *De civitate dei* wurde von Bernhard Dombart und Alphons Kalb für den CCSL herausgegeben, siehe Aurelius Augustinus, *de civitate dei*, zitiert nach Weinrich 2005, 432. Für eine Übersetzung siehe Aurelius Augustinus, *Gottesstaat*.

von Ticonius. Diese Regentschaft kann nicht so gedeutet werden, dass die 1000 Jahre wörtlich zu verstehen sind, also einen genauen Zahlenwert suggerieren, sondern 1000 steht für die Perfektion und für alle Jahre. Dadurch wurde ein genaues Ausrechnen des apokalyptischen Weltendes abgewehrt.[152] Die himmlische Gottesschau, die nicht durch eine körperliche Visualisierung, sondern durch Sehen mit dem Herzen für die Seligen erfahrbar ist, wird mit Lobpreis begangen. Die Auferstandenen werden Engeln gleich sein und bilden gemeinsam die Stadt Gottes.[153] Grundsätzlich wird Augustinus das Verdienst beigemessen, dass er ähnlich wie Hieronymus bei Viktorin von Pettau, den Donatisten Ticonius für die späteren Exegeten aufbereitet und von häretischem Gedankengut bereinigt.[154] Das rekapitulierende Lesen des Ticonius greift er dabei in *de doctrina Christiana* auf. Diese Herangehensweise wird dann später von Beda Venerabilis übernommen.[155] Bianca Kühnel hat zurecht darauf hingewiesen, dass sich die allegorische Deutung - ich würde dies generell um den moralischen Sinn ergänzen - konzeptuell fast vollkommen von der Vorstellung der realen Stadt Jerusalem in Judäa löst, was gedanklich am vollkommensten zum ersten Mal in Augustinus‘ *de civitate Dei* spürbar ist.[156] Die Gleichsetzung zwischen Himmlischen Jerusalem und der Ecclesia findet seine Vorläufer in den Schriften des Hilarius von Poitiers (ca. 315-367) und in Augustinus‘ eigenen Werken. Bei Hilarius, der stellvertretend für die frühen Kirchenväter stehen kann, werden das historische Jerusalem der Bibel und die gegenwärtige Stadt einander gleichgesetzt. Ziel ist es, einen deutlichen Gegensatz zum Himmlischen Jerusalem zu schaffen, das Hilarius als alleiniges Ziel der Gläubigen erachtet.[157]

3.1.2 Frühmittelalterliche Exegeten

Ticonius und Augustinus Lehren waren für die ihnen nachfolgenden Exegeten von höchster Wichtigkeit, und jene wurden als Autoritäten immer wieder zitiert.[158] Dennoch wurde Viktorin nicht vergessen. Eine Schlüsselposition nimmt der um 540 entstandene Apokalypsekommentar des Primasius († um 560) ein, der auf Viktorin

---

152 Kamlah 1935, 11-12. Eine verständliche Übersicht bietet Yves Christe, siehe Christe 1996, 25-41.
153 Vorgrimler 2008, 144.
154 Matter 1992, 41.
155 Szittya 1992, 391.
156 Kühnel 1987, 76.
157 Ebd., 76-79.
158 Fredriksen 1992, 35.

von Pettau und Ticonius durch die Brille ihrer Überarbeiter Hieronymus und Augustinus blickt. Für ihn ist die Offenbarung ein Zeugnis der Kirche. Zum ersten Mal wird jedoch durch Primasius das Problem thematisiert, wie der Text der Offenbarung eigentlich zu unterteilen sei, um zu einer schlüssigen Interpretation zu gelangen, welche die unterschiedlichen Sinnschichten des Textes offen legt. Seine Erklärungen wurden für die späteren frühmittelalterlichen Autoren ausschlaggebend, und sie verarbeiteten diese entweder direkt oder indirekt.[159]

Die Texte von Apringius von Béja (6. Jahrhundert, genaue Lebensdaten unbekannt), Cassiodorus (ca. 485-580) und Caesarius von Arles (ca. 470-542), die ebenfalls im 6. Jahrhundert entstanden, erlangten hingegen nicht die gleiche Bedeutung und Rezeption wie der Text von Primasius.[160]

Gregor der Große (ca. 540-604) hinterließ zwar keinen Apokalypsekommentar, er verknüpfte jedoch in seiner Exegese die beiden Thronvisionen von Ezechiel und der Offenbarung (Ez 1; Offb 4-5) mit dem künftigen Jerusalem (Ez 40-48, Offb 21-22). Sowohl Ezechiels Tempel als auch das Himmlische Jerusalem der Offenbarung sind für ihn Sinnbilder der Kirche. Dennoch ist in seinen Schriften eine starke Naherwartung zu spüren, die durch ihre große Verbreitung dazu beitrugen, eine individuelle Eschatologie zu prägen.[161]

Erst im 8. Jahrhundert sind die Kommentare von Beda Venerabilis (um 672/73-735), Ambrosius Autpertus (†784) und Beatus von Liébana († nach 798) überliefert. Die Verbreitung des Kommentars von Beatus war vermutlich auf die spanische Halbinsel begrenzt und stellt Bezüge zur spanischen Kirche im 8. Jahrhundert her. Eine wichtige Wegmarke und Referenz für die karolingischen Kommentatoren stellen hingegen die Ausdeutungen von Beda Venerabilis und Ambrosius Autpertus dar, die Primasius aufgreifen. Bedas Bedeutung bemisst sich in seiner Einbettung der Kirche, die durch die Geschichte hin zur Heilszeit wandert, ohne bestimmte Zeitpunkte und Perioden zu benennen. Ambrosius Autpertus hingegen interpretierte die Offenbarung

---

159 Matter 1992, 41-44. Ediert von A.W. Adams im CCSL, Primasius, *Commentarius in Apocalypsin*, zitiert nach Weinrich 2005, XXX.

160 Matter 1992, 44-45. Die Auslegungen von Apringius und Cassiodorus wurden in einem Sammelband zu kleineren Apokalypsekommentaren von Gregor Gryson im CCSL herausgegeben, siehe Apringius, *Tractatus in Apocalypsin*, 11-97 und Cassiodorus, *Complexiones in Apocalypsin*, 99-129. Der Kommentar von Caesarius von Arles wurde ediert bei Migne, siehe Caesarius von Arles, *Expositio in Apocalypsin*, zitiert nach Weinrich 2005, XXX und 433.

161 Kretschmar 1985, 128. Eine kritische Edition stammt von Marcus Adriaen im CCSL, siehe Gregor der Große, *Magni Homiliae in Hiezechielem prophetam*.

ausführlich durch ein geistiges Lesen des Textes und bereitete so ebenfalls den Boden für zukünftige Ausleger unter denen z.B. Alkuin von York (735-804) und Haimo von Auxerre (†855) angeführt werden können. So blieb eine allegorische Deutung der Offenbarung als Bild der Kirche für die karolingische Exegese bestimmend.[162] Am häufigsten rezipiert wurden dann die Kommentare von Ambrosius Autpertus und Haimo von Auxerre.[163] Im Hinblick auf Beda muss ergänzt werden, dass er sich darum bemühte, die Offenbarung in verschiedene Abschnitte zu unterteilen. Die von ihm vorgenommene Teilung - die *periochi* - propagiert eine Siebenteilung des Textes, die stetig von ihm weitergeführt wird. Dieses Bestreben um eine Gliederung des Textes, das seine Grundlage in der ticonischen Zahlensymbolik hat, wurde von späteren Exegeten wieder aufgegriffen. Die ersten sechs *periochi* verweisen bei Beda auf den gegenwärtigen Zustand der verfolgten Kirche, die siebte hingegen, welche vom Bild des Himmlischen Jerusalem getragen wird, ist als eschatologischer Verweis zu verstehen.[164]

Anknüpfungspunkt für die karolingischen Autoren waren die Auslegung der Kirchenväter und die Bibel selbst.[165] Es war für Haimo von Auxerre offensichtlich, dass die Bibel nicht im wörtlichen Sinne, sondern in der ticonischen Tradition als Situation der jetzigen und zukünftigen Kirche verstanden werden musste.[166]

Für die Zeit zwischen ca. 850 und 1050 lassen sich keine Kommentare zur Johannesoffenbarung nachweisen.[167] Es wurde jedoch eschatologisches Gedankengut im Rahmen der ottonischen Kaisertheologie und über die Verbreitung apokalyptischer Ängste durch die Beschäftigung mit dem Antichristen, welches im Traktat von Adso von Montier verankert ist, vermutet.[168] Eine vermehrte

---

162 Matter 1992, 45-49. Bedas Text wurde von Roger Gryson für den CCSL herausgegeben, siehe Beda Venerabilis, *Expositio apocalypseos*. In jüngster Zeit zu Bedas Auslegung Carozzi 2011. Ambrosius Autpertus Kommentar ist zugänglich in der Edition von Robert Weber im CCCM, siehe Ambrosius Autpertus, *Expositionis in apocalypsin*. Beatus von Liébanas Schrift hat kürzlich eine Neuauflage in der Edition von Roger Gryson im CCSL erfahren, siehe Beatus von Liébana, *Tractatus de apocalipsin*. Alkuin von Yorks Kommentar ist bei Migne ediert, siehe Alkuin von York, *Commentariorum in Apocalypsin*. Haimo von Auxerres Auslegung der Offenbarung findet sich ebenfalls bei Migne, siehe Haimo von Auxerre, *Expositionis in Apocalypsin*. Zuletzt zu Haimos Kommentar Savigni 2011.

163 Klein 2011, 274.

164 Kretschmar 1985, 121-122.

165 Kamlah 1935, 13.

166 Kretschmar 1985, 138 und 140-141.

167 Kugler 1986, 85 Anm. 22. Möglicherweise muss hier ein unpublizierter Kommentar eines angelsächsischen Mönches ergänzt werden, siehe Klein 2011, 274.

168 Kretschmar 1985, 142-148. Adsos Kommentar wurde von Daniël Verhelst für den CCCM ediert, siehe Adso von Montier, *De ortu et tempore Antichristi*.

Endzeiterwartung für das Jahr 1000 ist in der Forschung stark umstritten, sowohl im Bezug auf die historischen als auch die kunsthistorischen Quellen.[169]
Ebenfalls umstritten ist die Entstehungszeit des Kommentares des historisch nur schwer fassbaren Berengaudus, der sowohl mit Berengaudus von Ferrières aus dem 9. Jahrhundert als auch mit Berengar von Tours zwischen 1040 und 1125 gleichgesetzt wird. Unabhängig von einer zeitlichen Zuordnung lässt sich festhalten, dass er zwar von den Exegeten des 12. Jahrhunderts nicht zitiert wurde, jedoch in nicht-akademischen Kreisen nach 1100 große Verbreitung fand.[170] Er greift für seine Auslegung der Johannesoffenbarung dabei auf den dreifachen Schriftsinn mit einer besonderen Betonung des allegorisch-geistigen Sinnes zurück.[171]

3.1.3 Hochmittelalterliche Exegeten

Auch die Exegeten des 11. und 12. Jahrhunderts beriefen sich weiter auf Ticonius. Sie sahen die Zukunft der Kirche als gesichert an, sorgten sich jedoch um das Heil des Einzelnen.[172] Dabei bezogen sich die wichtigsten Exegeten wie Bruno von Segni (um 1045-1123), Anselm von Laon (um 1050-1117), Rupert von Deutz (um 1070-1129), Anselm von Havelberg (um 1099-1158), Richard von Sankt Viktor (um 1110-1173) und Petrus Cantor (†1198) auf Beda, Haimo und Ambrosius Autpertus. Zudem kam es Ende des 11. Jahrhunderts zu einer Neuerung durch die *Glossa ordinaria*, die in der Schule von Laon begründet wurde.[173] Insgesamt sind zwischen dem Ende des 11. Jahrhunderts und dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts über 30 Kommentare zur Offenbarung des Johannes entstanden, von denen viele mit den unterschiedlichen Ausarbeitungsphasen der *Glossa ordinaria* korrespondierten, die zu Beginn des 13. Jahrhunderts vollendet war. Grundlage für die Glosse, die von Anselm von Laon initiiert wurde, waren ebenfalls die Kommentare von Haimo,

---

169 Eine kurze Zusammenfassung des Forschungsstandes seit dem 19. Jahrhundert findet sich bei Klein 2011, 266-270.

170 Visser 1996, 3-4. Berengaudus Kommentar findet sich bei Migne, siehe Berengaudus, *Expositio super Apocalypsis*.

171 Visser 1996, 46.

172 Kretschmar 1985, 148-149.

173 Christe 1996, 23. Bruno von Segnis Kommentar ist von Migne ediert, siehe Bruno von Segni, *Expositio in Apocalypsim*. Rupert von Deutz findet sich bei Migne, siehe Rupert von Deutz, *Commentaria in Apocalypsin*. Anselm von Havelbergs Dialoge ebenfalls, siehe Anselm von Havelberg, *Dialogi*. Gleiches gilt für Richard von Sankt Viktor, siehe Richard von Sankt Viktor, *In Apocalypsim Joannis*.

Ambrosius Autpertus und Beda.[174] Bei der Glosse handelte es sich zunächst um ein Sammelwerk für den Unterricht in den Kathedralschulen und um ein Referenzwerk, in welchem zahlreiche Belege versammelt wurden. Die Glosse stellte also nicht einen Apokalypsekommentar im eigentlichen Sinne dar. Erst durch Richard von Sankt Viktor wurde diese um 1150 zu einem eigenständigen Werk geformt.[175] Anders als die Glossatoren, die den Text der Heiligen Schrift knapp kommentierten und den vierfachen Schriftsinn vernachlässigten, versuchte Rupert von Deutz, die Offenbarung umfassend heilsgeschichtlich zu deuten. Diskutiert wurde in diesem Zusammenhang, ob in dieser Schrift ein Reflex auf den Investiturstreit zu sehen ist, also ob Rupert die Ereignisse der johanneischen Schrift auf seine eigene Gegenwart und den schwelenden Konflikt der Kirche mit Heinrich IV. bezog. Sicher ist jedoch, dass in seinem Kommentar eine eschatologische Erwartung der Herrschaft des Antichristen gegenwärtig ist. Diese Vorstellung wird sich noch bei Gerhoch von Reichersberg (um 1092/93-1169), und bei anderen Autoren des 12. Jahrhunderts wie Honorius Augustodunensis (†1151), Anselm von Havelberg (1099-1158) und Hildegard von Bingen (1098-1179) zeigen.[176]

Ende des 12. Jahrhunderts markiert Joachim von Fiores (um 1130/35-1202) Exegese eine Hinwendung zum Chiliasmus. Der Mönch aus Kalabrien betrachtete die Weltzeit in einem dreistufigen System gemäß der Trinität, in welchem das Reich Gottes, das Reich Christi und das Reich des Geistes einander folgen. Diese meinen Israel, die Kirche und das ewige Evangelium der Mönche. Letzteres verweist auf den zukünftigen Zustand, der die als schlecht empfundene gegenwärtige Kirche ersetzen und übertreffen wird.[177] Joachim verband seine Dreizeitenlehre mit der Offenbarung, wobei er zunächst auf die Einheit des Alten und Neuen Testaments verweist.[178] Das ewige Evangelium der Mönche bezieht sich bei ihm auf einen neuen, an den Idealen der Armut orientierten Orden. Es ist nicht mehr auf die Wiederkunft Christi gerichtet, sondern stellt eine neue, die gegenwärtige Kirche überbietende Realität dar, wodurch von ihm eine entscheidende Veränderung in der Exegese vorgenommen wird, in

---

174 Christe 1996, 41 geht von 25 Kommentaren aus. Guy Lobrichon hat in einer Auflistung für den Zeitraum von 1080-1180 die Existenz von 31 Apokalypsekommentaren ausgemacht, siehe Lobrichon 2011, 421-424.

175 Lerner 1992, 55-56.

176 Kretschmar 1985, 149-150.

177 Ebd., 158. Joachims *Enchiridion* wurde von Edward K. Burger herausgegeben, siehe Joachim von Fiore, *Enchiridion super Apocalypsim*. Die Expositio wurde von Andrea Tagliapietra ediert und ins Italienische übersetzt, siehe Joachim von Fiore, *Sull' Apocalisse*.

178 Lubac 1952, 117.

welcher eine Kritik an der bestehenden Kirche vorgeprägt ist, die jedoch erst in Joachims Nachfolge zu Tage treten wird. Bei Joachim ist umstritten, ob er tatsächlich eine Naherwartung vertrat.[179]
Alexander von Bremen (†1271), ein Minorit aus Norddeutschland, griff in seinem um 1242 entstandenen Kommentar Joachims Lehren auf und spitzte diese zu. Aus seiner Sicht zeigte sich in der Offenbarung die gesamte Geschichte der Kirche und nicht nur einzelne Episoden:[180]

> *..."mit ihm beginnt die „weltgeschichtliche" Erklärung der Ap, die Nikolaus von Lyra (gest. 1340) weiterführt und die dann für Jahrhunderte das maßgebende Auslegungsverfahren bleibt."*[181]

Als erster Exeget wandte er sich vom rekapitulierenden Lesen der Offenbarung ab. Joachim von Fiore hatte hingegen sowohl das rekapitulierende als auch das kontinuierliche Lesen des Textes des Johannes propagiert.[182]
Bonaventura (1221-1274) verdeutlicht im *Itinerarium* die Einheit und Verbindung zwischen tropologischem und eschatologischen Sinn. So kehrt die Seele nach seiner Vorstellung, wenn sie zu sich selbst findet, in das Himmlische Jerusalem ein.[183]

3.2 Visionen, Gedichte, Gebete und liturgische Zeugnisse als Textquellen

Neben den exegetischen Schriften zur Johannesoffenbarung, existierte ein weites Feld anderer textlicher Zeugnisse. Rita Müller-Fieberg unterscheidet in der literarischen Anknüpfung an die Offenbarung grundsätzlich zwei verschiedene Denkweisen: zum einen wird das Himmlische Jerusalem als ein jenseitiger Ort imaginiert, in dem die Verstorbenen unmittelbar nach ihrem Tod Wohnstätte finden, zum anderen wird es entsprechend der biblischen Vorlage als neue Welt begriffen, die der dann untergehenden Erde nachfolgen wird, und in die alle Auferstandenen gemeinsam einziehen.[184] Beide Vorstellungen werden beispielsweise in der

---

179 Kretschmar 1985, 158.
180 Lubac 1952, 119. Der Kommentar des Alexander von Bremen wurde von Alois Wachtel für die MGH herausgegeben, siehe Alexander von Bremen, *Expositio in Apocalypsim*. Möglicherweise war der Text bereits um 1235 fertig gestellt wie Lerner 1992, 60 postuliert.
181 Lubac 1952, 119-120.
182 Lerner 1992, 60, Anm. 28.
183 Lubac 1993, 248. Bonaventuras Schrift wurde von Philotheus Böhner herausgegeben und ins Englische übersetzt, siehe Bonaventura, I*tinerarium*. Zu der eben zitierten Textstelle auch Emmerson 1992, 313.
184 Müller-Fieberg 2003, 283.

Volkspredigt bedient.[185] Ergänzt werden muss eine allegorische Sichtweise, die sich beispielsweise in Visionen wiederfinden lässt.
Die Textbelege aus dem Mittelalter sind zahlreich und lassen sich unter anderem in Visionen, Gedichten, Gebeten, Lesungen, Predigten und geistlichen Liedern nachweisen. Die hier aufgeführten Textgruppen werden im Folgenden überblicksartig abgehandelt.

Visionen

Das Himmlische Jerusalem kann laut Peter Dinzelbacher in den Visionsschilderungen des Mittelalters als vorherrschende Himmelsvorstellung gelten.[186] Grundsätzlich verdeutlichen die Visionen Reisen in die jenseitige Welt. Evoziert wird nicht primär eine Einordnung der Zeit in der Geschichte der Welt oder eine mögliche Wiederkunft Christi, was als Kennzeichen einer Annäherung an die Gattung der Apokalypsen verstanden werden könnte, sondern eine Bezugnahme der in den Visionen erlebten Ereignisse zur Gegenwart.[187] In dieser Gattung ist jedoch auch eine allegorische Herangehensweise nachweisbar.[188] Im Rahmen dieser Arbeit werden Visionen vor allem im Hinblick auf ihre Bedeutung für das Bild der Himmlischen Wohnungen als Manifestation des Himmlischen Jerusalems in ihrer Entwicklung seit Gregor dem Großen bis ins 13. Jahrhundert eingehend betrachtet werden.[189]

Gedichte und Gebete

Auch in Gedichten beziehen sich Schriftsteller des Mittelalters auf das Bild des Himmlischen Jerusalems der Offenbarung. Aus der Spätantike stammt beispielsweise die *Psychomachia* des Prudentius (348 - nach 405). In diesem Gedicht wird der Kampf der Tugenden und Laster und der anschließende Sieg von Glaube und Eintracht beschrieben. Am Ende steht eine Episode, die an die

---

185 Lang/McDannell 1996, 109.

186 Dinzelbacher 1981, 109. Eine Anspielung auf das Himmlische Jerusalem findet sich beispielsweise in der wohl berühmtesten und weit gestreuten *Visio Tnugdali*, die durch den irischen Mönch Marcus festgehalten wurde, siehe hierzu Früh 2002, 107-113.

187 Emmerson 1992, 296.

188 So beispielsweise in der Pfingstvision der Elisabeth von Schönau (1129-1164), siehe Dinzelbacher 1981, 178-179 oder in den Visionen der Hildegard von Bingen, siehe ders. 2011, 82 mit Textbeleg aus dem 3. Buch der Visionen.

189 Siehe Kapitel 3.3 Die Himmlischen Wohnungen im Hause Gottes als Bild des Himmlischen Jerusalems.

Apokalypse erinnert. Hier vermisst die Allegorie des Glaubens zusammen mit der Eintracht den Tempel. Diese beiden konstruieren einen Tempel, der dem Salomonischen gleicht, um den Thron der Weisheit für Christus zu beherbergen. Der Tempel ist dafür vorgesehen ein inneres Haus (*domus interior*) zu enthalten, welches von sieben gläsernen Kristallsäulen gehalten wird, die aus transparentem Gestein geformt sind.[190] Dieser meint die Kirche und wird als der jüdischen Tradition überlegen verstanden.[191] Die angeführten Elemente wie z.B. die Edelsteine lassen sich mit dem Himmlischen Jerusalem verbinden.[192] Der tropologische Aspekt ist ebenfalls wichtig, da sich der Tempel in der Seele des Gläubigen befinden wird.[193]
Für die frühmittelalterliche Dichtung haben Elisabeth Peters und nach ihr Hartmut Kugler festgestellt, dass erste Ansätze bestehen, in den Himmel in karolingischer Zeit Architekturen einzubetten. Als Beispiel benennen sie den Heliand, in welchem auf Gottes Haus, *thiu berthun bû* (Vers 3654) verwiesen werde. Es handelt sich um eine marginale Bemerkung. Stärker wird in den Gedichten der Paradiesgarten imaginiert.[194] Seit dem 11. Jahrhundert ist eine andere Vorstellung zu beobachten, welche die Himmelsstadt in den Blick nimmt. Besonders seit dem 12. Jahrhundert ist der Bezug in der Dichtung auf aus der Architektur gespeisten Bildern mit dem Anwachsen der Städte und einer zunehmenden Urbanisierung zwischen 1150 und 1200 zu verbinden. Als Beispiele für eine Verständnis des Himmels als Stadt zeigt beispielsweise das ca. 1063 von einem unbekannten Autor verfasste Gedicht *Himmel und Hölle*, das ausschließlich das Bild der Himmelsstadt (*Diu himilisge gotes burg*) ohne Referenz auf den Paradiesgarten aufführt und die architektonische Ordnung der Stadt der Unordnung der Hölle antithetisch gegenüberstellt. Dieses Weglassen der Elemente des Paradiesgartens ist mitnichten die Regel. Es lässt sich in anderen Gedichten auch eine Vermengung von Stadt- und Paradiesmotiven festellen.[195]
Jean de Fécamps (990-1078) Gebetssammlung *Confessio theologica* ist von einer eschatologischen Sichtweise geprägt, die das Weltgericht nahen sieht. Diese hat

---

190 Christe 1997, 158-159, der auch auf die Bildtradition der *Sedes sapientiae* in der *domus interior* verweist.
191 Kühnel 1987, 149.
192 Meier 1977, 80.
193 Emmerson 1992, 314.
194 Kugler 1986, 84-85 mit Bezug auf Elisabeth Peters.
195 Ebd., 86-88. Verwiesen sei auf die Gedichte *Vom Himmelreich* und das *Himmlische Jerusalem*, siehe hierzu in Verbindung mit *Himmel und Hölle* Früh 2002, 94-101.

sich aus seiner Kontemplation Gottes herausgebildet,[196] und soll hier als weiterer Beleg aus dem 11. Jahrhundert herangezogen werden. Dem Himmlischen Jerusalem widmet Jean ein Gebet in Gedichtform, das die Schönheit der Himmelsstadt preist und jene als Ziel seiner Pilgerschaft und als Ort umschreibt, nach dem sich seine Seele sehnt und zu dem sie in Gedanken aufsteigt. Die lebendige Beschreibung der architektonischen Einzelheiten und der Bewohner schöpft aus den von Johannes in der Offenbarung aufgeführten Bildern, geht teilweise darüber hinaus, da der Stadt bei Jean de Fécamp eine urbane Prägung beigegeben wird. Es existieren Straßen aus Marmor und unzählige Wohnstätten, die den einzelnen nach ihren Verdiensten zugeordnet werden.[197] Dieses Gedicht und andere Schriften Jeans fanden im Mittelalter bis in die frühe Neuzeit weite Verbreitung, wurden jene doch fälschlicherweise Autoren wie z.B. Augustinus und Bernhard von Clairvaux zugeschrieben, was ihnen eine besondere Autorität verlieh.[198] Als Beispiel aus dem 12. Jahrhundert kann Bernhard von Clunys (genaue Lebensdaten unbekannt) Werk *de contemplu mundi* herangezogen werden, welches ein wichtiges literarisches Zeugnis für die Himmelsvorstellungen des Mittelalters aber auch der Neuzeit darstellt. Im Bezug auf das Himmlische Jerusalem haben seine Beschreibungen bis in das 19. Jahrhundert gewirkt. Seine Gedichte fassen in poetische Worte, was z.B. in Schriften von Honorius Augustodinensis vorgeprägt war. Für Bernhard ist Gottes Gericht nahe, auf welches himmlische Freuden der Himmelsstadt für die Auserwählten und Qualen der Hölle für die Verdammten folgen. Diese Betrachtungsweise findet sich in anderen zeitgenössischen monastischen Schriften wieder und ist in dieser Hinsicht konventionell. Bernhards Dichtkunst sticht jedoch durch das Wiederholen zahlreicher Stilmittel hervor.[199] Im 13. Jahrhundert dauerte die Auseinandersetzung mit der Himmelsstadt in der Poesie weiter an. Thomas von Hales *Love Rune* kann hier als Beispiel dienen.[200]

---

196 Feiss 2000, 65 und 67-68 mit Textbelegen. Eine Übersetzung findet sich bei ebd., 75-76, der hierfür die lateinische Fassung von Leclercq/Bonnes 1946, 154-57 benutzt.

197 Feiss 2000, 75-76. Der Bezug zu den Himmlischen Wohnungen ist hier gleichsam evident.

198 Ebd., 75.

199 Pepin 2000, 101-102. Ronald E. Pepin führt in diesem Essay zahlreiche lateinische Passagen des Originaltextes auf. Dieser wurde von Herman C. Hoskier ediert und ins Englische übersetzt unter der alternativen Namensnennung Bernhard von Morlaix. Siehe Bernhard von Morlaix, *De contemptu mundi*.

200 Emmerson 1992, 316. Ungleich berühmter und vielfach rezipiert ist Guillaume de Deguilevilles zwischen 1331 und 1355 entstandene *Pèlerinage de la vie humaine*, siehe beispielsweise Dinzelbacher 2011, 83.

Liturgie

Grundsätzlich spielt die Offenbarung in der Gesamtheit der liturgischen Bücher eine untergeordnete Rolle, obgleich es bedeutende Ausnahmen gibt,[201] wie im Folgenden anhand des Himmlischen Jerusalems veranschaulicht werden soll.

Die römische Festliturgie, die vermutlich auf das 9. Jahrhundert zurückgeht, lässt die versammelte Gemeinde zum Abbild des Himmlischen Jerusalems werden, was sich in Lesung, Messfeier und liturgischen Gesängen niederschlägt. Die von den Gläubigen erbaute Ecclesia, an deren Errichtung diese durch das Sakrament der Taufe und die drei christlichen Tugenden partizipieren, wird am 4. Fastensonntag in Meßlektion und *Communio* als Himmlisches Jerusalem bezeichnet. Der Einbezug in die Liturgie zeigt sich am zweiten Sonntag im Advent sowie an *Laetare*, also dem Dreikönigstag, am dritten Sonntag nach Ostern dem sog. *Jubilate* und am 18. Sonntag nach Pfingsten. Am bekanntesten ist die Zelebration der Himmelsstadt während des Kirchweihfestes, in welcher zur Lesung Offb 21,2-5 rezitiert wird, und welche den Hymnus *Urbs beata Ierusalem* beinhaltet. Hier haben die Mitglieder der Gemeinde durch gemeinsamen Gesang und Mitfeiern der Messe Teilhabe am jetzt existierenden Himmlischen Jerusalem.[202] Der Bau des Himmlischen Jerusalems aus den „lebenden Steinen“ der Gläubigen ist eine wichtige und vielzitierte Vorstellung, die sich beispielsweise im Kirchweihhymnus in den Worten *quae construitur in caelis vivis ex lapidibus* niederschlägt. Sie lässt sich vor allem auf die Äußerung Petri zurückführen, der die Gläubigen als lebendige Steine bezeichnet, die das geistige Haus Gottes erbauen (1 Petrus 2,4-5). Bei den Kirchenvätern, allen voran Augustinus, wurde die Vorstellung entwickelt, dass diese Steine geformt und behauen werden, ein Prozess, der mit großen Mühen verbunden ist. Die so geschaffene Gestalt wird durch Taufe und Belehrung erreicht.[203] Das Kirchweihfest wurde jährlich kommemoriert. Es wurde auf das Himmlische Jerusalem durch die Wechselgesänge des Responsoriums verwiesen, in welcher Verse aus Offb 21 zitiert

---

201 Darauf hat z.B. C. Clifford Flanigan hingewiesen, siehe Flanigan 1992, 333 und 337.

202 Kugler 1986, 107. Zum Ablauf der Kirchweihe und der damit verbundenen diversiven Aneignungsprozesse von Raum und Welt siehe Neuheuser 2003. Eine Beschreibung findet sich auch bei Temporelli 1983.

203 Kugler 1986, 93-96. Ebd. 94, Anm. 51 und 52 und ebd., 95, Anm. 55 verweist z.B. auf Augustinus *Sermones de Scripturis* 24.2, 163 und die *Ennarationes in Psalmos* 96.11, 1244; 121.3-4, 1620-1621.
Zur frühmittelalterlichen Lesung der Offenbarung im Spanien und Gallien, siehe Heitz 1979, 219-221.

werden.[204]

Auch das mittelalterliche Kloster konnte sich als Himmlisches Jerusalem verstehen. Die Predigten Bernhard von Clairvaux zur Kirchweihe verdeutlichen, dass die klösterliche Gemeinschaft zum Aufbau eines geistigen Baus einer *civitas regis aeterni* aufgefordert war.[205] Eine eindeutige Zuordnung des Baus der *Ecclesia* aus lebenden Steinen im Bezug auf das Himmlische Jerusalem vollzieht sich laut Hartmut Kugler erst im Mittelalter.

Dabei gilt:

> *"Die Vorstellungen von der Himmelsstadt, die in der mittelalterlichen Literatur formuliert sind, haben den biblischen und patristischen Sprachgebrauch zur Grundlage und arbeiten damit. Doch dabei wird nun ein neues Bestreben erkennbar, das Bestreben nämlich, die verschiedenen Bildfelder aufeinander abzustimmen, durchzuordnen, zu systematisieren."*[206]

Das war mit Schwierigkeiten verbunden, da dem Text der Offenbarung folgend, die Himmelsstadt bereits von Gott vollendet war, jedoch gleichzeitig als im Aufbau begriffen vorgestellt wurde. Hartmut Kugler konstituiert treffend zwei Bewegungsrichtungen. Zum einen kommt die von Gott vollendete Himmelsstadt auf die Erde herab, zum anderen wird jene in entgegen gesetzter Richtung Stein für Stein von den Gläubigen aufgebaut. Diese eigentlich nicht rational fassbare Idee ist eine wichtige Glaubensvorstellung.[207] Bereits jetzt sei darauf verwiesen, dass dieser in den Textquellen angelegte Anachronismus anhand der Wand- und Deckenmalereien mittelalterlicher Kirchenräume untersucht wird. Als weiteres Moment der Betrachtung wird neben dieser beidseitig gerichteten vertikalen Bewegung das von Gianfranco Ravasi formulierte horizontale Bewegungsmotiv in den Blick genommen werden.[208]

Geistliche Lieder in der Liturgie spiegeln die Hoffnung auf ein jenseitiges Leben in der Himmelsstadt wieder. Stellvertretend soll hier auf das Totenantiphon *In Paradisum deducant te angeli* verwiesen werden, welches von den Priestern

---

204 Flanigan 1992, 333-334.

205 Kugler 1986, 110. Ebd., Anm. 100 führt als Textbelege Bernhard von Clairvaux, *Sermones in dedicatione ecclesiae* an. Weitere Hinweise für diese Vorstellung bei Bernhard werden von Colli 1983, 121 erwähnt.

206 Kugler 1986, 96.

207 Ebd., 97.

208 Zu Gianfranco Ravasi siehe Kapitel 2.1 Die Offenbarung des Johannes.

angestimmt wurde. Von dem in mehreren Fassungen überlieferten Lied geht eine auf das 9. Jahrhundert zurück, in welcher die Seele nach der Auferstehung sich zunächst in einem Garten wiederfindet, bevor sie in das Himmlische Jerusalem gelangt.[209]

3.3 Die Himmlischen Wohnungen im Hause Gottes als Bild des Himmlischen Jerusalems

Bei der Analyse der bildlichen Überlieferung des Himmlischen Jerusalems wird sich zeigen, dass statt des Stadtbildes ein Haus mit Wohnungen existiert, das gleichsam als Komprimierung der Stadteinheit verstanden werden könnte, da jenes die kleinste denkbare Größe einer Stadt umfasst. In der kunsthistorischen Forschung wurde diese ikonographische Tradition bereits mit den Himmlischen Wohnungen des Johannesevangeliums verbunden. Dieses Phänomen fand kaum eine tiefer gehende Analyse. Ein Brückenschlag zur Exegese der Väter und des Mittelalters sowie zu anderen literarischen Gattungen wurde selten vorgenommen.[210] Um die Himmlischen Wohnungen und ihre eidetische Umsetzung besser zu verstehen, sollen diese im Folgenden in ihrer schriftlichen Überlieferung näher betrachtet werden. Als besonders aufschlussreich erachte ich die Analyse von visionären Überlieferungen. Eine Deutung der Himmlischen Wohnungen existiert bereits in der frühchristlichen Exegese und dauerte im Mittelalter an, obgleich die Beschäftigung mit jenen weniger intensiv war als die Auslegung der Johannesapokalypse.[211] Teilweise findet sich bei den Auslegern eine Verortung oder Gleichsetzung der Himmlischen Wohnungen im Himmlischen Jerusalem, eine Zuweisung, die sich in der bildlichen Überlieferung

---

209 Lang/McDannell 1996, 109. Zur Herkunft des Liedes siehe Sicard 1978, 215-220.

210 Einige kurze Ausführungen bietet beispielsweise Schreiner 1983, 77-78.

211 Die folgende Auflistung beansprucht keine Vollständigkeit. Dennoch sind wichtige Autoren und Grundlinien der Auslegung zusammengetragen. Sofern die Himmlischen Wohnungen als Bibelzitat in den Texten zu finden sind, jedoch von den entsprechenden Autoren nicht weiter ausgelegt wurden, wurde auf eine Erwähnung verzichtet. Die Materialsuche stützte sich zunächst auf die Dissertation von Fischer 1975, die für das 1. Jahrtausend einige wichtige Exegeten benennt. Des Weiteren wurde ergänzend zu Fischer die Bibliothek der Kirchenväter durchgesehen, und auf die Auflistung von Kealy 2002 zurückgegriffen, der alle Kommentare zum Johannesevangelium zusammengetragen und stichwortartig erläutert hat. Schnell wurde deutlich, dass die rein am Johannesevangelium orientierten Kommentare nicht zur Klärung ikonographischer Besonderheiten, von Vermittlungsformen oder der topographischen Verbreitung beitragen würden. Angeregt durch die Dialoge Gregors des Großen, der die Himmlischen Wohnungen ebenfalls schildert, wurde die Suche auf andere literarische Gattungen, insbesondere die Visionsliteratur ausgeweitet. Dabei wurden unterschiedliche Materialsammlungen und Abhandlungen zum Thema ausgewertet, z.B. Dinzelbacher 1991 und 2002 oder Ciccarese 1987.

spiegeln wird, die somit von der in der Offenbarung des Johannes geschilderten Beschreibung der bis auf den Thron des Lammes leeren Himmelsstadt abweicht. Eine Zusammenschau beider *topoi* war naheliegend, findet sich der Gedanke des Wohnungsnehmens durch Gott doch in der Vision der Himmelsstadt in Offb 21,3. Teilweise wird die Rolle des Hauses, der *domus Dei*, stärker betont als die Wohnungseinheiten und mit dem Bild der *civitas caelestis* verknüpft. Grundlage hierfür bilden die Vorstellungen Augustinus.[212]

Im Folgenden wird die schriftliche Überlieferung in drei Unterkapiteln zusammengefasst. Zunächst wird die Sichtweise der frühchristlichen Autoren und der Kirchenväter bis in das 6. Jahrhundert hinein betrachtet, dann erfolgt eine Bestandsaufnahme früh- und hochmittelalterlicher Autoren und schließlich ein Ausblick auf spätmittelalterliche Schriftsteller. Auf eine Trennung unterschiedlicher literarischer Gattungen wie im vorangegangenen Kapitel, z.B. der Visionsliteratur von rein exegetischen Schriften, wurde zugunsten einer einheitlichen chronologischen Abfolge verzichtet.[213]

3.3.1 Die frühchristlichen Autoren und die Kirchenväter

Zusammenfassend postuliert Günther Fischer für die Exegese des 1. Jahrtausends und somit in besonderem Maße für die Kirchenväter folgendes:

> *Johannes 14,2f spielt, was das Bild betrifft, in der folgenden Zeit keine Rolle. Vom „Haus des Vaters“ ist nicht mehr die Rede. Nur μονή setzt sich vereinzelt, insbesondere bei Klemens von Alexandrien, durch, wenn man von der Zitierung von Joh 14,2 a in der Kurzformel bei den Vätern absieht. Ganz allgemein fällt auf, wie wenig der Heilsort geschildert wird. Metaphern werden kaum gebraucht.*[214]

Dieses Fazit, das zunächst keine weiteren Resultate vermuten lässt, soll überprüft

---

212 Siehe hierzu z.B. Schneider 1972, 55-56, der als Beispiel Gerhoch von Reichersberg, *Liber de aedificio Dei* anführt. Zur Idee der *domus Dei* siehe die Überlegungen zu Brixen in Kapitel 6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche.

213 Die Visionsliteratur wird einen wichtigen Bestandteil der Analyse darstellen, da in jener eine lebendige Schilderung der Himmlischen Wohnungen zu beobachten ist. Eine Definition dieser Gattung wurde von Peter Dinzelbacher unternommen. Er unterscheidet innerhalb der Offenbarungsliteratur zwischen Visionen, Erscheinungen, Auditionen, Glossolalien und Himmels- und Höllenbriefen, siehe Dinzelbacher 1991, 16-21 oder überblickshafter und stärker auf die Visionsliteratur in Unterscheidung zu Erscheinungen zugeschnitten, ders. 2002, 9-39. Ebenfalls findet sich bei ihm ein Verzeichnis aller aus dem Mittelalter überlieferten Offenbarungsschriften, siehe ders. 1991, 89-108.

214 Fischer 1975, 230.

werden.[215] Für die Exegese mag diese Feststellung nicht verwundern, wird doch eine nähere Beschreibung der Gestalt der Himmlischen Wohnungen im Haus Gottes, die für eine breitere Exegese Anhaltspunkte hätte geben können, im biblischen Text unterlassen. Mit der mittelalterlichen Visionsliteratur, die mit dem Kirchenvater Papst Gregor dem Großen ihren Anfang nimmt, und welche ausführlicher auf die Gestalt der Himmlischen Wohnungen eingeht, soll ein weiterer möglicher Ideengeber für die bildliche Überlieferung herangezogen werden.

Günther Fischer konnte feststellen, dass zum ersten Mal Irenäus von Lyon (um 135-202) im 36. Kapitel, Absatz 2 des 5. Buches seines Werkes *Contra Haereses* um 185 n.Chr. die Wohnungen auslegt. Irenäus versteht jene nicht als beliebige Wohnstätten, sondern diese entsprechen drei verschiedenen Heilsstufen, die den Bewohnern durch Gott zugewiesen werden, und die er wiederum mit den Ortsangaben Himmel, Paradies und Stadt, also dem Himmlischen Jerusalem, verbindet.[216] Der höchsten Heilsstufe, dem Himmel, sind die Auferstandenen mit den größten Meriten zugeordnet. Im Paradies, welches möglicherweise zwischen Himmel und Erde lokalisiert werden kann, ist die zweite Gruppe verortet und auf der Erde, im neuen Jerusalem, befinden sich jene, die sich am wenigsten ausgezeichnet haben.[217] Die damit verknüpfte Dreiteilung in hundertfache, sechzigfache oder dreißigfache Frucht ist dem Gleichnis vom Sämann (Mk 4,3-20 oder Mt 13,3-23) entnommen. Dieses ist auf das Gottesreich zu beziehen, eine Bedeutung, die sich in der angeschlossenen biblischen Allegorese (Mk 4,10-12) offenbart.[218] Die Himmelsstadt selbst versteht Irenäus als eschatologische Realität, eine allegorische Deutung lehnt er ab.[219]

Im frühen 3. Jahrhundert schreibt der Montanist Tertullian (nach 150 - nach 220) in Kapitel 10,6 von *De monogamia* ebenfalls von unterschiedlichen Wohnungen, die gemäß den Verdiensten des Einzelnen aufgeteilt sind.[220] Wie Irenäus vor ihm, ist er

---

215 Einen chronologischen Überblick und kurze Ausführungen zu allen überlieferten Kommentaren zum Johannesevangelium vom ersten Jahrtausend bis in die Gegenwart bietet Kealy 2002.

216 Fischer 1975, 232. Der Textabschnitt findet sich bei Irenäus, *Adversus Haereses*, 1223. Die Schrift hat eine dreisprachige Neuausgabe (Griechisch, Latein, Deutsch) von Norbert Brox erfahren, siehe Irenäus, *Häresie*.

217 Vorgrimler 2008, 124.

218 Zur Auslegung des Gleichnisses vom Sämann in der modernen Exegese siehe Lindemann 1991, 115-131.

219 Siehe hierzu Kapitel 35 des fünften Buches gegen die Häresien in Irenäus, *Adversus Haereses*, 1218-1221.

220 Tertullian, *mariage unique*, 179, 176 und 178.

von der leiblichen Auferstehung der Verstorbenen überzeugt und glaubt, dass diese in einen engelsgleichen Zustand übergehen werden.[221]

Ähnliche Vorstellungen sind bei seinen Zeitgenossen Clemens von Alexandrien (um 150-215) und dessen Schüler Origenes (185-253/4) zu finden. Sie werten die Himmlischen Wohnungen als verschiedene Abschnitte auf dem Weg zu Gott, die nicht unabänderlich sind, sondern deren Erreichen abhängig ist vom Streben des Einzelnen.[222] Besonders bei Origenes ist der Zusammenhang zwischen einer christlichen Lebensführung im Diesseits und der eschatologischen Heilserwartung evident.[223]

Auch Cyprian von Karthago (200/210-258) unterscheidet im 23. Kapitel von *De habitu virginum* unterschiedlich wertige Wohnungen im Himmelreich, die sich nach den Verdiensten, insbesondere der Keuschheit in der Nachfolge Christi richten.[224]

Im 4. Jahrhundert verwendet Gregor von Nazianz (um 329-390) in Rede 14,5 mit dem Titel *De pauperum amore*, mit dem Weg der Tugenden ein Bild, durch welches die Menschen in der Nachfolge Christi je nach Verdienst Einzug in die Himmlischen Wohnungen halten werden. Christus wird als Führer den Gläubigen voranschreiten. Wichtigste Tugend ist für Gregor die Nächstenliebe.[225]

Ambrosius von Mailand (339-397) erwähnt in Buch 7,122 seines Lukaskommentares die Himmlischen Wohnungen kurz und bindet den Eintritt in diese wie Gregor von Nazianz an die Tugend der Nächstenliebe.[226] In seiner Schrift *De bono mortis* Kapitel 10, Absatz 45 sowie 52 bis 54 beschreibt Ambrosius zunächst das Empfangen der Gerechten im Schoß Abrahams gemäß Luk 16,19-31 und das anschließende Eingehen in die Himmlischen Wohnungen als Bestandteil des Himmelreiches im Sinne einer eschatologischen Hoffnung. Eine eindeutige Verortung oder Gleichsetzung mit dem Himmlischen Jerusalem kann nicht abgelesen werden. Christus als einziges Licht dieser neuen Welt, eigentlich ein Zitat aus Joh 1,9,[227] nimmt Bezug auf das transzendente Licht der Himmelsstadt, welches vom Thron des Lammes ausgeht.

---

221 Vorgrimler 2008, 124. Zur leiblichen Auferstehung bei Irenäus von Lyon auch Lang/McDannell 1996, 77-78.

222 Gögler 1959, 405 zu Origenes Fragment 105 aus Buch 32 und Clemens von Alexandrien, *Les Stromateis*, 116. Zu letzterem auch Vorgrimler 2008, 126.

223 Ebd., 129-130.

224 Cyprian von Carthago, *de Habitu Virginum*, 476-477.

225 Gregor von Nazianz, *de pauperum amore*, 863.

226 Ambrosius von Mailand, *Expositionis evangelii secundum Lucam*, 182.

227 Der Hinweis auf diese Bibelstelle findet sich bei Wiesner 1970, 146, Anm. zu Zeile 10.

Ebenfalls wird in diesem Zusammenhang auf die Neuartigkeit der ganzen Welt, also auf den Bruch mit allem Vorangegangenen aufmerksam gemacht, was in der Johannesoffenbarung durch das Herabkommen des Himmlischen Jerusalems eintritt.[228]

Johannes Chrysostomus (344/349-407) ist der neben Augustinus am meisten rezipierte Kirchenvater.[229] In Homilie 23,3 zu den Briefen des Paulus an die Epheser beschreibt Chrysostomus das transitorische Element des gegenwärtigen Lebens, durch welches der Mensch fortwährend wandert, bis er nach dem Tode im Himmlischen Jerusalem seine wahre Heimat erreichen wird. In der an die Erwähnung der Himmelsstadt anschließenden Passage entwirft Chrysostomus mit den irdischen glänzenden Wohnungen ein Gegenbild zu den Himmlischen Wohnungen.[230] Sein Kommentar fand erst durch Burgundio von Pisa im Westen Verbreitung, der auf der Suche nach Schriften nach Konstantinopel reiste. Dieser übersetzte Chrysostomus Text erstmals ins Lateinische und übergab diesen dem Laterankonzil von 1173.[231]

Hieronymus erwähnt die Himmlischen Wohnungen mehrmals. Kurze Erklärungen betonen, dass sich die Vielzahl der Wohnungen an den Verdiensten ihrer Bewohner orientiert, so wie z.B. *In Esaiam* VI, 18-19[232] oder im 17. Kapitel des 1. Buches des *Dialogus contra Pelagianos*.[233] Durch die Parallelisierung bei Letzterem mit 1 Kor 15,41 wird zusätzlich eine astrale Bezugnahme und Lichtmetapher eingeführt, die das bereits beschriebene Bild der Himmlischen Wohnungen ergänzt, um die unterschiedliche Vollkommenheit zu beschreiben.[234]

Zeno von Verona († 371/372) verbindet in seinem ersten Buch, genauer gesagt im fünften Traktat über die Habsucht, ähnlich wie Irenäus vor ihm, die Himmlischen Wohnungen mit dem Himmlischen Jerusalem. Dieses Bild bestimmt den Ausklang des Traktats, ist in seiner vollkommenen Gemeinschaft gleichsam Gegenbild zur habsüchtigen Welt und Verheißung für die wahren Gläubigen. Anders als Irenäus siedelt er alle Wohnungen in der Himmelsstadt an, die ihm unter Verwendung der johanneischen Terminologie, die auf die Abwesenheit aller irdischen Mängel und Nöte hinweist, als Gegenentwurf zur irdischen Habsucht gilt, und zu welcher nur die

---

228 Wiesner 1970, 144 und 146.
229 Kealy 2002, 69-70.
230 Johannes Chrysostomus, *Homiliae in Epistolam ad Ephesios*, 168.
231 Kealy 2002, 158.
232 Hieronymus, *Commentariorum in Esaiam*, 245.
233 Ders., *Dialogus adversus Pelagianos*, 22.
234 Ebd.

Gläubigen Zutritt haben werden. Eine Staffelung der Wohnungen gemäß den Tugenden ist bei ihm nicht zu beobachten.[235]

Auch Athanasius (295-373) verbindet in der Auslegung des 36. Psalms der *Expositiones in Psalmos* die Himmlischen Wohnungen des Gotteshauses mit dem Himmlischen Jerusalem. Wie bei Zeno werden jene als eschatologische Hoffnung der Gläubigen ohne weitere Differenzierung in der Himmelsstadt angesiedelt.[236]

Augustinus von Hippo interpretiert die Himmlischen Wohnungen ebenfalls. Der Kirchenvater nimmt zunächst im 67. Vortrag des 414-16 entstandenen *Tractatus in Iohannis Evangelium* auf diese Bezug. Er verweist auf die verschiedenen Meriten der Menschen im jetzigen Leben, welche durch einen differierenden Grad an Weisheit, Gerechtigkeit und Heiligkeit definiert werden können, und an denen sich die Zugehörigkeit zu den verschiedenen Wohnungen bemessen wird, die einen unterschiedlichen Grad der Belohnung bedeuten. Dennoch betont er, dass diese Verschiedenheit durch die Liebe Gottes im ewigen Leben geeint wird.[237] Er lokalisiert die Wohnungen des Hauses im Himmel im Bezug auf 2 Kor 5,1.[238] Im 68. Vortrag setzt er dann das Haus Gottes (*domus Dei*) mit dem Tempel Gottes (*templum Dei*) und dem Himmelreich (*regnum Dei*) gleich, welches im Aufbau begriffen ist und in welchem sich die Himmlischen Wohnungen befinden werden.[239] Diese Termini stehen bei Augustinus nicht für räumliche Einheiten, sondern verweisen auf eine innere Schau. Das Haus Gottes sind die Gläubigen selbst.[240]

Voraussetzung für das Bereiten des Hauses mit den Wohnungen waren bei Gregor von Nazianz das Beschreiten des Weges und bei Chrysostomus die Reise im irdischen Dasein. Mit der Pilgerschaft im Glauben greift Augustinus in Homilie 68 ein ähnliches Motiv auf. Das Verlassen Christi ist für ihn notwendig um zu glauben. Durch das so ausgelöste liebende Sehnen nach Gott kann die Wohnung für den Gläubigen vorbereitet werden.[241]

Im Johanneskommentar des Cyrill von Alexandria (375/80-444) verweist der

---

235 Zeno von Verona, *Tractatus*, 41-42.

236 Athanasius, *Expositiones in Psalmos*, 294.

237 Aurelius Augustinus, *Homélies sur l'evangile*, 220, 222 und 224. Ein fast identischer Wortlaut findet sich im 68. Vortrag siehe ebd., 238. Ausführlich zum Begriff der *domus Dei* siehe Ratzinger 2011.

238 2 Kor 5,1 zitiert nach Aurelius Augustinus, *Homélies sur l'evangile*, 224. Der gesamte lateinische Text ebd., 224.

239 Ebd., 234 und 236.

240 Ebd., 242.

241 Ebd., 238.

Kirchenvater ebenfalls in mehreren Kapiteln auf die Himmlischen Wohnungen. Diese verbindet er beispielsweise in Kapitel 9 mit dem Himmlischen Jerusalem. Ihre Fülle bezieht er wie andere Autoren auf die unterschiedlichen Verdienste der zukünftigen Bewohner. Interessanter, da hierdurch die bisherige Tradition bereichert wird, sind ergänzende Vermutungen Cyrills, wonach der Himmel von Gott weit genug erschaffen wurde, um alle Wohnungen aufzunehmen. Augenfällig sind die christologischen Bezüge, wodurch die Menschen erst durch den Opfertod Christi Zugang zu den Himmlischen Wohnungen in der Gottesstadt erhalten werden. Der Weg zu den Wohnungen war vor ihm für die Menschen nicht gangbar. Durch ihn wird der Weg sicher gemacht, was die Engel erkennen, die zum Lobpreis Christi die Tore des Himmels öffnen werden. Dort wird laut Cyrill Christus die Wohnungen gemäß der Meriten bereiten und so den Menschen zukünftig ein Leben unter den Engeln ermöglichen, indem er Diesseits und Jenseits vereint und den Menschen Zugang zur Himmelsstadt am Ende der Zeiten erteilt. Der Pfad, den die Menschen beschreiten müssen, wird er selbst sein. Für die Unreinen und Ungläubigen wird im Sinne des Offenbarungstextes kein Platz sein.[242]

Eine Neubewertung und Aufwertung der Visionsliteratur ist beim letzten großen Kirchenvater Papst Gregor dem Großen zu beobachten. In seinen Homilien über die Evangelien findet sich zwar kein Verweis auf die Himmlischen Wohnungen, dafür sollten sich die Ausführungen in seinen Dialogen, in denen er Jenseitsreisen beschrieb, umso prägender für spätere Visionäre erweisen, da er als Ideengeber und Inspirationsquelle immer wieder herangezogen werden sollte und die Gattung der Visionsliteratur durch seine Autorität fest in westlichen Vorstellungen der gebildeten Schichten verankerte. Die beschriebenen Reisen stillten die Sehnsüchte der Menschen nach einer Erfahrung der jenseitigen Welt und der Durchdringung der irdischen und weltlichen Sphäre, worauf Arnoldt Angenendt hingewiesen hat.[243] In Buch 4,25 schildert Gregor während einer als eschatologische Realität empfundenen Jenseitsreise die Himmlischen Wohnungen als Sitz der Seelen. Länge und Detailreichtum seiner Erläuterungen bilden eine deutliche Bereicherung gegenüber den am Text des Evangeliums orientierten Auslegungen der Himmlischen

---

242 Cyrill von Alexandria, *Commentary in S. John*, 236-241. Zu Cyrill von Alexandria siehe auch Koen 1991. Kurz zu den Himmlischen Wohnungen ebd., 125. Die lateinische Fassung findet sich bei Cyrill von Alexandria, *Commentarium in Joannem*, 182 und 186.

243 Angenendt [4]2009, 695-696.

Wohnungen. Dennoch existieren Parallelen zur bereits angeführten Exegese. Wie die Ausleger des Evangeliums bindet Gregor das Erreichen der Himmlischen Wohnungen an die im Leben vollbrachten Leistungen, wobei eine sofortige Einkehr nur den Gerechten sicher ist.[244] Gregor unterscheidet mannigfache Wohnungen entsprechend der Verdienste ihrer Bewohner.[245] Im 36. Kapitel desselben Buches steigern sich seine Beschreibungen zu einer visionären Schau, in der er die Erlebnisse eines vom Tode auferweckten Soldaten schildert.[246] Gregor verbindet hier die Vorstellungen vom Paradiesgarten mit seinen mit Blumen bestandenen Wiesen, den Himmlischen Wohnungen und Versatzstücke aus dem Himmlischen Jerusalem (strahlendes Licht, Gold, Märtyrer, Gerechte) zusammen mit der Vorstellung einer Jenseitsbrücke über einem übel riechendem Fluss miteinander zu einer Vision. Er wertet die Himmlischen Wohnungen jedoch nach dem Grad ihres Wohlgeruches, der sich nach dem Gerechtigkeitssinn der Bewohner richtet. Ein Haus aus goldenen Ziegelsteinen stellt er besonders heraus. Im 37. Kapitel erklärt er, dass die darin bereitete Wohnung für diejenigen gedacht ist, die auf Erden gegenüber ihren Mitmenschen barmherzig gewesen sind und somit Nächstenliebe walten ließen.[247] Das Exponieren dieser Tugend lässt sich vorher bereits bei Gregor von Nazianz und Ambrosius von Mailand beobachten und wird hier von Gregor aufgegriffen. Die goldenen Steine und das Licht verweisen zudem erneut auf das Bild der Gottesstadt und verknüpfen beide *topoi* miteinander.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Jenseitsreisen durch Gregor, entgegen früherer Einwände Augustins, Einzug in die eschatologische Vorstellungswelt des Christentums hielten, und somit die auf der ganzen Welt und in unterschiedlichen Religionen und Kulturen geprägte Ideen von einer Reise der Seele ihre Anwendung fanden.[248] Seine detailreichen Schilderungen boten darüber hinaus Ausgangspunkt für spätere Autoren, wie das folgende Unterkapitel zeigen wird.

3.3.2 Früh- und Hochmittelalterliche Autoren

Eng mit der Idee der Himmlischen Wohnungen lässt sich die Vision des Mönches Barontus (Lebensdaten unbekannt) aus dem Kloster Longoretum (Centre,

---

244 Gregor der Große, *Dialogorum*, 356-357. Siehe hierzu auch Angenendt [4]2009, 696 zu der bereits bei Gregor gebildeten Vorstellung vom Fegefeuer.

245 Gregor der Große, *Dialogorum*, 380.

246 Ebd., 384-385.

247 Ebd., 388.

248 Ebd., 697.

Departement Indre) verknüpfen, das heute als Saint-Cyran bei Bourges bekannt ist. Die *Visio Baronti* gilt als eine der ersten frühmittelalterlichen Jenseitsschilderungen.[249] Eine Subskription verweist darauf, dass die Vision auf den 25. März 678 oder 679 zurückgeht.[250] Beachtung hat diese vor allem deswegen gefunden, weil sie am Anfang der mittelalterlichen Visionsliteratur steht, die schließlich in Dantes Divina Comedia ihren Höhepunkt findet. Bemerkenswert ist ihre weite Verbreitung im Mittelalter, die durch 27 Abschriften belegt werden konnte.[251] Barontus wird in seiner Vision vom Erzengel Raphael in den Himmel entrückt. Den Himmel betreten die Seele des Mönchs und sein himmlischer Begleiter durch vier verschiedene Paradiestüren, die auf unterschiedliche Heilsgrade verweisen. Diese sind durch einen emporführenden Pfad miteinander verbunden, was Arnold Angenendt als Verweis auf die antike Vorstellung vom Himmelskreis deutet und als Element begreift, das in den vorherigen Visionsbeschreibungen nicht existiert.[252] Hinter der ersten Paradiestür befinden sich verstorbene Angehörige aus Barontus Kloster, hinter der zweiten hingegen die Seelen der unschuldigen Kinder.[253] Die dritte Zone wird in ihrer Beschaffenheit genauer umschrieben und ist durch Wohnungen gekennzeichnet, in der ähnlich wie in Offb 4 die Märtyrer und verdiente Priester zum Gotteslob versammelt sind. Aus dieser kurzen Passage lässt sich nach Barontus eigenen Angaben zufolge seine Quelle, die Dialoge des heiligen Gregor, benennen. Der Mönch greift ebenfalls das Bild der Himmlischen Wohnungen auf und verknüpft dieses mit Elementen, die das Himmlische Jerusalem der Offenbarung bezeichnen, wie das Glas der Pforte und die goldenen Steine. Letztere wurden ihm sicherlich durch die Schriften des heiligen Gregor vermittelt, das Glas der Pforte nimmt auf das Gläserne Meer der Offenbarung Bezug.[254] Der Zugang zur letzten Paradiestür bleibt Barontus auf Befehl Petri verwehrt. Somit ist unklar, was genau sich dahinter verbirgt.[255] Fest steht, dass Barontus Jenseitsbild von einer Vierteilung der himmlischen Welt geprägt ist. Die Unterteilung in verschiedene Himmelsregionen war

---

249 Die Visio Baronti ist verschiedentlich ediert und übersetzt worden, u.a. in der MGH, siehe Barontus, *Visio Baronti* oder bei Ciccarese 1987, 236-275 zusammen mit einer Übersetzung ins Italienische. Eine Zusammenfassung des Inhalts findet sich bei Angenendt ^{4}2009, 698-699. Eine ausführliche Analyse bei Moreira 2000, 158-167.

250 Ciccarese 1987, 232.

251 Contreni 2003, 673-674.

252 Angenendt ^{4}2009, 698-699.

253 Ciccarese 1987, 246-250.

254 Ebd., 250.

255 Ebd., 252-253.

bereits in der Antike entwickelt worden, in welcher zwischen sieben und neun Himmelssphären bekannt waren. Der Apostel Paulus spricht von einer Erhebung in den dritten Himmel (2 Kor 12,1-5), was für das Christentum in der Vermittlung durch Augustinus zur bekannten Größe wurde. Barontus Vorstellungen unterscheiden sich hiervon durch die Hinzufügung einer vierten Sphäre, die endgültige Seligkeit verheißt, dem Visionär jedoch nicht zugänglich ist.[256]

Auf seinem Rückweg begegnet der Mönch, begleitet von seinem Führer-Engel Raphael, zwischen Himmel und Hölle einem alten Mann. Der Erzengel erklärt ihm, dass es sich um Abrahams Schoß handelt.[257]

Die bildliche Überlieferung in Frankreich zu den Himmlischen Wohnungen – das sei bereits jetzt erwähnt – wird unter anderem aus den von Barontus auf Gregor aufbauenden Bildern schöpfen und auf den Schoß Abrahams zurückgreifen, der schon bei Ambrosius Erwähnung findet.

Beda Venerabilis beschreibt in seinem Geschichtswerk über die Angelsachsen aus dem Jahr 731, der sog. *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* Ereignisse seiner eigenen Zeit.[258] Aufsehen erregend und als Visionsbericht einzuordnen ist die Beschreibung im zwölften Kapitel des fünften Buches über eine Begebenheit aus dem Jahr 696, bei dem ein Familienvater aus Northumbrien vom Tode aufersteht und – nachdem er die Kutte genommen hat – über seine Erfahrungen in der jenseitigen Welt berichtet, die der Klassifikation des Augustinus in vier Jenseitsorte und seiner Unterscheidung der Verstorbenen entspricht.[259] Zunächst wird der Tote durch einen Reinigungsort geleitet, der die armen Seelen beherbergt, die mit der Unterstützung der Lebenden auf den Jüngsten Tag warten. Sodann wird er zu einer hohen Mauer an einem von Licht erfüllten Ort geführt, jenseits dessen sich ein mit Blumen bestandenes Feld befindet, auf dem die Seligen in weißen Gewändern versammelt sind. Dieses hier beschriebene Bild erinnert zunächst an den von außen abgeschlossenen Paradiesgarten.[260] Der Führer des Verstorbenen erklärt ihm, während beide an den Himmlischen Wohnungen der Seligen vorbei schreiten, dass es sich nicht um das Königreich der Himmel handelt. Ein reineres Licht und schönere

---

256 Moreira 2000, 161.

257 Ciccarese 1987, 262.

258 Eine Übersetzung der Kirchengeschichte wurde von Günther Spitzbart veröffentlicht, der dafür die Edition von Colgrave und Mynors benutzte. Auf seine Übersetzung wird im Folgenden zurückgegriffen unter Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica.*

259 Siehe hierzu auch Angenendt [4]2009, 699-700.

260 Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica*, 468.

Musik künden von den himmlischen Freuden, die dem Visionär verwehrt bleiben. Vielmehr – und das erklärt der Führer dem Geleiteten – habe man es hier mit einer Art Vorhimmel zu tun, in welchen die Himmlischen Wohnungen integriert wurden.[261] Diese Vorstellung, die sich von den Schilderungen Gregors unterscheidet, wird sich in dem Visionsbericht des Bauern Gottschalk aus dem 12. Jahrhundert wiederfinden. Auch in karolingischer Zeit offenbaren sich Hinweise auf die Himmlischen Wohnungen. So schreibt Alkuin von York in Buch 6 Kapitel 34 seiner *Commentaria in Sancti Joannis Evangelium* in der bereits bekannten Manier über die unterschiedliche Wertigkeit der Himmlischen Wohnungen aufgrund der persönlichen Verdienste des einzelnen, wobei jedem, der im Geiste Gottes lebt, das Heil sicher ist. Dabei wird niemand dem anderen eine höherwertige Wohnung neiden.[262]
Der ebenfalls in karolingischer Zeit um 830 von Hinkmar von Reims (um 800/10-882) verfasste *Heliand* verweist zum ersten Mal laut Hans-Friedrich Reske in der deutschen Dichtung auf die Himmlischen Wohnungen in dem Kapitel über die Blinden von Jericho.[263] Mit dem von Hinkmar verwendeten Terminus *berthun bû* werde ihm zufolge beim Zuhörer die Assoziation eines glänzenden Gebäudes hervorgerufen, dessen Grundlage in Johannes 14,2 zu suchen sei.[264] Ähnliche Verknüpfungen entstehen durch das Ende des 9. Jahrhunderts entstandene *Muspilli*, eines altbayerischen Gedichtes vom Ende der Welt.[265] Hier wird die einzelne Seele mit dem bevorstehenden Gericht und der endgültigen Scheidung zwischen der Hölle auf der einen und dem als Wohnung beschriebenen Himmelreich auf der anderen Seite konfrontiert, wobei Engel und Dämonen einen Kampf um diese austragen. Maßstab für die Entscheidung wird das Verhalten des Menschen im Diesseits sein.[266]
Das um 870 von Otfried von Weißenburg (um 790-875) für Ludwig den Deutschen verfasste volkssprachliche Evangelienbuch geht an zwei Stellen auf die Himmlischen Wohnungen ein und erwähnt laut Hans-Friedrich Reske zum ersten Mal in der deutschen Dichtung das Himmlische Jerusalem.[267] Für die Bildformel aufschlussreich ist, dass Otfried zunächst in Kapitel vier des vierten Buches den Einzug Jesu in

---

261 Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica* , 468, 470.
262 Alkuin von York, *Commentaria in sancti Joannis Evangelium*, 932.
263 Reske, 47. Auf die eher marginale Rolle architektonischer Formulierungen des Himmels in der karolingischen Dichtung hat Hartmut Kugler mit Bezug auf Elisabeth Peters hingewiesen, siehe Kugler 1986, 84-85.
264 Reske 1973, 47-48.
265 Ebd., 48.
266 Haas [2]1994, 70.
267 Reske 1973, 43.

Jerusalem nach Matthäus 21,1-12 schildert und im Lobpreis der jubelnden Gläubigen, die Christi Einzug flankieren, Verweise auf das Reich Gottes anklingen.[268] Die eigentliche allegorische und anagogische Deutung des Geschehens erfolgt im fünften Kapitel, in der die auf der Straße vor Jerusalem ausgebreiteten Decken zu Decken der Liebe werden, die den Glauben der Menschen wecken sollen, um Christi Wohnstatt im Herzen der Menschen einzuräumen. Statt der irdischen Stadt Jerusalem wird das Bild der Himmelsstadt hervorgerufen und mit den Himmlischen Wohnungen vermischt, in welchem diejenigen, die im Glauben einherschreiten, einziehen werden.[269] Im 23. Kapitel des fünften Buches findet sich ein weiterer kurzer Verweis auf die Himmlischen Wohnungen. Der Autor erklärt, dass er es sich zur Aufgabe macht, von deren Vielfalt zu sprechen, und greift so auf ein bereits bekanntes Motiv zurück.[270] Im Folgenden werden die Himmlischen Wohnungen nicht mehr erwähnt. Stattdessen ist vom Himmelreich die Rede, dessen Freuden dem Jammer des Erdenlebens, oder wie sich Otfried ausdrückt, des irdischen Reiches, antithetisch in zahlreichen Beispielen gegenübergestellt werden. Wohnstätte im Himmel – dies mag als Verweis auf die Himmlischen Wohnungen verstanden werden – hat die Caritas als wichtigste Tugend genommen. Sie wird begleitet von ihren Schwestern Pax und Iustitia, die das zukünftige Leben vollkommenen Glücks im Himmelreich bestimmen werden. Neben der Abwesenheit jeglichen Leides und des Todes, Elemente, die aus der Offenbarung bekannt sind, wird die Musik der Engel alle erfreuen, und Elemente des Paradiesgartens, wie ewig blühende Blumen, bestimmen das Bild der jenseitigen Sehnsuchtswelt Otfrieds.[271]

Der karolingische Gelehrte Johannes Scottus Eriugena (genaue Lebensdaten unbekannt) deutet die Wohnungen allegorisch als Christus, in welchen jeder nach seinen Verdiensten seine Aufnahme findet.[272]

Aus dem 10. und 11. Jahrhundert wurden keine Kommentare zum Johannesevangelium überliefert.[273] Andere Erwähnungen der Himmlischen Wohnungen konnten in diesem Zeitrahmen nicht ausgemacht werden.

Einen besonderen Platz nehmen die Himmlischen Wohnungen erst wieder in den

---

268 Otfried von Weissenburg, *Evangelienbuch*, 116-123.
269 Ebd., 124, 126.
270 Ebd., 150.
271 Ebd., 150-173.
272 Johannes Scottus Eriugena, *Homilia et commentarius*, 57.
273 Siehe hierzu Kealy 2002, 135-136.

Schilderungen Bernhards von Clairvaux (1090-1153) ein, der jene wiederholt in seinen Predigten über das Hohe Lied erwähnt, die vermutlich zwischen 1135 und 1153 entstanden sind.[274] Ihm soll hier eine etwas ausführlichere Betrachtung gewidmet werden, da seine Texte in Zusammenhang mit möglichen Bildquellen der Himmlischen Wohnungen gebracht werden können, und somit als Schlüsseltexte zu verstehen sind.[275]

Bernhards Auslegung ist im Wesentlichen von Origenes bestimmt und vermittelt eine überwiegend mystische Interpretation des Textes anstelle der zeitgleich ebenfalls populären mariologischen Ausdeutung desselben. Häufig lässt sich bei Bernhard eine Anwendung des dreifachen Schriftsinnes im Geiste des griechischen Kirchenvaters erkennen, indem er zunächst die wörtliche Bedeutung aufgreift, dann die auf die Kirche, also die ekklesiologisch gemünzte geistliche Ebene verweist, und in einem letzten Schritt den moralischen Sinn, der die individuelle Seele berücksichtigt, offen legt.[276] Beispielhaft wird hier die 62. Predigt genauer besprochen, in der Bernhard die Passage „Meine Taube im Felsennest, in Mauernischen“ aus Hld 2,14 auslegt und jene Taubennischen mit den Himmlischen Wohnungen verknüpft. Die Mauer versteht er dabei zunächst als Versammlung der Heiligen, die Nischen als leere Räume, die durch den Engelsturz verwaist sind und von den Menschen eingenommen werden sollen im geistigen Bau der Kirche. Die Vorstellung von der Ersetzung der abgefallenen Engel durch die Menschen findet sich bereits bei Augustinus und bei Gregor dem Großen.[277] Die Kirche hat nach Bernhards Vorstellung bereits jetzt geistige Teilhabe an den Wohnungen, harrt ihrer

---

274 Eine Neuausgabe des 86 Predigten zum Hohen Lied findet sich in Bd. 5 und 6 der von Gerhard B. Winkler betreuten Gesamtausgabe von Bernhards Werk. Lesenswert sind in Bd. 5 die Einleitung von Ulrich Köpf, siehe Köpf 1995, 27-47 und in Bd. 6 die einleitenden Worte von Gerhard B. Winkler, siehe Winkler 1995, 31-43. Letzterer beschreibt den oben erwähnten Entstehungszeitraum der Predigten, ebd., 31.
Neben der von der Verfasserin untersuchten 62. Predigt erwähnt Bernhard die Himmlischen Wohnungen kurz in Predigt 23, in der er die unterschiedliche Wertigkeit der Wohnungen anhand der Tugenden ihrer Bewohner unterscheidet, siehe Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke*, 5, 338-339. Eine weitere Passage in Predigt 35 bestärkt dieses Bild durch die Aufzählung der Wohnungen unterschiedlicher Heiligenhierarchien wie der Kirchenväter, Apostel, Propheten und Märtyrer, siehe ebd., 548-49.

275 Siehe hierzu Kapitel 5.4 Visuelle Quellen: Antike und mittelalterliche Grabbauten in Italien, Frankreich und Spanien.

276 Köpf 1995, 35-36. Bernhards Liebesmystik sollte vor allem in der Rezeption durch mittelalterliche Mystikerinnen eine breite Rezeption erfahren. Siehe hierzu Lang/McDannell 1996, 141-151.

277 Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke*, 6, 322.

Vollendung und dadurch ihrer endgültigen Inkorporierung.[278] Im Folgenden wechselt Bernhard von der kollektiven ekklesiologischen Deutungsebene zum tropologischen Sinn für die einzelne Seele. Jene kann durch das Gebet in die Nischen vorstoßen, diese gleichsam ergraben, und so in geistige Verbindung zur vielfältigen Gemeinschaft der Heiligen in ihren Wohnungen treten.[279] Vom Graben in der Mauer unterscheidet Bernhard das Graben im Felsen durch die Seele, welches er mit einem höheren Grad von Verdiensten und größerer Gottesnähe verbindet. Dies entspricht einer Vorstellung von der unterschiedlichen Wertigkeit der Wohnungen, die bereits bei früheren Auslegern zu beobachten war. In einem zusammenfassenden Abschnitt zur Mauer und den Felsen greift er statt dem Bild der Himmlischen Wohnungen jenes der Gottesstadt auf und setzt dadurch beide *topoi* synonym zueinander. Es zeigt sich somit eine bekannte Verknüpfung.[280] Auch klärt sich die bisher für den Leser nicht ausgelegte Taube: Sie steht für die Kirche. Den Felsen deutet Bernhard als das Wort Gottes. Somit wechselt er erneut zur allegorischen Deutungsebene.[281] Die Gesamtheit der Kirche manifestiert sich für Bernhard sowohl in den Mauer- als auch in den Felsennischen. Dies ist, wie in der vorangegangenen Passage beschrieben, abhängig von Gottesnähe und Verdiensten des einzelnen.[282]

Der ehemalige Abt von Monte Cassino und spätere Bischof von Segni, Bruno, versteht die Himmlischen Wohnungen interpretiert er als von Christus vorbereitete eschatologische Realität, in welche die Menschen nach dem Weltgericht einziehen werden. Wie bereits Cyrill von Alexandria beschreibt er das Öffnen der Himmelspforte. Die Varietät der Wohnungen verdeutlicht er mit einer Lichtmetapher von den Sternen nach 1 Kor 15,41, die schon Hieronymus benutzt, und die in unterschiedlicher Helligkeit erstrahlen. Diese Aussagen finden sich im 14. Kapitel des zweiten Teils seiner *Commentaria in Joannem*.[283]

Auch Rupert von Deutz schrieb einen Johanneskommentar, in dem er vor allem die Traktate Augustins über das Johannesevangelium als Vorlage berücksichtigte. Waren doch ihm und den anderen früh- und hochmittelalterlichen Autoren die Werke

---

278 Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke*, 6, 324.
279 Ebd., 324.
280 Ebd., 328.
281 Ebd.
282 Ebd., 332.
283 1 Kor 15,41 zitiert nach Bruno von Segni, *Commentaria in Joannis*, 562, Anm. 1303.

von Chrysostomus und Cyrill von Alexandria nicht zugänglich.[284] Für Rupert sind die Wohnungen durch die Erbsünde der Stammeltern von den Menschen entrückt. Durch die Auferstehung Christi erfolgt ein Bereiten der Wohnungen für die Gläubigen.[285]

Otto von Freising (um 1112-1158) beschreibt in seiner umfassenden Weltchronik, der sog. *Chronica sive historia de duabus civitatibus* sowohl das Himmlische Jerusalem als auch die Himmlischen Wohnungen. Otto sieht in seiner Schrift das Ende der Zeit nahen. Vorzeichen ist ihm hierfür die Teilung der Christenheit, welche er durch den Bann Heinrichs IV. durch Papst Gregor VII. im Investiturstreit ausgelöst sieht.[286] Im 8. Buch schildert er das Kommen des Antichristen, das Weltgericht und den Aufbau des immerwährenden Gottesstaates.[287] Dieser wird in Gestalt des Himmlischen Jerusalems die Seligen beherbergen, die dort in den Himmlischen Wohnungen leben, wie es Otto am Ende des Buches beschreibt, um die geordnete hierarchische Stufung der Seligen am himmlischen Hof der *civitas dei* zu verdeutlichen.[288] Das Himmlische Jerusalem ist nicht literal als tatsächliche Stadt zu begreifen und es verheißt nicht paradiesisch-sinnliche Genüsse. Diese Beschreibungen seien Hilfsmittel für die Einfältigen, die visueller Zeichen bedürften, um die geistigen Dinge zu begreifen.[289]

Auch die Visionsliteratur gab im 12. Jahrhundert wichtige Impulse für das Bild der Himmlischen Wohnungen. Ein besonders anschauliches Beispiel ist die Vision des Gottschalk, die von zwei Autoren überliefert wurde. Es handelt sich um die Schriften *Godeschalcus* und *Visio Godeschalci*.[290] Im Folgenden wird aus dem *Godeschalcus* zitiert, der die Vision umfangreicher wiedergibt als die *Visio Godeschalci*. Gottschalk durchschreitet dabei, von einem Führer geleitet, die Vorhölle und eine himmlische Zone, vor der eine Art Vorhimmel als urbaner Wartebereich existiert, in welchem die geläuterten Seelen auf das Weltgericht warten.[291] Anklänge an die Himmlischen

---

284 Haacke, Einleitung, XI.

285 Rupert von Deutz, *Commentaria in Evangelium*, 626.

286 Schmidt 1980, XII-XIII.

287 Ebd., XLI. Zur *civitas dei*, der davon unterschiedenen *civitas terrena* und der *civitas permixta* sowie der Verbindung Ottos zu den Vorstellungen Augustinus siehe ebd., XXXVIII-LIV.

288 Ebd., 656, 658 und Goetz 1984, 176-177 oder auch Otto von Freising, *Chronica*, Liber VIII, cap. 29, 439-440.

289 Lang/McDannell 1996, 152-153.

290 Beide Schriften wurden von Erwin Assmann ediert und ins Deutsche übersetzt, siehe hierzu Assmann 1979.

291 Ebd., 13.

Wohnungen – obgleich hier zunächst nicht ausdrücklich als solche bezeichnet – finden sich in jenem Vorhimmel, auf dessen glänzenden Straßen mehrgeschossige Häuser stehen, die von frohlockenden und geläuterten Seelen in weißen Gewändern bevölkert werden.[292] Im Folgenden wird die Schönheit der Häuser gesteigert, indem Gottschalk eine zweite und dritte Straße durchläuft. Er selbst erkundigt sich nicht nach dem Grund der zunehmenden Pracht und Helligkeit. Der Erzähler der Vision verbindet dies mit einem zunehmenden Heranrücken an die endgültige Glückseligkeit des himmlischen Daseins, also eine Verschiedenartigkeit der Behausungen, die in der bereits bekannten Auslegung der Himmlischen Wohnungen immer wieder betont wird.[293] Ein eindeutiger Verweis auf die Himmlischen Wohnungen findet sich im nächsten Abschnitt, der ebenfalls im Vorhimmel spielt und eine Basilika beschreibt, die von Häusern mit Wohnungen umgeben ist, die zwar in der gleichen Bauart gestaltet sind, jedoch unterschiedlich breit und hell erscheinen. Hier werden die unterschiedlichen Wohnungen in den einzelnen Häusern genau bezeichnet, wobei sowohl offene als auch geschlossene Behausungen existieren.[294] Schnell wird deutlich, dass das Bild der Basilika aus Gottschalks eigener Lebensrealität entnommen und himmlisches Spiegelbild seiner Pfarrkirche ist. Gemeinsam mit einem Führerengel betritt er in der Folge einige Wohnungen und trifft kürzlich verstorbene Mönche und Pfarrangehörige, die an derselben Stelle im Diesseits an der Kirche und auf dem Friedhof begraben sind, wo sich deren Himmlische Wohnungen befinden. Gottschalk sucht einige Wohnungen auf und muss lernen, dass die strahlendsten Wohnungen nicht von den Personen mit dem höchsten Rang im Diesseits bewohnt werden, sondern von jenen, die ein besonders gottgefälliges Leben geführt haben, wie z.B. von einem einfachen Laienbruder, der sich stets kasteite und betete und einer tugendsamen Witwe.[295] Nach intensiver Betrachtung der Wohnungen und der Basilika wird Gottschalk in den Himmel geführt, der als Stadt – also als das Himmlische Jerusalem – geschildert ist, die als perfekt geplante urbane Struktur mit regelmäßig verlaufenden Straßen und Häusern aufgebaut ist. Die für die Himmlischen Wohnungen in der Exegese so häufig gebrauchte Betonung der Verschiedenartigkeit der Wohnungen, die Gottschalk in

---

292 Assmann 1979, 106.
293 Ebd., 106-109.
294 Ebd., 112.
295 Ebd., 114-123.

seinem Vorhimmel umsetzt, wird aufgegeben, eine Gleichsetzung mit den im Himmlischen Jerusalem befindlichen und vollkommen gleichartig gestalteten Gemächern der Seligen kann somit nicht mehr angenommen werden. Vielmehr legt ihre eindeutige Erwähnung in der vorangegangenen Passage zum Vorhimmel nahe, dass diese mit jenem verknüpft und nicht wie bei anderen Schriftstellern in die Himmelsstadt inkorporiert werden. Diese Verortung in einen Vorhimmel ist beispielsweise schon bei Beda Venerabilis im 8. Jahrhundert zu finden.[296] Möglicherweise ist die perfekte Ausformung der Wohnstätten in der Himmelsstadt als zunehmender Grad der Vollkommenheit zu interpretieren und suggeriert damit eine Steigerung gegenüber den unterschiedlich gestalteten Wohnungen des Vorhimmels. Das von Gottschalk entworfene Bild eines perfekten Gemeinwesens sollte nicht an Aktualität verlieren, wie das folgende Unterkapitel zeigen wird.

3.3.3 Spätmittelalterliche Autoren – ein Ausblick

Einen weiteren Höhepunkt nach Gregor und Barontus für die Beschreibung der Himmlischen Wohnungen im Kontext der mittelalterlichen Jenseitsvisionen bietet die in Oberitalien von Giacomino da Verona (genaue Lebensdaten unbekannt) im 13. Jahrhundert verfasste volkssprachliche Schrift *De Jerusalem* und *De Babilonia*, in welcher die Himmelsstadt und die Stadt Babylon einander anachronistisch gegenübergestellt werden. Der Text entstand in einer Zeit, als die Visionsliteratur, angeregt durch berühmte Vertreter der Scholastik wie Thomas von Aquin und Bonaventura, einer kritischen Prüfung unterzogen wurde, welche für die Gattung als Zäsur gewertet wird. Der Neugier des zeitgenössischen Publikums nach den früh- und hochmittelalterlichen Visionstexten tat die Ablehnung der Gelehrten keinen Abbruch, wie die fortdauernden Abschriften und ihr Nachwirken in Dantes göttlicher Komödie offen legen.[297] Giacomino ist vor dem Hintergrund dieses Interesses an Visionen zu sehen. Die Topographie des Himmlischen Jerusalems und die Zusammensetzung seiner Bewohner werden ausführlich von ihm beschrieben. Teilweise übernimmt er dafür die Schilderungen der Johannesoffenbarung, die er als legitimierende Quelle angibt, teilweise entsteht vor den Augen des Betrachters ein lebendiges Allgemeinwesen. Obgleich Giacomino Passagen aus der Offenbarung des Johannes zitiert, wie z.B. die äußere Gestalt der Stadt mit drei Türmen zu jeder

---

296 Assmann 1979, 134-135.
297 Angenendt [4]2009, 705.

der vier Seiten, die auf Edelsteinen errichtet sind,[298] geht er in vielen Details andere Wege. Er siedelt in der Stadt Häuser und Herbergen an und weckt so die Erinnerung an eine Verbindung der Himmelsstadt mit den Himmlischen Wohnungen, auch wenn sich diese Gedanken nicht mehr ausdifferenziert wiederfinden lassen. Dennoch wird durch die Schilderung ihrer kostbaren Ausstattung eine besondere Wertschätzung ausgedrückt.[299]

Auch Scholastiker wie Albert der Große (um 1200-1280) und nach ihm sein Schüler Thomas von Aquin (1225-1274) beschäftigten sich mit den Himmlischen Wohnungen. Thomas erläutert in der *Summa theologica* die Himmlischen Wohnungen in seiner Abhandlung über die Gottesschau durch die Seligen, wobei für ihn die zentrale Frage darin besteht, ob der Mensch überhaupt fähig ist, Gott zu schauen. Jene Gottesschau bleibt Ziel der menschlichen Existenz überhaupt. In dieses Gedankengerüst werden die Himmlischen Wohnungen eingebettet und auf das jenseitige Dasein bezogen. So wie die Wohnungen in der Bibel vielgestaltig sind, ist es auch die Liebe zu Gott. Proportional zur Zuneigung wächst auch die Seligkeit, so dass diese beiden unterschiedlichen Grade miteinander verknüpft werden.[300]

Thomas von Aquin hat sich auch an anderer Stelle, nämlich in seiner Schrift *super evangelium S. Ioannis lectura*, mit den Himmlischen Wohnungen ausführlich durch das Heranziehen weiterer Bibelstellen auseinandergesetzt. Für ihn ist das Haus mit Wohnungen zweifach existent in der streitenden und triumphierenden Kirche, also in der Gemeinschaft der Gläubigen und jener der Heiligen. Darüber hinaus setzt er das Haus Gottes mit Gott selbst gleich, in welchem er die Menschen versammelt.[301] Der Himmel und die Himmlischen Wohnungen sind für Thomas und die anderen Scholastiker somit kein körperlicher Ort sondern ein transzendentaler.[302]

Fern einer freien Gestaltung des Jenseits und ausgeschmückten Schilderungen verbleibt auch der Scholastiker Bonaventura. Dennoch muss festgehalten werden, dass für diesen nicht nur die Gotteserkenntnis im Sinne einer vom Intellekt geprägten Auffassung des Thomas von Aquin wichtig ist, sondern dass die Begegnung mit Gott

---

298 Schrade 2003, 129-130.

299 Ebd., 130. Deutsche Übersetzung ebd., 148. Giacominos Schrift wurde im Zusammenhang mit einer Deutung des Bildprogrammes der Brixener Frauenkirche vorgeschlagen. Siehe hierzu Kapitel 6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche.

300 Angenendt [4]2009, 747. Umfassend zur Gottesschau des Aquinaten siehe Lang/McDannell 1996, 127-133.

301 Thomas von Aquin, *Super evangelium Johannis*, 324.

302 Vorgrimler 2008, 163.

von sinnlichen Reizen, vor allem von Liebe geprägt ist. Den Himmel selbst versteht er als Einswerden des Menschen mit Gott in immerwährender Freude und Dankbarkeit.[303] Wie auch bei Gottschalk bemessen sich die Himmlischen Wohnungen für ihn nach den Verdiensten der einzelnen.[304]

3.4 Zusammenschau: Verbindung der *topoi*

Im Folgenden werden die bisherigen Ergebnisse zusammengeführt und entscheidende Wegmarken der Beschreibung der Wohnungen und der Auslegung betrachtet. Seit Irenäus sind die Himmlischen Wohnungen im Hause des Herrn in der Exegese anzutreffen. Seit Tertullian wird ihre Vielzahl mit unterschiedlichen Verdiensten, Tugenden oder Heilsgraden ihrer Bewohner verbunden. Immer wieder wird die Nächstenliebe als wichtigste Tugend hervorgehoben. Diese Tradition findet sich im gesamten Untersuchungszeitraum. Zu ergänzen ist, dass nicht nur Heilige oder Selige als Bewohner der Himmlischen Wohnungen erwähnt werden, sondern wie z.B. in der *Visio Godeschalci*, die Armen und Benachteiligten im Himmel die vorzüglichsten Wohnungen erhalten. Dies kann als ausdrückliche Mahnung an die Lebenden verstanden werden, im irdischen Dasein Nächstenliebe und Barmherzigkeit gegenüber den Armen walten zu lassen, um in der jenseitigen Welt in die Wohnungen einzuziehen. Seit dem karolingischen Autor Alkuin wird darauf verwiesen, dass die Seligen mit den ihnen zugewiesenen Wohnungen zufrieden sind und einander keine höherwertigen Wohnungen neiden.

Bereits die Kirchenväter verknüpfen die Himmlischen Wohnungen mit dem Himmlischen Jerusalem, allerdings existieren auch Auslegungen, die darauf verzichten. Bei einer Verbindung können die Wohnungen in der Himmelsstadt angesiedelt werden wie bei Zeno von Verona oder Athanasius oder erhalten wie bei Gregor dem Großen Elemente wie z.B. Perlen und goldene Steine, die den Beschreibungen der Offenbarung zum Himmlischen Jerusalem entnommen sind. Andere Autoren wie Bernhard von Clairvaux benutzen beide Begriffe synonym. Wieder andere wie Beda und der Verfasser der *Visio Godeschalci* unterscheiden die Himmlischen Wohnungen, die in einem Vorhimmel angesiedelt werden, von der eigentlichen Himmelsstadt, die Wohnungen mit einem höheren Grad der Perfektion

---

303 Angenendt [4]2009, 747.

304 Bonaventura, *Commentarius in Evangelium Ioannis*, 436.

durch vollkommene Gleichförmigkeit in sich vereint.
Die Auslegung der Himmlischen Wohnungen ist unterschiedlich. Allegorisch gedeutet stehen jene für die Kirche, wie z.B. bei Bernhard von Clairvaux, oder werden wie bei Otfried von Weißenburg als Wohnstätte Christi im Herzen der Menschen oder allgemeiner nach Johannes Scottus als Christus gedeutet, in dem jeder gemäß seiner Verdienste aufgenommen wird. Auch der tropologische Sinn als einzelne Seele wird bei Bernhard verfolgt und existiert somit neben der allegorischen Deutung. In diesen Interpretationen zeigt sich deutlich der Brückenschlag zum Himmlischen Jerusalem durch eine identische Auslegung und die Anwendung des mehrfachen Schriftsinnes. Auch der eschatologische Sinn der Himmlischen Wohnungen findet sich immer wieder. Eindrucksvoll geben gerade die visionären Texte von Gregor, Barontus und Gottschalk diese endzeitliche Vorstellung wieder. Günther Fischers Fazit zur geringen Ergiebigkeit der Beschreibungen in der Exegese des 1. Jahrtausends ist grundsätzlich zuzustimmen. Weitet man den Blick auf die Visionsliteratur seit Gregor dem Großen aus, ergibt sich ein lebendigeres und vielgestaltigeres Bild mit Beschreibungen der baulichen Details und der Bewohner der Wohnungen. Die in den Visionen angelegte Versinnbildlichung des Topos in einem eschatologischen Kontext wird in den folgenden Jahrhunderten fortgeführt. Neue Assoziationen und bisher nicht bekannte Bilder bietet im 12. Jahrhundert auch die Exegese, genauer gesagt die Predigten zum Hohen Lied des Bernhard von Clairvaux, der Himmlische Wohnungen und Himmlisches Jerusalem in den Mauer- und Felsennischen beschreibt. Zeitgleich lassen sich in Frankreich Belege für die Himmlischen Wohnungen in der Malerei finden. Auch der Bauer Gottschalk setzt die Himmlischen Wohnungen in einen neuen Kontext. Sie treten an die Stelle von Gräbern um eine Basilika, die Gottschalk als Spiegelbild seiner eigenen Pfarrgemeinde und des dortigen Friedhofs mit seinen Gräbern und Grabsteinen begreift. Letztgenannte Verbindungen zu den Himmlischen Wohnungen erscheinen auf den ersten Blick verwunderlich. Beide zeigen jedoch deutlich, dass eine gedankliche Verbindung zwischen realen Grabformen, die im Mittelalter existierten, und den Himmlischen Wohnungen gezogen wurden.[305]

---

[305] Siehe hierzu Kapitel 5.4 Visuelle Quellen: Antike und mittelalterliche Grabbauten in Italien, Frankreich und Spanien.

4. Das Bild der himmlischen Stadt in Wandmalerei und Mosaikkunst

In den anschließenden Kapiteln wird zunächst eine Auflistung der behandelten Monumente vom 9. bis zum 13. Jahrhundert vorgenommen und der zeitliche und topographische Rahmen der Untersuchung abgesteckt.[306] Auch ein kurzer Exkurs zur frühchristlichen und stadtrömischen (Sonder)überlieferung ist notwendig, die nicht weiter bearbeitet werden.

Das Himmlische Jerusalem erscheint in der Kunst primär als Stadt in unterschiedlicher Ausprägung. Im Folgenden wird diese gewissermaßen in ihre Einzelteile zerlegt und untersucht. Neben der Berücksichtigung von schriftlichen wird der Blick, sofern es sinnvoll erscheint, auf bildliche Quellen und Vorbilder gerichtet, die sich auf unterschiedliche Formulierungen der Stadtgestalt beziehen lassen. Die Zergliederung erfolgt von der Stadt in ihrer Gesamtheit, die durch eine zugrunde gelegte geometrische Form oder von dieser losgelösten Architekturchiffre bedingt sein kann, zu kleineren räumlichen und personalen Einheiten. In der Offenbarung, das hat die Analyse des Textes ergeben, lässt sich sowohl eine Betrachtung von außen als auch eine Sicht ins Innere generieren,[307] weswegen diese Unterscheidung auch im Folgenden weitergeführt werden soll. Leitfragen sind in diesem Zusammenhang: Welche Elemente machen die Stadt aus? Welche Motive und Eigenschaften sind mit ihr verbunden?

Zunächst lässt sich festhalten, dass in der Johannesoffenbarung die von außen sichtbaren urbanen Aspekte der Himmelsstadt wie die Mauern mit ihren Grundsteinen und die Tore, welche durch die Materialien Gold, Edelsteine und Perlen eine himmlische Dimension erhalten, geschildert werden. Im Innern erinnert nur die Existenz einer goldenen Straße an eine reale Stadt. Häuser und Wohnungen, die fester Bestandteil der irdischen, urbanen Topographie sind, werden nicht aufgezählt. Mittelpunkt der Stadt ist in der Offenbarung der Thron Gottes mit dem Lamm. In der bildlichen Überlieferung können Gebäude in Abweichung von den Vorgaben der Johannesoffenbarung eingefügt werden, wodurch der Raum an eine irdische Stadttopographie angenähert wird.

Das Himmlische Jerusalem, das ist in den vorangegangenen Ausführungen zu den

---

306 Ein Überblick über den Bestand findet sich im Katalogteil dieser Arbeit.

307 Siehe hierzu Kapitel 2.1 Die Offenbarung des Johannes.

biblischen Grundlagen und der Exegese deutlich geworden, kann ebenso als Haus mit Wohnungen nach Joh 14,2 oder als Haus Gottes, die sog. *domus dei*, imaginiert werden. Hierdurch wird ein zweiter Eckpfeiler der Überlieferung manifest, der sich stark von der Texttradition der Offenbarung löst. Die bildliche Umsetzung und die zugehörigen Quellen aus der realen Architektur antiker und mittelalterlicher Grabformen werden im fünften Kapitel dieser Arbeit besprochen, da dies in der Forschung kaum oder nur unzureichend geschehen ist, obgleich dieses Motiv ca. 20% der gesamten Überlieferung in der Wandmalerei ausmacht und primär in Frankreich verortet werden kann. Im Überblick zur zeitlichen und topographischen Verbreitung des Himmlischen Jerusalems in Kapitel 4.1 werden die Himmlischen Wohnungen jedoch zunächst einbezogen, um die Gesamtüberlieferung zu erfassen. Außerdem kann die Stadt als Palastarchitektur wiedergegeben werden. Dies wurde für die frühe Überlieferung aus Byzanz bereits untersucht.[308] Für den westeuropäischen Raum wurde dies in der Monumentalmalerei nur in der anikonischen Konzeption der Fresken der Kirche San Julián de los Prados in Oviedo vermutet, wofür die Belege jedoch nicht eindeutig sind.[309]

---

308 Siehe hierzu die Publikationen von Carile 2009 und 2012.

309 San Julián wurde unter dem asturischen König Alfons II. erbaut und den beiden Heiligen Julianus und Basilissa geweiht, deren Altäre er 812 aufwendig ausstatten ließ. Es handelt sich um eine anikonische Ausmalung, wobei sich das eigentliche Bildprogramm mit der Darstellung von unterschiedlichen Architekturen auf die Wände von Langhaus und Querschiff konzentriert, siehe Untermann 2006, 126. Die ornamentalen Fresken der Seitenschiffe und des Altarraumes scheinen eine untergeordnete Rolle einzunehmen. Die Wandmalereien von Langhaus und Querschiff fügen sich in ein klares Ordnungs- und Gliederungssystem ein. Eine untere Sockelzone umläuft alle Wandflächen der Kirche und schließt auf Höhe der Arkaden ab. Sie zeigt ein Muster aus ineinander gelegten Rechtecken, die durch kreuzförmige Auskragungen miteinander verwoben sind und ein darüber liegendes mäanderartiges Band. Den oberen Abschluss bildet ein Gesims. Die auf der gleichen Höhe stehenden Pfeiler der Kirche sind ebenfalls farbig gefasst. Die Form der Archivolten der Pfeiler wird durch ein kreisförmiges Muster nachgezeichnet. In den Laibungen erwachsen aus flachen Schalen ineinander gewobene Pflanzenranken. In den Zwickelfeldern befinden sich ineinander gelegte Kreise.
Die Wände der Seitenschiffe und das Gewölbe des Altarraums sind von teppichartigen Mustern in Kreis- und Polygonform bedeckt. Ein vergleichbares Motiv mit Flechtband befindet sich über dem westlichen Portal. Eine durch Malerei fingierte Transenne dominiert die Nordwand des Querschiffs, siehe Untermann 2006, 126.
Die über dem Sockel liegenden zwei Bildzonen von Langhaus und Querschiff sind durch illusionistisch gemalte Architekturen gekennzeichnet, die auf einem verkröpften Gesims stehend, ebenfalls die Augen täuschend, nach vorne und nach hinten springend, im Stile römischer Wandmalereien der Antike gehalten sind. Sie nehmen entweder zwei oder drei Bildebenen ein. Die Ädikulen sind untereinander durch Kolonnaden verbunden und erlauben einen Blick in ihr Inneres. Unter Vorhängen befinden sich kleinere Bauten, die teilweise paarweise zueinander angeordnet sind, und deren gelüftete Vorhänge ebenfalls einen Blick ins Innere suggerieren. Teilweise werden in die gemalten architektonischen Rahmen ausschließlich geschlossene Vorhangmotive gesetzt. Ein christologischer Sinn ergibt sich durch die Einfügung von vier gemmengeschmückten Kreuzen mit den herabhängenden

Die Umwandlung der Himmelsstadt in einen Kirchenbau lässt sich für die Wandmalerei im Betrachtungszeitraum lediglich in Sankt-Johann-Baptist in Dortmund-Brechten konstatieren, dessen Malereien gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden sind (Abb. 84).[310] Dies ist ein Unterschied z.B. zur Buchmalerei wie z. B. in den karolingischen Apokalypsehandschriften von Trier (Stadtbibliothek, Cod. 31, fol. 72r.) und Cambrai (Bibliothèque Municipale, Ms. 386, fol. 44r). bis zu den hochmittelalterlichen Handschriften wie der Douce Apokalypse (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 180, fol. 90r, 92r, 93r).[311]

4.1 Zeitliche und topographische Verbreitung

Im Betrachtungszeitraum konnten 37 Beispiele für die Darstellung der Himmelsstadt ausgemacht werden. Ein Exemplum aus dem 14. Jahrhundert wird als Ausblick darüber hinaus betrachtett.[312] Im westeuropäischen Raum existieren bildliche Darstellungen des Themas bzw. schriftliche Überlieferungen über Fresken und Mosaike im heutigen England, Spanien, Frankreich, Belgien, Deutschland, der

---

Buchstaben Alpha und Omega. Diese wurden entlang der Mittelachse der Kirche auf den nach Osten und Westen zeigenden Wänden jeweils in den oberen Bildregistern angebracht. Dadurch wird der Betrachter sowohl beim Betreten als auch beim Verlassen der Kirche über das Langhaus mit dem Kreuz konfrontiert. Zwei der vier Kreuze, nämlich jene auf der Ostwand des Querschiffs und der Westwand des Mittelschiffs wiesen sicher in der unteren Bildhälfte zwei gleichartig gestaltete Hausbauten auf, die spiegelbildlich zueinander angeordnet sind. Die untere Bildzone wurde als Verbildlichung der Edelsteine und Stadtmauern der Himmelsstadt nach der Offenbarung gewertet, die beiden oberen als Palastbauten im Sinne von Ezechiel, der das Innere des Tempels in seiner Vision beschreibt. Das Kreuz mit den beiden Hausbauten wurde als Golgotha-Kreuz mit den Städten Bethlehem und Jerusalem gedeutet, siehe z.B. Arias Páramo 1994, 43-44. Diese horizontale Applikation der drei Bildzonen auf die Himmelsstadt erscheint rekonstruiert und ist nicht zu verifizieren, zumal die Anzahl von 38 Palästen keine Rückschlüsse auf das Himmlische Jerusalem erlauben. Durch das Triumphkreuz ergibt sich zwar ein christologischer Zusammenhang, jedoch kein zwingender Bezug zur Himmelsstadt. Wahrscheinlicher erscheint die Deutung als Konzilsorte. Weiterführend zum Bildprogramm Arias Páramo 1993, 45-97; ders.1997; ders. 1999, 21-106; ders. ^{2}2008a, 31-49; ders. 2008b, 79-121; Berenguer 1966, 13-36; de Selgas 1916; Goldschmidt 1926; Marín Valdés/Gil López 1989; Kuhn 1930, 5, 72; Schlunk 1947; Schlunk/Berenguer 1957; Untermann 2006, 125-127.

310 Entgegen dieser These wurde z.B. das Himmlische Jerusalem von Saint-Chef als Wiedergabe einer karolingischen Kirche mit Westwerk interpretiert, siehe z.B. Gatti Perer 1983, 243 oder Christe 1996, 153-154. Dies ist nicht plausibel, da in Saint-Chef keine Portalsituation existiert, die einen Zugang zu einem "Westwerk" erlauben würde. Seit dem 14. Jahrhundert ist die Darstellung des Himmlischen Jerusalems als Kirche stärker in der Wandmalerei verbreitet. Siehe hierzu Fußnote 6 dieser Arbeit, in welcher auf Schloss- und Sakraldarstellungen hingewiesen wird, die für die Himmelsstadt stehen können.

311 Colli 1983, 141, 166-168, 242.

312 Im Katalogteil dieser Arbeit sind alle Exempla in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet und beschrieben. Bei dem Beispiel aus dem 14. Jahrhundert handelt es sich um die Malereien in der Nonnenempore von Wienhausen. Siehe hierzu insbesondere Kapitel 6.4.2 Die Nonnenempore von Wienhausen.

Schweiz und Österreich, in Italien und Tschechien, die hier erstmals in dieser Zusammenstellung aufgeführt werden. Dies macht trotz großer Verluste der mittelalterlichen Bildsubstanz deutlich, dass dieses Bildthema der Offenbarung – anders als die Maiestas Domini oder das Weltgericht – im Vergleich seltener ins Bild gesetzt wurde.

Im Frühmittelalter sind in karolingischer Zeit zwei Darstellungen des Himmlischen Jerusalems im Kirchenraum belegt, nämlich zunächst die Mosaiken in der Kirche Santa Prassede (817-824) in Rom und die heute zerstörten Fresken oder Mosaike in der Kathedrale Saint-Jean in Lyon (798-814), deren überlieferte Tituli auf eine Darstellung des Himmlischen Jerusalems mit Figurenrepertoire verweisen, ohne Rückschlüsse auf die künstlerische Gestaltung zuzulassen. Im 10. Jahrhundert lassen sich keine Belege des Themas in der Wandmalerei oder Mosaikkunst finden. 1026-1042 entstand der Apokalypsezyklus von Saint-Benoît-sur-Loire, von dem ebenfalls die Tituli überliefert sind, die auf eine Darstellung der Himmelsstadt verweisen. Die Form der Stadt kann hieraus nicht erschlossen werden. Mitte des 11. Jahrhunderts lässt sich im spanischen Olèrdola zum ersten Mal eine Darstellung des Himmlischen Jerusalems in Gestalt der Himmlischen Wohnungen nachweisen. In der zweiten Hälfte bzw. gegen Ende des Jahrhunderts folgen Civate, Clayton, Plumpton, Poitiers und Saint-Chef-en-Dauphine. In die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts sind möglicherweise Aiguilhe, aber auch Ceri, Canterbury, Kempley, Maderuelo, Prüfening, Saint-Lizier, Saint-Loup-de-Naud und Vicq zu verorten. In der Jahrhundertmitte ist Angers entstanden. In die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren die Fresken von Barberà del Vallès, Marienberg, Poncé-sur-le-Loir, Prag, Saint-Jacques-de-Guérets und Tournai. In der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts wurden die Malereien von Oizé, Braunschweig, Sankt Georgen ob Judenburg und Schaffhausen geschaffen, gefolgt um die Mitte des 13. Jahrhunderts von den Brixener Fresken. In die 2. Jahrhunderthälfte werden die Malereien von Dortmund-Brechten, Gurk, Matrei, Wilhelmshaven-Fedderwaden und vermutlich auch Lagrasse datiert. San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore sind Mosaiken, die gegen Ende desselben Jahrhunderts ausgeführt wurden.

Die Umsetzung des Himmlischen Jerusalems in Form der Himmlischen Wohnungen zeigt sich kontinuierlich vom 11. bis ins 13. Jahrhundert in Olèrdola, Aiguilhe, Saint-Loup-de-Naud, Vicq, Poncé-sur-le-Loir, Saint-Jacques-de-Guérets und Lagrasse. Wie bereits angedeutet, werden diese Beispiele gesondert im fünften Kapitel

betrachtet, da es sich hier um eine eigenständige Bildentwicklung handelt.
Fast alle Werke befinden sich in einer Kirche. Einzige Ausnahme bilden die Fresken von Angers, die auf der Fassade des Kapitelsaales im Kreuzgang der ehemaligen Abtei Saint-Aubin entdeckt wurden.[313]

4.1.1 Die frühchristliche Überlieferung unter besonderer Berücksichtigung des Lämmerfrieses

Vereinzelte Darstellungen des Himmlischen Jerusalems lassen sich in frühchristlicher Zeit verorten. Diskutiert wurden in diesem Zusammenhang die Malereien im dritten Cubiculum des Hypogäums der Aurelier in Rom (270-275).[314] Erörtert wurden ferner die zerstörten Malereien im Turm von Santa Costanza (um 350) und die in situ vorhandenen Mosaiken in der Apsiskalotte von Santa Pudenziana (401-417) (Abb. XI), welche sich ebenfalls in Rom befinden sowie die verlorenen Malereien im Vestibül der Kapelle von S. Aquilino in San Lorenzo Maggiore in Mailand (4. Jahrhundert?).[315] In Byzanz existieren die Mosaiken von Thessaloniki als prominentes Beispiel (5. Jahrhundert).[316] In einem um 402 entstandenen Brief ist die Darstellung des Himmlischen Jerusalems aus Nola überliefert.[317]
Als weitere Beispiele angeführt werden in der Literatur die seit dem 4. Jahrhundert nachweisbaren Darstellungen Jerusalems im Kontext des sog. Lämmerfrieses, die in der stadtrömischen Tradition zunächst in Verbindung mit der Traditio Legis

---

313 Dieses auf den ersten Blick aus dem Rahmen fallende Beispiel, ist wie folgt eine sinnvolle Bereicherung zur Betrachtung der Himmelsstadt im Kirchenraum: *"Innerhalb der Topographie dieses heiligen, himmlischen Raumes* [gemeint ist der Kreuzgang] *beansprucht der Kapitelsaal neben der Kirche den höchsten Rang. Seine Funktion macht ihn auch ohne die Weihe eines Altares zum heiligen Ort im Kloster, an dem die vita angelica in vollendeter Form gelebt wird."* Zitiert nach Stein-Kecks 2004, 106.

314 Gatti Perer 1983, 147-148, Kat. Nr. 1.

315 Einen Überblick über die frühchristlichen Monumente mit Darstellungen aus der Offenbarung des Johannes bietet Kinney 1992, 211-216. Santa Pudenziana ist besonders hervorzuheben. Bianca Kühnel hat dargelegt, dass es sich um das früheste Beispiel handelt, in welchem das Irdische als Vorlage für das Himmlische Jerusalem diente, siehe Kühnel 1987, 63-72. Ein aktueller Deutungsansatz, der die vorangegangene Literatur intensiv bearbeitet, stammt von Carile 2012, 101-128, welche die Darstellung des Himmlischen Jerusalems als Wiedergabe eines Palastes auffasst, der von der antiken römischen Palastarchitektur geprägt sei. Zuletzt hat sich Tobias Frese mit Santa Pudenziana beschäftigt. Schwerpunkt seiner Analyse bilden jedoch nicht die Himmelsstadt und die architektonischen Vorbilder der Einzelbauten, sondern die Deutung des Apsisbildes als Adventus und liturgische Präsenz Christi. Siehe ausführlich Frese 2013, 27-34.

316 Zuletzt zur Rotunda mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalems Carile 2012, die den umfangreichen Forschungsstand zusammenfasst und die oben genannte Datierung vorschlägt.

317 Gatti Perer 1983, 184.

auftauchen,[318] also unmittelbar mit den Aposteln Petrus und Paulus im Zusammenhang stehen. Der Lämmerfries ist auch im frühen und hohen Mittelalter unverändert fassbar,[319] und steht in dieser frühchristlichen Tradition. Da es sich um einen Sonderfall der Überlieferung handelt, der vor allem frühchristliche Vorbilder deckungsgleich rezipiert, wird dieses Phänomen aus dieser Arbeit weitgehend ausgeklammert. Die folgenden Ausführungen verstehen sich als kurze Erläuterung und Zusammenfassung.

Aus den ca. bei der Hälfte der Beispiele inschriftlich bezeichneten Städten Jerusalem und Bethlehem strömen je sechs Lämmer entweder auf den leeren Thron oder das Christuslamm zu (Abb. I und Abb. 256-259).[320] Es lassen sich mehrere Deutungsansätze in der Forschung konstatieren. Der erste geht davon aus, dass es sich um die *Ecclesia ex circumcision*e und *Ecclesia ex gentibus* handele, also die aus den Juden und Heiden hervorgegangene Kirche im Sinne Augustinus, der Paulus' Brief an die Römer rekurriert.[321] Damit gemeint ist die auf Petrus und Paulus gegründete Kirche der Gläubigen, welche mit den zwölf Aposteln, verbildlicht durch die zwölf Lämmer und Christus als Lamm auf dem Berg, verbunden wird. Die Apostelfürsten werden auch in der Mehrzahl der Fälle im Zusammenhang mit dem Lämmerfries dargestellt.[322] Bethlehem und Jerusalem sind in diesem Sinne Symbole

---

318 Peter Klein benennt als frühe Beispiele die rekonstruierten Apsismosaiken von Alt Sankt Peter und die Mosaiken in der Südapsis von Santa Costanza, siehe Klein 1992, 160 und insb. Anm. 1. Abbildungen finden sich bei Andaloro 2006, 85 (Santa Costanza) und 88 (Alt Sankt Peter). Eine eigene Studie zum Lämmerfries von Alt Sankt Peter haben Rotraut Wisskirchen und Stefan Heid vorgelegt, siehe Wisskirchen/Heid 1991.

319 Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit findet sich das Lämmerfries in den römischen Kirchen Santa Prassede (817-824), in Santa Cecilia in Trastevere (817-824) und in San Marco (828-844). Im Hochmittelalter lässt es sich in Santa Maria in Trastevere (1130-1143) und in San Clemente (12. Jahrhundert) belegen. Diese Beispiele nennt Prigent 2003, 53-72.

320 Die Städteinschriften lassen sich in folgenden römischen Kirchen nachweisen: Alt Sankt Peter (350 n.Chr.), Santa Maria Maggiore (432-440 n.Chr.), San Lorenzo-fuori-le-mura (578-590 n.Chr.), Santa Prassede (817-824 n.Chr.), San Clemente (12. Jahrhundert). Mit San Vitale in Ravenna existiert auch ein Beispiel mit Inschriften außerhalb Roms. Bezeichnungen der Städte fehlen bei folgenden römischen Beispielen: in Santa Sabina (422-432 n.Chr.), in Santi Cosma e Damiano (526-530 n.Chr.), im Oratorium San Venanzio von San Giovanni in Laterano (642-649 n.Chr.), in Santa Cecilia in Trastevere (817-824 n.Chr.), in San Marco (828-844 n.Chr.), in Santa Maria in Trastevere (1130-1142 n.Chr.) sowie in Ravenna in Sant' Apollinare in Classe (6. Jahrhundert). Die aufgeführten Beispiele inklusive Abbildungen finden sich allesamt bei Prigent 2003. Forschungen zum Thema stammen darüber hinaus von Casartelli Novelli 1996 oder auch von Quintavalle 2007, 13-16. Zu Santa Maria Maggiore ist anzumerken, dass sich hier die Lämmer den Städten zuwenden, was allerdings auch der starken Rekonstruktion des Mosaiks geschuldet sein könnte, siehe Carile 2012, Anm. 77.

321 Diese These findet sich u.a. in LCI 4, 205-206. Die Stelle bei Augustinus ist in *de civitate dei* XV, 26 bei seiner Auslegung der Arche Noah und in Referenz auf Röm 3,9 nachweisbar.

322 Ausnahmen sind Sant' Apollinare in Classe, San Marco und San Clemente. Beispiele angeführt bei Prigent 2003, 46-49, 64-66, 69-72.

für den Anfang und das Ende von Christi Leben und somit Bild der zwei Kirchen, die den Initial- und Zielpunkt darstellen, der sich in Gott vereinigt.[323]
Zum anderen wurde anhand von Alt Sankt Peter vorgeschlagen, dass es sich bei den zwölf Lämmern nicht um eine Verbildlichung der Apostel handele, sondern um ein Völkerwanderungsmotiv, welches auf Grundlage von Offb 14,1, aber auch von Jes 2,2-3 und Micha 4,1-2 im Zusammenhang mit der Gesetzesübergabe verstanden werden müsse.[324]
Andere Überlegungen identifizieren das dargestellte Jerusalem als das Himmlische. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Beobachtungen von Pierre Prigent.[325] Allerdings wird auch in dieser Arbeit keine Textquelle als Beleg angeführt, die eine eindeutige Zuordnung erlauben würde.
Ein dritter, vorsichtig formulierter Ansatz, deutet die Darstellungen mit den Edelsteinen als Anlehnung an das Himmlische Jerusalem.[326] In diesen Fällen ist auch Bethlehem mit Edelsteinen verziert, wodurch ein gleichwertiger Darstellungsmodus impliziert wird. Auf der anderen Seite sind die Städte auch unterschiedlich gestaltet, wobei vermutet wurde, dass bei einigen Darstellungen von Jerusalem wie z.B. in den frühchristlichen Mosaiken von Santa Maria Maggiore wichtige topographische Fixpunkte des Irdischen Jerusalems wie Anastasisrotunde und Tempel in die Jerusalemsdarstellung eingefügt wurden.[327]
Als Ertrag aus diesem frühchristlichen Darstellungsmodus lässt sich ziehen, dass im Sinne einer allegorischen Deutung beide Städte, sowohl Bethlehem als auch Jerusalem, in der Gegenwart die himmlische Stadt in sich tragen und so im Sinne der letztgenannten These als ihre Präfigurationen gedacht sind.[328]

---

323 Carile 2012, 112.

324 Diese Zuordnung erfolgte allerdings ohne die Frage nach der Identifizierung der Städte zu lösen, da sich diese in der Bezeichnung als Jerusalem und Bethlehem erst in späteren Bildbeispielen wie dem Goldglas des Museo Pio Christiano (Ende des 4. Jahrhunderts) nachweisen lassen, siehe hierzu ausführlich Wisskirchen/Heid 1991. Für eine Rekonstruktion der Apsis von Alt Sankt Peter siehe Wisskirchen 1990, Taf. 7, Abb. 19.
Allgemein zur Verbindung zwischen Traditio Legis und dem Lamm bzw. dem Lämmerfries und einer möglichen Verbindung zu Offb 7,4 und 14,1-5 Christe 1976, hier zitiert nach Müller 2009, 108, Fußn. 15.

325 Prigent 2003. In diesem Sinne auch Colli 1983, 129-130, der von den zwei himmlischen Städten Jerusalem und Bethlehem spricht.

326 LCI 4, 205.

327 Ebd., 206. Eine Abbildung findet sich beispielsweise bei Andaloro 2006, 275, Abb. 9.

328 Die Bedeutung der Präfigurationen der Himmelsstadt wird in dieser Arbeit primär im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Überlieferung betrachtet, siehe Kapitel 6.2 Präfigurationen in der Heilsgeschichte.

4.2 Die Stadt im Raumgefüge

Die Platzierung des Themas im Raum ist verschiedenartig und unterschiedlich prominent. Das Spektrum reicht von großformatigen Darstellungen im Gewölbe bis zu kleinstformatigen Architekturchiffren an den Wänden. Das Himmlische Jerusalem kann im Betrachtungszeitraum sowohl wichtiger Bezugspunkt des Bildprogramms sein (das gilt auch für kleinformatige Darstellungen) oder nur als marginaler Aspekt dienen.

Die Wiedergabe im Gewölbe lässt sich vom 11. bis ins 13. Jahrhundert an 13 Kirchen belegen, wobei das Thema auch innerhalb einer Kirche häufiger auftauchen kann (Civate, Poitiers, Saint-Chef-en-Dauphine, 3x in Prüfening, Saint-Lizier, 2 x in Prag, Braunschweig, Sankt-Georgen-ob-Judenburg, Schaffhausen, Dortmund-Brechten, Gurk, Matrei, Wilhelmhaven-Fedderwaden). Es nimmt bis auf Saint-Chef, Dortmund-Brechten und Wilhelmshaven-Fedderwaden die gesamte Gewölbefläche ein. Bei Saint-Chef wird die Stadtfläche durch Heilige, welche bildhaft zu lebendigen Steinen werden, auf die Mauerflächen ausgeweitet. In den beiden letztgenannten Kirchen, die am Ende des Betrachtungszeitraumes stehen, wird die Himmelsgestalt zum beigeordneten Thema des Weltgerichts, wodurch bereits eine für das Spätmittelalter typische Konstellation anzutreffen ist, in welcher die Himmelsstadt ihre hervorgehobene Stellung im Bildgefüge einbüßt.

Die Multiplikation des Themas in einem sakralen Raum ist eine weitere Besonderheit, zumal diese in den bekannten Exempla von Prüfening und Prag voneinander differieren und so gleichsam als Spiegelbild der diversiven bildlichen Überlieferung gelten können.

Varietät lässt sich auch für die Wiedergabe auf Wandflächen konstatieren. Hier erstreckt sich die Himmelsstadt mitunter über eine gesamte Wand wie in Santa Prassede, Marienberg und Brixen oder nimmt zwei gegenüberliegende Wände ein wie in Maderuelo und Kempley. Alternativ erhält die Stadt keinen wandfüllenden Platz im Gesamtgefüge in Clayton, Plumpton, Ceri, Canterbury, Tournai, Oizé, Angers, Barberà del Valles, Santa Maria Maggiore und San Giovanni in Laterano sowie bei allen Darstellungen der Himmlischen Wohnungen. In den nur inschriftlich überlieferten Beispielen Lyon und Saint-Benoît-sur-Loire kann hierüber keine Aussage getroffen werden.

4.2.1 Matrizen der Vollendung: Geometrische Grundformen

Bekanntermaßen wird die Gestalt des Himmlischen Jerusalems in der Offenbarung als quadratisch beschrieben. Aus den anderen Erwähnungen im Neuen Testament, nämlich dem Hebräer- und Galaterbrief, lässt sich keine Explikation ihrer Form eruieren.[329] Das Quadrat findet in der künstlerischen Umsetzung keine exklusive Anwendung. In der geometrischen Ausgestaltung lassen sich grundsätzlich zwei Formen unterscheiden, die an unterschiedlichen Bereichen im Kirchenraum und in verschiedener Ausprägung nachzuweisen sind. Es handelt sich um das Quadrat und den Kreis. Diese machen nur einen Teilbereich der Überlieferung aus, da heterogene Loslösungen von dieser Matrize nachweisbar sind, für welche eine geometrische Grundstruktur zunächst keine Rolle spielt.

4.2.1.1 Quadrat

In Offb 21,16 wird der Grundriss der Himmelsstadt als gleichseitiges Quadrat beschrieben. Es kann eine Kubusgestalt abgeleitet werden, da Länge, Breite und Höhe einander entsprechen. Das Quadrat ist bereits im Alten Testament häufig mit Orten oder Gerätschaften des Kults verbunden. Zudem galt es in der Antike als vollkommene Form, die durch die Beschreibung in der Offenbarung in die dritte Dimension gehoben wird. Überwiegend wird in der Forschung vermutet, dass die Kubusgestalt der Himmelsstadt ihre Ursprünge im Debir des Jerusalemer Tempels hat und so gleichsam zu einer „Tempelstadt“ wird.[330] Die Quadratur wurde in der Exegese vielfach interpretiert und teilweise findet sich bei den Auslegern die Auffassung, dass es sich um einen Kubus handle, beispielsweise bei Andreas von Caesarea. Immer wieder kehrt die Vorstellung der durch die quadratische Form ausgedrückten Vollkommenheit, Stabilität und Unveränderlichkeit, was sich zum Beispiel an den Texten von Apringius, Primasius, Andreas von Caesarea und Beda Venerabilis nachweisen lässt.[331] Diese Perfektion ist Kennzeichen der Kirche als übergeordneter Einheit und ihrer Teile, nämlich der Heiligen, und Grundlage des Glaubens.[332] Beda überträgt diese zudem auf die christlichen Tugenden Die gleiche Länge, Breite und Höhe lassen sich auf den Glauben, die Liebe und die Hoffnung

---

329 Siehe hierzu Kapitel 2.2.1 Der Galaterbrief und 2.2.2 Der Hebräerbrief.

330 Söllner 1998, 213-214.

331 Die angeführten Autoren sind zitiert nach Weinrich 2005, Anm. 85, 93, 95 und 96. Alle Textpassagen wurden von ihm ins Englische übersetzt, siehe ebd. 370-371.

332 Mazzucco 1983, 62-63 mit Textbelegen.

beziehen. Nur zusammen garantieren jene die Stabilität der Kirche.[333] Leicht divergierende Vorstellungen finden sich auch bei anderen Exegeten. Nach Haymo von Auxerre liegt die Quadratur in der Vierzahl der Kardinaltugenden begründet und unterschiedliche Gruppen werden in Beziehung zu den vier Himmelsrichtungen gesetzt. Danach steht der Osten für die Juden, der Norden für die Heiden, der Süden für den Höchststand der Sonne und der Westen für die neue Ewigkeit der Welt.[334] Bei Richard von Sankt Viktor sind es hingegen im Osten die Gerechten, im Norden die konvertierten Heiden, im Süden die gerechten Juden und im Westen jene, die sich zum Zeitenende zum Glauben bekennen werden.[335]
Monika E. Müller hat auf die vielfältige Umsetzung von quadratischen Formen auch außerhalb der Apokalypse hingewiesen, welche sie in drei Rubriken unterteilt:

> *"Sie sind nicht nur Signa für die Erde bzw. den mundus und Stadtabbreviatur nach antikem Muster. Sie können auch Symbol für die ihrerseits kosmologische semantisierte Mauer der Stiftshütte sein."*[336]

Für die Darstellung des Quadrates existieren in der Wandmalerei und Mosaikkunst unterschiedliche Darstellungsmodi vom späten 11. bis ins 13. Jahrhundert. Feststellen lässt sich, dass das johanneische Kubus-Quadrat im Betrachtungszeitraum dieser Arbeit in der Wandmalerei außerhalb der stadtrömischen, auf die frühchristliche Überlieferung aufbauenden Mosaiktradition keine Rolle spielt.[337]
Als Beispiele für eine quadratische Umsetzung des Themas können nur fünf Beispiele benannt werden. Es handelt sich um die Fresken der Kirche San Pietro al

---

333 Zu Beda Venerabilis siehe Weinrich 2005, 370-371, Anm. 96. Siehe auch die englische Übersetzung nach ebd.

334 Schneider 1973, 53 mit Fuß. 159 für Textbelege.

335 Ebd., 54 mit Fußn. 161 und 162 für Textbelege.

336 Müller 2009, 151.

337 Dies ist ein Unterschied zu den stadtrömischen Exempla, auf deren annähernd kubische Form Paul von Naredi-Rainer im Vergleich zur Darstellung spätantiker Städte hingewiesen hat und deren Permanenz er bis in das 14. Jahrhundert (Teppich von Angers) postuliert, obgleich die Türme und die sonstige Architektur gegenüber den Mauern stärker dominieren würden, siehe Naredi-Rainer 1996, 124. In diesem Zusammenhang ist auf zwei Dinge hinzuweisen. Zum einen lässt sich in der stadtrömischen Tradition eine große Bandbreite geometrischer Formen nachweisen, die mit der Kubusgestalt verbunden werden. Siehe hierzu Quintavalle 2007,15-16. Dem zweitgenannten Punkt, nämlich der Fortdauer der Kubusgestalt im 14. Jahrhundert unter stärkerer Betonung der topographischen Marken, ist nur bedingt zuzustimmen. Hier sei auf die Wiedergabe der Himmelsstadt in Santa Maria Donnaregina in Neapel aus dem 14. Jahrhundert verwiesen, in welcher die Himmelsstadt auf einen Mauerkubus ohne weitere architektonische Angaben reduziert wird. Zu Santa Maria Donnaregina siehe beispielsweise Fleck 2004a, dies. 2004b, Paone 2004 und Schreiner 1983.

Monte bei Civate (Abb. 62), der Johanneskapelle von Prüfening (Abb. 240), der Erhardskapelle von Kloster Allerheiligen in Schaffhausen (Abb. 338) sowie um die Malereien im Kreuzgang der ehemaligen Abtei Saint-Aubin in Angers (Abb. 12, 13) und jene in der Krypta von Kloster Marienberg (Abb. 132).[338]

Präsent ist die Darstellung der quadratisch aufgefassten Himmelsstadt im Gewölbe, wodurch der Betrachter die nach innen geklappten Stadtmauern aus der Froschperspektive erfassen kann. Es handelt sich naheliegend um ein ausschließlich in dieser Gattung anzutreffendes und besonders eindrückliches Phänomen. Als Beispiele anführen lassen sich die Johanneskapelle von Prüfening und die Erhardskapelle von Kloster Allerheiligen.

Dennoch ist diese Darstellungsform im Gewölbe nicht absolut, sondern konnte zu einer Kombination von Aufsicht und frontaler Darstellung führen,[339] wofür das Himmlische Jerusalem von Civate als einziges Beispiel angeführt werden kann. Die Civateser Umsetzung der Himmelsstadt wurde von Peter Klein in Zusammenhang mit seiner Unterscheidung von vier Gruppen in den Apokalypsezyklen des 9. bis 13. Jahrhunderts gebracht.[340] Civate wird in direkten Zusammenhang mit Kleins Gruppe vier gesetzt, welche für die Tradition der spanischen Beatus-Handschriften steht und als formale Vorlage diente (Abb. III). Anhaltspunkt für diese Zuordnung waren Darstellungen des Himmlischen Jerusalems und der Frau mit dem Drachen in Civate.[341] Eine grundlegende Differenz ist jedoch trotz dieser plausiblen Bezüge zur Buchmalerei, dass den Handschriften grundsätzliche eine "planimetrische Draufsicht"[342] eigen ist, in welcher die Stadtmauern nach außen geklappt werden. In der Wandmalerei hingegen ist dies im Betrachtungszeitraum deckungsgleich nicht nachweisbar.

Die kosmologischen Bezüge des Quadrates werden in Civate durch die Gegenüberstellung mit den Paradiesflüssen generiert, wo im zugehörigen Titulus auf den Erdkreis angespielt wird, den diese umgeben. Hierauf hat Monika E. Müller hingewiesen.[343]

---

338 Siehe auch die Beiträge acht, 24, 34, zwei und 16 im Katalog in alphabetischer Reihenfolge.

339 Dies ist z.B. auch bei kreisförmigen Darstellungen nachweisbar, siehe Naredi-Rainer 1996, 124-125.

340 Siehe hierzu insbesondere Klein 1979.

341 Ausführlich unter Heranziehung der unterschiedlichen Forschungsthesen und einer Herleitung der Rezeptionswege Müller 2009, 145-150.

342 Begriff zitiert nach Naredi-Rainer 1996, 127.

343 Müller 2009, 151.

Diese Kombination von zwei Perspektiven lässt sich nicht nur im Gewölbe, sondern auch an der Wand belegen wie in den Fresken von Angers, wodurch der Betrachter auch ins Innere der Stadt blicken kann.[344] In Angers lässt sich ein Stadttormotiv nachweisen, außerdem werden die Türme der Mauern und Hauselemente im Innern paarweise zueinander angeordnet. Durch die Kombination aus Frontal- und Vogelperspektive bleibt im Bild die quadratische Grundanlage der Stadt ablesbar.
Eine weitere Darstellungsform des Quadrates ist ebenfalls für die Wandmalerei nachweisbar, wobei dieses erst durch den Betrachter im Raum ergänzt wird. Als Beispiel angeführt werden kann für dieses singuläre Phänomen die zum Betrachter hin aufgeklappte Stadtstruktur des Himmlischen Jerusalems von Marienberg, deren quadratische Form erst durch das gedanklich zu vollziehende Ergänzen der Stadtmauern durch den vor dieser stehenden Rezipienten ersichtlich wird.[345]
Vermittelt wird jedoch in den anderen Beispielen überwiegend ein primär statisches Bild für den Betrachter, welches häufig eng an den Text der Offenbarung angelehnt und an kein bestimmtes Bauteil im Kirchenraum gebunden ist.

4.2.1.2 Kreis

Der Kreis galt wie das Quadrat im Mittelalter als vollkommene Form und konnte somit als angemessene Umsetzung der Himmelsstadt herangezogen werden.[346]
Nach Honorius Augustodunensis handelt es sich bei der Kreisform zudem um ein göttliches Zeichen, das alles beinhaltet,[347] also vollkommen und ganz ist.
Die Belege in der Wandmalerei und Mosaikkunst sind insgesamt zahlreicher als die Umsetzung der quadratischen Gestalt. Kreise zeigen sich kontinuierlich im gesamten Betrachtungszeitraum.
Häufig sind diese im Gewölbe nachzuweisen wie im 12. Jahrhundert in der Benediktuskapelle von Kloster Prüfening (Abb. 248) und im Sanktuarium der Kirche sv. Jiří in Prag (Abb. 210). Aus dem 13. Jahrhundert stammen die Gewölbemalereien in der Bischofskapelle von Gurk (Abb. 103), in der Nikolauskirche von Matrei (Abb. 151), der Marienkapelle von sv. Jiří in Prag (Abb. 216-219), in Sankt Georgen ob

---

344 Saint-Aubin in Angers wird ausführlicher in Kapitel 6.2.3.2 Vom "Zug der Heiligen Drei Könige" zur Himmelsstadt in Angers behandelt.

345 Den Wandmalereien von Marienberg sind folgende Kapitel gewidmet: 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg und 6.2.2.1 Verbergen und Enthüllen: Das Vorhangmotiv von Marienberg.

346 Auf die diesen Formen innewohnende Perfektion hat z.B. auch Gatti-Perer 1983, 147 verwiesen.

347 Quintavalle 2007, 18-19.

Judenburg (Abb. 311) und Sankt Blasii in Braunschweig (Abb. 25).[348]
Die Mauern, mit verschiedenen architektonischen Versatzstücken versehen und an unterschiedliche personale Einheiten gekoppelt, formen hierbei einen Kreis.
Den Umsetzungen gemeinsam ist, dass in die Mitte ein weiterer kleinerer Kreis mit dem Gotteslamm in Prüfening, Gurk und Braunschweig, dem Pantokrator in Matrei und der Ecclesia in Sankt Georgen ob Judenburg gesetzt ist, was sich an dem von Johannes beschriebenen Nukleus orientiert. Für die beiden Darstellungen in Prag ist der Inhalt des innersten Kreises aufgrund des fragmentarischen Zustandes unklar.
Die vier Gewölbegrate können in die Bildanlage eingebaut werden, wodurch eine Segmentierung des Bildraumes umgesetzt wird. Beobachten lässt sich dies in Braunschweig, wo diese als Unterteilung für Episoden aus der Christusvita dienen. In Gurk und Matrei sind entlang der Grate Türme eingefügt, auf denen die vier Symbole der Evangelisten gesetzt sind.
Es ist naheliegend die sphärische Form des Kreises in ein kosmologisches Beziehungsgeflecht zu setzen, welches auf das Himmelsgewölbe verweist.[349] Grundlegende Forschungen stammen von Karl Lehmann und Earl Baldwin Smith. In jüngster Zeit hat auf diese Zusammenhänge Maria Cristina Carile hingewiesen.[350]
Eine Wiederbelebung und Erneuerung der antiken Sternbilder lässt sich seit dem Ende des 8. Jahrhunderts beobachten.[351] In kreisförmigen kosmologischen Bildern finden sich häufig die Personifikationen von Sol und Luna im Zentrum der Darstellung. In den kreisförmigen Darstellungen der Himmelsstadt ersetzt das Lamm respektive Christus, Sonne und Mond durch sein göttliches Licht. Die Gestirne können hierbei an den Rand des Gewölbes gerückt werden, was sich in Gurk nachweisen lässt (Abb. 105, 106). Hier lässt sich zudem eine Multiplizierung der Kreisform im Raum nachweisen, welche Elemente von Dynamik und Statik abbilden, und die aufgrund ihrer Komplexität in einem eigenen Kapitel bearbeitet werden.[352]
An einer Wand lässt sich ein kreisförmig gestaltetes Himmlisches Jerusalem in einer Kombination von Frontal- und Aufsicht zuerst in der Kirche Santa Prassede im 9. Jahrhundert belegen (Abb. 255). Die Form ist hier zwar in der Anlage oktogonal

---

348 Siehe auch die Nummern 24, 23, elf, 17, 33 und vier im Katalog.
349 Rossi/Rovetta 1983, 101.
350 Z.B. Carile 2012, 19 und Anm. 115 mit Verweis auf Lehmann 1945 und Smith 1950.
351 Blume/ Haffner/ Metzger 2012, Bd. 1/1, 15. Diese Bilder haben unterschiedliche Aufgaben: Sie dienen der Didakse in Verbindung mit der *ars memoriae*, der Naturbeobachtung und als Stimulus der Vorstellungskraft und Phantasie, siehe hierzu ebd., 16.
352 Siehe hierzu Kapitel 6.4.1.1 Statik und Dynamik der multiplizierten Kreisform.

durch die Positionierung der Türme angelegt, wird jedoch durch die in die Breite ausgeführte Anlage der Himmelsstadt, die Frontal- und Aufsicht kombiniert, zu einem elipsenartigen Kreis geformt.[353] Die Elipse ergibt sich durch die architektonischen Rahmenbedingungen des Triumphbogens, auf dem sich die Darstellung befindet. Rotraut Wisskirchen bindet die Gestalt der Stadt, die aus einem einfachen Mauerring und acht Türmen ohne Zinnen besteht, an den Vergilius Vaticanus und an wissenschaftliche Handschriften, nämlich die sogenannten Agrimensoren-Codices, welche sowohl aus der Spätantike als auch aus karolingischer Zeit überliefert sind. Vergleichbar ist die Abbreviatur der dargestellten Städte und Garnisonen in den jeweiligen Flurkarten.[354]

Eine etwas stärkere Abweichung von der Kreisform lässt sich auf einer Wandfläche in der Kirche von Clayton feststellen (Abb. 77). Die Darstellung des Himmlischen Jerusalems als hexagonaler Mauerring ist in der Wandmalerei nur hier nachweisbar. Für die ebenfalls zur sog. "Lewes-Group" gehörige Kirche von Plumpton kann dies aufgrund der starken Zerstörung des Himmelsstadt hingegen – anders als in der Forschungsliteratur konstatiert – nicht eindeutig belegt werden (Abb. 188).[355] Im Zusammenhang mit dem Himmlischen Jerusalem ist ein Rückgriff auf die Sechszahl durchaus verständlich, gilt diese doch in Bibel und Exegese als perfekte Zahl.[356] In der Offenbarung finden sich zwar Referenzen auf die Zahl Sechs, diese stehen bis auf die Erwähnung des Steines Sardius (Offb 21,20), der als sechste Gemme auf

---

353 Matthias Untermann hat in einem anderen Zusammenhang, nämlich den oktogonal angelegten Radleuchtern aus dem 11. und 12. Jahrhundert, auf eine Verunklärung hin zum Kreis verwiesen, siehe Untermann 1999, 45.

354 Wisskirchen 1990, 86 führt als Beispiele an: den Vergilius Vaticanus aus dem frühen 5. Jahrhundert, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. lat. 3225; den Codex Arcerianus aus dem 6. Jahrhundert, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 36.23 Aug. 2°; Den Codex Vaticanus Palatinus aus dem 9. Jahrhundert, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Pal. Lat 1564 sowie den Codex Gudianus aus dem 10 Jahrhundert, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Gud. lat., Katalog-Nr. 4409. Zusammenfassend schreibt ebd., 87: "*Die hier so genannten weltlichen Beispiele zeigen also deutlich die Tendenz, in überwiegend technischen Werken des 5. Jahrhunderts und später den Typus "Stadt" schablonenhaft durch oval gestreckte, mehreckige, häufig zinnenlose, niedrige Einfriedungen mit z.T. schmalen Türmchen darzustellen; d.h. es genügte die Andeutung durch einen Mauerring, der dann die Chiffre "Stadt" ergab."*

355 Diese These findet sich in dem kurzen Beitrag von Edwards 1986. Es könnte sich in Plumpton jedoch auch um eine quadratische Darstellung handeln. Beides lässt sich aber nicht belegen, da nur zwei Mauerseiten der Himmelsstadt erhalten sind.

356 *"Sie ist Zeichen der Schöpfung wie der von Gott gelenkten Zeit (sechs Weltalter); Zahl des Menschen, der am sechsten Tag erschaffen und am sechsten Tag (vor dem Sabbat) durch Christus erlöst wurde. Tropologisch bezeichnet die Sechs die guten Werke des Menschen, wie einige Exegeten auch durch den Hinweis auf die Werke der Barmherzigkeit bekräftigen."* Zitiert nach Meyer/Suntrup 1987, 444.

Christi Tod verweisen kann, der sich am 6. Wochentag des 6. Weltzeitalters ereignet, nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Himmelsstadt.[357] Möglicherweise ist – auch aufgrund der Singularität des Hexagons im Zusammenhang mit der Himmelsstadt – von einer grundsätzlichen Angleichung an die Kreisform auszugehen. Dies wäre eine Parallele zu der oben beschriebenen Assimilation des Oktogons.

In Tournai (Abb. 354) begegnet die Projezierung eines Kreises an die Wand im 12. Jahrhundert, in Barberà del Vallès (Abb. 21) im 13. Jahrhundert, wobei Frontal- und Aufsicht kombiniert werden.

Eine Herleitung der Kreisform wurde von der Forschung vor allem im Zusammenhang mit der Buchmalerei untersucht und die Grabeskirche als Vorbild vermutet (Abb. IV).[358] Bianca Kühnel sieht in dem Aufbau aus konzentrischen Kreisen, die an den vier Kardinalpunkten durchbrochen werden und ein zentrales Motiv aufweisen eine Gemeinsamkeit zwischen der Darstellung des Heiligen Grabes und den Apokalypsen von Valenciennes und Paris (Abb. V).[359]

Auf die Wandmalerei lässt sich dieser Herleitungsversuch nicht anwenden. Im Gegensatz zu den eben aufgeführten karolingischen Handschriften, die auf eine Wiedergabe der Mauern zugunsten von konzentrischen Kreisen verzichten und somit ein "emblematisches" Bild[360] generieren, ist diese abstrahierte Darstellungsform in der Wandmalerei nicht exklusiv nachweisbar. Die Stadt bleibt vielmehr durch Mauern, Tore und Türme und mitunter Zinnen grundsätzlich als solche erkennbar.

---

357 Die Stelle aus der Offenbarung ist zitiert nach Meyer/Suntrup 1987, 476-477. Für die anderen Verweise auf die Sechszahl siehe ebd., 475-476.

358 Als Vermittlungsmodell für eine kreisförmige Gestaltung der Himmelsstadt in den in karolingischer Zeit entstandenen Apokalypsen von Valenciennes und Saint-Amand wurde die in zeitgleichen Handschriften überlieferte Anastasisrotunde der Grabeskirche zunächst von Carol Heitz und auf ihn aufbauend von Marco Rossi mit Alessandro Rovetta, Agostino Colli und Bianca Kühnel angenommen. Carol Heitz verwies zudem auf eine mögliche Verbindung zur Auferstehungskirche auf dem Ölberg ohne dies weiter auszuführen. Durch den Pilgerbericht des gallischen Bischofs Arculf *de locis sanctis*, der das Heilige Grab in Jerusalem besuchte, und dessen Erinnerungen zwischen den Jahren 683 und 686 durch den Abt von Iona, Adamnan, aufgezeichnet wurden, sei diese Form bereits im frühen Mittelalter bekannt gewesen und rezipiert worden. Allein aus dem 9. Jahrhundert lassen sich vier Handschriften mit den zugehörigen Grundrissen der Grabeskirche nachweisen. Siehe hierzu Heitz 1979b, 227-228; Rossi/Rovetta 1983, 91; Colli 1983, 127; und Kühnel 1987, 129-130. Außerdem aufgeführt im Katalogteil von Gatti-Perer 1983, 156-158. Matthias Untermann hat die in den Skizzen wiedergegebenen bzw. nicht beachteten Elemente der Grabeskirche analysiert, siehe Untermann 1999, 38-39.

359 Kühnel 1987, 129-130.

360 Der Begriff ist zitiert nach ebd., 128, die wiederum auf die Erkenntnisse von Peter Klein verweist.

Allerdings ist im Sanktuarium von sv. Jiří in Prag eine Kombination von konzentrischen Kreisen und Mauerwerk sichtbar, wodurch ein Capriccio der beiden Überlieferungstraditionen fassbar wird (Abb. 210). Die Stadt setzt sich hierbei aus drei konzentrischen Kreisen zusammen. Der äußere ist von verschiedenen Personengruppen geprägt. In die Eckpunkte sind in Vierpässen möglicherweise die Propheten gesetzt. In die dazwischen liegenden Räume vier Gruppen aus je einem Evangelisten und drei Aposteln. Im mittleren Kreis sind unterschiedliche Stadtvignetten eingefügt. Es wird also auf eine reine Wiedergabe der Mauer verzichtet. Der innere Kreis ist zerstört. Fest steht, dass durch diese Anordnung die Stadt in ihrer Anlage fragmentiert und die personalen von den topographischen Einheiten getrennt werden.
Eine ähnliche Umsetzung ist in Tournai zu sehen (Abb. 354). Hier bilden drei konzentrische Kreise eine äußere Mauerschicht emblematisch ab, der dann die "erkennbare" Mauer, die unterschiedliche Steinlagen, Zinnen und Türme und ein Zugangstor aufweist, im Innern folgt.

4.2.1.3 Synthesen

Die oben gemachten Überlegungen verdeutlichen die unterschiedliche Umsetzung der Himmelsstadt anhand ihrer städtebaulichen Anlage, welche sich an der in der Offenbarung zugrunde gelegten quadratischen Form oder dem Kreis als einer weiteren geometrisch vollkommenen Matrize zu orientieren vermag.
Veranschaulicht werden kann die Gleichzeitigkeit von Quadrat und Kreis beispielsweise in der Klosterkirche von Prüfening, in welcher die Himmelsstadt sowohl in die Gewölbe des Sanktuarium als auch in die seitlich davon gelegenen Kapellen Johannes des Täufers und des heiligen Benedikts von Nursia gemalt wurde (Abb. 233, 240, 248). In der Johanneskapelle erscheint diese in einer quadratischen Anlage im Gewölbe, in der Benediktuskapelle hingegen kreisförmig. Die Wiedergabe im Sanktuarium synthetisiert die Kreis- und Quadratform im Gewölbe, da hier die Sponsa in einen edelsteinbesetzten Kreis gesetzt ist. In den Ecken des Gewölbequadrats bilden mehrere Mauerschichten die eigentlichen Mauern der Stadt ab, welche an den Wänden in unterschiedlichen Hierarchien der Heiligen fortgeführt werden.
Heidrun Stein hat darauf hingewiesen, dass diese Vereinigung von Kreis und Quadrat eine Parallele in dem Apokalypsekommentar des Haimo von Auxerre aus Sankt Blasien aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts hat (Abb. VI). Die quadratische

Form wird hierbei in der vorderen Ebene durch zwei perspektivisch aufeinander ausgerichtete Mauern impliziert, während der hintere Mauerabschnitt kreisförmig gestaltet ist.[361]

4.2.2 Freistellungen: Die Loslösung von geometrischen Formen

Die Darstellungsmodi der himmlischen Stadt folgen nicht immer den in der Offenbarung entwickelten oder in der Exegese vorgelegten Bildern. Vielmehr existieren alternative Lösungen, die zunächst eine Vernachlässigung des geometrischen Gefüges veranschaulichen, jedoch teilweise durch das Zusammenspiel und ein dreidimensionales Zusammensetzen und Ergänzen durch den Betrachter im Raum wieder geometrische Formen suggerieren und diesen mitunter in den Bildraum integrieren.

4.2.2.1 Die Arkaden des Apostelchores

Der Darstellung des Himmlischen Jerusalems in Form von Arkaden wird hier ein eigener Abschnitt gewidmet, da diese in der Wandmalerei nicht nur im Zusammenhang mit geometrischen Formen auftreten, also z.B. in eine Kreisform eingefügt werden wie in Sankt Georgen ob Judenburg (Abb. 311), sondern auch als eigenständige Architekturabbreviatur der Stadt anzutreffen sind, die dem Betrachter frontal gegenüber gestellt wird. Ein Beispiel hierfür findet sich in der Frauenkirche von Brixen in Südtirol (Abb. 38-43), wo sich die Himmelsstadt aus zwei übereinander angeordneten Arkaturen zusammensetzt. Hier ist eine Zuordnung unproblematisch, da eine Beischrift eine eindeutige Identifizierung erlaubt, in welcher die Stadt gemäß Ez 48,35 als *NOM(EN CIVITA)TIS DOMI(NUS I)BIDEM* bezeichnet ist.[362]
Allerdings ist dies bei der Mehrheit der Beispiele alles andere als eindeutig. Dies betrifft vor allem jene Arkaden, die im Zusammenhang mit dem sog. Apostelchor als Himmlisches Jerusalem gedeutet werden. Im Folgenden wird eine mögliche Eingrenzung dieser Option anhand von Bildbeispielen und Schriftquellen näher erforscht werden, um die Schwierigkeiten einer generalisierenden Deutung zu veranschaulichen. Anhand von drei Freskenprogrammen aus dem späten 11. und dem beginnenden 12. Jahrhundert, nämlich den Wandmalereien von Poitiers

---

361 Ausführlich Stein 1987, 64-65.

362 *„Und der Name der Stadt soll von heute an sein: Hier ist der Herr.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel: Eine ausführliche Behandlung der Himmelsstadt in Brixen in Zusammenhang mit der Gegenüberstellung zur Hure Babylon findet sich in Kapitel 6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche.

(1080/90), von Maderuelo (1. Viertel des 12. Jahrhunderts) und Kempley (1130-1140), wird untersucht, unter welchen Voraussetzungen eine Zuordnung plausibel erscheint. Arkaden können auch in anderen Zusammenhängen als Himmlisches Jerusalem aufgefasst werden. Auf die Himmlischen Wohnungen, die unter anderem auf Arkaden zur Kennzeichnung von Wohnungen in einem mehrgeschossigen Haus zurückgreifen, wird in Kapitel 5. Marginalisierungen: Das Bild des Hauses mit den vielen Wohnungen hingewiesen.

Die Beschäftigung mit der Arkatur im Hinblick auf eine Identifizierung als Himmlisches Jerusalem ist problematisch. Häufig werden die Arkaden über Apostelreihen, die in der kunsthistorischen Forschung als sog. Apostelkolleg oder Apostelchor bezeichnet werden und die sich z.B. in der Hauptapsis unter einer Maiestas Domini befinden, als Himmlisches Jerusalem gedeutet.[363] Willibald Sauerländer hat hingegen vorgeschlagen, den Apostelchor mit dem Weltgericht nach Matthäus zu verbinden (Mt 19,23-28), wonach die Apostel bei dem richtenden Christus thronen und über die zwölf Stämme Israels urteilen.[364]

Als Verbindungsglied zur Offenbarung galt, dass die Maiestas Domini ikonographische Elemente aus dem vierten Kapitel der Offenbarung vereint, und die Apostel im Himmlischen Jerusalem als Grundsteine der Stadt Erwähnung finden. Zudem sind in einigen Beispielen die Arkaden mit Türmen und Zinnen versehen, also mit Baugliedern, welche die Himmlische Stadt kennzeichnen und so eine Verbindung suggerieren. Ist mit diesen Arkaden, welche die Apostel überfangen, also grundsätzlich immer das Himmlische Jerusalem gemeint? Zunächst ist festzuhalten, dass „Apostelarkaden“ nicht ausschließlich im Zusammenhang der Maiestas Domini überliefert sind, und somit kein exklusiver Konnex zur Offenbarung respektive zum Himmlischen Jerusalem postuliert werden darf. Diese finden sich beispielsweise ebenfalls unter der thronenden Gottesmutter mit Kind, wie z.B. in der Hauptapsis von

---

363 Beispielsweise Grissian, Hocheppan, Nauders und Tramin bei Stampfer/Steppan 2008, 50 oder Degenau bei Böhmer 2008, 122 und 124-126. Oder bei Pagès i Paretas 2009, 49-50 für die Arkaden des Apostelchores in Sant Climent de Taüll. Ebenso bei Franck 1987, 143 in der Fodby Kirke.
In dieser Arbeit wird die Bezeichnung Apostelchor statt Apostelkolleg verwendet, da sich dieser Begriff bereits in karolingischer Zeit in einem Gedicht des Floro von Lyon belegen lässt und somit auf eine historische Quelle zurückgeht. Zum Gedicht siehe die folgenden Ausführungen in diesem Kapitel und im Katalog.

364 Sauerländer 1984, 30 zitiert nach Kadauke 1991, 19. In diesem Sinne auch Davy/Juhel/Paoletti 1997, 47 oder LCI I, 154.

Santa Maria de Taüll (Abb. VII).[365] Eine Erweiterung der Apostelreihen ist auch nur um Maria und die Taube möglich, wodurch ein Bezug zum Pfingstfest hergestellt wird, wie in Santa Coloma d‘ Andorra.[366] Außerdem werden die Apostel in den überlieferten Exempla aus der Monumentalmalerei nicht ausschließlich von Arkaden überfangen. Bereits eines der frühesten Beispiele einer Maiestas Domini in Bāwīt zeigt eine Platzierung der Apostel nebeneinander ohne eine weitere architektonische Rahmung, die von der Maiestas Domini durch einen Bildstreifen getrennt sind.[367]
Ein weiteres Argument gegen eine pauschale Deutung liefert ein Lied des Leiters der Kathedralschule von Lyon, Floro, aus dem 9. Jahrhundert.[368] In jenem hält er die Tituli eines heute verlorenen Bildprogramms in seiner Kathedrale fest. Floro unterscheidet klar zwischen dem *chorus apostolicus*, welcher einer Maiestas Domini beigeordnet ist, die von den vier Evangelistensymbolen umgeben ist, und dem Himmlischen Jerusalem, welches man sich in Lyon vermutlich mit den vier Paradiesflüssen als Gegenüberstellung vorzustellen hat.[369] Natürlich lässt sich aus Floros Gedicht nicht ableiten, dass sich die Apostel hier tatsächlich unter Arkaden befanden, dennoch ist die Zuordnung zur Maiestas Domini und die Scheidung von der himmlischen Stadt eindeutig. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Interpretation der Arkaden mit Aposteln als Himmlisches Jerusalem im Kontext einer Maiestas Domini häufig vage bleibt und Zurückhaltung geboten erscheint.

4.2.2.1.1 Räumliche Implementierungen in Maderuelo, Kempley und Poitiers

An drei Beispielen soll untersucht werden unter welchen Kriterien eine Verbindung zwischen Himmelsstadt und Aposteln unter Arkaden möglich erscheint. Grundsätzlich bedarf es für eine eindeutige Zuordnung nicht nur der architektonischen Rahmung und eines durch die Maiestas Domini gegebenen apokalyptischen Kontextes, sondern auch weiterer Hinweise und einer Untersuchung des Einzelfalles. Den behandelten Beispielen von Aposteln unter Arkaden in Kempley, Maderuelo und Poitiers ist die Verbindung mit einer Portalsituation und den dort wartenden Seelen und Engeln als Wächter der Stadt gemeinsam, wodurch eine eindeutige Verbindung zu Kapitel 21 der Offenbarung hergestellt wird. Außerdem

---

365 Für eine Abbildung siehe Demus 1968, Tafel 165.
366 Pénot 2003, 48.
367 Eine Abbildung findet sich bei Iacobini 2000, 45, Abb. 15.
368 Floro von Lyon, *Carmen* XX, 548.
369 Das gesamte Gedicht, eine deutsche Übersetzung und der Versuch einer räumlichen Verortung und Zuordnung der einzelnen Aspekte finden sich im Katalog.

zeigt sich bei jenen ein spiegelbildlicher Aufbau der Arkaden, die entweder an gegenüber liegenden Wänden miteinander konfrontiert (Kempley und Maderuelo) oder mangels größerer Wandflächen in das Deckengewölbe überführt werden (Poitiers) und so den Rezipienten zumindest in Kempley und Maderuelo in den Bildraum einbeziehen.

Maderuelo

Als erstes Beispiel innerhalb dieser Gruppe sollen die Malereien von Vera Cruz bei Maderuelo angeführt werden, die 1947 von den Wänden in situ abgenommen und in den Prado von Madrid verbracht wurden.[370] Reste der Wandmalereien befinden sich im Sanktuarium der Kapelle.

Die untere Zone aller Wandflächen ist von unterschiedlich gestalteten Arkaden geprägt, welche durch zwischen die Bögen eingefügte Turmaufbauten und Zinnen einen wehrhaften Charakter erhalten (Abb. 121-125). Auf der Nord- und Südwand wurden die Arkaden gleichartig mit Türmen zwischen den Bögen und Zinnen über den Mauern gestaltet (Abb. 122, 123). Unter ihnen sitzen die zwölf Apostel, die Bücher und Schriftrollen in der Linken halten und die Rechte zum Segensgestus erhoben haben. Unter den Aposteln lassen sich am östlichen Rand der Nordwand Petrus mit weißem und Paulus mit schütterem Haupthaar erkennen.[371] Zur Linken Petri ist der gleichförmige Rhythmus der Arkatur aufgebrochen. Unter einem etwas breiter als die Arkaden gestalteten Torbau befindet sich ein Eingangsportal mit Dreiecksgiebel, in welchem die Büsten von drei Figuren sichtbar sind (Abb. 121, 122). Aufgrund dieser Einfügung wurden die Arkaden der Nord- und Südwand mit den Aposteln als Darstellung des Himmlischen Jerusalems interpretiert.[372] Auch auf der Westwand befinden sich jeweils zu Seiten der realen Arkade gemalte Bögen, die jenen der Himmelsstadt zwar ähneln, aber nicht ganz entsprechen, da hier im Scheitelpunkt kleine Turmaufbauten eingefügt sind (Abb. 125). Auch besteht keine unmittelbare Verbindung zur Nord- und Südwand, da die Arkaden nicht ineinander übergehen, sondern durch einen senkrechten Streifen von jenen separiert sind.

---

370 Eine genaue Dokumentation zum Erwerb der Fresken durch den Staat und der Abnahme findet sich bei Martínez Ruiz 2002. Zur Datierung siehe z.B. Ávila Juárez 2005, 84.

371 Ávila Juárez 2005, 84 versucht hier Johannes, Jakobus den Älteren und Jakobus den Jüngeren zu identifizieren, obgleich eindeutige Merkmale und Attribute fehlen.

372 Eine Gleichsetzung mit dem Himmlischen Jerusalem fand nach meiner Kenntnis der Sekundärliteratur zum ersten Mal durch Joaquin Yarze Luaces statt, siehe Yarze Luaces 1974, 19, eine Deutung, die seitdem immer wieder aufgegriffen wurde.

Möglicherweise wurde hier die Geschichte des Sündenfalls mit der Vertreibung aus dem Paradies weitergeführt, befindet sich doch in dem darüber liegenden Register der Lünette sowohl die Erschaffung Adams durch Gott als auch der Sündenfall der Stammeltern.[373]

Weitere Apostel können nicht dargestellt gewesen sein, da die Zwölfzahl durch die Nord- und Südwand bereits erreicht ist. Auch in der unteren Bildzone der Ostwand werden Arkaden als Architekturrahmen für die Bilderzählung angesetzt (Abb. 121). Erneut schließen diese nicht an die angrenzenden Wände an, sondern sind von jenen separiert. Die Arkaden selbst sind breiter, um die Szenen aus der Christusvita zu rahmen. Zum einen ist die Begegnung zwischen Maria Magdalena und Christus in Bethanien vom Betrachter aus auf der linken Seite geschildert. Es folgt ein Fenster, in dessen Scheitelpunkt die Taube des Heiligen Geistes eingefügt wurde. Auf der daneben in südlicher Richtung liegenden Szene ist die Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige zitiert. In der Lünette der Ostwand ist die Erhebung des Wahren Kreuzes durch zwei Engel dargestellt, in dessen Mitte das Gotteslamm eingefügt ist. Das Kreuz ist reich mit Gemmen verziert. Zur Rechten und Linken des Kreuzes befinden sich Kain und Abel, die Gott ihr Opfer darbringen.

In der darüber liegenden, in das Gewölbe übergehenden Bildzone, stehen auf der Nordwand von West nach Ost ein weibliche Gestalt mit Nimbus, der von einer geflügelten Gestalt das Evangelium gereicht wird (Abb. 122). Die weibliche Figur wurde als Heilige, Maria oder als Personifikation der Kirche gedeutet. Die geflügelte Gestalt neben ihr wurde entweder als Erzengel Gabriel der Verkündigung oder als der Adler des Johannes interpretiert. Die Deutung als Evangelistensymbol erscheint hier trotz des fragmentarischen Zustands am plausibelsten, da auch die anderen drei Symbole im Bildprogramm zu finden sind. Es folgen ein Seraphim mit Weihrauchfässern, und möglicherweise der Erzengel Michael, der ursprünglich ein Schriftband mit der Inschrift PETICIUS (jener, der bittet) in Händen hielt und der Stier des Lukas. Auf der gegenüberliegenden Südwand sind von West nach Ost ein heiliger Bischof, der Engel mit dem Buch als Symbol des Matthäus, ein Seraphim mit Weihrauchfässern, der Erzengel Gabriel mit einer Rolle, die ihn durch die Inschrift POSTULACIUS (jener, der begehrt) ausweist, und der Löwe des Evangelisten

---

373 Siehe hierzu Kapitel 6.2.1 Gegenüberstellungen: Die Gegenwart des Irdischen Paradieses.

Markus abgebildet (Abb. 123).[374]
Elena Lampugnani hat die Rolle der Erzengel Michael und Gabriel im Zusammenhang mit den Wandmalereien in der Apsis der Kirche San Vincenzo im lombardischen Galliano, die 1007 geweiht wurde, untersucht. Auch hier lassen sich die gleichen Inschriften, wenn auch in vertauschter Anordnung, nachweisen. Es handelt sich um ein Phänomen, dass sich der Autorin zufolge im 11. und 12. Jahrhundert in der Lombardei und in Katalonien nachweisen lässt.[375] Mit dem Beleg in Maderuelo lässt sich konstatieren, dass diese Zuordnung auch im Norden der iberischen Halbinsel bekannt war.
Die Forscherin stellt insbesondere die durch die Inschriften ausgedrückte Mittlerrolle der Erzengel hervor, welche die Bitten der Gläubigen an Gott weitergeben, um jenen die Vergebung der Sünden und somit Eingang in die Himmelsstadt zu gewähren.[376] Dies lässt sich auch auf die Situation in Maderuelo übertragen, in welcher die beiden Erzengel als Angelpunkt in die mittlere Bildzone gesetzt, zwischen der Himmelsstadt mit den wartenden Seelen und der Maiestas Domini im Gewölbe vermitteln (Abb. 124). Deren Mandorla wird von Engeln gestützt und auf den apokalyptischen Kontext weisen wellenförmige Linien hin, die als das Gläserne Meer aus dem vierten Kapitel der Offenbarung gedeutet werden können sowie durch die vier Symbole der Evangelisten auf den Wänden. Das Meer aus Kristall wird jedoch nicht allein dem Gewölbe zugeordnet, sondern ergießt sich am Übergang zwischen Nord- und Westwand neben Maria in diese Bildzone (Abb. 122).

Kempley

In der Dorfkirche Saint Mary in Kempley (Gloucestershire) liegt eine ähnliche räumliche Disposition vor. Dies stellte bereits Chandler Rathon Post in seiner Analyse der Malereien von Maderuelo fest, obgleich eine Identifizierung als Himmlisches Jerusalem von seiner Seite nicht vorgenommen wurde.[377] Die Wandmalereien im Sanktuarium von Saint Mary sind vermutlich zwischen 1130 und 1140 entstanden (Abb. 111-117).[378] Das bemalte Gewölbe mit großflächigem und

---

374 Ávila Juárez 2005, 83-84.
375 Lampugnani 2006, 36-39. Auf Maderuelo geht die Autorin nicht ein, nennt aber zahlreiche andere Beispiele. Für Abbildungen der Basilica San Vincenzo siehe ebd., Tafelteil.
376 Ebd., 39.
377 Post 1930, 207.
378 Rickerby/Park 1991, 27.

vereinzeltem Sternengrund konstituiert sich aus Figuren und Motiven, die bis auf eine längs nach Osten gerichtete Maiestas Domini quer zum Gewölbe angeordnet sind (Abb. 113).[379] Von Westen nach Osten erscheinen zunächst auf beiden Seiten des Gewölbes Maria als Himmelskönigin mit einem Buch und der heilige Petrus mit Buch und Himmelsschlüssel. Jene agieren als Interzessoren für die Gläubigen. John E. Gethyn-Jones hat den Vorschlag gemacht, dass Maria als Patronin der Kirche ausgewählt wurde, und die Figur des Petrus möglicherweise der Patron der Auftraggeber der Malereien gewesen ist.[380] Die letztgenannte These lässt sich nicht belegen, aber es ist bezeichnend, dass hier nicht beide Apostelfürsten ausgewählt wurden wie z.B. in Marienberg, oder Maria mit Johannes dem Evangelisten zu einer Deesis ergänzt wurde. Es folgen spiegelbildlich zueinander angeordnet zwei durch vier Flügel gekennzeichnete Cherubim als zweithöchste Engelshierarchie, die mit Fahne und aufgeschlagenem Buch dargestellt sind. Nun zeigt sich die eigentliche Darstellung der Maiestas Domini gemäß Offb 4,1-8. So sind die sieben Fackeln zu sehen, die einander gegenüber zu Dreier- und Vierergruppen angeordnet sind. Längs zum Gewölbe erscheint die Maiestas Domini in einer aus mehreren Kreissegmenten zusammengefügten und mit gemalten Edelsteinen verzierten Mandorla. Christus hält in der Linken ein Buch mit den Buchstaben IHC und XPS, die ihn namentlich bezeichnen. Mit der Rechten segnet er. Zu beiden Seiten der Mandorla sind quer zum Gewölbe die vier Evangelistensymbole angeordnet, die Bücher als Attribute in Händen halten. Nördlich der Maiestas befindet sich der Engel als Symbol von Matthäus, dessen Unterkörper in nebeneinander gesetzte Linien aufgelöst ist, die als Verweis auf das Meer aus Kristall zu verstehen sind, welches bereits in der Thronvision erwähnt wird (Offb 4,6). Genau wie in der Gabrielskapelle der Kathedrale von Canterbury (Abb. 57), deren Malereien nur wenig früher zwischen 1125 und 1130 entstanden sind, befindet sich das Meer aus Kristall über der Darstellung des Himmlischen Jerusalems an den Wänden. Neben dem Engel ist der Markuslöwe zu sehen. Südlich sind der Adler für Johannes und der Stier für Lukas wiedergegeben. Über der Maiestas Domini befinden sich Sonne und Mond. Die Darstellung wird auf die höchste Engelhierachie, nämlich ein Paar von Seraphim mit sechs Flügeln ausgedehnt, deren obere Flügelpaare den unteren Bereich der

379 Eine Umzeichnung des Gewölbes findet sich bei Tristram 1944, Taf. 60.
380 Gethyn-Jones 1961, 10.

Mandorla rahmen. Weitere Engel sind auf der Ostwand dargestellt (Abb. 113). Drei Engel mit Schriftbändern, deren Text heute nicht mehr sichtbar ist, sind hier in Büstenform in Medaillons eingefügt. Sie schweben über dem zentralen Apsisfenster. Zu beiden Seiten dieses Fensters waren ursprünglich zwei Figuren unter Arkaden zu sehen. Die nördlich des Fensters gelegene Gestalt ist heute bis auf wenige Fragmente des Armes nicht mehr erhalten. Auch die Arkatur ist teilweise sichtbar. Die südlich des Fensters gelegene Arkade beherbergt die Gestalt eines Bischofs in Kasel mit Pallium und Albe, der durch Mitra, Manipel und Bischofsstab zu identifizieren ist. Die Malereien der Wandflächen von Nord- und Südwand sowie des Gewölbes sind von der Ostwand durch einen mehrfach ineinander geschachtelten Rautenfries getrennt (Abb. 114-117). Eine inhaltliche und räumliche Separierung entsteht auf der Nord- und Südwand mittels eines bauzeitlich eingefügten Fensters, das von der Malerei berücksichtigt wird. Östlich der Fenster nähert sich vor einem farblich vom Rest der Wände abweichenden Hintergrund Nordseite ein Pilger mir Pilgerstab und auf der Südwand ein Ritter mit Schwert unter einer Arkade mit Kielbogen, deren Spitze kleeblattartig auseinandergefaltet ist (Abb. 114, 116). Über dem Fenstersturz sowohl der Nord- als auch der Südwand erweitern sich die Arkaden zu einer symmetrisch aufgebauten Stadtsilhouette, die an den Seiten von zwei hochaufragenden und mehrgeschossigen Türmen begrenzt wird. An Nord- und Südwand wird über die Arkaden, die mit Edelsteinen verziert sind, und unter denen die Apostel sitzen, eine Verknüpfung zur Maiestas Domini hergestellt, da die Apostel zu dieser emporblicken. (Abb. 115, 117). Petrus kann aufgrund des Schlüssels als Attribut auf der Nordwand benannt werden. Diese Bögen und die Architekturabbreviatur über den Fenstern unterscheiden sich also in mehreren Punkten von den Arkaden in östlicher Richtung der Nord- und Südwand sowie von jenen der Ostwand. Die Gemmen der Arkaden und die achsensymmetrisch aufgebaute Architekturabbreviatur einer Stadt verweisen auf das Himmlische Jerusalem. Die Apostel sitzen in frontaler Position vor den Arkaden und stellen durch ihren nach oben gerichteten Blick eine Verbindung zur Maiestas Domini her. Die Figuren östlich der Fenster hingegen stehen jenseits des himmlischen Raumes vor einem andersartig gestalteten Hintergrund. Sie sind als Pilger gekennzeichnet. Beide sind barfuß. Im Unterschied zu den Aposteln sitzen sie nicht frontal im Raum, sondern wenden sich seitlich in Richtung der Fenster. Die Arkaden, unter denen sie stehen, sind anders gestaltet als jene der Apostel und könnten als Portale zum

Himmlischen Jerusalem aufgefasst werden, dessen Idealgestalt bereits über den Fenstern deutlich wird, und durch dessen Portal die Seelen der verstorbenen Pilger in die Himmelsstadt eintreten werden. Diese Portalsituation, hier handelt es sich um eine häufig anzutreffende Reduzierung der zwölf Portale der Offenbarung, ist ein Analogon zu Darstellungen der Himmlischen Wohnungen, vor deren Portal ebenfalls die Seelen der Auferstandenen versammelt sind. Im Gegensatz zu jenen ist hier durch die Eingeschossigkeit der Arkaden ein deutlicher Unterschied gegeben. In Kempley wird der Verweis auf den Eingang in die Himmelsstadt zusätzlich durch eine offensichtliche Lichtsymbolik verstärkt, befindet sich der Zugang zur Himmelsstadt doch direkt neben den Fenstern des Sanktuariums.[381]

Poitiers

Eine ähnliche inhaltliche Abfolge existiert im Tonnengewölbe des Sanktuarium der Kathedrale Notre-Dame von Poitiers, deren Malereien im Gewölbe im 2. Viertel des 12. Jahrhundert entstanden sind (Abb. 191, 192).[382] Von Osten ausgehend thront Maria mit dem Christuskind auf dem Schoß in der Kalotte und wird von Engeln und Heiligen gerahmt (Abb. 194). Durch eine Inschrift wird auf Maria als Sitz der Weisheit hingewiesen. Nördlich der Mandorla sind die Buchstaben IA erhalten. Dies könnte erneut auf Maria oder vielleicht auf Jakobus verweisen.[383] Die Positionierung erfolgt unmittelbar in Verbindung zur Darstellung einer Maiestas Domini, die nachfolgend beschrieben wird, obgleich die Maria von Poitiers anders als jene von Kempley durch ihre Lage in der Apsiskalotte eine hervorgehobene Stellung einnimmt (Abb. 193). Im Zentrum des Gewölbes, und durch einen eigenen Bildrahmen als eigenständige und exklusive Vision ausgezeichnet, sitzt die Maiestas Domini mit Buch und zum Segen erhobener Hand, die von den vier Evangelistensymbolen sowie von Sonne und Mond flankiert ist. Die zweiteilige Mandorla wird von zwei Engeln gehalten. Westlich der Maiestas Domini wird ein Medaillon mit dem Lamm Gottes von vier Engeln getragen (Abb. 193). Zu beiden Seiten des Lammes eröffnet sich analog zu Kempley das spiegelbildlich aufgebaute Bild der Himmelsstadt. Statt an den Wänden sind die Arkaden, wohl auch mangels geeigneter Wandflächen, in das Gewölbe gerückt.

---

381 Ausführlich zur Lichtsymbolik in Kapitel 6.3.1 Das Leuchten der Stadt im apokalyptischen Bildraum von Kempley

382 Riou ^{3}1992, 28.

383 Hulnet-Dupuy 1999, 7.

Zunächst ist auf beiden Seiten eine mit Gemmen geschmückte Arkatur zu sehen, die von einer Architekturabbreviatur überfangen ist (Abb. 195, 196). Diese setzt sich aus Mauerelementen und sieben Türmen zusammen. Unter dieser stehen zwei Engel, welche zu beiden Seiten von drei nur fragmentarisch erhaltenen nackten Seelen stehen und diese wie die Architektur durch ihre Flügel rahmen. Mit jeweils einer Hand verweisen sie auf das auf die Stadt herabschwebende Lamm Gottes. Unter den Engeln und Seligen fließt das gläserne Meer, welches ebenso auf die Himmelsstadt verweist. Das Meer aus Kristall wird in östlicher Richtung weitergeführt. Hier wurden ebenfalls auf der Nord- und Südseite des Gewölbes Arkaden mit Architekturabbreviaturen mit je sechs Aposteln gemalt, die auf Globen sitzen (Abb. 197). Auch diese sind mit Edelsteinen geschmückt, also ebenfalls – neben dem Portal mit den Engeln – als Himmlisches Jerusalem zu verstehen. Als Bedeutungsschicht hinzu kommt möglicherweise die in der Exegese verbreitete Vorstellung, dass die Apostel mit den Edelsteinen gleichzusetzen sind, was dann auch für die vorgenannten Exempla Maderuelo und Kempley relevant wäre. Die räumliche Disposition ist vor allem jener in Kempley sehr ähnlich. Die Portalsituation mit den Seelen (in Poitiers zusätzlich mit Engeln), und die anschließenden mit Edelsteinen verzierten Arkaden, verweisen in beiden Beispielen auf die Himmelsstadt. Die Bindung zwischen Portal und Arkaden wird in Poitiers zusätzlich durch das durchlaufende Meer aus Kristall bewirkt, das den Untergrund der Himmelsstadt bildet. Dies ist in Kempley durch das Herabkommen des Gläsernen Meeres auf die Architekturabbreviatur der Himmelsstadt über dem nördlichen Fenster anders gelöst. Hier wird eine Bindung zwischen Portal und Arkaden durch die jene miteinander verbindende Architekturabbreviatur des Fensters erreicht.
Wie ist die Verbindung zwischen dem erstgenannten Beispiel Maderuelo zu Kempley und Poitiers? An der Nord- und Südwand thronen auch in Maderuelo jeweils Apostel unter einer mit Zinnen und Türmen gegliederten Arkade. Auf der Nordseite ist dieser gleichmäßige Rhythmus im Osten durch die Einfügung einer breiteren Toranlage gestört, in dem sich ein Portal mit Dreieckgiebel befindet, in welchen die Fragmente von drei Figuren zu erkennen sind. Jenseits des Portals sitzt der heilige Petrus. Diese Disposition ist eine Analogie zu Kempley und Poitiers. Allerdings weist Maderuelo keine vollkommen spiegelbildliche Anordnung wie in den erstgenannten Beispielen auf. Die Portalsituation lässt sich nur für die östliche Ecke der Nordwand belegen und nicht für die gegenüberliegende Südwand.

Auch eine besondere Auszeichnung der Mauern durch Edelsteine oder der Bezug zum Gläsernen Meer lässt sich hier nicht feststellen. Analog ist allerdings die Verortung in einen apokalyptischen Kontext.

4.2.2.1.2 Antike Stadttor- und Säulensarkophage als Bildquellen

Arkaden, die mitunter mit weiteren architektonischen Elementen wie Türmen und Zinnen geschmückt sind, existieren in der mittelalterlichen Plastik, Wand- und Buchmalerei häufig. Sie können einzelne Figuren überfangen oder in narrativen Zusammenhängen als Rahmen agieren. Häufig stehen Sie auch – wie bereits erklärt – in Verbindung mit dem Apostelchor, welcher der Maiestas Domini zugeordnet wird. Als mögliches Vorbild für letztgenanntes Bildmotiv wurde die Gruppe der frühchristlichen "Stadtsarkophage" aus dem 4. und 5. Jahrhundert n.Chr. vorgeschlagen, die Christus mit den Aposteln als Lehrversammlung oder als Traditio Legis zeigen.[384] Das namensgebende Stadttor im Zentrum der Komposition ist durch die Gestalt Christi bei diesen Sarkophagen besonders hervorgehoben. Durch den Paradiesberg, auf dem Christus steht, und die Palmen wird es in einen apokalyptischen Kontext gerückt. Dieses Stadttor und die Hintergrundarchitekturen wurden mit dem Himmlischen Jerusalem verknüpft.[385] Ein Brückenschlag zur frühchristlichen Mosaikkunst wurde von Bianca Kühnel formuliert, die in den Stadtsarkophagen, aber auch in den sog. "Säulensarkophagen", die eine gleichförmige Architekturkulisse aufweisen, ein Vorbild für das Mosaik von Santa Pudenziana in Rom sieht (Abb. XI). Hier hat Christus, erhöht auf dem Thron sitzend und von den vier Wesen umringt, zusammen mit den Aposteln vor einer Arkadenarchitektur Platz genommen, die in der Forschungsliteratur zumeist als Darstellung des Himmlischen Jerusalems gedeutet wird. Als Vergleichsbeispiele benannt werden können in diesem Zusammenhang der Mailänder Sarkophag von Sant' Ambrogio für einen Stadttorsarkophag (Abb. VIII, IX) und der Concordius Sarkophag von Arles (Abb. X) für den Typus der Säulensarkophage.[386]
Der Versuch einer Einordnung der in der Forschung wenig diskutierten hochmittelalterlichen Beispiele von Maderuelo, Kempley und Poitiers wurde bisher

---

384 Bisconti 1996, 598.
385 Bereits Sansoni 1969, 77. Jüngst Dresken-Weiland 2010, 59.
386 Kühnel 1987, 64. Eine Auflistung der Stadttorsarkophage findet sich bei Gatti-Perer 1983, 201-211 und in der Abhandlung von Sansoni 1969.

nicht vorgenommen.[387] Ein grundlegender Unterschied zu den Stadtsarkophagen besteht jedoch darin, dass die Figur Christi in den Wandmalereien nicht in die Arkaturen eingefügt wurde und dass somit auch kein zentral in der Mitte eingefügtes Portal existiert, welches in den Stadtsarkophagen den exklusiven Zugang zur Stadt mit Christus als einziger Pforte suggeriert. Die Säulensarkophage unterscheiden sich hiervon durch eine gleichartige Gestaltung der Arkaden, welcher sich auch die Christusfigur unterordnet.

Interessant ist, dass z.B. beim Concordius Sarkophag an den Rändern ein Verstorbener über ein Portal in die Himmelsstadt geleitet wird (Abb. X).[388] Dies ist eine Parallele zur Erschließung in Maderuelo, Kempley und Poitiers.

Es mag sich bei den Arkaden also um einen Nachhall der antiken Grabkultur handeln,[389] obgleich sich das Motiv – auch durch seine Anordnung im Raum – von dem möglichen Vorbild weitgehend löst. Die Christuserscheinung wird in Form der Maiestas Domini exkludiert und erhöht, behält aber ihren Konnex zu den Arkaden durch eine enge räumliche Anbindung.

Die Anbringung der Arkaden erfolgt an einander gegenüberliegenden Wänden oder im Gewölbe, wodurch zunächst eine scheinbare Doppelung der Himmelsstadt auftritt, was die Möglichkeit einer räumlichen Implementierung in die reale Architektur bewirkt. Der Betrachter befindet sich somit in dem imaginierten Raum der Himmelsstadt, der durch die Wandmalerei suggeriert wird, wofür sinnfällig in den vorgestellten Beispielen das Sanktuarium der Kirchen gewählt wurde.

4.2.2.2 Autarke Architekturchiffren – ein Überblick

Getrennt von den Arkaden werden Architekturchiffren der Himmelsstadt untersucht, die ebenfalls die geometrische Grundstruktur vernachlässigen. Der Begriff meint in dieser Arbeit bei den überlieferten Beispielen heterogene Gestaltungsmodi, die sowohl als "autarkes" Bildmotiv die Himmlische Stadt imaginieren oder als architektonischer "Überbau" für andere Bilderzählungen dienen. Dabei können die Chiffren sowohl eine marginale Rolle, als auch einen wichtigen Bezugspunkt in der

---

387 Maderuelo und Kempley fehlen beispielsweise bei der Auflistung der Überlieferung des Himmelsstadt im Mailänder Katalog von 1983. Lediglich Poitiers wird als Beispiel erwähnt, siehe Gatti Perer 1983, 248.

388 Bisconti 2007, 462 und Dresken-Weiland 2010, 66-67.

389 Ausführlich zur Sichtbarkeit von antiken Grabmonumenten im Mittelalter wird in Kapitel 5.4 Visuelle Quellen: Antike und mittelalterliche Grabbauten in Italien, Frankreich und Spanien im Zusammenhang mit den Himmlischen Wohnungen, deren Form sich wohl von Columbarien ableitet, verwiesen.

Komposition einnehmen.
Tritt eine Chiffre als eigenständiges Bildmotiv auf, werden unterschiedliche Aspekte der Stadtgestalt betont. Herausgegriffen werden zeitgleich entstandene Monumente, welche gegenübergestellt werden, da mit ihnen die Spannbreite der unterschiedlichen Bildlösungen verdeutlicht werden kann. Es handelt sich um Ceri und Saint-Lizier (beide erstes Drittel 12. Jahrhundert) sowie San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore und Wilhelmshaven-Fedderwaden (alle Ende des 13. Jahrhunderts).

4.2.2.2.1 Stadtrömische Umsetzungen in Ceri, Microarchitekturen in Santa Maria Maggiore und San Giovanni in Laterano

In einem ausschließlich im (stadt)römischen Bereich überlieferten Darstellungsmodus werden in einer frontalen Sichtweise die gemmengeschmückte Stadtmauer und beigeordnete Türme zusammen mit den Bewohnern in den Blick genommen. Dies lässt sich bereits in der Kirche Santa Maria Immacolata in Ceri (ca. 1100-1130) nachweisen (Abb. 58-60). Das Himmlische Jerusalem befindet sich auf der Ostwand im Eingangsbereich der Kirche, deren Sanktuarium nach Westen ausgerichtet ist, als Element einer Weltgerichtsdarstellung. Die mit Edelsteinen besetzte in Draufsicht gestaltete Stadtmauer und die Insertion von Heiligen innerhalb des Weltgerichts erlauben eine Identifizierung als Himmelsstadt. Eine Parallele zu diesem sehr stark zerstörten Beispiel existiert in der Tafelmalerei auf der Weltgerichtstafel aus Santa Maria in Campo Marzio, die in den Vatikanischen Museen aufbewahrt wird. Im römischen Kontext lässt sich eine Wiedergabe mit Edelsteinen bis in die frühen Formulierungen der Städte Jerusalem und Bethlehem in der Mosaikkunst finden, welche auch im Frühmittelalter in der kreisförmigen Anlage von Santa Prassede (Abb. 256) und dann erneut in Ceri bis zu den späten Darstellungen in Santa Maria Maggiore (Abb. 252, 253) und San Giovanni in Laterano (Abb. 251) nachweisbar ist. Die beiden letztgenannten Beispiele aus dem späten 13. Jahrhundert zeigen im Zentrum der Apsis verortet eine ähnliche Gestaltungsweise der Stadtmauern, die auf eine frontal dargestellte goldene Mauerfläche mit beigeordneten Türmen reduziert und ebenfalls mit Gemmen geschmückt ist. Eine Verortung als Himmelsstadt ergibt sich zudem durch die Insertion Petri, Pauli und eines Wächterengels sowie weitere ikonographische Zusammenhänge (bei beiden die Paradiesflüsse; Marienkrönung und Marientod in Santa Maria Maggiore; Gemmenkreuz und Taufe in San Giovanni in Laterano).

Diese beiden Beispiele sind so kleinformatig in die Bildkomposition eingefügt, dass sie mit bloßem Auge kaum wahrnehmbar sind. Dies bedeutet nicht, dass das Bildmotiv als marginal zu betrachten ist. Vielmehr scheint auch das "Kleine" im übergeordneten Ganzen eine wichtige Rolle einzunehmen, da diese in der Komposition in zentrale Achsen und Zusammenhänge komponiert werden und somit möglicherweise als "Zelle" der Bildprogramme angesehen werden können.[390] Die fehlende Ausgestaltung einer geometrischen Form und Reduktion der architektonischen Elemente mag in Ceri, San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore wohl dem kleinen Format der Darstellung geschuldet sein.

4.2.2.2.2 Komplementäre Bildlösungen in Wilhelmshaven-Fedderwaden und Saint-Lizier

Es lässt sich in einer unmittelbaren zeitlichen Nähe um 1280, und von Rom sowohl kulturell als auch räumlich weit entfernt, eine komplementäre Herangehensweise in Wilhelmshaven-Fedderwaden in der Kirche Sankt Stephanus demonstrieren. Diese Gegenüberstellung soll helfen, die Diversität der Darstellungsoptionen zu verdeutlichen. Das Himmlische Jerusalem ist als beigeordnetes Thema des Weltgerichts verbildlicht, welches im dritten Joch von Westen im Gewölbe des Kirchenschiffs an einen Christuszyklus anschließt (Abb. 378, 379). Die Stadt ist frontal wiedergegeben und auf sechs symmetrisch angeordnete Türme reduziert. Es werden hier andere Schwerpunkte gesetzt, um das Stadtbild zu generieren als in den römischen Beispielen. Auf die Inkrustierung mit Edelsteinen und die goldenen, geschlossen und kompakt auftretenden Mauern zur Kennzeichnung der Stadt wird verzichtet. Stattdessen wird eine durchscheinende, fragile und geöffnete Stadtsilhouette entworfen, die so statt der Vielzahl der Edelsteine auf den kristallklaren Jaspis nach Offb 21,11 anspielen könnte. Sechs Türme, die mit Perlen als weiteren Schmuckelementen gemäß der Offenbarung versehen sind, werden über Bogenöffnungen angeordnet. Sterne zwischen diesen, der Engel mit den Seelen und der Kontext des Weltgerichts verweisen eindeutig auf Jerusalem und die himmlische Sphäre. Die Öffnungen zur Stadt und die Türme sind auf den hell gekalkten, bloßen Grund des Gewölbes gesetzt. Hierdurch wird statt Tiefenraum eine vollkommene personale und objekthafte Leere im Sinne des johanneischen Textes

---

390 Im Zusammenhang mit San Giovanni wurde diese Valenz des Himmlischen Jerusalems für das Bildprogramm von Petersen 1991 untersucht.

suggeriert. Dies weicht ebenfalls von den stadtrömischen Exempla ab, die bereits eine Implementierung der Heiligen in die Stadt verdeutlichen, weswegen auch die Zugangssituation und die so angedeutete zukünftige Erschließung durch die Seelen keine Rolle spielen, die für Wilhelmshaven-Fedderwaden bedingt durch die Darstellung der Weltgerichts, elementar sind.
Diese Konzentration auf die durch den Eingang der Seelen bedingte Zugangssituation und die Türme, und der damit einhergehende Verzicht auf die geometrische Form, wird auch in den Malereien im Gewölbe der Nordkapelle in der Kathedrale von Saint-Lizier deutlich, die ungefähr zeitgleich zu Ceri (1100-1130) entstanden und zuletzt unter die Herrschaft von Bischof Ramon Guillem (1104-1126) datiert wurden (Abb. 299).[391] Die Himmelsstadt nimmt hier einen Großteil des Tonnengewölbes ein. Wie im Zusammenhang mit den Arkaden des Apostelchores im Gewölbe der Kathedrale Notre-Dame von Poitiers (1070-1090) werden die Türme mit den Portalen spiegelbildlich zueinander zum Scheitelpunkt des Gewölbes angeordnet, so dass eine scheinbare Doppelung entsteht. Zwischen jeweils drei Türmen, deren verschiedenfarbige Steine die Gemmen bezeichnen, befinden sich drei Portale, in welchen Seelen stehen, wodurch auf die drei Zugänge in jeder Himmelsrichtung der Himmelsstadt angespielt werden könnte. Die Bewohner wenden sich einer weiteren Figur am Rand zu, die Einlass in die Stadt begehrt. Der obere Abschluss der Türme ist heute nicht mehr sichtbar, so dass hier keine weiteren Anmerkungen möglich sind. Unter der Stadt existiert auf beiden Seiten ein weiteres Register, in das je zwei Evangelistensymbole eingefügt sind. In dieser Zone lässt sich im südlichen Gewölbeteil ein in ein Medaillon eingefügter Engel erkennen, der eine Seele in Empfang nimmt, um diese der Himmelsstadt zuzuführen. Von einer identischen Ausgestaltung auf der gegenüberliegenden, in diesem Bereich zerstörten Wandmalerei, kann ausgegangen werden. Auch hier zeigt sich also eine von dem italienischen Ceri abweichender Darstellungsmodus, der statt einer fest gefügten, bereits erschlossenen Himmelsstadt mit Heiligen, den Prozess des Eintretens fokussiert, und deswegen die Portalsituation in den Blick nimmt.

391 Pagès i Paretas 2010 mit Verweis auf die vorhergehenden Datierungsvorschläge.

4.2.2.3 Rahmenarchitekturen – eine Tiefenbohrung am Beispiel von Oizé

Doch zurück zu dem in den einleitenden Sätzen erwähnten Rahmenarchitekturen, die als Überbau viele Bildmotive und -erzählungen umfassen und bei denen sich die Frage stellt, ob es sich lediglich um schmückende Architekturelemente handelt oder ob hier mitunter das Himmlische Jerusalem gemeint ist.[392] Wie bereits im Zusammenhang mit den Arkaden erwähnt, ist Zurückhaltung geboten, fehlen doch in der Regel eindeutige Hinweise, da weder ein apokalyptischer Kontext noch eindeutige Kennzeichen der Himmelsstadt bzw. ihre Bewohner dargestellt sind.
Am Beispiel der Wandmalereien der Kirche Saint-Hilaire in Oizé (Abb. 171-174) soll verdeutlicht werden, dass diese Deutung in begründeten Einzelfällen möglich ist. Es mag als Anregung für zukünftige Forschungen dienen, welche diese in unzähligen Kontexten überlieferten Rahmenarchitekturen in den Blick nehmen. Der Zusammenhang zum Himmlischen Jerusalem ergibt sich in Oizé durch den funeralen Kontext der Darstellung, welche die Totenmesse und Auferstehung der Seele des heiligen Hilarius von Poitiers veranschaulicht und so auf eine himmlische Sphäre deutet (Abb. 171). Zudem wird auf das während einer Totenmesse angestimmte Antiphon zur Himmelsstadt verwiesen werden. Herangezogen werden auch Schriften des Heiligen, die mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalems als Architekturrahmen der Szene in Verbindung gebracht werden.
Christian Davy hat sich mit den erst im Jahre 1986 freigelegten und nahezu unbekannten Fresken von Oizé beschäftigt. Erhalten ist in dieser Kirche u.a. ein Malereifragment an der Südwand der großen südlichen Kapelle, das er als Begräbnis des heiligen Hilarius und die Auffahrt von dessen Seele in das Himmlische Jerusalem interpretiert. Ob es Teil eines größeren Zyklus aus der Heiligenvita

---

392 Als Beispiel angeführt sei hier die Brixener Johanneskapelle, in der Maria auf der Ostwand des Kirchenschiffs als Sedes Sapientia von einer bekrönenden Architektur überfangen ist, die sich aus unterschiedlichen Bauten zusammensetzt, wobei ein achsensymmetrischer Aufbau vorliegt. Diese Architektur wurde von Stampfer/Steppan 2008, 245 als Himmlisches Jerusalem gedeutet. Außer dem symmetrischen Aufbau weisen keine weiteren Elemente auf die Himmelsstadt hin. Gegenüber an der Westwand wurde analog die Ecclesia gemalt, die ebenfalls thronend von einer identisch aufgebauten Architekturkulisse überfangen ist, die nicht in die oben aufgeführte Zuordnung eingefügt wurde. Es ist zwar richtig, wie Stampfer/Steppan 2008, 246 anführen, dass Maria als Ecclesia in Prüfening im Himmlischen Jerusalem thront, dort wird auf die Stadt jedoch über die Edelsteine durch eine Inschrift verwiesen, der Thron der Ecclesia ist mit Edelsteinen verziert und die vier Paradiesströme entspringen aus der Stadt. Der apokalyptische Zusammenhang ist zudem durch die vier Evangelistensymbole, die Paradiespflanzen und die unterschiedlichen Stände der kirchlichen Hierarchie gegeben, welche die Bausteine bilden, aus denen sich die Himmelsstadt zusammensetzt. Keines dieser Elemente ist für die Brixener Johanneskapelle nachweisbar.

gewesen ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, da die Befunde fehlen.[393] Im Zentrum der Komposition steht der Sarkophag des Heiligen, in den er auf einem Leichentuch von zwei tonsierten Geistlichen in prachtvoll verzierten Dalmatiken gelegt wird. Der Körper des Toten ist durch eine Fehlstelle nur fragmentarisch erhalten. Vermutlich trug die Gestalt eine Kasel mit Pallium.
Das Patrozinium der Kirche und das für Hilarius typische Attribut der Bischofsmitra legen nahe, dass es sich um den Heiligen handelt.[394] Hinter den Leichenträgern stehen auf jeder Seite drei Geistliche mit Tonsur, die ebenfalls in reich verzierte Gewänder gekleidet sind. Zwei von ihnen schwenken Rauchfässer, zwei weitere halten Kreuzstäbe in den Händen, zwei Stäbe oder Kerzen und einer davon möglicherweise den Stab des verstorbenen Bischofs. Über Hilarius steigt die bis auf die Mitra unbekleidete und mit einer Aureole ausgezeichnete Seele des Verstorbenen in einer Mandorla von Engeln getragen in das Himmlische Jerusalem auf. Den äußeren Figurenrahmen bilden drei Bischöfe, die durch ihre Bischofsmitren eindeutig diesem Stand zugewiesen werden können. Sie sind in Kasel mit Pallium und Albe gekleidet. Zwei stehen auf der vom Betrachter gesehen linken und einer auf der rechten Seite.
Christian Davy vermutet, dass die Szene wie auf der gegenüberliegenden Seite von einer vorspringenden Kolonnade abgeschlossen wurde.[395] Die als das Himmlische Jerusalem gedeutete, die Totenmesse rahmende Architektur ist friesartig als oberer Abschluss der Komposition in einer überirdischen Sphäre verortet. Die Seele in der Mandorla ist bereits in die von Engeln bevölkerte Himmelszone, die durch ein rotes Band bezeichnet wird, vorgedrungen und wird in die Stadt eingehen.
Der Forscher deutet die drei schmalen Türme über der Mandorla als Verweis auf die drei Türme auf jeder Seite der Stadt gemäß der Offenbarung. Zudem sei hier ebenfalls als Referenz auf den Text des Johannes die Stadt weiß gleich dem Jaspis dargestellt.[396] Die Stadt ist von der Mitte der Komposition ausgehend zunächst achsensymmetrisch aus einem weißen, langgestreckten, mit Schießscharten bewehrten und überdachten Gebäude aufgebaut, in dessen Zentrum sich die erwähnten Türme mit roten und weißen Helmen befinden. An den Seiten schließt der

---

393 Davy 1999, 333 und 336.
394 In diesem Sinne auch ebd., 336.
395 Ebd., 334.
396 Ebd. Es sei hier an die bereits erörterten Beispiele Wilhelmshaven-Fedderwaden im Bezug auf den Jaspis und Saint-Lizier mit dem Verweis auf die drei Portale erinnert.

Bau mit weißen Ecktürmen an, die genau in der verlängerten Achse der fliegenden Engel liegen. Der weitere Befund ist auf der rechten Seite gestört und es ist unklar, ob die Symmetrie beibehalten wurde. Links ist ein monumentaler, mit Zinnen versehener Wehrturm sichtbar. Möglicherweise befand sich auf der rechten Seite das Äquivalent. Links folgt ein Bauensemble aus drei weißen Häusern mit Schießscharten, von denen zwei rote Dächer aufweisen. Nach vorne zum Betrachter verkröpft sich der Fries auf der linken Seite und schließt mit einem weiteren mächtigen Wehrturm mit Schießscharten. Der Befund der rechten Seite ist teilweise zu erahnen, weicht von dem dreiteiligen Bau der gegenüberliegenden Flanke jedoch ab. Neben weißen, mit Zinnen bewehrten Häusern mit rotem Dach wurde hier ein mit Zinnen versehener Wehrturm in weiß und rot eingefügt. Der äußere rechte Rand ist nicht mehr erhalten. Das Stadtbild, das keinerlei Figuren aufweist, differiert also vom Text der Offenbarung und vielen Beispielen, die sich in ihrer Gestalt stärker an der Bibel orientieren.

Ein gewichtiger Grund in der rahmenden Architektur dennoch die Himmelsstadt zu sehen, liegt in der darunterliegenden Szene begründet, welche eine Totenmesse verbildlicht. Während dieser Messe wurde das Antiphon *In Paradisum deducant te angeli* über das Himmlische Jerusalem angestimmt, welches auf den Eingang der Seelen in die Stadt nach ihrem Tod verweist.[397]

Erwähnt werden sollen hier ferner die Benediktus- und Johanneskapelle in Prüfening bei Regensburg. In beiden Kapellen wird die Auffahrt der Seelen des heiligen Benedikts und Johannes des Täufers in die himmlische Stadt bildlich umgesetzt (Abb. 236, 240, 247, 248). Dem Himmlischen Jerusalem wird in den genannten Beispielen keine marginalisierte Rolle am oberen Rand der Komposition, sondern im Gewölbe zugedacht und als Kreis bzw. als Quadrat imaginiert. Auch in Santa Maria Maggiore wird die Himmelsstadt in den Kontext des Marientodes gesetzt und die von Christus in Empfang genommene Seele Mariens strebt der Himmelsstadt zu (Abb. 252, 253).

Einen weiteren Anhaltspunkt bieten die Schriften des heiligen Hilarius von Poitiers. In seinem Traktat über die Psalmen wird das Himmlische Jerusalem wiederholt im vierfachen Schriftsinn ausgelegt und zudem von ihm bereits als jetzt existente Größe

---

397 Siehe hierzu auch Kapitel 3.2 Visionen, Gedichte, Gebete und liturgische Zeugnisse als Textquellen.

betrachtet, in welche die Seelen der Heiligen und der Gläubigen einziehen. Am ausführlichsten sind seine Erklärungen zu Psalm 121 nach der Vulgata, welchen er im Bezug auf die Verschiedenartigkeit der Gebäude gemäß den Verdiensten ihrer Bewohner diskutiert, aus denen sich die himmlische Stadt zusammensetzt, wobei er insbesondere die Größe und Schwere der Türme betont. Die Gläubigen selbst werden zu Gebäuden der Stadt und streben danach, zum Hause Gottes zu werden.[398] So erklären sich möglicherweise die Ausdifferenzierung unterschiedlicher Häuser und die wuchtigen Türme in Saint-Hilaire sowie die anikonische Darstellungsweise, die von den Angaben der Offenbarung abweichen.

4.3 Topographische Einheiten

Die Membran der himmlischen Stadt setzt sich aus unterschiedlichen tektonischen Gliedern und Materialien zusammen, die Bestandteil der Stadttopographie bilden. Diese äußere „Haut“ wird teilweise in der Offenbarung genau beschrieben. Im folgenden Unterkapitel werden zunächst die architektonischen Teilaspekte behandelt, die den äußeren Rahmen der Stadt bilden. Davon getrennt untersucht werden die Edelsteine, Perlen und das Gold, die zwar als Schmuckelemente der Architektur dienen, in der Exegese jedoch eine eigenständige Aufarbeitung aufgrund ihrer Materialbedingtheit erfahren haben. Hinzu kommen topographische Aspekte, die das Innere der Stadt betreffen, nämlich der Fluß des Lebens und die Lebensbäume. Die Elemente werden jeweils mit der bildlichen Überlieferung verglichen. Schwerpunkt wird hierbei auf ihre räumliche Umsetzung gelegt, welche durch unterschiedliche Baumetaphern geprägt ist, die eine Ausweitung und Verschmelzung der Bilder mit den realen Baugliedern des Kirchenraumes befördern.

4.3.1 Tektonische Glieder: Mauern, Grundsteine, Tore und Türme

Mauern

Intakten, die Stadt umschließenden Mauern, kommt eine Schutzfunktion gegenüber einer potentiell feindlichen Außenwelt zu. Auch die Offenbarung nennt eine vollständige Stadtmauer, die keine Protektion ausübt, da der himmlischen Stadt im

---

398 Hilarius von Poitiers, *Psalmen*, Bd. 12, Psalm 121: 226-238. Auf die mögliche Verbindung zu einer anderen Schrift des Heiligen, den *Liber de Trinitate*, hat Christian Davy verwiesen. Er sieht die Zwölfzahl der Einteilung des Buches im geometrischen Raster der Komposition gespiegelt, siehe Davy 1999, 336.

Gegensatz zur irdischen keine Feinde mehr gegenüberstehen. Ihre Erwähnung dient dazu, ihren Umfang zu erfassen und vor allem auch einen Gegensatz zwischen einem externen und internen Raum zu befördern.[399]

Norbert Schneider unterscheidet für das Mittelalter im Wesentlichen vier Auslegungsmöglichkeiten. Zum einen stehen die Mauern seit dem frühchristlichen Autor Eucherius von Lyon für die Heilige Schrift, oder nach Pseudo-Melitus für Christus. Eine dritte Deutung setzt sie mit den Märtyrern gleich. Zuletzt können diese aber auch als Stärke des Glaubens und der rechten Lehre verstanden werden.[400] In der Architekturallegorese zum Himmlischen Jerusalem werden die Märtyrer auch nur mit den Zinnen verglichen, welche den oberen Abschluss der Mauern bilden.[401] Darüber hinaus müssen die vier Auslegungen um eine fünfte ergänzt werden, da nach Oecumenius, Primasius, Caesarius von Arles oder auch Andreas von Caesarea auch die Apostel und Patriarchen durch Christus zu Mauern und Toren der Himmelsstadt werden.[402]

Die Stadtmauern sind ein Kennzeichen des Himmlischen Jerusalems als Stadt und können von Edelsteinen bedeckt sein. Häufig sind die Mauern sehr differenziert wiedergegeben, lassen die einzelnen Steinlagen und sogar jeden Stein erkennen. Als weiteres Element können Zinnen hinzugefügt werden, die den wehrhaften Charakter der Stadt zusätzlich betonen (z.B. Abb. 103). Allerdings sind derlei gestaltete Mauern nicht immer von Bedeutung. So werden beispielsweise in Wilhelmshaven-Fedderwaden die sonst häufig massiv erscheinenden Mauerflächen der Himmelsstadt nahezu aufgelöst und durchscheinend, was den kristallenen und reinen Charakter der Stadt und weniger ihren fortifikatorischen Aspekt unterstreicht (Abb. 379).

Im Kirchenraum wird die gemalte Mauer mitunter in abstrahierter Form auf der realen Wand fortgeführt. Die Mauersteine werden hierbei durch gemalte Figuren ersetzt, die in Registern übereinander angeordnet sind, was der oben beschriebenen Exegese entspricht. Besonders anschaulich ist dies im Sanktuarium der ehemaligen Klosterkirche von Prüfening (Abb. 225, 230) sowie in der sog. Engelskapelle von Saint-Chef (Abb. 281-288) nachweisbar, bei denen die Versammlung der Heiligen

---

399 Söllner 1998, 206-207.
400 Schneider 1973, 78.
401 Reske 1973, 134.
402 Weinrich 2005, 362.

zur Grundlage für den Bau und zu lebendigen Steinen werden, aus denen sich die Himmelsstadt zusammensetzt.[403]

Grundsteine

Weitere Baumetaphern können aus der Beschreibung der Offenbarung generiert werden, wonach die zwölf Grundsteine des Himmlischen Jerusalems mit den Namen der zwölf Apostel versehen sind, was als Idee in ähnlicher Form auch im Galaterbrief zu finden ist, wo Jakobus, Kephas und Johannes als Säulen der Kirche bezeichnet werden (Gal 2,9) oder im Brief an die Epheser, in welchem die Apostel und Propheten die Grundsteine und Christus den Eckstein der Kirche bilden (Eph 2,20-21). Dadurch durchdringen die Apostel gleichsam die ganze Stadt, die sich auf ihnen gründet.[404] Die zwölf Grundsteine meinen u.a. nach Primasius, Apringius, Beda, Ambrosius Autpertus und Beatus die Apostel, die durch Christus hierzu geworden sind, wobei jener selbst als Grundlage des Fundaments zu verstehen ist.[405] In der Behandlung der Apostel wird sich zeigen, dass diese als häufige personale Einheit die Himmelsstadt bevölkern und mit den Mauern eng verbunden sind.[406]

Tore

Als Bestandteil der Mauer werden zwölf Tore erwähnt, welche die Eingänge zur Stadt bilden auf denen zwölf Engel stehen. Auf den Toren sind die Namen der zwölf Stämme Israels eingeschrieben. Sie werden als Dreiergruppen beschrieben, die jeweils in eine Himmelsrichtung zeigen.

Diese Tore der Himmelsstadt sind geöffnet. Gegen jede bekannte Norm ist die Permanenz dieses Zustandes, da durch das Fehlen der Nacht, also der Periode in welcher die Stadttore geschlossen sind, kein Schließen notwendig ist. Dadurch wird die immerwährende Öffnung der Gemeinschaft gegenüber den anderen verdeutlicht.[407] Außerdem kann hierdurch Beständigkeit ausgedrückt werden, nämlich

---

403 Auf diese "Erweiterung" der Mauerflächen wird in Kapitel 4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz im Zusammenhang mit den Bewohnern der Himmelsstadt näher eingegangen.

404 Söllner 1998, 210-211.

405 Mazzucco 1983, 62, insb. Anm. 128 mit Textbelegen.

406 Siehe hierzu Kapitel 4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz.

407 Müller-Fieberg 2003, 119-120.

zu den Beschlüssen des Weltgerichts oder der apostolischen Lehre. Ersteres wurde beispielsweise von Primasius und Beda in ihren Apokalypsekommentaren als Erklärung herangezogen, letzteres von Hieronymus und Beatus.[408]

Bereits die frühchristliche Exegese kennt zudem das Bild des einen Tores, das Christus bedeutet. Die zwölf Tore hingegen stehen für die Apostel.[409] Diese Deutung findet sich auch bei Beda Venerabilis und Beatus im 8. Jahrhundert. Die zwölf Tore respektive die zwölf Apostel bilden die Kirche, die den Weg bereitet zu der einen Tür, die für Christus steht.[410] Haimo von Auxerre unterscheidet innerhalb der Stadt zwei Hierarchien der Kirche, die *ordines ecclesiae*. Die meinen zum einen jene, welche den göttlichen Gesetzen folgen, also die Apostel, Jungfrauen und Propheten, und jene, welche in der Kirche sind, aber aus einer menschlichen Institution stammen wie Märtyrer und Gläubige. Ambrosius Autpertus und Haimo vergleichen sie mit den Toren und Grundsteinen der Mauer.[411] Für Eucherius von Lyon stehen diese übergreifend für die Heilige Schrift, die für die Gläubigen geöffnet ist und so ein Erreichen des Heils ermöglicht. Hrabanus Maurus setzt die Tore hingegen mit dem Glauben an Christus gleich, da nur durch ihn ein Zugang in den Himmel möglich sei.[412]

Mit den Toren werden auch zahlensymbolische Überlegungen verknüpft. Prudentius fasst diese zu vier Dreiergruppen zusammen.[413]

Die Vierzahl in Kombination mit der Dreizahl wird z.B. bei Augustinus und Caesarius von Arles sowie bei Apringius, Beda, Ambrosius Autpertus und Beatus auch auf die vier Evangelien und die Lehre der Kirche übertragen, die an den vier Kardinalpunkten sitzen und so in die ganze Welt getragen werden. Grundlage hierfür bildet die Trinität.[414]

Auch die Dreizahl der Tore spielt eine Rolle und wird bei Ambrosius Autpertus und Beatus mit den drei theologischen Tugenden verbunden.[415]

In der Wandmalerei begegnen die Tore des Himmlischen Jerusalems in unterschiedlichen Versionen, wobei Zahl und Gruppierung variieren und die

---

408 Mazzucco 1983, 63, insb. Anm. 138 und 139 mit Verweis auf die einzelnen Textstellen.
409 Reske 1973, 150-151.
410 Ronk-Vaandrager 1998, 436 mit Textbelegen.
411 Ebd., 512-513 mit Textbelegen.
412 Schneider 1973, 81-82 mit Textbelegen.
413 Reske 1973, 150-151 mit Textbelegen.
414 Mazzucco 1983, 62, insb. Anm. 125 mit Textbelegen. Diese Vorstellung findet sich auch bei Richard von Saint-Omer im Werk *de trinitate*, siehe hierzu Schneider 1973, 54-55.
415 Mazzucco 1983, 62, insb. Anm. 126 mit Textbelegen.

numerische Symbolik nicht nachhaltig umgesetzt wird. Allerdings ist die Gruppierung zu vier personalen Dreiergruppen und die Markierung der vier Kardinalpunkte z.B. durch Türme gerade in der kreisförmigen Umsetzung im Gewölbe nachweisbar, z.B. in Gurk und Matrei (Abb. 103, 151). Portale erscheinen sowohl geöffnet als auch geschlossen. Räumliche Relevanz erhalten diese, wenn lediglich ein oder zwei spiegelbildlich angeordnete Portale den Zugang zur Himmelsstadt bilden, da hierdurch eine Involvierung des Betrachters durch eine räumliche Schwellensituation befördert werden kann.[416]

Ein geschlossenes Portal zur Himmelsstadt ist in den Fresken von Angers nachweisbar. Dort lässt sich es sich mit der Idee von Maria als geschlossener Pforte verbinden, die dort als Maiestas Mariae mit dem Christuskind auf die Stadt herabschwebt (Abb. 12). Eine Schwellensituation für den Betrachter ist durch die Anbringung der Himmelsstadt auf der Fassade des Kapitellsaales neben dem Eingangsportal gegeben.[417] Die Reduktion auf ein Portal lässt sich jedoch auch auf Christus als das eine Tor beziehen. Anschaulich ist dies in Civate. Hier ist die *Traditio Legis* über dem Außenportal der Kirche dargestellt (Abb. 61). Von Christus ist der Oberkörper zu sehen, der sich mittig über dem Portal befindet. Zu seinen Seiten stehen Petrus und Paulus, denen er Gesetz und Schlüssel übergibt. Die Baumetapher ist hier deutlich durch die Anlage von Christi Körper nachvollziehbar, dessen Unterleib durch das reale Portal ersetzt wird, durch welches der Besucher Einlass in den Kirchenraum erhält. Dabei ist diese Darstellung das erste Bild, welches der Rezipient nach Erklimmen der breiten und steilen Treppenstufen wahrnimmt und so eindrucksvoll für diesen in Szene gesetzt wird. Christus als Tür – transponiert in den realen Raum – fungiert hier als Schwelle zur Himmlischen Stadt im ersten Gewölbejoch von San Pietro (Abb. 62). Diese Schwellensituation wird auch im zugehörigen Titulus der *Traditio Legis* thematisiert.[418]

---

416 Nachweisen lässt sich dies beispielsweise in der figurativ gestalteten Schwellensituation zwischen Atrium und Krypta der Abteikirche von Marienberg, siehe Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg und 6.2.2.1 Verbergen und Enthüllen: Das Vorhangmotiv von Marienberg. Außerdem in den durch ein gemaltes Portal als Zeichen der Himmelsstadt gefassten Fenstern im Sanktuarium der Marienkirche von Kempley, siehe Kapitel 4.2.2.1.1 Räumliche Implementierungen in Maderuelo, Kempley und Poitiers und 6.3.1 Das Leuchten der Stadt im apokalyptischen Bildraum von Kempley.

417 Zu Angers siehe Kapitel 6.2.3.2 Vom "Zug der Heiligen Drei Könige" zur Himmelsstadt in Angers.

418 Müller 2009, 120-121. Ausführlich zur frühchristlichen und mittelalterlichen Bildtradition des Motivs, ebd., 105-120.

Türme

Neben den Portalen dominieren Türme häufig die Kompositionen, welche in der Offenbarung nicht benannt werden, jedoch wichtiges Kennzeichen auch einer realen Stadt sind und somit als Chiffre dienen können. Auch hier lässt sich keine Regelhaftigkeit nachweisen. Ihre Zahl variiert zwischen vier Türmen wie in Gurk und 18 Türmen in Civate (Abb. 103, 62). Mitunter lässt sich jedoch ein Bezug zur Zahlensymbolik herstellen. So werden die Türme beispielsweise in Gurk und Matrei (Abb. 103, 151) in die Grate des Gewölbes mit der Darstellung der Himmelsstadt gesetzt. Auf ihren oberen Abschlüssen sitzen hierbei die Symbole der Evangelisten, wodurch eine Referenz zu jener exegetischen Linie gezogen werden kann, wonach sich die Evangelien entlang der Kardinalpunkte über die Welt verteilen.[419]

[419] Zu den Evangelisten siehe Kapitel 4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz.

4.3.2 Schmuckelemente: Gold, Edelsteine und Perlen

Die Preziosität der Stadt und ihrer Mauern wird insbesondere durch die verschiedenen wertvollen Materialien betont, aus denen sie zusammengesetzt ist.

Gold und Jaspis

Zunächst wird geschildert, dass die Mauer aus Jaspis erbaut und die Stadt aus reinem Gold beschaffen ist (Offb 21,18). Kristallklarer Jaspis als Baumaterial ist bereits in einer vorangegangenen Textpassage (Offb 21,11) fassbar. Das reine Gold betont die göttliche Herkunft der Stadt, da goldene Attribute in der gesamten Offenbarung die himmlische Sphäre und deren Akteure prägen.[420] Der Jaspis wird u.a. bei Caesarius, Primasius, Beda und Beatus mit Christus gleichgesetzt.[421] Die kristallklare Beschaffenheit steht bei Apringius dafür, dass die Gnade der Taufe mit einem roten Schimmer leuchtet, was diese mit dem Tod Christi verbindet.[422] Das Gold, das mit reinem Glas verglichen wird, wurde in der Exegese z.B. von Primasius, Beda, Ambrosius Autpertus und Beatus mit höchster moralischer Reinheit identifiziert, die in der irdischen Existenz nicht zu erreichen sei.[423] Für Haimo von Auxerre ist es darüber hinaus mit der göttlichen Weisheit gleichzusetzen.[424] Goldfarbige Flächen prägen folglich auch die Stadtmauern oder ihre Teile in der bildlichen Überlieferung auch jenseits der sowieso häufig diesem Farbspektrum zugeordneten Mosaikkunst. Dies lässt sich beispielsweise in den goldfarbig gestalteten Mauerflächen der Himmelsstadt in den Gewölbemalereien von Braunschweig veranschaulichen (Abb. 25). Nur einmal nachweisbar ist die kristalline Durchsichtigkeit des Jaspis, und zwar in den durchscheinend gestalteten Mauern des Himmlischen Jerusalems von Wilhelmshaven-Fedderwaden (Abb. 379).[425]

Edelsteine

Die Beschreibung der zwölf Grundsteine mit den Edelsteinen (Offb 21,19-20) lässt offen, ob die zwölf Gemmen als Schmuckelemente auf die Mauersteine appliziert

---

420 Söllner 1998, 216-217.
421 Mazzucco 1983, 62. insb. Anm. 120 mit Textbelegen.
422 Weinrich 2005, 366 mit Textbelegen, welche er ins Englische übersetzt wiedergibt.
423 Mazzucco 1983, 60, insb. Anm. 103 mit Textbelegen.
424 Ferrarini 2011, 316-317 zitiert die Passage 7,21 aus Haymos Expositio Apocalypsis, siehe ebd., 316, Anm. 54.
425 Zu Wilhelmshaven-Fedderwaden siehe Kapitel 4.2.2.2.2 Komplementäre Bildlösungen in Wilhelmshaven-Fedderwaden und Saint-Lizier.

sind oder ob die Grundsteine Edelsteine sind. Ohne Vergleich im Neuen Testament ist die Komplexität und Vielfalt der beschriebenen Steine, die aufgrund anderer Zuordnungen und Benennungen der Antike zu heute nicht eindeutig bestimmt werden können.[426] In der Offenbarung sind diese als Kennzeichen des Himmels bereits in vorangegangenen Textpassagen fassbar. In der Thronvision sieht der Seher zunächst eine Gestalt, die mit einem Jaspis und Karneol verglichen wird und dann den Regenbogen, der wie ein Smaragd aussieht. Hinzu kommt das Gläserne Meer, das durchscheinend wie Kristall ist (Offb 4,2-3 und 6).[427]

Unterschieden werden kann zwischen einer Erwähnung der Edelsteine ohne Auslegung und den detaillierten Steinauslegungen in den Apokalypsekommentaren und Homilien.[428] Hinzu kommen Ausdeutungen der Edelsteine in Gedichten.[429]

Eine umfassende Ausdeutung in Kommentaren zur Apokalypse setzt erst nach Gregor dem Großen ein, der zwar selbst kein Traktat verfasst, sich aber in einzelnen Schriften zur Bedeutung der Edelsteine geäußert hat. Er legt dabei jedoch nicht alle in der Offenbarung aufgeführten Gemmen aus. Dennoch konnte er der späteren Exegese wichtige Impulse geben. Mit Isidor von Sevilla wird dann eine zweite Phase der Steinexegese eingeleitet, die das antike Wissenskonvolut für die späteren Ausleger erschließt.[430]

Bei der ersten Variante einer gesamthaften Auslegung ist vor allem die Zahlensymbolik von Bedeutung.[431] Viktorin von Pettau vergleicht die unterschiedliche Beschaffenheit und Farbe der Edelsteine mit der Verschiedenartigkeit im Glauben.[432] Primasius deutet diese hingegen als Symbole für die Schönheit der Tugenden mit denen die Heiligen in einem geistigen Sinne geschmückt sind.[433] Häufig wird über diese allgemeinen Andeutungen hinaus ein Bezug zur Lehre der Apostel und zu diesen selbst gesetzt. Dann ist die Anzahl der zwölf Edelsteine von Bedeutung.

---

426 Müller-Fieberg 2003, 108-111.

427 Christel Meier hat ausführlich auf die Deutung der Edelsteine der Thronvision verwiesen, siehe hierzu Meier 1977, 118-123.

428 Reske 1973, 126-127.

429 Siehe hierzu beispielsweise Früh 2002, 96-101 mit Verweis auf das Gedicht das *Himmlische Jerusalem*.

430 Meier 1977, 133-136.

431 Zur Zahlendeutung der Edelsteine Meier 1977, 83-89.

432 Weinrich 2011, 22.

433 Ders. 2005, 373, Anm. 117 mit Textbelegen. Die englische Übersetzung der Textpassage bei ebd, 373.

Clemens von Alexandria[434] und Apringius von Beja[435] können hierfür als Beispiel dienen. Ersterer interpretiert übrigens die Edelsteine als Tore und nicht – wie im Text der Offenbarung angelegt – als Perlen. Auch in Origenes Ezechiel-Homilien findet sich diese Vorstellung.[436] Caesarius von Arles verweist in diesem Zusammenhang auf ihre Diversität, die auf die verschiedenen Stufen der Gnade verweisen, die den zwölf Aposteln im Namen des Heiligen Geistes zugesprochen wurden.[437] Prudentius führt diese im Zusammenhang mit der Erbauung des geistigen Tempels an, dessen Wände (und nicht nur die Fundamente wie im Text der Offenbarung) aus den zwölf Edelsteinen bestehen. Eine Einzeldeutung unterbleibt auch hier vollkommen, es wird jedoch auf die außerordentliche Schönheit und Wechselbeziehung zwischen den Steinen verwiesen, deren Licht vom einen zum anderen Stein leuchtet. Die Steine sind für Prudentius gleichbedeutend mit den Tugenden, aus denen sich der geschilderte geistige Bau zusammensetzen wird. Damit bemüht er laut Christel Meier eine bereits seit Anbeginn der christlichen Exegese verbreitete Vorstellung.[438] Als Element bedeutsam ist das bei Prudentius thematisierte Leuchten, welches von den Edelsteinen ausgeht, und das in der Exegese immer wieder Erwähnung findet, ohne in eine nähere Analyse einbezogen zu werden.[439] Wie das Lamm als Licht der Stadt wirkt, geht somit von ihren Bestandteilen, nämlich den Edelsteinen, eine Leuchtwirkung aus.

Bei der zweiten exegetischen Überlieferung werden die Edelsteine im Detail beschrieben. Hierbei werden ganz unterschiedliche Aspekte wie Farbe, Materialeigenschaften, Herkunft etc. für eine vielfache Deutung herangezogen. Eine ausführliche Analyse in diesem Sinne, jedoch im Zusammenhang mit einer Interpretation der verschiedenen Apostel findet sich u.a. bei Andreas von Caesarea.[440] Bei Isidor von Sevilla stehen die zwölf Steine auch für die zwölf Apostel,

---

434 Weinrich 2005, 372-373, Anm. 111 mit Textbelegen. Siehe auch die englische Übersetzung nach ebd., 373.

435 Ebd. mit Textbelegen. Die englische Übersetzung der Textpassage bei ebd.

436 Meier 1977, 83. Die Textstellen finden sich bei ebd., Anm. 250 und 253.

437 Weinrich 2005, 373, Anm. 119 mit Textbelegen. Die englische Übersetzung der Textpassage bei ebd., 373.

438 Meier 1977, 80-81 mit den entsprechenden lateinischen Textstellen aus der Psychomachia, Verse 851-865 und 910-915.

439 Ebd., 237.

440 Jedem Apostel wird ein bestimmter Stein zugeordnet, der aufgrund einer ihm innewohnenden spezifischen Farbsymbolik und durch typologische Bezüge symbolhaft erklärt wird. Der Jaspis steht für Petrus, der Saphir für Paulus, der Chalzedon für Andreas, der Smaragd für Johannes, der Sardonyx für Jakobus, der Sardion für Philippus, der Chrysolith für

deren Bedeutung er ebenfalls im Einzelnen erklärt.[441] Beda stellt anhand der Edelsteine einen Bezug zu unterschiedlichen Personengruppen und Eigenschaften her, und entwirft so ein umfassendes Deutungsprogramm durch eine Deutung von Aussehen und Farbe der Steine in Kombination mit biblischen Bezügen.[442]
Hatten diese beschriebenen Deutungen der Edelsteine Auswirkungen auf die Kunst und insbesondere auf die Wandmalerei und Mosaikkunst? Schließlich spiegelt die letztgenannte Gattung in besonderem Maße die Ästhetik wertvoller und seltener Materialien durch die Verwendung von unterschiedlichen Glasflüssen und mitunter auch von Steinen wieder, die im Kirchenraum eine besonderes Strahlen und Leuchten hervorrufen.
Edelsteine finden sich in zahlreichen Darstellungen der Himmelsstadt wieder, sind jedoch nicht unabdingbar, um diese zu kennzeichnen. Eine namentliche Bezeichnung ist in der Wandmalerei nur in Civate nachweisbar (Abb. 62). Werden Gemmen zur Kennzeichnung der Stadt herangezogen, werden diese durch unterschiedliche Steinformen und -farben wie z.B. in Matrei (Abb. 151) oder einfach durch verschiedenfarbige Mauern wie z.B. in Angers (Abb. 13) kenntlich gemacht. Eine Unterscheidung der Edelsteine voneinander im Sinne der als zweiter Strang der Exegese vorgestellten Überlieferung ist somit irrelevant. Nachweisbar ist jedoch durchaus der Wille die Diversität der Gemmen abzubilden.
Marie-Thérèse Gousset betont, dass die Tradition, die Stadt mit Gemmen geschmückt darzustellen, in den frühchristlichen Mosaiken Roms vorgeprägt sei und in der stadtrömischen Tradition in karolingischer Zeit in Rom fortgeführt werde. In der mozarabischen Tradition gemäß den Apokalypsehandschriften des Beatus seien die Edelsteine hingegen abwesend (Abb. III). Eine Reprise und Anknüpfung an die römische Darstellungsweise sei im frühen 11. Jahrhundert in den zerstörten Malereien der Abteikirche von Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Pierre, zu erkennen, die den Beschreibungen von Andreas Floriacensis zufolge mit Edelsteinen geschmückt

---

Bartholomäus, der Beryll für Thomas, der Topas für Matthäus, der Chrysopras für Thaddäus, der Hyazinth für Simon und der Amethyst für Matthias. Weinrich 2005, 373-379 mit den Anm. 121, 127, 132, 135, 141, 146, 154, 157, 163, 166, 175 führt die entsprechenden Textstellen auf. Die englische Übersetzung der Textpassage bei ebd., 373-379.

441 Ronk-Vaandrager 1998, 483 mit Textbelegen.

442 Weinrich 2005, 374-380, Anm. 125, 131, 134, 140, 145, 148, 153, 156, 162, 165, 173, 179 mit den Textbelegen. Ebd., 374-380 oder ders. 2011, 185-190 gibt die englische Übersetzung der Auslegung über die Edelsteine wieder.

war.[443] Da aus dem 10. Jahrhundert keine Darstellungen des Himmlischen Jerusalems in Wandmalerei und Mosaikkunst überliefert sind, erscheint diese Aussage nicht weiter verifizierbar. Es kann also nicht angenommen werden, dass zwischenzeitlich auf die Darstellung der Edelsteine verzichtet wurde. Diese bleiben auch in späteren Darstellungen immer gegenwärtig. Gleichzeitig ist auch ein Verzicht auf eine Applikation von Edelsteinen in den Darstellungen der Himmelsstadt zu beobachten. Diese können somit Kennzeichen der Himmelsstadt sein, müssen es aber nicht.

Perlen

Die zwölf Tore, welche aus einer einzigen Perle bestehen, haben keine Vorlage im Alten Testament, sondern sind wohl eine Erfindung des Johannes.[444] Zwei Grundtendenzen der Deutung lassen sich feststellen: Für Viktorin von Pettau sind die zwölf Tore aus Perlen mit den zwölf Aposteln gleichzusetzen, die durch die immerwährende göttliche Gnade fortwährend geöffnet sind.[445] Für Clemens von Alexandria ist Christus die einzig wahre Perle.[446]

Die Perlen sind in der bildlichen Überlieferung ebenfalls anzutreffen, z.B. in Civate (Abb. 62), wo sie als kleine Punkte den oberen Abschluss der Türme bilden, allerdings wird diesen in den hier behandelten Exempla im Raum nur eine untergeordnete Rolle zugestanden.

4.3.3 Paradiesallusionen: Der Fluss des Lebens, die Lebensbäume und die Paradiespflanzen

Der Begriff Paradies im Zusammenhang mit dem Lebensbaum findet sich in Offb 2,7 im Schreiben an die Gemeinde in Ephesus als Verheißung für jene, die siegreich sein werden. Ähnliche Versprechungen an die triumphierenden Gemeinden werden auch in den Sendschreiben an die anderen sechs Kirchen formuliert und beziehen sich auf die folgenden visionären Ereignisse der Offenbarung. Dies ist auch bei der Erwähnung des Lebensbaumes der Fall, der die Lebensbäume des Himmlischen Jerusalems antizipiert.[447] In den Kapiteln zum Himmlischen Jerusalem wird mit dem

---

443 Gousset 1977/78, Text, 184-185.
444 Söllner 1998, 224.
445 Weinrich 2011, 22.
446 Meier 1977, 71.
447 Macaskill 2010, 74-75.

Fluss des Lebens (Offb 22,2 und 17) und der Lebensbäume (Offb 22,2) sowie dem einen Lebensbaum (Offb 22,14 und 19) eine Erinnerung an das Irdische Paradies hervorgerufen, was in der bildlichen Überlieferung wie z.B. in San Giovanni in Laterano (Abb. 251) durch Pflanzen evoziert werden kann.

Lebensfluss

Bereits im Schöpfungsbericht entspringt ein Fluss in Eden, welcher sich dann in die vier Paradiesströme Pischon, Gihon, Tigris und Euphrat teilt (Gen 2,10-14). Auch bei Ezechiel (Ez 47) entspringt er aus dem Altar. Dieser Lebensfluss ist mit der Anwesenheit Gottes und zugleich untrennbar mit dem Opfertod Christi verbunden, da das lebensspendende Wasser für die Völker aus dem Thron des Lammes und Gottes fließt. In Fortführung des Altares bei Ezechiel, der in der Offenbarung zum Thron des Lammes wird, ist dieser Opfergedanke besonders gegenwärtig.[448] Durch den einen Lebensstrom der Offenbarung wird die Einheit gewahrt, im Irdischen Paradies hingegen verweist die Teilung auf die Diversität der Schöpfung.[449] Der Fluss des Lebens wird in der Exegese z.B. bei Hieronymus, Caesarius, Primasius, Apringius, Beda, Ambrosius Autpertus und Beatus mit der heilsbringenden Taufe verglichen, mit der Predigt oder mit Christus selbst.[450] Die beiden Ufer können auch für die beiden Testamente stehen, was sich bei Apringius und Ambrosius Autpertus nachweisen lässt.[451]

In der räumlichen Umsetzung ist der Lebensfluss singulär in Civate nachweisbar (Abb. 62). Dort wird er aber in Referenz auf die Paradiesflüsse, die in dem an das Himmlische Jerusalem anschließende Gewölbe dargestellt sind (Abb. 66), in vier Arme geteilt. Insgesamt erscheint vor allem die Gegenüberstellung zum Irdischen Paradies in den Raumprogrammen relevant und wird deswegen gesondert betrachtet.[452]

Bäume des Lebens

Der Baum des Lebens (Gen 2,9 und 3,24) ist in einer Steigerung des Irdischen Paradieses zu zwölf Bäumen multipliziert und nicht mehr unerreichbar (Offb 22,2).

---

448 Macaskill 2010, 76-77.
449 Wick 2012, 240.
450 Mazzucco 1983, 63, insb. Anm. 140 mit Textbelegen.
451 Ebd., 63, insb. Anm. 141 mit Textbelegen.
452 Siehe Kapitel 6.2.1 Gegenüberstellungen: Die Gegenwart des Irdischen Paradieses.

War doch das Irdische Paradies nach dem Sündenfall für die Menschen verloren und von Cherubim bewacht worden. Das Verbot von den Früchten zu essen, existiert nicht mehr, und die Bäume tragen monatlich Früchte.[453] Erst im durch den Opfertod Christi erneuerten Paradies der himmlischen Stadt ist eine gesteigerte Erfüllung möglich. Dennoch findet auch hier der einzelne Lebensbaum Erwähnung als Voraussetzung, um in diese einzutreten.
Der Lebensbaum wird schon bei Hieronymus, und z.B. auch bei Caesarius, Apringius, Ambrosius Autpertus und Beatus als Christus interpretiert, der durch seinen Opfertod den Gläubigen Eingang in die Himmelsstadt ermöglicht.[454] Die zwölffache Frucht der Lebensbäume steht erneut nach Hieronymus sowie beispielsweise Apringius, Beda, Ambrosius Autpertus und Beatus für die Predigten der Apostel, durch welche die Heiligen tugendsam werden.[455] Die Blätter zur Heilung der Völker sind unterschiedlich interpretiert worden als Hymen der Erwählten und Heiligen laut Primasius, Beda und Ambrosius Autpertus, als Botschaften Christi für Apringius oder als das Kreuz im Sinne Beatus.[456]
Zwei Lebensbäume sind eindeutig nur in Civate nachweisbar und um Christus in der Himmelsstadt angeordnet (Abb. 62). Sonst lassen sich diese in den hier verhandelten Exempla nicht finden.

Paradiespflanzen

Trotz der oben gemachten Einschränkung bleibt der paradiesische Charakter der Himmelsstadt in vielen Darstellungen gewahrt. Schließlich handelt es sich gleichsam um ein neues Paradies unter veränderter Gestalt.
Dabei kann die Himmelsstadt in eine paradiesisch anmutende Landschaft eingebettet werden wie z.B. in den stadtrömischen Kirchen Santa Prassede (Abb. 256) sowie San Giovanni in Laterano (Abb. 251) und Santa Maria Maggiore (Abb. 252, 253). Desweiteren werden Pflanzen in die Himmelsstadt eingefügt wie z.B. in Civate (Abb. 62). Als Ornament, jedoch gleichsam die paradiesische Bedeutung transponierend, werden Pflanzen z.B. in Schaffhausen in die Zwickel unter das Quadrat der Himmelsstadt im Gewölbe gesetzt (Abb. 343, 344). Ähnliches lässt sich

453 Wick 2012, 240-241.
454 Mazzucco 1983, 63, insb. Anm. 142 mit Textbelegen.
455 Ebd., 63, insb. Anm. 143 mit Textbelegen.
456 Ebd., 63, insb. Anm. 144, 145 und 146 mit Textbelegen.

in den fragmentarisch erhaltenen Fresken von Canterbury beobachten, wo Pflanzen jeweils die beiden Seiten der Himmelsstadt flankieren, die wie das Paradies von Cherubim bewacht wird (Abb. 57). In Prüfening füllen Pflanzenornamente die Zwickelfelder über den Durchgängen vom Sanktuarium mit dem Himmlischen Jerusalem im Gewölbe und seinen lebendigen Steinen an den Wänden zu den angrenzenden Kapellen der heiligen Johannes und Benedikt (Abb. 225, 230).

4.4 Einlassuchende, Bewacher und Bewohner der Stadt: Personale Einheiten zwischen Peripherie und Innenraum, Statik und Dynamik, vertikaler und horizontaler Sequenz

Peripherie und Innenraum der Stadt werden von Einlasssuchenden, Bewachern und Bewohnern in den Bildkompositionen bestimmt, welche diese entweder dynamisch oder statisch und in einer vertikalen oder horizontalen Anordnung erschließen. Im Kirchenraum gehen diese Personengruppen mitunter mit der Architektur eine enge Bindung ein. Sie können dann als tektonische Glieder und Edelsteine verstanden werden, welche die Himmelsstadt aufbauen und komplettieren, was bereits im Text der Offenbarung und in der Exegese verankert ist.

Gemäß der Offenbarung suchen die Könige und Völker und alle diejenigen, welche im Buche des Lammes verzeichnet sind Einlass in die Stadt, deren Tore von zwölf Engeln bewacht werden und auf denen die Namen der zwölf Stämme Israels eingetragen sind. Die Namen der zwölf Apostel sind auf die Grundsteine geschrieben. Im Innern werden jene leben, die im Buch des Lammes eingetragen sind, und Gott und das Lamm nehmen in der Mitte der Stadt den Thron ein. Ihre Existenz wird von der direkten Gottesschau, dem Dienen und der gemeinsamen Herrschaft bestimmt. Als weitere Personen können gemäß der schriftlichen Überlieferung der Seher und der Engel mit dem Messstab vor oder in der Stadt stehend dargestellt werden. Im Hebräerbrief werden zudem die Engel als himmlischer Hofstaat und die Geister der vollkommen Gerechten erwähnt.[457] Als prominente Gruppen in der bildlichen Überlieferung kommen unterschiedliche Hierarchien von Heiligen, Seligen, die Evangelisten, Propheten und Personifikationen

[457] Siehe Kapitel 3.3 Die Himmlischen Wohnungen im Hause Gottes als Bild des Himmlischen Jerusalems.

der Tugenden hinzu.
Aus dieser Aufzählung ergeben sich Einlasssuchende, Bewacher und Bewohner und somit Gruppen, die der Peripherie und dem Innern zugeordnet sind, wobei der Bildraum auf den realen Raum ausgeweitet werden kann. Es lassen sich hierbei statische und dynamische Personengruppen unterscheiden. Verdeutlichen erstere einen Ist-Zustand und eine bereits erfolgte Teilhabe, meinen letztere einen noch nicht abgeschlossenen Prozess in der Annäherung an die Stadt, welcher sich in den Bildern nachvollziehen lässt.
Bereits im Text der Offenbarung ist eine vertikale und horizontale Erschließung des Himmlischen Jerusalems angelegt, die in den Malereien des sakralen Raumes nachvollziehbar wird. Diese Aneignung wird mit Bewegung assoziiert. So kommt die Stadt hier im vertikalen Movens auf die Erde herab. Eine waagrechte Bewegung hingegen lässt das beidseitige Herannahen der Völker und Könige an die Stadt erkennen.[458] In der Exegese wird durch Augustinus statt des senkrechten Abwärts- ein Aufwärtsstreben der Seelen nach der Auferstehung in den Himmel postuliert. Ein Herabkommen der Himmelsstadt auf die Erde wird von ihm verneint.[459] Diese in den genannten Texten zu Grunde gelegten Modi werden auch in der künstlerischen Umsetzung im sakralen Raum berücksichtigt.

Könige

Die Völker und Könige, die zur Stadt streben und sie mit ihrem Ruhm ehren, sind jene Erwählten, die sich während ihrer irdischen Pilgerschaft zu Gott bekennen, dadurch umkehren und sich Verdienste erworben haben. Diese Vorstellung wird ebenfalls von Augustinus eingeführt.[460]
Als dynamische Gruppe können diese als Heilige Drei Könige, die auf die Stadt zuziehen, umgesetzt werden. Nachweisen lässt sich diese Idee in den Bildräumen von Angers (Abb. 12), Barberà del Vallès (Abb. 21, 24) und Gurk (Abb. 101), in welchen die Könige durch ihre Bewegung im Raum, den Prozess des Strebens nach der Himmelsstadt in einer horizontalen Sequenz verdeutlichen.[461]

---

458 Ravasi 1983, 39.
459 Fredriksen 1992, 34.
460 Mazzucco 1983, 63, insb. Anm. 137 mit Textbelegen.
461 Näher erklärt wird dies in den Kapiteln 6.2.3 Translokationen: Die Restitution des Irdischen Jerusalems sowie 6.4.1 Die Gurker Westempore.

Heilige und Selige

In der bildlichen Komposition werden die Erwählten auch durch unterschiedliche, zumeist nach Hierarchien geordnete Gruppen von Heiligen oder Seligen veranschaulicht, die sich der Stadt zuwenden oder sich bereits in ihr aufhalten. Zu beobachten ist hierbei, dass Engel oder die Apostelfürsten als Wegweiser und Begleiter der Seelen und Heiligen agieren, also deren Movens zur Himmelsstadt begleiten oder steuern. Dies geschieht sowohl in einer horizontalen zumeist beidseitigen Wegeführung (Abb. 255) als auch durch eine vertikale Elevierung der Seelen in die Himmelsstadt im augustinischen Sinne (Abb. 247, 248). Engel fungieren als Psychopompoi, wodurch unterschiedliche räumliche Erschließungsmodi generiert werden (Abb. 171, 275).

Neben dieser dynamischen Herangehensweise an die Himmelsstadt durch die weitgefächerte Gruppe der Auserwählten, tritt eine statische Anlage hinzu, welche im realen Raum aufgrund der ihr innewohnenden Baumetaphorik besonders wirkmächtig ist. Unterschiedliche Hierarchien der Kirche werden hierbei in horizontal verlaufenden Registern auf den Wänden übereinander angeordnet. Die Himmelsstadt hingegen wird ins Gewölbe gesetzt. Trotz dieser Trennung bilden sie einen Teil von ihr, da sie gemäß der biblischen und exegetischen Tradition als ihre "lebendigen" Steine gedeutet werden.[462] Es handelt sich um eine Gleichsetzung, die bereits bei Hieronymus nachweisbar ist.[463] Beispiele lassen sich in Saint-Chef (Abb. 281-288), Gurk (Abb. 101, 102, 109, 110), Matrei (Abb. 147-149) und dem Sanktuarium der Klosterkirche von Prüfening finden (Abb. 225, 230). Wie bereits zu Beginn des Kapitels beschrieben, ergibt sich hieraus eine Erweiterung des Bildraumes der Himmelsstadt, welche bei den genannten Exempla im Gewölbe als Stadteinheit wiedergegeben, über die Heiligen auf den Wänden auf den gesamten Raum ausgeweitet wird. Die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum der Stadt sind hierdurch gleichsam ausgesetzt. Der Bildraum der Himmelsstadt wird durch diese Extension für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar, da er in diesen durch die ihn umgebenden Wände inkludiert wird.

Parallelen findet diese Umsetzung in unterschiedliche Register in illuminierten Handschriften von Augustinus *Civitas dei,* z.B. die um 1090-1120 entstandene

---

462 Siehe hierzu Kapitel 3.2 Visionen, Gedichte, Gebete und liturgische Zeugnisse als Textquellen.

463 Franzé 2011, 195. Ebd. 240, Fußn. 669 verweist auf Hieronymus.

Handschrift der Biblioteca Laurenziana in Florenz (Abb. XII) oder das um 1140 gefertigte Exemplar aus dem Metropolitankapitel von San Vito in Prag.[464]
Neben dieser hierarchischen Anordnung in Kombination mit der Himmelsstadt im Gewölbe lässt sich eine Variante finden, in welcher die Patrone einer Kirche oder einer Kapelle stärker in deren Erschließung integriert werden. Hierfür werden narrative Bildkonzepte umgesetzt, welche die Heiligenviten auf den Wandflächen nacherzählen, deren Überbau das Himmlische Jerusalem im Gewölbe bildet. Beispiele sind die Georgsvita im Sanktuarium von Sankt Georgen ob Judenburg (Abb. 335, 336) und die Johannes- und Benediktsviten in den jenen Heiligen geweihten Kapellen von Sankt Georg in Prüfening (Abb. 234-250).[465]
Es wird mitunter ein Bezug zu dem vorbildlichen Leben der Heiligen, das jene für ein Eingehen in die Himmelsstadt empfiehlt, hergestellt. Dem Himmlischen Jerusalem fällt hierbei eine besondere Bedeutung zu. So wird beispielsweise die Auferstehung der Seele des heiligen Benedikt in der Benediktuskapelle von Prüfening, die von Engeln emporgetragen wird, direkt unterhalb der das Gewölberund ausfüllenden Himmelsstadt dargestellt (Abb. 247). Diese Episode ist aus der Benediktusvita überliefert und somit konnte ein direkter Konnex zum Himmlischen Jerusalem hergestellt werden. Dies ist natürlich nicht bei allen Darstellungen der Fall. So wird in der Georgsvita von Sankt Georgen ob Judenburg zwar die Himmelfahrt des Heiligen dargestellt, allerdings im unteren ikonischen Bildregister der Westwand und so nicht in unmittelbarer Nähe zur Himmelsstadt im Gewölbe.
Bei den genannten Beispielen wird also eine Trennung zwischen der Darstellung des Himmlischen Jerusalems im Gewölbe und den Heiligenviten an den Wänden vorgenommen. Dennoch ist auch ein anderes räumliches Beziehungsgeflecht denkbar, bei dem das Himmlische Jerusalem als Rahmenarchitektur für die Bilderzählung dient, wie dies für das Begräbnis des heiligen Hilarius in Oizé diskutiert wurde (Abb. 171).

---

464 Es handelt sich um Ms. Plut. 12,17, fol 2v (Florenz) und Ms. lat. A7, fol 1v (Prag), Angaben und Datierung zitiert nach Gatti-Perer 1983, 217-218.

465 In der Nonnenempore von Wienhausen findet eine Ausweitung auf zahlreiche Heiligenviten statt, die mit einer hierarchischen Anlage der Kirchenpatrone kombiniert werden. Siehe hierzu die synthetisierende Betrachtung in Kapitel 6.4.2.1 Verankerungen im Bildraum: Präfigurationscluster und Lichtsymbolik.

Engel

Die zwölf Engel auf den Toren und die Namen der zwölf Stämme wurden zum einen als Propheten und Patriarchen gedeutet, z.B. bei Primasius, Beda und Beatus. Beda und Ambrosius Autpertus ergänzen eine Deutung als Verteidiger und Vertreter der christlichen Lehre.[466] Dies beruht auf der Vorstellung, dass sich die Gemeinschaft der Kirche sowohl aus der jüdischen als auch der heidnischen Völkerschaft zusammensetzt.[467] Die Wächterfunktion der Engel und die damit verbundene Deutung finden sich zugespitzt auch bei Haimo von Auxerre. Für ihn stehen die Engel für die Kirchenväter, die sich den Häretikern entgegenstellen, die die Reinheit des Glaubens zu beflecken suchen.[468]

Engel sind für die gesamte Offenbarung in unterschiedlichen Funktionen fassbar und behalten ihre Bedeutung auch für die Himmelsstadt. Auf ihre komplexe Raumvalenz und ihr Funktionsspektrum wird deswegen gesondert eingegangen.[469] Auf ihre Bedeutung als Geleiter der Seelen in den Bildkompositionen und als Wächter auf den Stadtmauern kann hier jedoch bereits verwiesen werden. Im Bildraum befinden sie sich durch ihre Aufgabe als Psychopompoi in einer Zone des Überganges zum Inneren der Stadt. Diese Schwellensituation der gemalten Engel lässt sich auch in ihren Bezügen zur realen Architektur festmachen. So sind Engel beispielsweise in Marienberg neben ein Portal gemalt, welches Atrium und Krypta miteinander verbindet und zur Himmelsstadt in der Krypta überleitet (Abb. 130). Gleiches gilt für die Bilder im Innenraum, wo die Engel darüber hinaus als personaler Konnex zwischen der Thronvision der Maiestas Domini und der Himmelsstadt agieren (Abb. 132, 142).[470] In der Klosterkirche von Prüfening, in der eine dreifache Wiedergabe der Himmelsstadt im Sanktuarium und den beigeordneten Kapellen der heiligen Benedikt und Johannes zu beobachten ist, sind Engelbüsten in die Zwickel der Biforienfenster gesetzt, die als visuelle Verbindung zwischen dem Sanktuarium und den Kapellen gedacht sind und so zwischen den Bildprogrammen vermitteln (Abb. 225, 230, 235, 250).

Ein ganzes Konvolut an unterschiedlichen Engeln und Engelhierarchien lässt sich in

---

466 Mazzucco 1983, 62, insb. Anm. 123 mit Textbelegen.
467 Ebd., 62, insb. Anm. 124 mit Textbelegen.
468 Ronk-Vaandrager 1998, 512 mit Textbelegen.
469 Siehe hierzu Kapitel 6.1.2 Begleitbild: Die Engel der Offenbarung als Agenten der Handlung.
470 Im Detail ausgeführt in Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg.

Saint-Chef (Abb. 273) und Marienberg feststellen (Abb. 132, 136, 137, 142). Dies erklärt sich daraus, dass beide Bauten von einer Mönchsgemeinschaft genutzt wurden, die sich selbst als Abbild der Gemeinschaft der Engel und Zelebranten der *vita angelica* ansahen.[471]

Ein "Engelkonglomerat" im Zusammenhang mit der Himmelsstadt ist jedoch nicht auf einen klösterlichen Kontext beschränkt, sondern kann sich auch aus einer Tradition speisen, welche als Grundlage den Hebräerbrief heranzieht, wonach Myriaden von Engeln die himmlische Stadt bevölkern. Hierfür kann die Darstellung des Himmlischen Jerusalems im südlichen Querarm der Kathedrale von Tournai herangezogen werden (Abb. 354). Paulus als Verfasser des Briefes hält hierbei von Petrus begleitet ein Inschriftenband, auf dem die Worte aus Hebr 13,14 festgehalten sind, in welchen auf die zukünftige Realisierung der himmlischen Stadt verwiesen wird. Das gesamte Innere der Stadt ist gemäß der paulinischen Beschreibung mit Engeln angefüllt.

Apostel

Die Bedeutung der Apostel als Grundsteine der Stadt wurde bereits im Hinblick auf die tektonischen Glieder veranschaulicht. Zwar existiert keine wörtliche Umsetzung dieser Vorstellung, allerdings ist zu beobachten, dass die Apostel eng in die Architektur der Himmelsstadt eingebunden werden. Dies orientiert sich an der zitierten Vorstellung wonach diese zu Mauern und Toren der Stadt werden.[472]

In Civate wird hierbei auf eine figürliche Umsetzung verzichtet und stattdessen die Namen der Apostel und der zwölf Stämme Israels als Initialien abgekürzt auf die gemalten Tore geschrieben (Abb. 62). Andererseits können die figurierten Apostel kompositorisch eng mit den Mauern verbunden werden, indem sie hinter oder auf diesen platziert sind wie in der Benediktuskapelle von Prüfening (Abb. 248), der Marienkapelle in der Georgskirche von Prag (Abb. 216-219) oder der Erhardskapelle von Schaffhausen (Abb. 342). Besonders deutlich wird ihre Bindung an die Architektur, wenn diese von einem Baldachin eingerahmt werden, der über den Mauern aufragt und so Apostel und Mauern verknüpft wie in Matrei (Abb. 151-155) und Gurk (Abb. 103, 104). Der Konnex zwischen Aposteln und Himmelsstadt wird

---

471 Siehe hierzu Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg und 6.2.1.1 Vertikalsequenzen: Die Doppelkapelle von Saint-Chef.

472 Siehe Kapitel 4.3.1 Tektonische Glieder: Mauern, Grundsteine, Tore und Türme.

wohl am nachhaltigsten in den Apostelchören von Kempley (Abb. 113-117), Maderuelo (Abb. 121-123) und Poitiers (Abb. 192, 197) umgesetzt, wo diese unter Arkaden angeordnet, die gesamte Stadt einzunehmen scheinen. Zum Bestandteil der Mauern durch Einfügung unter Arkaden werden sie auch in Sankt Georgen ob Judenburg (Abb. 311) oder in konzentrische Kreise eingefasst im Gewölbe des Sanktuariums der Georgskirche von Prag (Abb. 210). Zum Gegenstand der realen Mauern können diese durch eine Extension des Bildraumes der Stadt vom Gewölbe auf die Wandflächen werden. So bilden die Apostel einen personale Bestandteil in den unterschiedlichen Heiligenhierarchien in Saint-Chef (Abb. 282). In die Stadt gesetzt ohne besondere Rahmung werden sie in Santa Prassede (Abb. 261, 262). Mitunter lässt sich eine Reduktion auf die Apostel Petrus und Paulus beobachten, wie in San Giovanni in Laterano (Abb. 251), Santa Maria Maggiore (Abb. 252, 253) und Tournai (Abb. 356). In Marienberg steht Petrus als Wächter vor der Himmelsstadt (Abb. 133).

Evangelisten

Auch die vier Evangelisten können entweder als Personen oder im Zusammenhang mit ihren Symbolen wiedergegeben werden. In Prüfening (Abb. 233), Gurk (Abb. 103) und Matrei (Abb. 152, 153) rücken sie in unmittelbare Nähe zum Lamm bzw. Christus und der Ecclesia und verweisen hierbei auf die Verkündigung des Evangeliums durch die Kirche oder möglicherweise auf den apokalyptischen Konnex zur Thronvision.[473] Eingebunden werden können sie auch wie bereits im Zusammenhang mit den Aposteln erwähnt als Extension der Stadt in die Heiligenhierarchien wie in Saint-Chef (Abb. 284, 285) und Saint-Lizier (Abb. 299-301). In Prag sind sie vermutlich im Sanktuarium zwischen die Apostel gesetzt (Abb. 210).

Propheten

Die Propheten bilden häufig ebenfalls Teil des personifizierten Unterbaus der Himmelsstadt. So werden sie beispielsweise in Gurk (Abb. 105, 106) und

---

[473] Letztgenannte These wurde von Heidrun Stein im Zusammenhang mit Prüfening aufgestellt. Siehe Stein 1987, 56.

Braunschweig (Abb. 30-33) in die Zwickel des Gewölbes platziert.[474] In Sankt Georgen ob Judenburg bilden sie das untere Register des Himmlischen Jerusalem (Abb. 325-334). Bei den genannten Beispielen sind den Propheten Inschriften beigegeben, die auf die zukünftige Stadt verweisen, welche diese in ihren Visionen gesehen haben. In ihrer Position zwischen Wand und Gewölbe vermitteln sie hierbei zwischen der Lehre des Alten Testaments und seiner Erfüllung im Neuen Testament durch Christus. Als Erweiterung der Stadt können ihre Einfügungen an den Wänden im Prüfeninger Sanktuarium (Abb. 232) und Saint-Chef (Abb. 281) unter die anderen Heiligen gelten.

Tugenden

Die Darstellung der Tugenden in der Stadt ist sehr selten. Benannt werden kann eine schriftliche Kennzeichnung in Civate, wo die Kardinaltugenden in die Ecken der Stadt als Kardinalpunkte inschriftlich eingefügt werden, was sich mit der exegetischen Deutung der hier umgesetzten quadratischen Gestalt deckt (Abb. 62).[475]

Ein einmaliges Gewicht erhalten diese in der Frauenkirche von Brixen, wo die sieben Tugenden auf den Türmen der Himmelsstadt Platz genommen haben (Abb. 38-43). Ihnen gegenüber sitzen die sieben Laster (Abb. 50-53). Diese Darstellungsoption erklärt sich hier wohl vor dem Hintergrund des Kampfes der sieben Tugenden gegen die sieben Laster gemäß der Überlieferung bei Prudentius.[476]

Wie bereits vorab beschrieben, können die Edelsteine der Stadt auch für die Tugenden stehen. Eine Kombination aus schriftlichem und bildlichem Niederschlag dieser Verquickung findet sich im Gewölbe des Sanktuariums von Prüfening (Abb. 233). Im Zentrum des Gewölbes, in dessen Zwickel vielfarbige Mauersteine als Abbreviatur der Himmelsstadt eingefügt sind, thront in einem mehrteiligen mit Edelsteinen verzierten Kreis eine als Braut und Jungfrau bezeichnete Figur, die wie von Heidrun Stein dargelegt ein Bedeutungskompositum aus Braut, Ecclesia und Maria bildet.[477] Auch ihr Gewand ist mit Edelsteinen inkrustiert. Im zugehörigen Titulus wird darauf verwiesen, dass es sich hierbei um die Edelsteine ihrer Tugenden

---

474 Diese Positionierung der Propheten lässt sich noch in Wienhausen nachweisen, siehe Kapitel 6.4.2 Die Nonnenempore von Wienhausen.

475 Siehe hierzu Kapitel 4.2.1.1 Quadrat.

476 Zu Brixen und dieser in der Forschung postulierten These siehe Kapitel 6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche.

477 Siehe hierzu Stein 1987, 52-54 und ihre Herleitung über eine Bewertung der Allegorese der Ecclesia, der Braut und Mariens, ebd., 46-52.

handelt. Die zugehörigen christlichen und monastischen Tugenden Enthaltsamkeit, Hoffnung, Liebe, Glaube, Sanftmut und Zusammenhalt sind schließlich in der Bogenlaibung nach Westen in Büstenform wiedergegeben (Abb. 233).[478]

Der Engel mit dem Messstab und Johannes

Jener Engel, der Johannes begleitet und die Stadt ausmisst wird mit Christus gleichgesetzt, der geistige Wohltaten verteilt. Dies lässt sich bei Primasius, aber auch bei Beda und Ambrosius Autpertus nachlesen.[479] Der goldene Stab, den er hierfür benutzt, wird z.B. bei Apringius und Beatus als Glaube an die Menschwerdung Christi interpretiert.[480] Durch den Akt des Messens per Menschenmaß wird darauf angespielt, dass die Kirche versucht nach einer Gleichsetzung mit den Engeln zu streben und sich diese bereits im Jetzt teilweise aus diesen zusammensetzt. Diese Vorstellung wurde von Augustinus verbreitet. Autoren wie Primasius, Beda und Ambrosius Autpertus greifen diese Deutung auf.[481] Bei Beatus verweist das Menschenmaß auf Christus, der selbst Engel des Testaments ist und zudem als Protektor der Heiligen agiert.[482]

In der Buchmalerei sind das Vermessen der Stadt und die Interaktion zwischen dem Engel und dem Seher häufig verbildlicht worden (Abb. III, V). In der Wandmalerei hingegen findet sich diese direkte Adaption nicht.[483] Nachweisbar ist jedoch, wie bereits von Yves Christe postuliert und von Monika Müller weiter bearbeitet, dass Christus als Engel mit Messstab im Sinne der oben genannten Deutung im Zentrum der Himmelsstadt von Civate Platz genommen hat (Abb. 62).[484] Diese Darstellungsform ist in der Wandmalerei ohne Parallele, worauf bereits Agostino Colli hingewiesen hat.[485]

Allerdings lässt sich in Gurk eine Darstellung Johannes unter den in den Zwickeln unter der Himmelsstadt stehenden Propheten des Alten Testaments finden (Abb.

---

478 Stein 1987, 54.
479 Mazzucco 1983, 62, insb. Anm. 130 mit Textbelegen.
480 Ebd., insb. Anm. 131 mit Textbelegen.
481 Ebd., 63, insb. Anm. 134 mit Textbelegen.
482 Ebd., insb. Anm. 135 mit Textbelegen.
483 Eine andere Auffassung findet sich bei Franzé 2011, 149, welche einen Engel und Seligen vor der Himmelsstadt von Saint-Chef als Johannes und seinen Führerengel interpretiert. Siehe hierzu Kapitel 6.2.1.1 Vertikalsequenzen: Die Doppelkapelle von Saint-Chef.
484 Müller 2009, 158.
485 Colli 1983, 122.

106). Der zugehörige Titulus verweist hierbei auf die von ihm geschaute Vision.[486] In der Saint-Gabriel's Chapel in der Kathedrale von Canterbury ist Johannes im Laibungsbogen der Ostwand beim Schreiben der Offenbarung festgehalten (Abb. 54).

Personale Einheiten im Zentrum: Das Lamm, Christus, Ecclesia, Maiestas Mariae

Das Zentrum der Stadt wird bekanntermaßen vom Lamm Gottes eingenommen. Statt des Lammes wie z.B. in Civate (Abb. 62) lassen sich Alternativen nachweisen: Christus in Matrei (Abb. 151), Ecclesia im Sanktuarium von Prüfening (Abb. 233) und in Sankt Georgen ob Judenburg (Abb. 311, 312) und die Maiestas Mariae in Angers (Abb. 12). Diese zentralen Figuren sind entweder bereits im Zentrum der Stadt oder schweben auf diese herab.

Allerdings ist auch ein Verzicht auf eine zentrale Figur zu beobachten, z.B. wenn ein Schwerpunkt auf ihre Erschließung durch die Seelen mit den Engeln gelegt wird wie z.B. in Saint-Lizier (Abb. 302, 303).

Vom Lamm geht laut Offenbarung eine göttliche Lichtfülle aus, da dieses die den Menschen bekannten Lichtkörper Sonne, Mond und Sterne ersetzt. Die Wiedergabe dieses Lichts durch Strahlen lässt sich in der Wandmalerei in der Prüfeninger Benediktuskapelle nachweisen, in der das Lamm von einem leuchtenden Kranz umgeben ist (Abb. 248). Vergleichbares ist z.B. im Evangeliar von Saint-Médard de Soissons fassbar, in welchem das Lamm als Leuchtkörper mit Strahlen verbildlicht wird (Abb. XIII).[487] Alternativ kann auf das Leuchten des Lammes respektive der Braut auch durch Inschriften hingewiesen werden, was sich ebenfalls im Sanktuarium der Prüfeninger Georgskirche zeigt. Die Lichtmetapher kann auch in größere Zusammenhänge gestellt werden, die den realen Raum mit seinem Lichteinfall und das in den Bildern imaginierte Licht berücksichtigen und deswegen gesondert betrachtet werden.[488]

---

486 Zu Gurk siehe Kapitel 6.4.1 Die Gurker Westempore:

487 Auf die Lichtwirkung in Saint-Médard hat Gatti-Perer 1983, 139-140 hingewiesen.

488 Allgemein zur Lichtmetapher der Himmelsstadt und ihrer räumlichen Inkorporierung siehe Kapitel 6.3 Das überirdische Licht der Himmelsstadt und seine Inkorporierung in den Kirchenraum.

5. Marginalisierungen: Das Bild des Hauses mit den vielen Wohnungen

Auch eine Stelle aus dem Johannesevangelium (Joh 14,2), in der vom Haus des Herrn die Rede ist, in welchem sich viele Wohnungen befinden, in denen Christus und die Seinen nach seiner Wiederkehr leben werden, diente als Grundlage für die Darstellung des Himmlischen Jerusalems. Nachdem bereits Textquellen ausführlich erörtert wurden, die häufig eine Gleichsetzung beider *topoi* implizieren,[489] soll die Umsetzung der Himmlischen Wohnungen in der Wandmalerei diskutiert werden. Dabei wird zunächst die zeitliche und topographische Verbreitung aufgelistet. In einem zweiten Schritt sollen ikonographische Bestandteile durch den Vergleich der bekannten Exempla analysiert werden, um schließlich mögliche Bildquellen für das Motiv zu erfassen. Hierbei wird sich zeigen, dass für die Himmlischen Wohnungen, die stets in einen eschatologischen Kontext verortet werden, antike und mittelalterliche Grabbauten vorbildlich waren.

Grundsätzlich lässt sich für diese Variante der Himmelsstadt festhalten, dass es sich um ein marginales Bildmotiv in der Wandmalerei handelt, welches im betrachteten Zeitrahmen ca. 20% des erhaltenen Bestandes ausmacht. Der Darstellung wird nicht jene häufig zu beobachtende, zentrale räumliche und inhaltliche Bedeutung zuerkannt, wie es für andere bildliche Exempla des Himmlischen Jerusalems in der Monumentalmalerei nachzuweisen ist, die sich an der Beschreibung der Johannesoffenbarung orientieren. Vielmehr erhalten die Himmlischen Wohnungen beispielsweise einen beigeordneten Platz in der Gegenüberstellung von himmlischer Sphäre und Hölle im Weltgericht und rücken so eindeutig in einen eschatologischen Kontext, der sich sinnvoll in die Auslegung der Wohnungen und ihre Verortung in visionäre Texte einordnen lässt. Jene sind als komprimierte Fassung der Stadtgestalt aufzufassen, für welche die Gestaltung durch ein Haus mit Wohnungen als ideale Umsetzung gelten konnte. Auch numerisch handelt es sich, obgleich diese Aussage auf Basis der Quellenlage schwierig zu treffen ist, um ein randständiges Thema, das sich bis auf eine Ausnahme in Spanien auf Frankreich konzentriert. Es ist auch in

---

489 Siehe hierzu Kapitel 3.3 Die Himmlischen Wohnungen im Hause Gottes als Bild des Himmlischen Jerusalems.

anderen Gattungen wie der Monumentalplastik anzutreffen.[490]

5.1 Zeitliche und topographische Verbreitung

Marie-Thérèse Gousset konnte die Himmlischen Wohnungen in Frankreich in den Pfarrkirchen von Poncé-sur-le-Loir (Pays-de-la-Loire, Sarthe) (Abb. 202, 207, 208), von Saint-Jacques-des-Guerets (Centre, Loir-et-Cher) (Abb. 295-297) und Vicq sur Saint-Chartier (Centre, Indre) (Abb. 358, 359) sowie in der Kapelle Saint-Michel d'Aiguilhe (Auvergne, Puy-de-Dôme) (Abb. 3-5) verorten.[491] Bei einer intensiveren Recherche stößt man in Frankreich auf weitere Exempla, die eine größere Verbreitung der Himmlischen Wohnungen nahe legen. Im Untersuchungszeitraum benennen Paul Deschamps und Marc Thibout Lagrasse (Languedoc-Roussillon, Aude) (Abb. 188, 119) als Beispiel. Den Begriff "Himmlische Wohnungen" führen jene hingegen nicht an.[492] Rupert Schreiner erwähnt zudem das heute nicht mehr erhaltene Saint-Loup-de-Naud (Ile-de-France, Seine et Marne) (Abb. 306).[493] Auch in Katalonien lässt sich das Phänomen in der Heiliggrabkirche von Olèrdola (Katalonien, vallès oriental, Barcelona) (Abb. 179, 182-184) fassen.[494]

Eine topographische Verdichtung des Themas kann also in den zentral in Frankreich gelegenen und aneinander angrenzenden Regionen Île-de-France, Pays-de-la-Loire, Centre und Auvergne belegt werden. Daneben existieren mit Lagrasse und Olèrdola Exempla in Mittelmeernähe, in den im engen kulturellen Austausch stehenden Regionen Languedoc-Roussilion und Katalonien. Die überwiegende Ansammlung in Zentralfrankreich könnte sich aus der beschriebenen Jenseitsvision des Mönchs Barontus, der sog. Visio Baronti, speisen, die im französischen Kloster Longoretus (Centre, Indre) im 7. Jahrhundert entstanden ist, und welche im gesamten Mittelalter in zahlreichen Abschriften überliefert war.[495]

Zeitlich lassen sich die Himmlischen Wohnungen für den Betrachtungszeitraum

---

490 Ein bekanntes Beispiel stellt das Weltgerichtsportal der Kathedrale Saint-Lazare in Autun/Burgund, Saône-et-Loire dar (1135-40), siehe auch Schreiner 1983, 77.

491 Gousset 1977/78, Katalog, 69, 75-77. Weiterführende Literaturangaben zu den zitierten und folgenden Beispielen werden im Katalogteil dieser Arbeit gemacht.

492 Deschamps/Thibout 1963, 13 und 130-131.

493 Schreiner 1983, 77.

494 Für andere Regionen in Spanien sind keine Beispiele bekannt. Für Portugal ist die Existenz der Himmlischen Wohnungen/ des Himmlischen Jerusalems ebenfalls ungewiss, da aus dem Früh- und Hochmittelalter keine Wandmalereien erhalten sind. Zu dem verlorenen Bestand, siehe Ferreira de Almeida 2001, 167-168.

495 Siehe Kapitel 3.3.2 Früh- und Hochmittelalterliche Autoren.

dieser Arbeit vom 11. bis in das 13. Jahrhundert belegen.[496] In das letzte Drittel oder die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts werden die Malereien in Olèrdola eingeordnet,[497] wodurch es sich um das früheste bekannte Beispiel handeln würde. Ebenfalls ins das 12. Jahrhundert verortet werden Aiguilhe, Poncé-sur-le-Loir, Saint-Jacques-des-Guerets, Vicq und das heute zerstörte Saint-Loup-de-Naud. Ins späte 13. Jahrhundert wird Lagrasse datiert.[498]

5.2 Bauglieder und -materialien

Im Gegensatz zur Johannesapokalypse bietet die Passage im Johannesevangelium kaum Hinweise auf die architektonische Gestalt des Hauses. Vereinzelt in der Exegese, aber vor allem in der Visionsliteratur, finden sich auch Andeutungen zur Form der Himmlischen Wohnungen, die Analogien zum Himmlischen Jerusalem aufweisen, z.B. durch die Einfügung kostbarer Materialien in die Hausstruktur.

5.2.1 Die mehrgeschossigen Wohneinheiten

Wichtig für die bildliche Umsetzung scheint die von den Exegeten angesprochene Vielzahl der Wohnungen und ihrer Bewohner zu sein, die in allen Beispielen aufgenommen wird. Übereinander geschichtete Geschosse in unterschiedlicher Ausformung mit jeweils mehreren Wohneinheiten sind deswegen ein übereinstimmendes Kennzeichen. Die zwischen dem 11. bis 13. Jahrhundert fassbare architektonische Gliederung besteht im Wesentlichen darin, die Wohnungen durch Arkaden zu unterteilen. Dabei entstehen im frühesten Beispiel Olèrdola gemauerte Arkaden, welche die gesamte Körpergröße der darin stehenden Seligen

---

496 In Frankreich existieren die Himmlischen Wohnungen auch im 14., 15. und 16. Jahrhundert Im 14. Jahrhundert lassen sich jene z.B. in Champs/Basse-Normandie, Orne (Deschamps/Thibout 1963, 13), in Chirac/Poitou-Charentes, Charentes (Gaborit 1999, 126 Anm. 37), in Durance/Aquitaine, Lot-et-Garonne (Gaborit 2002, 309-328; Mesuret 1967, 97-98), in Lavardin/Loir-et-Cher, VendÔme (Davy/Juhel/Paoletti 1997, 124-133; Demus 1968, 150; Deschamps/Thibout 1963, 13, 52-53, 102, 123, 158-159, 244-245; Plat 1925; Vergnolle 1981), in Lué-en-Beaugois/Pays-de-la-Loire, Maine-et-Loire (Deschamps/Thibout 1963, 13, 127), in Ponchon/Picardie, Oise (für den Hinweis danke ich Geraldine Victoir aus Heidelberg), in Saint-Emilion/Aquitaine, Gironde (Deschamps/Thibout 1963, 166; Gaborit 2002, 86 und 216-221; Gaborit 1999, 109-127; Larrieu/Duclot 1999, 104-107; Mesuret 1967, 55), in Saint-Mars-de-Locquenay/ Pays-de-la-Loire, Sarthe (Deschamps/Thibout 1963, Tafel XCI, 3) und in Saint-Paul-Trois-Chateaux/Rhône-Alpes, Drôme (Deschamps/Thibout 1961, 13; Hartmann-Virnich 1998, Roques 1961, 138-142) nachweisen. Als Beispiele für das 15. und 16. Jahrhundert seien hier Birac/Aquitaine, Gironde; Cauzeaux/Midi-Pyrénées, Haute Garonne; Martignac/Midi-Pyrénées, Lot und Massels/Aquitaine, Lot-et-Garonne nach Gaborit 1999, 123 genannt, die jene späteren Beispiele mit Saint-Émilion vergleicht.

497 Sureda [2]1989, 273, Barral i Altet 1989, 101 und Barral i Altet 1980, 44-46.

498 Im Detail siehe die Nummern eins, 13, 22, 30, 32 und 36 im Katalog.

umfassen (Abb. 183, 184).[499]

Bei den späteren Exempla ist hingegen keine Einfassung der Seelen in voller Körperhöhe durch Arkaden nachzuweisen, sondern der Geschosscharakter wird in der Regel durch niedrigere Arkaden, welche die Büsten überfangen, gekennzeichnet. In Olèrdola befinden sich die Arkaden im westlichen Wandabschnitt in der vom Eingang aus gesehen zweiten rechteckigen Kapellenöffnung und den diese umgebenden Stirnseiten der Mauer. Diese sind in der Gesamtschau der bekannten Beispiele einzigartig. Obgleich hier durch die Malerei verschiedenfarbig gemauerte und alternierende Strukturen imitiert werden, verlaufen die Arkaden unregelmäßig und übereinander gestaffelt, so dass nicht eindeutig festgestellt werden kann, wie viele Geschosse gemeint sind. Außerdem berücksichtigt die Malerei nicht die an den Übergängen der Mauerflächen vorgegebenen Grenzen. Die Arkaden sind so hoch gezogen, dass die eingefügten Figuren im Vordergrund als Ganzfiguren sichtbar werden.

Auch im 12. Jahrhundert zeigen sich Arkaden als Kennzeichen der Wohnungseinheiten in unterschiedlicher Ausprägung in Saint-Michel d‘Aiguilhe, in Saint-Martin in Vicq und Saint-Loup-de-Naud sowie in Saint-Jacques-des-Guerets. In der Kapelle Saint-Michel d' Aighuilhe befinden sich die Malereien im Sanktuarium an der Ost- und Nordwand im dritten von vier Registern (Abb. 3). Hier fingiert die Malerei durch Farbe und Binnenzeichnung Mauersteine. Die drei Geschosse, die sich über zwei angrenzende Mauerflächen erstrecken, erhalten hier gegeneinander versetzte, niedrige und breitgelagerte Arkaden über einer Kämpferzone ohne Stützen und werden durch Gesimse voneinander getrennt. Teilweise sind weitere kleine Fensteröffnungen sichtbar.

Bereits Jean Hubert stellte die starke Motivähnlichkeit zwischen den Darstellungen im zweiten Register von unten an der Südwand von Vicq (Abb. 359) und Saint-Loup-de-Naud (Abb. 306) fest.[500] Stilistische Übereinstimmungen können heute nicht mehr festgemacht werden, da letztgenannte Fresken nur in Aquarellzeichnungen des 19.

---

499 Die architektonische Rahmung durch hohe Arkaden, die Ganzfiguren umfassen, beispielsweise von Heiligen im Kontext von Maiestas Mariae-Darstellungen, ist auch in Spanien, beispielsweise in der Kirche Santa Maria in Taüll, ein bekanntes Phänomen (Abb. VII). Im Unterschied zu den Himmlischen Wohnungen ist keine Übereinanderstaffelung der Arkaden zu beobachten. Eine dekorative Funktion ist hier wahrscheinlich. Verschiedentlich wurde versucht, solche Arkadenstellungen mit dem Himmlischen Jerusalem gleichzusetzen, was in Kapitel 4.2.2.1 Die Arkaden des Apostelchores in dieser Arbeit diskutiert wird.

500 Hubert 1931, 573.

Jahrhunderts überliefert sind.[501] Festzuhalten ist, dass die drei Geschosse mit je zwei Arkaden bei beiden Beispielen von Arkaden mit deutlich ausgeformten Säulen, deren Oberfläche Steininkrustationen und gedrehte Säulen fingieren, zusammengefasst werden. In Vicq schließt an jene ohne architektonische Rahmung der Schoß Abrahams an. In Saint-Loup-de-Naud hingegen impliziert die Zeichnung eine weitere Arkade mit dem gleichen Motiv. Die einzelnen Wohneinheiten werden in Vicq durch Gesimse wiederum in Stockwerke unterteilt. Arkaden mit deutlich ausgeformten Pfeilern strukturieren den Bau zusätzlich. In Saint-Loup-de-Naud hingegen kann eine vergleichbare Gliederung nicht aus der Aquarellzeichnung geschlossen werden, die stattdessen eine abstrahierende Formierung der einzelnen Einheiten durch verschiedenfarbige Hintergründe in Arkadenform impliziert.

Die Malereien im oberen Register der Apsis der Pfarrkirche von Saint-Jacques-des-Guerets verdeutlichen einmal mehr die Imitation einzelner Mauersteine durch Malerei (Abb. 297). Jeweils vier niedrige Arkaden, die über mindestens fünf Geschosse nachweisbar sind – das fünfte Geschoss ist fragmentarisch im unteren Drittel sichtbar – weisen Pfeiler mit deutlich ausgebildeten Kämpfern als Stützen auf, die verschiedenartige Stützenformen wie gedrehte Pfeiler mit Steininkrustationen imitieren.

Im späten 13. Jahrhundert zeigen sich Arkaden in Lagrasse (Abb. 118, 119). Hier lassen sich fünf Geschosse mit jeweils sechs Arkaden nachweisen. Nur im unteren Geschoss werden die Arkaden von einer geöffneten, in der Mitte des Gebäudes platzierten Türe unterbrochen, so dass hier nur vier Arkaden sichtbar sind.

Statt Arkaden konnte auch auf andere trennende Raumeinheiten zurückgegriffen werden. Im 12. Jahrhundert wurden in Poncé-sur-le-Loir stattdessen runde Öffnungen in die Mauerflächen eingefügt, um drei Geschosse voneinander zu trennen (Abb. 202, 207). Das Haus war ursprünglich vermutlich viel breiter, statt mit vier Wohneinheiten pro Geschoss ist mit ca. sieben Einheiten zu rechnen. Der spätere Einbau eines Doppelfensters hat die Malerei in diesem Bereich zerstört.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bis auf Olèrdola, einem frühen Beispiel mit unregelmäßig verlaufenden und übereinander gestaffelten mannshohen Arkaden, die restlichen Malereien eine große Regelmäßigkeit aufweisen. Die Zahl der Geschosse variiert bei den anderen Exempla von zwei bis zu fünf bei ebenfalls unterschiedlicher

---

501 Siehe hierzu Roblot-Delondre 1913, Taf. 10-13.

Arkadenzahl in niedrigerer Ausführung. Die bereits angesprochene, vorherrschende Regelmäßigkeit lässt zunächst eine Abweichung von etwas vermuten, das in der Exegese immer wieder formuliert wird, nämlich die unterschiedliche Wertigkeit der einzelnen Wohnungen.[502] In einem Angleichungsprozess an das Himmlische Jerusalem mit seiner grundsätzlich perfekten Form und Einheitlichkeit scheint diese Umsetzung nicht als Widerspruch.

Ausnahme für die gleichförmige Ausformung der Wohnungen bietet Abrahams Schoß, der als höherwertige Wohnstätte die anderen Wohnungen in Höhe und Breite in Saint-Martin in Vicq, in Saint-Loup-de-Naud und Saint-Michel d'Aiguilhe übertrifft. Auch in Olèrdola wurden drei Selige als Bestandteil von Abrahams Schoß von Joan Sureda diskutiert.[503] Die Einfügung dieses Motivs erklärt sich aus einem Rückgriff auf die Visio Baronti, in der neben den Himmlischen Wohnungen auch die Idee von Abrahams Schoß als alternativer Jenseitsvorstellung fassbar ist.

In Poncé ist zwar keine Inkorporierung von Abrahams Schoß feststellbar, allerdings befindet sich dieser und das Gleichnis vom Armen Lazarus auf der Nordwand des Schiffes in unmittelbarer Nähe zur Westwand mit dem Jüngsten Gericht, in welche die Himmlischen Wohnungen eingefügt sind.[504]

Eine weitere Ausnahme in der Gestaltung der Wohnungen selbst bietet, wie bereits aufgeführt, Olèrdola. Hier wird durch die differenzierte farbige Gestaltung der einzelnen Behausungen möglicherweise eine unterschiedliche Wertigkeit impliziert. Eine Hierarchisierung kann nicht nur durch die Architektur, sondern auch durch die Bewohnerschaft der Himmlischen Wohnungen ausgedrückt werden.[505]

Wichtig erscheint es im Zusammenhang mit den eben erwähnten mehrgeschossigen Arkaden als Kennzeichen der Himmlischen Wohnungen, eine Unterscheidung zu den Arkaturen zu ziehen, die ebenfalls als Kennzeichen der Himmelsstadt Apostel überfangen können.[506] Worin liegt hier eine Distinktion zu den Himmlischen Wohnungen? Für jene ist die Mehrgeschossigkeit von großer Bedeutung. Dies ist bei der Gestaltung des Himmlischen Jerusalems durch Arkaden in Kempley, Poitiers und Maderuelo nicht der Fall, obgleich bei diesen Beispielen eine vergleichbare

---

502 Siehe hierzu Kapitel 3.3 Die Himmlischen Wohnungen im Hause Gottes als Bild des Himmlischen Jerusalems.

503 Sureda ^{2}1989, 274

504 Auf diese Verknüpfung hat bereits Emile Mâle hingewiesen, siehe Mâle 1905, 772.

505 Siehe hierzu Kapitel 5.3 Einlasssuchende, Bewacher und Bewohner der Himmlischen Wohnungen.

506 Siehe hierzu Kapitel 4.2.2.1 Die Arkaden des Apostelchores.

Eingangssituation gegeben ist. Ein weiteres Unterscheidungskriterium ist die Einfügung von Türmen in jenen drei Beispielen. Diese spielen im Text des Johannesevangeliums, und somit in der Exegese und in der bildlichen Umsetzung der Himmlischen Wohnungen des Hauses Gottes naturgemäß keine Rolle. Auch handelt es sich bei jenen drei Beispielen in der Ausformung der Himmelsstadt nicht um ein randständiges Phänomen, sondern jene Arkaden sind gleichsam verdoppelt und einander gegenübergestellt von Wichtigkeit für den räumlichen Gesamtzusammenhang.

5.2.2 Dachaufbauten / Zinnen

Über den Arkaden sind bei einigen Beispielen Dachaufbauten sichtbar, die eine oder mehrere Arkaden zusammenfassen. Für Saint-Jacques-des-Guerets muss die Frage nach dem oberen Abschluss unbeantwortet bleiben, da die Malerei hier großflächig zerstört ist, und auch in Olèrdola ist die Befundlage unklar. Ähnliches gilt für die in Aquarell überlieferten Wandmalereien von Saint-Loup-de-Naud. Die Zeichnung zeigt hier lediglich Arkaden ohne weitere Dachaufbauten als oberen Abschluss. Es könnte sich um eine verkürzte und schematisierte Fassung des ursprünglichen Bestandes handeln, der sich aufgrund der Zerstörung der Malereien nicht mehr nachprüfen lässt. Das früheste bekannte und über zwei Wände angeordnete Beispiel ist in der Kapelle Saint-Michel d'Aiguilhe mit mehreren parallel verlaufenden Satteldächern zu beobachten, die jeweils eine Arkade umfassen. In Poncé-sur-le-Loir hingegen sind keine wirklichen Dächer ausgebildet, sondern die edelsteingewirkten Mauern des Hauses sind nach oben giebelartig ausgekragt. Diese Auskragungen werden von Kreuzblumen, die als eine Art griechische Kreuze mit geschweiften Abschlüssen[507] ausgebildet sind und von strahlenförmig angeordnetem Pflanzwerk bekrönt. Insbesondere die Kreuzblumen können als Verweis auf die Gemeinschaft mit Christus durch die Kirche gedeutet werden, tragen also möglicherweise eine allegorische Bedeutung in sich.
Auch in Vicq wird jede der vier Arkaden mit einem Satteldach versehen. Der Betrachter blickt hier ausschließlich auf den Giebel und erhält keine Seitenansicht wie in Aiguilhe. In der Kapelle Saint-Barthélemy der Abtei Lagrasse bilden statt Dächern Zinnen den oberen Abschluss der Himmlischen Wohnungen, was die

---

507 Eine Übersicht über die verschiedenen Kreuzformen bietet LCI 2, 569-570.

Verbindung zum Himmlischen Jerusalem unmittelbar vor Augen stellt.
Der Bestand zeigt also, dass keine einheitliche Gestaltung des oberen Abschlusses der Himmlischen Wohnungen existiert, sondern dass sowohl Dächer als auch Zinnen üblich waren. Die Dächer verweisen auf die übergeordnete Einheit des Hauses. Die Zinnen wiederum greifen ein typisches Element der Himmelsstadt auf.

5.2.3 Portal

Portale befinden sich in der Regel an einer Gebäudeseite der Himmlischen Wohnungen und sind stets geschossübergreifend gestaltet. Beispiele für diese Darstellungsweise sind Aiguilhe, Olèrdola, Poncé-sur-le-Loir, Saint-Jacques-des-Guerets, Vicq und Saint-Loup-de-Naud.

5.2.4 Gold, Edelsteine und Perlen

Edelsteine sind ein häufiges Kennzeichen der Himmelsstadt und deswegen mitunter auch ein Merkmal der Himmlischen Wohnungen. Barontus und Gregor erwähnen goldene Steine, aus denen das Haus zusammengesetzt ist, ein Material das ebenfalls das Himmlische Jerusalem kennzeichnet. In der bildlichen Überlieferung können Edelsteine einzelne Steinlagen der Mauer schmücken oder diese fast vollkommen ersetzen. Tropfenförmige und runde Gemmen füllen in Poncé-sur-le-Loir fast vollkommen die Freiflächen zwischen den runden Öffnungen. Diese suggerieren durch ihre Form eine Edelsteinsymbolik. Die Gemmen selbst fügen sich zu Blüten zusammen, welche gleichsam in einer weiteren Bedeutungsebene an das Paradies erinnern. Edelsteine können auch als Bänder in die Himmlischen Wohnungen eingefügt werden wie in Vicq, wo sie Gesimse zwischen den einzelnen Geschossen ausbilden. Die anderen Beispiele verfügen über keine mit Edelsteinen geschmückte Mauer, wie z.B. Aiguilhe, Olèrdola und Lagrasse. Unklar muss aufgrund der schwierigen Überlieferung der Befund von Saint-Loup-de-Naud bleiben. In Saint-Jacques-des-Guerets hingegen sind nicht die Mauern, sondern die Kronen der Märtyrer mit Edelsteinen geziert.

5.2.5 Paradiespflanzen

Auch in den Himmlischen Wohnungen lassen sich vereinzelt durch das Aufgreifen bestimmter Motive oder durch Bildbezüge Anklänge an Paradiesvorstellungen finden. Paradies- oder Kreuzblumen zeigen beispielsweise Poncé-sur-le-Loir und Saint-Jacques-des-Guerets. Mit dem Schoß Abrahams wird eine andere Paradiesvorstellung in Vicq, Saint-Loup-de-Naud und vermutlich auch in Aiguilhe in

die Himmlischen Wohnungen inkorporiert. Keine Verweise auf das Paradies existieren hingegen in Olèrdola und in Lagrasse.

5.3 Einlasssuchende, Bewacher und Bewohner der Himmlischen Wohnungen

Die gemeinsame Bewohnerschaft mit Gott und dem Lamm wird in den bekannten Beispielen der Himmlischen Wohnungen nicht thematisiert, was einen großen Unterschied zu vielen Darstellungen des Himmlischen Jerusalems gemäß der Offenbarung bedeutet. Im Zentrum des Hauses mit den Wohnungen stehen exklusiv die Seligen, die sich in jenen versammelt und eingeordnet haben. Ein weiteres Gewicht scheint auf den gemeinsamen Weg gelegt, der im Sinne des Evangeliums nach Johannes Jesus selbst ist, und welcher von diesem gemeinsam mit den Jüngern vollzogen werden wird (Jo 14,3). Das Geleit durch einen Engel des Herrn oder den heiligen Petrus kann auch in vielen Darstellungen des Himmlischen Jerusalems, die sich an der Offenbarung orientieren, beobachtet werden.
Die Bewohner werden in den Himmlischen Wohnungen sowohl gleichartig als auch unterschiedlich dargestellt. Eine vollkommen identische Gestaltung ist nur in Olèrdola zu finden, wo alle Seelen weiße Gewänder mit Verzierungen tragen, die in feiner roter Binnenzeichnung wiedergegeben sind. Die Diversität der Wohnungen wird, wie bereits angeführt, hier durch die unterschiedlich farbig gefassten Arkaden verdeutlicht.
In allen anderen Beispielen variieren innerhalb des Hauses z.B. die Haare und Kopfbedeckungen der Figuren, welche in einem erweiterten Sinn auch Nimben und Kronen einschließen. So wird eine Identifizierung als Seelen (mitunter lassen sich hier Männer und Frauen aufgrund der Kopfbedeckungen und Haare unterscheiden), Heilige oder Märtyrer ermöglicht. Unterschiede lassen sich auch durch verschiedenartig gestaltete Kleidungsstücke festmachen, die entweder die Farbe der Kleidung oder deren Form betreffen. Hierdurch wird in den meisten Exempla die Verschiedenartigkeit der Wohnungen impliziert, wie dies bereits in der Exegese verdeutlicht wurde und weniger durch eine unterschiedliche architektonische Gestaltung, wie z.B. einer Einfügung von Abrahams Schoß.
Einlass suchen die verstorbenen Seelen, welche zumeist vollkommen gleich gestaltet sind, entweder nackt oder mit überwiegend weißer Kleidung. Standesunterschiede lassen sich hier nur vereinzelt, wie z.B. in Lagrasse, ablesen. In der Regel werden sie von einem oder zwei Engeln in die Himmlischen Wohnungen

geleitet, wobei die Engel den Zug der Seligen rahmen. Jener Engel, welcher der Stadt am nächsten ist, führt die Seelen zum Portal und dem zumeist dort platzierten Apostel Petrus als Wächter der Himmelspforte zu.
Die Erschließung der Himmlischen Wohnungen durch die Figuren ist nicht so komplex wie im Himmlischen Jerusalem der Offenbarung. Zwar nähern sich auch hier die Seelen in einer horizontalen Bewegung, ein Heranschreiten erfolgt ausschließlich von einer Seite zum Portal und nicht von beiden. Diese Dynamik wird in der statischen Konstellation des Innenraumes und der dort angeordneten Figuren ausgesetzt.

5.4 Visuelle Quellen: Antike und mittelalterliche Grabbauten in Italien, Frankreich und Spanien

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit Vorbildern aus der realen Architektur, die als Grundlage für die Bildformel von den Himmlischen Wohnungen gedient haben könnten.
Es wird untersucht, ob Grabbauten in ihren unterschiedlichen Ausformungen als Wohnungen der Toten als mögliche Vorlage dienten, worauf u.a. die Schriften von Bernhard von Clairvaux aber auch die Visio Godescalci hinweisen.[508]
Berücksichtigt werden auch antike Beispiele, die sich im Mittelalter in den ehemaligen Provinzen Gallia und Hispania belegen lassen, zeugen sie doch von einer ungebrochen überlieferten Tradition.[509] Eine Beziehung zu Grabformen ist naheliegend, werden die Himmlischen Wohnungen doch durch den Bezug zu Hölle und Weltgericht eindeutig in einen eschatologischen Zusammenhang gesetzt.
Auf der Suche nach Vermittlungsformen wird mit antiken Grabbauten eine Überlieferungstradition aufgegriffen, welche für die Menschen im Mittelalter nach wie vor in der eigenen Lebenswirklichkeit präsent und von Aneignungsprozessen unterschiedlicher Couleur geprägt war.
Seit dem Frühmittelalter ist eine intensive Auseinandersetzung mit antiken Grabfunden zu beobachten, die im Kontext der Reliquienverehrung oft mit den Gräbern von Heiligen oder Märtyrern identifiziert wurden und so eine christliche

---

508 Siehe hierzu Kapitel 3.3 Die Himmlischen Wohnungen im Hause Gottes als Bild des Himmlischen Jerusalems.

509 Clemens 2003, 35-36 führt als Beispiele antiker Gräberfelder z.B. Chamars, Autun, Tournai an.

Umdeutung erfahren haben. Man verwendete nicht nur die vermeintlichen Reliquien, sondern auch Grabbeigaben wie Vasen und Schmuck oder antike Sarkophage. Letztere wurden besonders geschätzt und weiterhin für Bestattungen hochgestellter Persönlichkeiten genutzt. Lukas Clemens konnte zudem in zahlreichen Fallbeispielen die mit den Gräbern verbundenen ökonomischen Interessen, aber auch die von durchaus wissenschaftlichen Beweggründen und Herangehensweisen geprägte Erschließung antiker Befunde offen legen.[510] Der Forscher stellte des Weiteren eine interessante These für eine mögliche Weiternutzung antiker Grabmonumente am Beispiel von Langres im heutigen Département Haute-Marne in der Region Champagne-Ardenne auf. In einem Reiseitinerar der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts werden Grabmonumente vermeintlich sarazenischer Herkunft in der Nähe der Stadt erwähnt. Dort lebten nach Angaben des Itinerars 500 Eremiten um eine Kapelle in ihren Zellen. Lukas Clemens vermutet, dass diese in den antiken Grabmonumenten gewohnt haben könnten.[511]

Die antiken Grabbefunde wurden in der klassischen Archäologie intensiv aufgearbeitet, ohne aufgrund fachspezifischer Fragestellungen die mittelalterliche Beschäftigung mit diesen zu erörtern.[512] In der römischen Antike existieren unterschiedliche Grab- und Bestattungsformen, die hier nicht ausführlich diskutiert werden können.[513] Es sind sowohl Brand- als auch Körperbestattungen zu beobachten, wobei erst in der Kaiserzeit unter Hadrian die Inhumation von wohlhabenden Mitgliedern der Gesellschaft bevorzugt wurde. Die Mitglieder der frühen christlichen und jüdischen Gemeinden taten es ihnen in den Katakomben gleich. Die Grabbauten der römischen Städte lagen außerhalb des befestigten Stadtbezirks zu beiden Seiten weitläufiger Straßen. Neben repräsentativen Grabmonumenten, z.B. in Form von Tempeln und Türmen für Einzelpersonen oder Familien, gab es dort ausgedehnte Columbaria, die viele hundert Bestattungen

---

510 Clemens 2003, 389-399.

511 Ebd., 405, insb. Anm. 555. Die von Clemens zitierte Textpassage aus dem Itinerar von ms. 3213 (ehemals 8690-8702) der Königlichen Bibliothek Belgiens in Brüssel wurde ursprünglich von Lot 1922, 221 publiziert und heißt nach jenem wie folgt: "*Ad dimidium miliare de civitate Lingonensi est una magna…que vocatur iulie. Et ibi fuit quedam civitas Sarracenorum fortissima et est tota rotonda. Et ibi inveniuntur sepulcra Sarracenorum multa, et habitant ibi vc heremite habentes capellam et cellulas competentes.*"

512 Einen Überblick über die Entwicklung von Grabbauten im römischen Reich bietet die Studie von Toynbee ^{2}1996 oder der Kolloquiumsband von Hesberg/Zanker 1987. Zur Provinz Gallien existieren die Arbeit von Hatt ^{2}1986 und neuere Kolloquiumsbände, z.B. von Moretti/Tardy 2006 oder Ferdière 1993 sowie Landes 2002.

513 Toynbee ^{2}1996 listet zahlreiche Grabtypen auf, siehe ebd., Kapitel V und VI.

fassen konnten. In der vorliegenden Arbeit wird die Vorbildlichkeit der Columbaria[514] für die visuelle Umsetzung der Himmlischen Wohnungen untersucht werden. Im Inneren jener wörtlich zu übersetzenden „Taubenschläge“[515], von denen in stadtrömischem Gebiet Exempla an zahlreichen Straßen überliefert sind, wurden die Urnen der Verstorbenen in rechteckige oder halbkreisförmige Nischenöffnungen in die Mauer gestellt, die übereinander gestapelt und durch Gesimse voneinander getrennt, den Eindruck von Vielgeschossigkeit erwecken wie es auch für die Himmlischen Wohnungen kennzeichnend ist (Abb. XIV). Teilweise ist bekannt, dass zudem Büsten der Verstorbenen in den Öffnungen platziert wurden. Auch dies erscheint eine plausible Parallele zu den in Büstenform wiedergegebenen Seelen in den Himmlischen Wohnungen.[516] Ein weiteres Element der Himmlischen Wohnungen, die geschossübergreifende Portalsituation, ist ebenfalls in den Columbaria durch Zugänge gegeben. Diese Grabform findet sich sowohl in Frankreich als auch in Spanien wieder, also in Gebieten, in denen die Darstellung der Himmlischen Wohnungen im Mittelalter Verbreitung fand. In der ehemaligen Provinz Gallien sind Beispiele in Aire-sur-la-Lys (Nord Pas-de-Calais, Pas-de-Calais), Cucuron (Provence-Alpes-Côte d’Azur, Vaucluse), Fréjus (Provence-Alpes-Côte d’Azur, Var), Thérouanne (Nord Pas-de-Calais, Pas-de-Calais) und möglicherweise auch in Saint-Bertrand-de-Comminges (Midi-Pyrénées, Haute-Garonne) bekannt.[517] In der archäologischen Gesamtüberlieferung machen diese Stätten nur einen Bruchteil aus, dennoch lässt sich feststellen, dass Merkmale der Columbaria in Gallien durchaus auch für andere Grabtypen adaptiert wurden. Gilles Sauron konnte

---

514 Als alternative Schreibweise ist "Kolumbaria" üblich.

515 Tauben wurden im antiken Totenkult mit der Seele gleichgesetzt, die stets wieder in ihr Zuhause, also in ihre himmlische Heimat, zurückkehrt, siehe hierzu Sauron 2006, 231-232. Zur Bedeutung der Taube in der Bibel und der mittelalterlichen Exegese siehe González Fernández 1999, 189-201.

516 Zu den stadtrömischen Columbaria im Detail Toynbee ^{2}1996, 113-118. Des Weiteren dazu die Dissertationsschrift von Kaenel 2007 mit einer Auflistung aller überkommenen und in Quellen belegten Beispiele, insb. ebd., 29-53.

517 Ein Inventar der römerzeitlichen Grabstätten in Gallien findet sich bei Moretti/Tardy 2002, 31-57. Zu den o.a. Beispielen siehe ebd., 31, 38, 39, 55 und 52. In Cucuron konnten beispielsweise teilweise die Grundmauern eines ca. 5,2 x 4,5 m großen Columbariums ergraben werden, welches sich zusammen mit einem Bustum in einem ummauerten Grabbezirk befand, siehe Guéry/Hallier/Lavagne 1990, 175-177. Bei dem letztgenannten, nicht sicher überlieferten Beispiel von Saint-Bertrand-de-Comminges handelt es sich um das sog. Massif de Herrande, das Anfang des 20. Jahrhunderts zerstört wurde. Um welche Grabform es sich bei dem auf zwei Ebenen errichteten Bauwerk mit einer annähernd quadratischen Basis von 12,9 x 11 m handelt, ist unklar. Die Forschung schwankt zwischen Grabpfeiler oder Columbarium, siehe Moretti/Tardy 2002, 52 und Mausoleum, siehe Paillet/Petit 1992, 140.

belegen, dass ein Bestattungsbogen in Aix-les-Baines (Rhône-Alpes, Savoie), dessen Bauformen wie viele andere römische Grabbauten auf andere Bauaufgaben – in diesem Fall einen Triumphbogen – zurückgreift, anstatt eines Frieses deutlich die in den Columbaria üblichen nebeneinander liegenden Nischen zeigt (Abb. XV).[518] In der ehemaligen Provinz Hispania sind ebenfalls Columbaria überliefert.[519] Viele der dort aufgefundenen und mit Nischen gekennzeichneten Grabbauten und als Columbaria titulierten Beispiele entsprechen nicht der Definition der stadtrömischen und anderen Columbaria Italiens, da sie über eine geringere Anzahl an Nischen verfügen. Häufig handelt es sich lediglich um zwei bis acht Öffnungen.[520] Beispiele hierfür sind z.B. in Andalusien die Grabbauten von Carmona in der Region Sevilla[521], Las Maravillas in der Provinz Málaga[522], in der Extremadura Mérida in der Provinz Badajoz[523] und in Katalonien Vila-Rodona in der Provinz Tarragona[524] zu finden. Ferner existieren in der Nähe der Grabeskirche von Olèrdola, welche eine Darstellung der Himmlischen Wohnungen aufweist, zwei mittelalterliche Bauten, die in der Forschung als Taubenschläge angesprochen werden, und welche die charakteristische Nischenform aufweisen. Unklar sind beim sog. Colomar de l'Arbocar de Baix (Abb. XVI) und dem Colomar del Mas Pigot sowohl die genaue

---

518 Sauron 2006, 231-232.

519 Eine ausführliche Bibliographie vor allem zu spanischen Columbaria findet sich bei Egea Vivancos/Gallardo Carrillo 1999, 18-20.

520 Egea Vivancos 1999, 41-42.

521 Carmona wurde Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt und in das 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr. datiert. In einigen der unterirdisch gelegenen Kammern wurden Nischen in den Fels gehauen und mit Urnen versehen, siehe Egea Vivancos 1999, 35-36.

522 Das Columbarium wurde 1993 ergraben und misst 10,5 x 8,64 m. Bei einer erhaltenen Höhe von 1,83 m sind je drei Nischen an der Nord- und Südwand zu sehen. Aufgrund eines in situ stehenden Altares mit Inschrift wurde die Anlage auf das Ende des 2. Jahrhunderts geschätzt. Da sowohl Inhumationen als auch Kremationen nachweisbar sind, könnte es sich um eine ältere, republikanische Anlage handeln, die über Generationen genutzt und erst später mit einem Altar versehen wurde. Siehe hierzu Romero Pérez 1993-94, 200-201 und 209.

523 Die beiden oberirdisch gelegenen und zum Himmel geöffneten Grabbauten von Mérida wurden 1926 entdeckt. Diese konnten durch Inschriften zwei Familien zugeordnet werden. Sie werden in das 1. Jahrhundert n. Chr. datiert. Der Grabbau der Familie der Voconier ist 3,5 x 3,12 m groß und in einer Höhe von 2,10 m erhalten. In den rechteckigen Nischen sind teilweise die gemalten Porträts der Verstorbenen sichtbar, desweiteren befinden sich vier Urnen in situ. Der Grabbau der Familie der Julier hat einen ungewöhnlichen Grundriss, da an einer Seite ein dreieckiger Annex angefügt wurde, wodurch die Maße 3,35 x 3,65 x 6,22 x,3,75 m entstehen. Eingefügt sind eine rechteckige und zwei quadratische Nischen sowie vier schmale Öffnungen mit Urnen, siehe Egea Vivancos 1999, 36-38.

524 Die Anlage entstand vermutlich im 2. Jahrhundert n. Chr. Sie ist 10,10 x 5,90 m groß und zeigt sechs Loculi und Nischen, die von einer rechteckigen Ädikula überfangen werden, siehe ebd., 38.

Entstehungszeit als auch die tatsächliche Nutzung.[525]

Dienten die römischen Beispiele der Bestattung hunderter Mitglieder einer weit gefassten römischen *familia* oder einer bestimmten Gruppe, entstanden in Spanien also kleinere Grabbauten mit wenigen Nischen als exklusivere Bestattungsform für eine einzelne Familie. Trotz dieser Unterschiede können die Nischen als Referenz auf die Columbaria verstanden werden, sind jene doch ebenfalls durch die Einfügung von Urnen gekennzeichnet oder weisen wie z.B. in Mérida Bildnisse der Toten auf.[526] Dennoch existieren auch in Spanien Columbaria mit zahlreichen Nischen. So verfügt das in den Felsen gehauene römische Columbarium von Benamaurel in der Provinz Granada in Andalusien über 317 Loculi.[527] Ebenfalls aus dem Felsen herausgearbeitet sind die zahlreichen als Columbaria oder profane Taubenschläge bezeichneten Exempla aus der im Nordosten Spaniens gelegenen Autonomieregion La Rioja, die in luftiger Höhe über Flüssen angesiedelt sind, und die aufgrund von archäologischen Befunden von der keltiberischen über die westgotische bis in die hochmittelalterliche Zeit datiert werden können. Teilweise liegen diese direkt an römischen Straßen und sind in der Nähe von bis in das Hochmittelalter hinein genutzten Siedlungen sowie mittelalterlichen Burgen, Klöstern und Sakralbauten gelegen.[528] Eine eindeutige funerale Nutzung lässt sich nicht ableiten.[529] In einigen intensiver erforschten Fallbeispielen aus unterschiedlichen Zeitschichten, z.B. in der großen Höhle des Monte Cantabria in Logroño, den Höhlen von Los Llanos und jenen von Cienta in Arnedo sowie der Höhle von Santa Eulalia Somera in Arnedillo und jenen des Klosters San Martín de Albelda, konnte nachgewiesen werden, dass es sich nicht um Taubenschläge handelt.[530] Zur Beweisführung herangezogen wurden unter anderem die sorgfältige architektonische Ausgestaltung der künstlichen Höhlen und die perfekte Ausarbeitung sowie fehlende Tiefe der Nischen, die Tauben

---

525 Zum Colomar de l'Arbocar de Baix siehe Bolòs i Masclans 1992a und dem Colomar del Mas Pigot siehe Bolòs i Masclans 1992b.

526 Egea Vivancos 1999, 41-42.

527 Ebd., 39.

528 Pascual Mayoral 1999, 87-117 bietet eine Gesamtschau der in La Rioja gelegenen Columbaria. Für die hier abgekürzt zitierte Zusammenfassung ebd., 117.

529 Dies gilt vor allem für das Mittelalter, in welchem statt Brandbestattungen Körperbestattungen üblich waren.

530 Zum Monte Cantabria ausführlich González Blanco 1999, 119-132, zu Los Llanos González Blanco/Faulín García/Cinca Martínez 1999, 133-148, zu Cienta González Blanco/Pascual Mayoral/Cinca Martínez 1999, 149-161, zu Santa Eulalia González Blanco/Cinca Martínez/Pascual Mayoral 1999, 163-178, zu San Martín de Albelda González Blanco/Ramírez Martínez 1999, 179-185.

und ihren Nestern keinen Platz bieten, christliche Graffiti und Inschriften sowie Nischen in Gesichtsform und mit eingeritzten Gesichtern.[531] Am Beispiel von La Rioja lässt sich also belegen, dass Columbaria auch im Mittelalter in Spanien präsent waren, obgleich eine deckungsgleiche Funktion als Grabstätte wie in der Antike nicht gegeben ist. Eine primär memoriale Funktion der Columbaria für Verstorbene zu in der Nähe angesiedelten Klöstern ist verschiedentlich vermutet worden.[532] Diese These erscheint plausibel, konnte die Memoria doch nicht nur durch die reale Präsenz von Gräbern aufrecht erhalten werden, sondern auch durch andere Zeichen wie z.B. die epigraphische Überlieferung, wie es die zahlreichen Inschriften mit den Namen von Verstorbenen unterschiedlicher sozialer Schichten in San Juan de la Peña deutlich machen. Diese Abtei in den Pyrenäen, an einer kulturellen Schnittstelle zwischen Spanien und Frankreich gelegen, bietet über diesen Vergleich hinaus weitere Anknüpfungspunkte zu den Columbaria. Hier kann im sog. Panteón de Nobles gezeigt werden, dass die Bildformel der Nischen auch bei realen mittelalterlichen Gräbern mit Körperbestattungen präsent war. Die Grabstätten bedeutender adliger Familien entstanden hier in der Nachfolge der Grablege der ersten aragonesischen Könige, dem sog. Panteón Real. Anders als deren in den Fels gehauene und mit rechteckigen Deckplatten bedeckten Gräber in der Sakristei, befinden sich die Grabstätten der Adligen in einer Vorhalle der Felsenkirche in unmittelbarer Nähe zu den königlichen Gräbern. In zwei übereinander angeordneten und von einem einfachen Gesims voneinander getrennten Reihen befinden sich

---

531 Ehemals in hoher Qualität aus Ziegelsteinen gefertigte und mit Gips ausgekleidete Nischen, eine sorgfältig ausgeführte ebene Decke und ein begradigter Boden sind in der Höhle von Monte Cantabria nachgewiesen, siehe González Blanco 1999, 123 und 128-129 mit Abb. 14 und 15. Eine perfekte symmetrische Anordnung zeigt sich in Santa Eulalia Somera, siehe González Blanco/Cinca Martínez 1999, 168-169 und 174-175 insb. Abb. 11 und 14. Eine nur geringe Nischentiefe ist z.B. in Los Llanos nachweisbar, siehe González Blanco/Faulín García 1999, 143 und 145 mit Abb. 13, in Cienta, siehe González Blanco/Pascual Mayoral 1999, 150 und 155 mit Abb. 8 und 9 sowie 157 mit Abb. 10 und 11 oder in San Martín de Albelda, siehe González Blanco/Ramírez Martínez 1999, 184 mit Abb. 6 und 7 festzustellen. Christliche Graffiti sind in Los Llanos, siehe González Blanco/Faulín García 1999, 137, 143 sowie 142 mit Abb. 9, 144 mit Abb. 11 und 145 mit Abb. 12; in Cienta, siehe González Blanco/Pascual Mayoral 1999, 159-160 mit Abb. 15 und in Santa Eulalia Somera, siehe González Blanco/Cinca Martínez 1999, 168 und 173 mit Abb. 9 und 10 nachzuweisen. Nischen, die eine Gesichtsform nachahmen und in die bärtige Gesichter eingeritzt sind, finden sich in Los Llanos, siehe González Blanco/Faulín García 1999, 143-147 mit Abb. 14-16. Nischen in Gesichtsform wurden zudem in Cienta entdeckt, siehe González Blanco/Pascual Mayoral 1999, 155 mit Abb. 8 und 156.

532 Argumentiert wurde mit der dekorativen Gestaltung, die vor allem die Memoria an die verstorbenen Mönche stärken sollte, siehe González Blanco/Faulín García 1999, 148 oder González Blanco/Pascual Mayoral 1999, 159. Diese Funktion erscheint plausibel, da nach meiner Kenntnis bisher keine Urnen gefunden wurden.

insgesamt 23 Arkaden mit den Gräbern von Mitgliedern adliger Familien (Abb. XVII-XX). Die obere Reihe wird von einem mit einem dreireihigen Zahnschnitt profilierten Gesims abgeschlossen. In der oberen Reihe wurde zudem eine besonders aufwendige Gestaltung der Arkaden mit figürlich ausgeführten Konsolen oder Stützfiguren umgesetzt. Die Archivolten sind in der unteren Reihe mit Kugeln und dreireihigem Zahnschnitt und in der oberen Reihe ausschließlich mit letzterem geschmückt. Trotz der fortlaufenden Arkatur ergibt sich für den Betrachter unmittelbar der Eindruck von einzelnen Nischen. Dies ist nicht nur durch die Funktion jedes Abschnittes als Grabstätte einer Person bedingt, also durch das Wissen, dass sich hinter der hervortretenden Arkade ein Grab befindet und sich der Raum deswegen in die Tiefe erstreckt, sondern wird auch durch die dekorative Gestaltung der Binnenfläche verstärkt. Eine auf der äußeren Binnenfläche entlang der Archivolten verlaufende Steinschicht leitet zu einer reliefierten Fläche über, die entweder in Medaillonform oder deckungsgleich in die so entstehende flache Nische eingefügt ist. Diese Reliefs zeigen Kreuze, Tiere, Wappen aber auch die Auferstehung einer Seele (Abb. XX).[533]

Existieren auch andere antike Grabformen, die als Vorbild für die Himmlischen Wohnungen gedient haben könnten? Festzuhalten ist sicherlich, dass die Multiplizierung und Gleichwertigkeit der Öffnungen auf mehreren Ebenen in einer hohen Zahl in Verbindung mit den häufig anzutreffenden Büsten als wesentliches Vergleichsmoment primär bei den Columbaria fassbar ist.[534] Dennoch konnte der Bestattungsbogen in Aix-les-Baines bereits verdeutlichen, dass Nischen nicht ausschließlich Columbaria zugeordnet waren (Abb. XV). Eine Vermittlung kann also nicht exklusiv über diese angenommen werden. Einen interessanten Vergleichsansatz bieten auch die sog. Hausgräber, bei denen Nischen in geringerer Anzahl und höchstens doppelter Staffelung zu beobachten sind (Abb. XXI). Die Nischen befinden sich bei den überlieferten Beispielen in den Nekropolen der Via Caelimontana in Rom und vor der Porta di Nocera in Pompeji an der Außenseite der

---

533 Zum gesamten Kloster siehe die Monographien von Galtier Martí/Juan García/Lapeña Paúl 2007 und Lapeña Paúl 2000. Zur königlichen Memoria in San Juan de la Peña siehe Laliena Corbera 2006, 309-324. Eine kunsthistorische Arbeit zu den Gräbern stammt von Xavier Dectot, siehe Dectot 2009.

534 Katakomben und Hypogaia schließe ich aus einem möglichen Vergleich aus. Zwar ist auch hier eine Multiplikation der Bestattungen zu beobachten, allerdings unterscheiden sich die räumlichen Strukturen dieser labyrinthisch anmutenden Grabformen deutlich von den Anordnungsschemata der Himmlischen Wohnungen. Außerdem existieren in jenen keine Nischen oder Arkaden, die vergleichbar gestaltet wären.

Gebäude. In die übereinander und nebeneinander angeordneten Nischen waren Reliefs oder Büsten der Verstorbenen eingefügt, von denen einige in situ erhalten sind. Zusammen mit dem Portal erwecken sie den Eindruck eines Hauses der Toten, weswegen auch in der archäologischen Forschung häufig der Begriff Hausgräber verwendet wird. In Gallien und Hispanien gibt es allerdings keine vergleichbaren Befunde, weswegen sich dieser Vergleich nicht verfestigen lässt.
Überdies existiert die Vorstellung des Grabes als ewiges Haus der Toten bereits im frühen Christentum, worauf Grabinschriften verweisen.[535]
Auch Stelen, die überirdisch zur Markierung von Brandbestattungen aufgestellt wurden, sind für diese Arbeit von Interesse, zumal in Gallien als Sonderform sog. Hausstelen verbreitet waren.[536] Vergleichspunkt ist hier erneut die Nischenform mit eingestellten Figuren. Die für die Himmlischen Wohnungen relevante Multiplikation gleichwertiger Öffnungen ist nicht nachzuweisen.
Eine weitere Quelle, die bereits im Kapitel zur literarischen Überlieferung der Himmlischen Wohnungen angeführt wurde, vermag die Präsenz der Nischen- und Columbarienform im mittelalterlichen Denken und ihre Verknüpfung mit den Himmlischen Wohnungen schriftlich bekräftigen. Gemeint ist die zitierte Passage aus der 62. Predigt Bernhards von Clairvaux aus dem Hohen Lied über die Taube im Felsennest, in Mauernischen (Hld 2,14).[537] Die Gleichsetzung der Himmlischen Wohnungen durch Bernhard mit den Mauernischen der Tauben lässt vermuten, dass der Heilige die von der Antike bis ins Mittelalter tradierte Columbarienform kannte und sie ganz selbstverständlich mit den Himmlischen Wohnungen verband. Auch er – und das ist für das bereits bekannte Ineinandergreifen von Himmlischen Wohnungen und Himmlischem Jerusalem relevant – verknüpft beide *topoi* in dieser Predigt miteinander.
Auch die Visio Godeschalci verdient in diesem Zusammenhang eine erneute Erwähnung, werden doch auch hier mittelalterliche Grabbauten an einer Basilika mit den Himmlischen Wohnungen verbunden.
Bezeichnend für diesen Zusammenhang ist die Tatsache, dass die Himmlischen Wohnungen auch auf Sarkophagen dargestellt werden, womit ein Bogen zu einer

---

535 Angenendt [4]2009, 690.
536 Ausführlich zu den Stelen Toynbee [2]1996, 246-253. Verwiesen sei hier auf die Grabstele der Otata Fadia aus dem 1. Jh. n. Chr., die im Museo Archeologico Nazionale in Aquileia aufbewahrt wird.
537 Siehe hierzu Kapitel 3.3.2 Früh- und Hochmittelalterliche Autoren.

malerischen Gestaltung gezogen werden soll. Als besonders eindrückliches Beispiel mag hier der Grabchristus aus Kloster Wienhausen dienen, auf dessen Sarkophag aus dem 14. Jahrhundert unter anderem die Himmlischen Wohnungen zu sehen sind (Abb. XXII, XXIII). Die hier getroffene Wahl erscheint umso wichtiger, als sonst in den ebenfalls im 14. Jahrhundert entstandenen Wandmalereien des Nonnenchores das Himmlische Jerusalem ohne die Charakteristika der Himmlischen Wohnungen dargestellt (Abb. 367) und somit möglicherweise bewusst eine Unterscheidung getroffen wurde.[538]

[538] Zu Wienhausen siehe Kapitel 6.4.2 Die Nonnenempore von Wienhausen.

6. Bildbezüge und Inszenierungsstrategien im sakralen Raum

Marie-Thérèse Gousset unterscheidet fünf Kontexte, in denen das Himmlische Jerusalem in der Wandmalerei und in -mosaiken dargestellt wird: Zum einen in Verbindung mit Apokalypsezyklen, im Kontext des Letzten Gerichts, im Zusammenhang mit Heiligenviten oder Gleichnissen oder rein symbolischen Darstellungen.[539] Agostino Colli differenziert folgende Bildgruppen: Das Himmlische Jerusalem als Stadt, die himmlische Stadt mit Gemmen geschmückt, Engel und Heilige in der himmlischen Stadt, das Himmlische Jerusalem im Weltgericht, das Lamm in der Himmelsstadt sowie das Himmlische Jerusalem als Bild der Kirche.[540] Im ersten Fall wird eine Verknüpfung zu anderen Themen hergestellt, im nächsten eine ausschließliche innerbildliche Bezugnahme zur Himmelsstadt postuliert. Die Liste könnte weiter fortgeführt werden, ist für dieses Kapitel jedoch nur partiell von Interesse, da hier keine gattungsübergreifende Materialsammlung angestrebt wird und die Grundlagen der Stadt und ihrer Bewohner bereits diskutiert wurden. Zielsetzung ist es zu untersuchen, welche Motive in der Wandmalerei und Mosaikkunst eingesetzt werden, um relevante räumliche und inhaltliche Bezüge zu vermitteln, die bei den aufgeführten Beispielen als polyvalente Bildstrategien aufgefasst werden.[541]

Die folgenden Unterkapitel verstehen sich auch aufgrund der Materialfülle als Denkanstöße und nicht als erschöpfende Abhandlung und sind in drei große Einheiten gegliedert, die unterschiedliche inhaltliche und gedankliche Aspekte umfassen.

Grundlegend scheint es zunächst von der eigentlichen Textgrundlage, nämlich der Offenbarung, auszugehen, welche einen Anknüpfungspunkt für die offensichtlichsten Bildbezüge bildet. Apokalypsezyklen werden ausdrücklich ausgeklammert, da hier das Himmlische Jerusalem keine erkennbare hervorgehobene oder raumrelevante Bedeutung einnimmt bzw. auch vollkommen exkludiert werden kann.[542] Dies ist ein

---

539 Gousset 1977/78, Text, 189-190.

540 Colli 1983, 123-144. Collis Gliederung wird auch im anschließenden Katalogteil der Mailänder Ausstellung zu Himmlischen Jerusalem wieder aufgegriffen, siehe Gatti-Perer 1983, 147-247.

541 Eine intensive Kontextualisierung in den ikonographischen Gesamtzusammenhang der bekannten Beispiele wird im Katalogteil dieser Arbeit vorgenommen.

542 Yves Christe hat darauf hingewiesen, dass in der Zeit zwischen 1000 und 1150 die Apokalypsezyklen höchstens bis Kapitel 14 der Offenbarung reichen und das Ende der Zeiten und das Weltgericht ausgeklammert werden, siehe beispielsweise Christe 2003, 141. Eine bedeutende Ausnahme stellt das durch Abt Gauzlinus in Auftrag gegebene und von Andreas

grundsätzlicher Unterschied zu den narrativen Konzepten vieler mittelalterlicher Handschriftenillustrationen.[543]

Genauso wenig für eine weitere räumliche Betrachtung geeignet erscheinen die Weltgerichtsdarstellungen.[544] Findet ein Einbezug des Himmlischen Jerusalems in das Weltgericht statt, wird es gemäß der bei Matthäus geprägten Vorstellung zum Ort der Glückseligkeit der Seligen zur Rechten des Herrn, welches den Höllenqualen der Verdammten zu seiner Linken gegenübergestellt wird. Das Himmlische Jerusalem wird dabei zum beigeordneten Bild im Drama des Weltgerichts und ist deswegen für die in diesem Kapitel angestrebte Analyse von räumlichen Verflechtungen nur bedingt relevant.

Herausgegriffen werden mehrere Motive aus der Offenbarung, die in klare Bezüge zur Himmelsstadt durch ihre Anbringung im sakralen Raum gesetzt werden. Ausgangspunkt für diese Überlegungen ist eine Betrachtung des Textes in seiner Gesamtheit und die daraus resultierende Frage, welche Einzelmotive und Figuren in der Wandmalerei in eine Wechselbeziehung zur Himmelsstadt treten können. Ausgewählt wurden: Die Thronvision, die Engel der Offenbarung und die Hure Babylon.

Nachfolgend wird in einem zweiten Ansatz die bisherige Perspektive ausgeweitet. Inhaltliche Gegenüberstellungen existieren im Raum nicht nur im Rahmen des johanneischen Textes, sondern es können auch weitgefächerte biblische Bezugsebenen hergestellt werden, die mitunter zu Transformierungen der Bilder führen oder zum Abbild der gesamten Heilsgeschichte werden. Die Besonderheit hierbei ist, dass jene bei den untersuchten Beispielen unterschiedlich große Raumeinheiten generieren. Die Anordnung der Motive folgt ihrer Chronologie in der

---

Floriacensis dokumentierte Bildprogramm der Kapelle Saint-Pierre der Abtei Saint-Benoît-sur-Loire dar, welches wohl zwischen 1026-1042 entstanden ist. Siehe hierzu die Katalognr. 28 Saint-Benoît-sur-Loire (Frankreich, Loiret, Centre), ehemalige Abtei Fleury, Kapelle Saint-Pierre, Westwand, Kapelle und Wandmalereien zerstört

543 Peter P. Klein hat die Apokalypsezyklen in der Zeit vom 9. bis zum 13. Jahrhundert vor allem aufgrund der Handschriftenüberlieferung in unterschiedliche Gruppen eingeteilt. Insbesondere geht er auf das Himmlische Jerusalem ein. Siehe hierzu Klein 1979.

544 Das Gericht über die Toten handelt vom Ende der bekannten Welt und des Himmels, die sich vor dem Thron Gottes verflüchtigen. Die Menschen sind unwiederbringlich dem göttlichen Richtspruch ausgesetzt, nachdem sie von den Toten auferstanden sind. Das Urteil über jeden ist bereits gesprochen, da es sich nach den im Leben vollbrachten Taten richtet, und ist im Lebensbuch des Lammes verzeichnet. Diejenigen, die eingetragen sind, werden Einzug halten in die neue gemeinsame Heilswirklichkeit mit Gott. Die übrigen, nicht Verzeichneten, werden hingegen einen zweiten Tod sterben. Der Thronende selbst wird nicht näher beschrieben. Siehe Kretschmar 1985, 61.

Heilsgeschichte beginnend mit dem Irdischen Paradies, gefolgt von der Stiftshütte und dem Irdischen Jerusalem.
Drittens wird von den sichtbar zu erschließenden Bezügen eine Verschiebung der Betrachtungen zu einer sensuellen Ebene vollzogen, die zusätzlich die Umsetzungen des Themas im Kirchenraum bestimmen können. Zu denken ist hier an die Nutzung des realen Lichtes durch den Filter der Kirchenfenster, welche sinnhaft für das göttliche Licht stehen, und dadurch die Bilder nachhaltig inszenieren. Darüber hinaus ist die Lichtmetapher jedoch auch in den Bildern selbst angelegt. Es wird deutlich werden, dass dies nicht nur die Himmelsstadt selbst betrifft, deren autarker Leuchtkörper das Lamm ist, sondern auch jene Motive, welche im Raum mit dieser korrelieren.
Abschließend werden mit der Bischofskapelle von Gurk und der Nonnenempore von Wienhausen zwei Bildprogramme betrachtet, die als Synthese vieler vorab gemachter Beobachtungen zu verstehen sind. Die Entstehungszeit von Gurk liegt hierbei im eigentlichen Betrachtungszeitraum dieser Arbeit, während Wienhausen einen Ausblick auf ein spätmittelalterliches Bildprogramm des 14. Jahrhunderts ermöglicht. Beide Exempla verdeutlichen ein weitgespanntes Netz heilsgeschichtlicher Bezüge unter Heranziehung unterschiedlicher Präfigurationen, wodurch ganze Präfigurationscluster entstehen. Außerdem ist bei beiden eine ausdifferenzierte und raumübergreifende Lichtmetaphorik fassbar. In Wienhausen tritt als weiterer Aspekt die Performanz einer virtuellen Pilgerschaft hinzu, deren Ziel nicht nur die Imaginierung des Irdischen Jerusalems von Christi Passion, sondern auch der Himmelsstadt darstellt, und die sich bis in die Gegenwart der klösterlichen Gemeinschaft erstreckt.

6.1 Motive aus der Apokalypse

Die ausgewählten Motive Thronvision, Engel der Offenbarung und die Hure Babylon verdeutlichen drei unterschiedliche Aspekte des johanneischen Textes.
Die Thronvision ist als gleichartiges Bildmotiv oder Parallelbild zum Himmlischen Jerusalem zu verstehen, da hier zu Beginn der Offenbarung durch eine Elevation in den Himmel eine göttliche Schau illustriert wird, welche sich in der Himmelsstadt am

Ende des Textes unter veränderten Vorzeichen endgültig erfüllt.[545] Es fügt sich ein in die Idee des rekapitulierenden Lesens der Offenbarung durch die Exegese. Außerdem handelt es sich im Kirchenraum um ein sehr häufiges Motiv, das deswegen überblicksweise und in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen betrachtet wird, die im sakralen Raum sowohl statische als auch dynamische Elemente umfassen.

Nimmt man den Kontext der Offenbarung in den Blick, erschließt sich neben den punktuell auftretenden Motiven auch ein kontinuierlich fassbares Moment durch die Engel, die als Agenten der Handlung die im Text beschriebenen Ereignisse vorantreiben und dabei unterschiedliche Aufgaben übernehmen und somit als Begleitbild fassbar sind. Die Verklammerung der Thronvision und des Himmlischen Jerusalems kann im Bild durch die Einfügung von Engeln im Kirchenraum unterstützt werden. Um dies zu verdeutlichen wird mit den Fresken von Marienberg ein Beispiel gewählt, welches diesen Aspekt beleuchtet, aber darüber hinaus auch andere raumrelevante Qualitäten der Engel verdeutlicht.

So wie es gleichartige und sich wiederholende Motive gibt, existieren in der Offenbarung gegenläufige Prinzipien und Protagonisten. Exemplarisch kann dies an der Hure Babylon verdeutlicht werden, welche als Gegenbild par excellence zur himmlischen Braut Jerusalem gelten darf und ebenfalls in einer starken Bildsprache als Weiblichkeitsmetapher aufgefasst wird.

Die ausgewählten Motive werden im Kirchenraum in einen Zusammenhang mit der Himmelsstadt gesetzt, wodurch Implementierungen, Gegenüberstellungen und Aneignungsprozesse des Betrachters befördert werden. Grundlage hierfür bilden in der textlichen Überlieferung zugrunde gelegte Verknüpfungen, aber auch exegetische Ausdeutungen und liturgische Praktiken.

6.1.1 Parallelbild: Die Thronvision

Die Thronvision aus Kapitel vier und fünf der Offenbarung bildet gemeinsam mit dem Himmlischen Jerusalem einen Rahmen für die apokalyptischen Ereignisse der Johannesoffenbarung. Hier wird antizipiert, was im Himmlischen Jerusalem vollendet wird. Das Schauen Gottes und des Lammes und das immerwährende Gotteslob im

---

545 Als gleichartiges Prinzip und idealer Anknüpfungspunkt wäre auch das Bild der Frau in der Wüste denkbar, wie es sich in der Kirche San Pietro al Monte di Civate nachweisen lässt und welches zuletzt von Monika Müller ausführlich untersucht worden ist, siehe Müller 2009.

himmlischen Thronsaal finden im Stadtbild des Himmlischen Jerusalems mit dem Thron des Lammes ihre Erfüllung.[546]

Johannes wird von der Insel Patmos in den Himmel entrückt, welchen er durch eine geöffnete Tür betritt, die als Verweis auf die geöffneten Türen der Gottesstadt verstanden werden kann. Statt der Abwärtsbewegung, welche die Himmelsstadt suggeriert, wird in Offb 4,1 eine Aufwärtsbewegung des Sehers eingefordert:

> *[1] Danach sah ich: Eine Tür war geöffnet am Himmel; und die Stimme, die vorher zu mir gesprochen hatte und die wie eine Posaune klang, sagte: Komm herauf und ich werde dir zeigen, was dann geschehen muss.*

Dort schaut Johannes Gott auf seinem Thron, dessen Glanz und Aussehen mit Edelsteinen verglichen wird – eine Metapher, die neben dem Thron ebenfalls im Himmlischen Jerusalem erwähnt wird. Auch das Gläserne Meer, das sich im folgenden Abschnitt 4,2-11 findet, stellt einen Bezug zur Himmelsstadt her.[547] Angebetet wird Gott fortwährend von den 24 Ältesten, den sieben Geistern Gottes und den vier Wesen[548]:

> *[2]Sogleich wurde ich vom Geist ergriffen. Und ich sah: Ein Thron stand im Himmel; auf dem Thron saß einer, [3]der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah. Und über dem Thron wölbte sich ein Regenbogen, der wie ein Smaragd aussah. [4]Und rings um den Thron standen vierundzwanzig Throne und auf den Thronen saßen vierundzwanzig Älteste in weißen Gewändern und mit goldenen Kränzen auf dem Haupt. [5]Von dem Thron gingen Blitze, Stimmen und Donner aus. Und sieben lodernde Fackeln brannten vor dem Thron; das sind die sieben Geister Gottes. [6]Und vor dem Thron war etwas wie ein gläsernes Meer, gleich Kristall. Und in der Mitte, rings um den Thron, waren vier Lebewesen voller Augen, vorn und hinten. [7]Das erste Lebewesen glich einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte sah aus wie ein Mensch, das vierte glich einem fliegenden Adler. [8]Und jedes der vier Lebewesen hatte sechs Flügel, außen und innen voller Augen. Sie ruhen nicht, bei Tag und Nacht, und rufen: Heilig, heilig, heilig ist der Herr, der Gott, der Herrscher über*

---

546 In diesem Sinne z.B. Kretschmar 1985, 35.

547 Das Thronmotiv lässt sich in der Offenbarung an mehreren Stellen belegen: Offb 7,9-17; 11,15-19; 19,4-8; 20,11-15; 22,3 siehe ausführlich bei Reddish 2001, 92-93. Zu den Edelsteinen und dem Gläsernen Meer ebd., 94-95 und 97-98.

548 Vorlagen für diese himmlische Liturgie finden sich in verschiedenen Texten des Alten Testaments. Die sieben Geister Gottes in Exodus 19,16-19 waren Inspiration für Offb 4,5. Die vier Wesen haben ihre Grundlage in den Seraphinen Jesajas (Jes 6,2) und den Thron tragenden viergesichtigen Cherubim Ezechiels (Ez 1,5-12; 10,9-14). Johannes transformiert ihr Bild und schafft mit Löwe, Stier, Mensch und Adler vier Einzelwesen. Auch der dreimal ausgesprochene Ruf „Heilig“ geht auf Jes 6,3 zurück. Die 24 Ältesten hingegen sind eine Zufügung von Johannes. Siehe hierzu ausführlich Kretschmar 1985, 33-34.

die ganze Schöpfung; er war und er ist und er kommt. [9]Und wenn die Lebewesen dem, der auf dem Thron sitzt und in alle Ewigkeit lebt, Herrlichkeit und Ehre und Dank erweisen, [10]dann werfen sich die vierundzwanzig Ältesten vor dem, der auf dem Thron sitzt, nieder und beten ihn an, der in alle Ewigkeit lebt. Und sie legen ihre goldenen Kränze vor seinem Thron nieder und sprechen: [11]Würdig bist du, unser Herr und Gott, Herrlichkeit zu empfangen und Ehre und Macht. Denn du bist es, der die Welt erschaffen hat, durch deinen Willen war sie und wurde sie erschaffen.

Seit dem 2. Jahrhundert nach Christus wurden die vier Wesen auf die vier Evangelisten bezogen. Die Zuordnung zu den Evangelisten war zunächst nicht kanonisch.

Georg Kretschmar interpretiert die Anordnung der Himmelsvision als eine Aneinanderfügung konzentrischer Kreise mit den vier Wesen, den 24 Ältesten und einer unendlichen Zahl an Engeln. Eine Tradition, die in der bildlichen Umsetzung fast nie zu finden ist,[549] und bei den folgenden Beispielen keine Rolle spielt.

Die Thronvision bildet Grundlage für das Maiestas-Domini-Motiv, das sich ebenfalls aus den alttestamentlichen Thronvisionen nach Ezechiel 1,4-28 und Jesaja 6,1-4 speist.[550] Im Zusammenhang mit dem Himmlischen Jerusalem ist in der Wandmalerei ausschließlich die Maiestas Domini anzutreffen, weswegen hierauf der Schwerpunkt gelegt wird. In der römischen Mosaikkunst lässt sich im Zusammenhang mit der Himmelsstadt im Betrachtungszeitraum das Lamm auf dem Gottesthron, welches von den 24 Ältesten angebetet wird, in der Kirche von Santa Prassede finden, die hier vergleichend angeführt wird.

Die Vision wurde häufig eschatologisch als zweite Wiederkunft Christi gedeutet, was von Yves Christe abgelehnt wurde, der in der Maiestas Domini eine Verbildlichung der gegenwärtigen Kirche sieht. Unter anderem hat Marcello Angheben die damit verbundenen Probleme angesprochen. Zum einen werden die vier Wesen und die 24 Ältesten häufig in den Kontext des Weltgerichts gesetzt und können somit auf das Ende der Welt verweisen. Auf der anderen Seite existieren Darstellungen der Maiestas Domini, die ein Figurenrepertoire aufweisen, welches sich nicht auf die Offenbarung beziehen lässt, sondern sich aus anderen biblischen Quellen speist

---

549 Kretschmar 1985, 35 und Anm. 48. Eine Umsetzung, die sich auf einen Kreis beschränkt, welcher die Maiestas Domini umfängt und in den die vier Symbole und Engel inseriert sind findet sich im Lorscher Evangeliar, um 810, Bukarest, Nationalbibliothek, Filiale Alba Julia, Biblioteca Batthyáneum, Teil 1, pag. 36. Bildbezeichnung zitiert nach Reudenbach 2009, Tafel S. 47. Siehe auch ebd., Kat. Nr. 278.

550 Kaspersen 1981, 84.

(siehe oben). Als Beispiele benennt er die verschiedenen Engelhierarchien, welche Engel, Erzengel, aber auch die Seraphim der Vision des Jesaja und die Cherubim mit den Rädern des Ezechiel beinhaltet sowie die Darstellung von Heiligen. Grundsätzlich erscheinen ihm sowohl eine Deutung im Hinblick auf die Parusie, die Kirche, eine historische Interpretation, aber auch eine Verbildlichung des liturgischen Geschehens anhand der Maiestas Domini wahrscheinlich.[551] Die Funktion der Maiestas Domini für die Liturgie hat Tobias Frese für die Spätantike und das frühe Mittelalter sowohl in der byzantinischen als auch karolingischen Bildwelt erstmals umfassend herausgestellt.[552] Eine liturgische Verankerung der Maiestas Domini wird im Zusammenhang mit den hochmittelalterlichen Wandmalereien von Marienberg als eine der aufgeführten Deutungsoptionen in die Diskussion eingebracht.[553]
Im Folgenden wird es jedoch zunächst nicht um diese Interpretationslinien gehen, sondern um die räumlichen Qualitäten des Motivs, in welchem die Dualismen von Dynamik und Statik im Zusammenhang mit der Himmelsstadt sichtbar werden.

6.1.1.1 Verankerungen im Raum: Statik und Dynamik des Thronmotivs

Das Himmlische Jerusalem und die Thronvision sind im Kirchenraum primär über die Umsetzung der Maiestas Domini miteinander verbunden worden. Als Beispiele angeführt werden hier Kempley, Maderuelo, Poitiers, Canterbury, Saint-Chef und Marienberg. Als alternative Bildoption werden zunächst die Mosaiken von Santa Prassede als frühestes Bildbeispiel dieser Arbeit in den Blick genommen. Hier wird statt des Thronenden aus Offb 4,2 das Lamm Gottes aus Offb 5,6 ins Zentrum gerückt.[554] Im räumlichen Zusammenspiel lassen sich bei diesen Kirchenräumen unterschiedliche Tendenzen feststellen, die sowohl statische als auch dynamische Prozesse zwischen den Bildern im Raum suggerieren.
Die unter Paschalis I. (817-24) entstandenen Mosaiken von Santa Prassede nehmen den Triumphbogen, die Apsisstirnwand und das Apsisrund ein (Abb. 254, 255). Weitere musivische Darstellungen sind in der Zenokapelle erhalten.
Auf dem Triumphbogen findet sich die kreisförmige Himmelsstadt, der sich von

---

551 Angheben 2011, 329-330. Yves Christe's Position beispielsweise in Christe 1983 unter Heranziehung von zahlreichen Textstellen.

552 Siehe Frese 2013, insbesondere 72-97 (zu Byzanz) und 141-165 (zum karolingischen Westen).

553 Siehe Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg.

554 Der Verzicht auf die Maiestas zugunsten des Lammes findet sich z.B. auch im Evangeliar aus Saint-Médard, um 800, Paris, Bibliothèque nationale de France, fol. 1v. (Abb. XIII). Zum Evangeliar auch Reudenbach 2009, 501 und Kat. Nr. 277.

beiden Seiten auf gleicher Höhe Selige nähern. Darunter steht jeweils eine Ansammlung von adorierenden Figuren mit Palmwedeln und Kronen (Abb.265, 266). Auf der Apsisstirnwand ist die Thronvision wiedergegeben (Abb. 254), welche ein Vorbild aus dem frühen 7. Jh, nämlich die Mosaiken von Santi Cosma e Damiano adaptiert. Statt der Maiestas Domini thront das in einen Clipeus eingeschlossene Lamm im Zentrum der Komposition unter einem Kreuz. Als Attribut ist ihm die mit dem Siegel verschlossene Buchrolle beigegeben. Zu beiden Seiten sind die sieben Leuchter aufgestellt. Weiterhin flankieren das Lamm zwei Engel und die vier Wesen. Die Szene ist über dem Gläsernen Meer angeordnet. Darunter wird das Lamm von den 24 Ältesten angebetet.[555] Die Preziosität und Parallelität zur Himmelsstadt wird zum einen durch einen ähnlichen spiegelbildlichen Bildaufbau über zwei Ebenen suggeriert. Die Objekte der Anbetung – das Lamm bzw. Christus – sind jeweils ins Zentrum der Komposition gerückt, wobei die seitlich anschließenden Figuren auf sie ausgerichtet sind. Die untere Bildebene zeigt mit den 24 Ältesten der Thronvision bzw. der Menge unter der Himmelsstadt ähnlich angeordnete Gruppen, welche ihre Kronen und Palmwedel emporheben. Auch Schmuckelemente wie die Edelsteine, welche beide Bilder umrahmen und unterschiedlichen Motiven als Inkrustation aufgelegt sind, verdeutlichen den Zusammenhang. In der Thronvision bedecken sie das Kreuz, den Thron des Lammes, die Leuchter, die Bücher der Evangelisten und die Kronen der 24 Ältesten. Im Himmlischen Jerusalem schmücken sie die Stadtmauern sowie die Kronen der Seligen und der Menge. Als verbindendes inhaltliches Element ist auch das Gläserne Meer zu sehen, das sich unter der Thronvision und über dem Himmlischen Jerusalem befindet.

In der Apsiskalotte erscheint Christus bei seiner zweiten Wiederkunft und wird flankiert von den heiligen Paulus mit Praxedis, Petrus mit Pudenziana sowie an den Rändern von Paschalis und einem nicht namentlich bekannten Heiligen, der als der heilige Zeno oder der heilige Cyriakus gedeutet wurde (Abb. 256). Darunter ist der Lämmerfries mit den beiden Städten verbildlicht, in dessen Zentrum das Lamm Gottes platziert ist. Auch diese Komposition ist an das Vorbild von Santi Cosma e Damiano angelehnt.[556]

Die Himmelsvisionen sind hier also auf Triumphbogen und Apsisstirnwand

---

555 Wisskirchen 1990, 50-51.

556 Gallio ^{2}2005, 10-14.

hintereinander gestaffelt, wodurch ihre Parallelität in den Augen des Betrachters durch vergleichendes Sehen verstärkt und die Evozierung des Himmels verdoppelt wird (Abb. 254, 255). Beide vereinen innerbildlich statische und dynamische Gesichtspunkte. Unbeweglich sind jeweils die zentral ausgerichteten Objekte der Verehrung. Aspekte von Dynamik zeigen die seitlich angeordneten 24 Ältesten der Thronvision durch das Elevieren der Kränze genauso wie die Menge, welche die Palmwedel emporhebt. Eine Bewegung zur Himmelsstadt wird zusätzlich durch die Seligen mit ihren Kronen befördert, welche von zwei Seiten auf sie zuströmen. Allerdings wird keine Bewegung suggeriert, welche die hintereinander angeordneten Himmelsbilder einander anzunähern hilft. Diese bleiben als voneinander getrennte Bildeinheiten bestehen.[557]

Bei der Maiestas Domini als Umsetzung des Thronmotivs sind ebenfalls Verschränkungen fassbar, die hier jedoch räumlich anders umgesetzt werden. Bereiche dieser Überlieferung wurden im Zusammenhang mit den Arkaden als Kennzeichen der Himmelsstadt, unter denen Apostel stehen, bei Poitiers, Kempley und Maderuelo in dieser Arbeit diskutiert, die im letzten Drittel des 11. bzw. ersten Drittel des 12. Jahrhunderts entstanden sind.[558] An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass bei ihnen eine unmittelbare Verknüpfung der Maiestas Domini im Gewölbe und des Apostelchores in der Himmelsstadt zu beobachten ist. In Kempley (Abb. 113-117) und Maderuelo (Abb. 121-123) sind die Apostel an die Wände und in Poitiers (Abb. 192, 197) ins Gewölbe zu beiden Seiten der Thronvision gesetzt, wodurch sich die Motive gegenseitig in der Komposition verankern. Hierdurch wird die im Text der Offenbarung zugrunde gelegte Verbindung verdeutlicht. Bei allen Beispielen verknüpft zusätzlich das Gläserne Meer als fließendes Element diese statischen Bilder miteinander. In Poitiers umfließt es die gesamte Komposition des Gewölbes (Abb. 192), in Kempley entspringt es aus dem Evangelistensymbol des Matthäus über dem Eingang zur Himmelsstadt (Abb. 113) und in Maderuelo ergießt es sich vom Gewölbe auf die Nordwand am Übergang zur Westwand neben Maria

---

557 Anders ist das in der zeitgleich mit Mosaiken ausgestatteten, kleinräumigen Zenokapelle, welche in nördlicher Richtung an das Kirchenschiff anschließt. Sowohl die Eingangssituation als auch der gesamte Innenraum sind mit Mosaiken bedeckt. Im Gewölbe ist Christus als Pantokrator in einen Clipeus eingefügt, der von vier Engeln gehalten wird. Auf der Südwand ist die Etymasie, also der leere Thron als Zeichen für die Wiederkunft Christi dargestellt. Er wird flankiert von den Apostelfürsten Petrus und Paulus. Hierdurch wird eine Verbindung zur Christusbüste im Gewölbe vermittelt, was einen dynamischen Prozess in der bevorstehenden Einsetzung Christi auf den Thron evoziert. In diesem Sinne Wisskirchen 1991, 103-104.

558 Siehe Kapitel 4.2.2.1 Die Arkaden des Apostelchores.

herab in die Stadt (Abb. 122).
Diese Verankerung kann auch suggeriert werden, wenn beide Motive einander an zwei Wänden gegenübergestellt werden, wie es sich für Marienberg im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts nachweisen lässt, wo sich die Thronvision in der nach Osten zeigenden Apsis und das Himmlische Jerusalem auf der Westwand gegenüberliegen, wohingegen das Gewölbe von Engeln bevölkert wird (Abb. 132, 137, 142). Dadurch werden beide Visionen gleichwertig miteinander konfrontiert.
Die bisher festgestellte Statik der Himmelsvisionen zueinander kann jedoch aufgelöst werden, indem die Maiestas Domini zur Himmelsstadt ausgerichtet wird und scheinbar in einer vertikalen Bewegungsrichtung auf diese herabfährt. Wirkungsvoll inszeniert wurde dies in der Engelskapelle von Saint-Chef (Abb. 273), die im 3. oder 4. Viertel des 11. Jahrhunderts ausgemalt wurde und in der Gabrielskapelle von Canterbury aus dem 1. Drittel des 12. Jahrhunderts (Abb. 56, 57).
In Saint-Chef nimmt die Maiestas Domini in der Mandorla als dominierendes Bildmotiv das Zentrum des Gewölbes ein (Abb. 273).[559] Die Hände hebt die Figur segnend empor, der Blick ist in Richtung des über ihr in einem Medaillon schwebenden Lammes eleviert, welches sich auf die Himmelsstadt herabsenkt. Diese drei Motive stoßen zusammen wie einzelne Glieder einer Kette. Sie sind vertikal aufeinander bezogen und werden eng aneinander gebunden, wodurch die inhaltliche Bezugnahme zwischen dem Thronenden der ersten Himmelsvision und dem Lamm, das sowohl in der Thronvision als auch im Himmlischen Jerusalem einen Platz einnimmt, deutlich wird. Die Dynamik des Vorganges wird insbesondere dadurch verstärkt, dass sich das Agnus Dei noch nicht im Innern der Stadt befindet, sondern die Spitze des zentralen Turmes berührt und so im Begriff ist, die obere Schwelle des Bildraumes der Himmelsstadt auf der westlichen Wange des Gewölbes zu durchbrechen (Abb. 275).
In der Gabrielskapelle von Canterbury ist die Maiestas Domini im Gewölbe des Sanktuariums angebracht (Abb. 56, 57). Ihre Mandorla wird von vier Engeln gehalten, von denen zwei auf dem Gläsernen Meer stehen. Das Himmlische Jerusalem liegt in Fragmenten überliefert darunter auf der westlichen Doppelarkade des Altarraumes und wird an den Seiten von je einem Cherubim auf dem Rad

559 Diese ist in Saint-Chef doppelt dargestellt. Im Gewölbe von Engeln begleitet und in der Apsiskonche flankiert von den vier Wesen.

bewacht (Abb. 54, 55). Der gegenüberliegende Ostabschluss ist partiell erhalten. In den Laibungen des zugehörigen Bogens sind sowohl Johannes beim Schreiben der Offenbarung als auch die Engel der sieben Gemeinden und die sieben Sterne dargestellt, wodurch ein Bogen zum Beginn des johanneischen Textes gesetzt wird (Abb. 54). Die eigentliche Ostwand ist jedoch nicht mehr erhalten, weswegen keine weiteren Rückschlüsse möglich sind. Auf den Seitenwänden werden Episoden aus der Kindheitsgeschichte Christi und Johannes des Täufers erzählt, die in Verbindung zum Patron der Kapelle, dem Erzengel Gabriel stehen.

Geht man von der Offenbarung als einer Textquelle für das Bildmotiv der Maiestas Domini aus, wird deutlich, dass der Thron eigentlich ein statisches Motiv ist. Die einzige Bewegung, die im Text evoziert wird, stellt die Elevation des Sehers Johannes in den Himmel dar. Dies weicht von der Thronvision des Ezechiel ab, in welcher sich die vier Wesen durch die vier Räder fortwährend bewegen, was jedoch in den ausgewählten Beispielen als Bildmotiv keine Rolle zu spielen scheint. In Saint-Chef und Canterbury wird die in der Offenbarung zugrunde gelegte Statik aufgelöst und eine Abwärtsbewegung suggeriert, die im Bild der Himmelsstadt gebündelt wird. Hierdurch wird eine Vereinnahmung der Thronvision durch die Heilsvision des Himmlischen Jerusalems suggeriert.

In den vorangegangenen Beschreibungen wurde kurz auf Engel hingewiesen, die sich bei allen Beispielen wiederfinden, in denen Thronvision und Himmelsstadt zueinander in Beziehung gesetzt werden. Engel können hierbei auf unterschiedliche Weise diese Motive miteinander verbinden. Sie tragen sowohl als statisches Element durch eine Versammlung unterschiedlicher Engelshierarchien in eigenen Bildfeldern wie in Saint-Chef und Maderuelo als auch als dynamische Akteure, welche die Mandorla der Maiestas Domini auf die Himmelsstadt herabsenken wie in Canterbury zum Ineinandergreifen beider Motive bei. Im Folgenden sollen die Engel, die als Akteure die gesamte Handlung der Offenbarung mitbestimmen, näher analysiert werden. Dies wird unter besonderer Berücksichtigung eines angelologischen Bildprogrammes untersucht werden, nämlich den Fresken der Krypta von Marienberg.[560] Diese verdeutlichen eine Anbindung an das hier beschriebene Motiv der Maiestas Domini und veranschaulichen eine liturgische Verankerung des

[560] Überlegungen zu Marienberg habe ich bereits unter besonderer Berücksichtigung transkultureller Prozesse publiziert, siehe Konrad-Schineller 2015.

Bildmotivs.

6.1.2 Begleitbild: Die Engel der Offenbarung als Agenten der Handlung

In der Forschung wurde die Offenbarung zugespitzt als „Buch der Engel“ bezeichnet und eine Unterscheidung in 23 verschiedene Gruppen getroffen.[561] Engel sind tatsächlich allgegenwärtig, lassen sich aber vereinfacht in acht Funktionsgruppen unterscheiden. Es gibt einen Führerengel, der den Seher Johannes als Seelengeleiter durch seine Visionen begleitet. Dieser ist zugleich ein Deuteengel, der Johannes die göttlichen Visionen erklärt. Engel treten in einer dritten Rolle als Wächterengel auf. Sie bewachen also z.B. die Tore der Himmelsstadt oder schützen die sieben Gemeinden als Geister. Eine weitere vierte Bedeutung kommt den Engeln in der ersten himmlischen Thronvision zu. Sie sind Zeugen oder Beteiligte einer unmittelbaren Schau und Erkenntnis Gottes. Weiterhin sind sie fünftens in diesem Kontext Zelebranten durch das Sanctus, also das nie endende gesungene Gotteslob. In die göttliche Liturgie stimmen auch die anderen Engel ein und es wird fortwährend in der Offenbarung wiederholt.[562] Im Himmlischen Jerusalem wird diese Himmelsliturgie von den Engeln nicht fortgeführt. Dies ist nur konsequent, da kein Tempel mehr existiert und somit auch kein kultischer Dienst notwendig ist. Die Stadt selbst ist eine Steigerung gegenüber allem Vorhergehenden.[563]

Nach der Thronvision wird sechstens eine weitere Rolle dieser Himmelswesen offenbar, die sie in göttlicher Sendung vollbringen. Sie wirken als kosmologische Kräfte, die verschiedene apokalyptische Katastrophen vom Himmel aus auf der Erde ausüben, und von denen die Menschen unmittelbar betroffen sind. Davon unterscheiden lassen sich siebtens die Engelkrieger, die vom Erzengel Michael angeführt als Gottes Armee gegen das Böse in den Krieg ziehen. Als letzte Gruppe existieren Botschafterengel. Sie kündigen entweder verschiedene apokalyptische Ereignisse an oder fordern diese ein. So leiten sie zu neuen Stufen der Endzeit über ohne selbst eine aktive Rolle in der Umsetzung einzunehmen.[564]

Im Himmlischen Jerusalem sind einige dieser Funktionen fassbar. Der Führerengel

---

561 Die Bezeichnung Buch der Engel findet sich bei Cattin/Faure 2000, 56. Eine Unterscheidung 23 Gruppen trifft Johannes Hafner. Siehe Hafner 2010, 41.

562 Konrad-Schineller 2015, 60-61 unter Anführung der entsprechenden Bibelstellen.

563 Wick 2012, 248.

564 Konrad-Schineller 2015, 61 unter Anführung der entsprechenden Bibelstellen.
Für eine Unterscheidung in Engelkrieger und Botschafterengel spricht sich auch Hafner 2010, 41 aus.

zeigt Johannes das Herabkommen der Himmelsstadt und erklärt ihm die Ereignisse und die Bestandteile der Vision als Deuteengel. Des Weiteren stehen Wächterengel in den Toren, und agieren als Begleiter und Führer der Seelen der Verstorbenen. Der Weggefährte des Johannes hingegen ist im Gegensatz zur Buchmalerei im untersuchten Zeitraum nicht unmittelbar in der Wandmalerei auffindbar, obgleich dieser in Apokalypsehandschriften kontinuierlich anzutreffen ist. Dies mag auch an der Überlieferung liegen, da die Darstellung der Vermessung der Stadt bei den spätmittelalterlichen Beispielen aus der Wandmalerei ebenfalls in Apokalypsezyklen fassbar ist, wie im Baptisterium von Padua oder in der Kirche Santa Maria Donnaregina in Neapel, die beide aus dem 14. Jahrhundert stammen.

6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg

Im Folgenden werden am Beispiel der Malereien in der Krypta der Klosterkirche von Marienberg in Südtirol die Funktionen von Engeln im Zusammenhang mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalems analysiert. In Marienberg lassen sich diese wie folgt vorab zusammenfassen: Engel agieren hier als Psychopompoi der Verstorbenen, als Zeugen der Gottesschau, als Zelebranten der himmlischen Liturgie, als kosmologische Kräfte und als Wächter und Bewohner der Himmelsstadt. Aufgrund dieser Funktionsfülle erscheint Marienberg geeignet für eine ausführliche Betrachtung und öffnet zudem den Blick für eine Erschließung des sakralen Raumes durch den Betrachter. Engel sind hierfür von zentraler Bedeutung, da jene in einer räumlichen Schwellensituation eine Mittlerfunktion einnehmen, wodurch eine unmittelbare Verbindung zwischen der realen Architektur und der Malerei suggeriert wird. Im Falle von Marienberg handelt es sich bei diesen Räumen um die Krypta und vermutlich um ein ehemaliges im Osten an die Kirche angeschlossenes Atrium (Abb. 126). Die Engel helfen dabei, dem Betrachter die himmlischen Visionen der Maiestas Domini und des Himmlischen Jerusalems zu erschließen und in den liturgischen Raum einzubinden. Darüber hinaus schaffen sie einen Konnex zwischen Atrium und Krypta. Warum gerade Engel in diesem Zusammenhang gewählt wurden, soll ebenfalls betrachtet werden. Um die Malereien und ihren Kontext besser zu verstehen, wird nach der Beschreibung der Fresken zunächst ein kurzer Abriss der Forschungsgeschichte gegeben und mit der Chronik Goswins von Marienberg eine relevante Primärquelle aufgeführt, die Rückschlüsse auf das Bildprogramm liefert. Es folgt die Stiftungsgeschichte des Klosters, da die Patrone unmittelbar für das Konzept der Malereien wichtig sind. Danach schließt eine Ausdeutung der Fresken

im Raumgefüge an, die eng mit der Funktion der Krypta und des Außenbereichs verknüpft wird.

Die rechteckige Krypta verfügt über einen dreiapsidialen Ostabschluss, der jedoch von außen nicht sichtbar ist. Die Hauptapsis ist dabei deutlich größer als die Nord- und Südapsidiolen. Zwischen Apsidiolen und Hauptapsis liegen Türen, durch welche die Krypta von außen betreten werden konnte. Eine Erschließung war jedoch auch über die höher gelegene Klosterkirche möglich. Treppenstufen auf der Westseite des Raumes führten von den Seitenschiffen herab. Eine Beleuchtung des Raumes erfolgte durch jeweils ein Rundfenster in Hauptapsis und Apsidiolen. Überfangen wird die Krypta von einem in fünf Gewölbefelder unterteiltes und auf schmalen Konsolen aufbauendes Kreuzgratgewölbe.[565]
Die romanischen Wandmalereien in der Krypta werden in der Forschung unterschiedlich zwischen 1160 und 1185 datiert. Gleiches gilt für die Fresken an der Außenseite der Krypta. Hier reicht die Spanne von 1163 (dem Todesjahr der Stifterin Uta von Tarasp) bis in das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.[566]
Leider konnten nur Überreste der Ausmalung an der Außenseite der Krypta im Bereich der nördlichen Apsidiole und an der Nordwand der Hauptapsis aufgedeckt werden (Abb. 130, 131). Der nach außen hin gerade nördliche Seitenabschluss ist mit einem mehrfarbigen Vorhang verziert. An einem braunen, horizontal verlaufenden Band hängend, fällt der mit einer breiten, edelsteinverzierten Bordüre geschmückte Vorhang in lockeren gelben, rötlichen und grünen Bahnen hinab. Direkt unterhalb des Rundfensters werden die Vorhangbahnen von einem Raster in Quadrate eingeschriebener Ornamente, die jedoch die Sicht auf die darunter liegenden Stoffstreifen freilassen, überblendet. Rechter Hand des Rundfensters ist eine fragmentarisch erhaltene Figur zu sehen, die sich in Richtung des Nordzugangs der Krypta wendet. Sie trägt einen grünen Mantel und rote Beinkleider. In der Hand hält sie einen Stab, auf dem Haupt sitzt eine rote Kopfbedeckung. Die Figur scheint im Raum zu schweben, da der Vorhang auch unter ihr verläuft und keine Standfläche unter ihren Füßen zu erkennen ist. An der Nordwand der Hauptapsis befindet sich

565 Konrad-Schineller 2015, 44.

566 Der Forschungsstand wurde von Stampfer/Steppan 2008, 196-197 zusammengetragen. Es ist also unklar, ob die Wandmalereien zeitgleich entstanden sind. Sicherlich liegt ihnen ein einheitliches Konzept zugrunde, auf das ich im Folgenden eingehen werde.

eine mehrfigurige Szene ohne gemalten Vorhang, die nach oben durch ein schräg nach unten verlaufendes, zweifarbiges Band abgeschlossen wird. Zwei in gelbe und grüne Gewänder gekleidete Figuren wenden sich nach rechts im Orantengestus einem fragmentarisch erhaltenen Engel zu, dessen zweifarbige Flügel zu erkennen sind. Der Hintergrund der Szene ist in eine rote und grüne Farbfläche geteilt. Links der beiden Figuren befinden sich drei tropfenförmige weiße Gebilde, in die übereinander in Reihen angeordnet kleinere grüne „Tropfen“ eingeschrieben sind. Möglicherweise handelt es sich um Lampions oder stilisierte Bäume mit Blättern. Die eben beschriebene Szene wird nach rechts in Richtung des nördlichen Zugangs zur Krypta durch ein vertikal verlaufendes dünnes Band von einer weiteren Szene getrennt. Hier sind in scheinbarer Spiegelung nur noch die Flügel eines Engels zu sehen.[567]

Die Fresken im Innenraum der Krypta sind in der Hauptapsis, dem Gewölbe des mittleren Kryptenjochs und dessen Westwand gut erhalten. Die Hauptapsis wird vom Apsisfenster durchschnitten, in dessen Laibung ebenfalls Malereien zu sehen sind. Im Zentrum der Komposition sitzt die in ein rot-weißes Gewand gehüllte Maiestas Domini auf einem Regenbogen mit einem geöffneten Buch in der Linken. Die rechte Hand ist segnend erhoben. Die Füße stehen auf der Erdkugel (Abb. 142). Beiseitig ist sie von Figuren umgeben (Abb. 143, 144). Gemalte Bänder sind in unterschiedlichen Dicken und verschieden coloriert als Hintergrund für die Figuren gesetzt. Sie sind zunächst horizontal ausgerichtet, passen sich jedoch aufsteigend der Form der Mandorla der Maiestas Domini an, die gebogen verläuft. Nach unten abgeschlossen wird die Komposition in Höhe des Fenstergesimses des Oculus durch ein breites Mäanderband. Ungefähr auf halber Fensterhöhe sind mit dem Stier des Lukas in der rechten und dem Löwen des Markus in der linken Bildhälfte zwei Evangelistensymbole erhalten, die auf einem mit floralem Muster versehenen braunen Streifen stehen. Der Stier hält als Attribut ein mit Edelsteinen verziertes Buch, jenes des Löwen ist verloren. Löwen- und Stierkopf sind der Maiestas Domini zu-, die Körper hingegen abgewandt. Fragmentarisch überliefert ist am rechten Bildrand der Engel des Matthäus, der ein Buch als Attribut in Händen hält. Sicherlich befand sich ihm gegenüber der Adler als Symbol des Johannes. Ergänzt wird die

---

567 Konrad-Schineller 2015, 47 bietet eine etwas kürzere Beschreibung der Fresken des Außenbereichs. Für die These, dass es sich um Bäume handelt, siehe z.B. Andergassen 1996, 263. Für Lampions plädieren Müller 1980, 104 und Weingartner [7]1991, 994.

Ebene mit den Evangelistensymbolen von Darstellungen der Apostel Petrus mit dem Schlüssel in der linken und Paulus mit einem Buch in der rechten Bildhälfte, die auf dem gleichen braunen Streifen stehen. Die Apostelfürsten agieren möglicherweise als Mittler zwischen den Gläubigen und Christus. Auf gleicher Höhe befinden sich im Oculus zwei nimbierte weibliche Heilige mit zu Zöpfen geflochtenen Haaren, die durch Palmwedel als Märtyrerinnen ausgewiesen sind. Zu ihren Seiten sind tropfenförmige Gebilde zu erkennen, die an die „Tropfen“ der Malereien des Außenbereichs erinnern, jedoch um lilienförmige Ornamente ergänzt werden (Abb. 145). Die Märtyrerinnen blicken zu den Aposteln. Sie vermitteln durch ihre besondere Position im Oculus zwischen dem Außen- und Innenbereich und sind dadurch ein Baustein in der Verknüpfung der Wandmalereien untereinander. Eine weitere Figur kompletiert diese Bildebene auf der linken Bildhälfte. Es handelt sich um die entsprechend der Bedeutungsgröße kleiner wiedergegebene fragmentarische Gestalt eines Mönchs. Unterschieden ist er von den anderen Figuren der Apsis durch die fehlende Aureole. Gut erkennen lässt sich noch der Kopf mit dem bärtigen Gesicht und der Tonsur. Außerdem ist die Kapuze der Kukulle erhalten und es lassen sich die zum Orantengestus gelegten Hände erkennen. Seine Rolle ist die eines Stellvertreters der Gläubigen, der sich den Aposteln als Interzessoren zuwendet.[568]

Über dieser unteren Figurenebene stehen in unmittelbarer Nähe der Maiestas Domini zwei Engel auf kleinen Standflächen, die Banderolen ohne Inschriften in Händen halten. Sie blicken die göttliche Erscheinung an. Jeweils ein Flügel dieser Engel, bei denen es sich vermutlich um Cherubim handelt, orientiert sich an der Form der Mandorla und streift diese. Die Flügel fungieren so als trennendes Element zu den Köpfen der Aposteln, schirmen als gleichsam die göttliche Vision von deren Blicken ab. Dir oberste Ebene bilden zwei sechsflügelige Seraphim mit zum Gebet erhobenen Händenn, die Christus ebenfalls direkt erblicken. Auch hier imitiert das jeweils obere Flügelpaar die Form der Mandorla sowie des Gurtbogens. Nur die Engel können die göttliche Vision direkt schauen und schirmen diese von den Blicken der Apostel, der Evangelistensymbole und des Mönchs ab. Ausgezeichnet sind sie zudem durch ihre unmittelbare Elevierung zu Seiten der Maiestas Domini

[568] Konrad-Schineller 2015, 48-49.

und ihre Größe, die jene der anderen Figuren übertrifft.[569]
Die Disposition der Cherubim von Marienberg rekurriert Ezechiel und auch jene der Bundeslade in der Stiftshütte nach Exodus (Ez 10,18; 11,22; Ex 25,22).[570]
Weitere Engel finden sich im an die Apsis anschließenden Gewölbe des mittleren Jochs. Hier verteilen sich dreizehn Engel auf die vier Gewölbekappen (Abb. 137-141). Der Hintergrund wird von einem blauem Sternenhimmel sowie verschiedenfarbigen Bändern und Dreiecken gebildet. Eine Trennung der Kappen wird durch gemalte Wolkenbänder verdeutlicht, die im Scheitelpunkt des Gewölbes in einem Schlussstein aufeinandertreffen, der in der Malerei als stilisierte Blüte ausgeführt ist. Die Nord- und Südkappe werden jeweils von drei Engeln eingenommen, wobei bei beiden in der Mitte ein monumental ausgeführter Engel mit Lilienstab auf einer Standfläche steht (Abb. 140, 141). Er wird jeweils beidseitig von etwas kleiner auf Standflächen dargestellten Engeln mit Lilienzepter flankiert. Die Engel blicken in Richtung Apsis nach Osten. Nur der westliche Engel der Nordkappe blickt auf die Westwand und schafft so eine Verbindung zwischen den Wänden und dem Gewölbe. Die Engel der Ost- und Westkappe sind deutlich kleiner wiedergegeben (Abb. 138, 139). Dies ergibt sich aus der rechteckigen Form des Gewölbejochs. Drei Engel bevölkern die östliche Kappe. Der mittige Engel, dem ein Labarum beigegeben ist, befindet sich in der Achse der Maiestas Domini und steht auf einer grün-rot marmorierten Standfläche. Anders als bei den anderen Engel zeigt sein Haupt in Richtung der göttlichen Vision und ist nicht zum Schlussstein hin ausgerichtet. Die Engel zu seinen Seiten halten Lilienzepter in Händen und stehen auf blauen Standflächen. Statt der bisher nachweisbaren drei, bevölkern die westliche Kappe nun vier Engel. Auf die Standflächen und Dreiecke als Hintergründe wurde in dieser Kappe verzichtet und auch der Sternenhimmel unterscheidet sich, da die Gestirne durch Zacken gekennzeichnet sind und nicht nur rund wiedergegeben werden. Drei der vier Engel sind in der bereits bekannten Dreieckskomposition angeordnet und zum Gewölbescheiten hin ausgerichtet. Der vierte Engel hingegen scheint aus dem gemalten Schlussstein zu entwachsen und ist zu dem in der Mitte dargestellten Engel ausgerichtet. Die Verbindung zwischen diesen beiden Engeln wird durch das Berühren ihrer Flügel verdeutlicht.[571]

---

569 Konrad-Schineller 2015, 51. Zur Ikonographie der Seraphim und Cherubim siehe ebd., 51-52.
570 Ebd., 52.
571 Ebd., 55-56.

Auf das Gewölbefresko folgt an der Westwand das Himmlische Jerusalem (Abb. 132). Der Übergang zwischen Gewölbe und Wand ist durch gemalte Edelsteine ausgezeichnet, die auf die Himmelsstadt verweisen. Das Fresko auf der Westwand lässt sich zunächst horizontal in zwei durch ein Mäanderband getrennte Ebenen unterteilen. Im unteren Bereich, über der bereits erwähnten Sockelzone, wurde ein gelber Vorhang gemalt, der in zackenförmigen regelmäßigen Falten hinunterfällt. Ungefähr in der Mitte – nur leicht nach links versetzt – steht ein bärtiger Mann mit Kappe und Mönchskutte (Abb. 133). In der rechten Hand hält er einen Schlüssel, an dem ein weiterer befestigt ist. Möglicherweise handelt es sich um den Heiligen Petrus als Himmelspförtner. Darüber ist eine Stadtarchitektur durch drei auf Säulen aufgelegte Türme und Zinnen angedeutet. Die Stadt ist zum Betrachter hin vollkommen offen und bezieht ihn so ohne Trennung in das Geschehen ein. Durch eine eingestellte Säule entstehen zwei Zonen, in denen sich je drei Engel befinden, die auf kleinen Standflächen stehen (Abb. 136). Diese Dreiergruppen sind jeweils durch ein leeres Schriftband miteinander verbunden. Der Hintergrund wird im Innern durch ein blaues Quadrat gebildet. Es ist von einer grünen Fläche umgeben. Zwei Bischöfe stehen zu Seiten der Stadt und halten leere Spruchbänder in Händen (Abb. 134, 135). Sie sind durch die zweihörnige Mitra mit herunter hängenden Bändern gekennzeichnet. Ihr Hintergrund wird von mehreren ineinander gewobenen verschiedenfarbigen Dreiecken gebildet, welche in ihrer Ausrichtung die Form des Gewölbebogens nachahmen.[572]

Erst im späten 19. Jahrhundert wurde ein Teil der Malereien in der Marienberger Krypta freigelegt. Anlass dazu gab vermutlich die Edition der Marienberger Chronik von Goswin aus dem 14. Jahrhundert anlässlich der 1400-Jahr-Feier des heiligen Benedikt im Jahre 1880.[573] In dieser Chronik berichtet der Marienberger Mönch Goswin von Wandmalereien in der Krypta mit den Bildnissen der Stifter Uta und Ulrich III. von Tarasp, die in ihr Eigenkloster eingetreten waren. Beide in der Krypta verewigten Stifterfiguren beschreibt Goswin detailliert unter Angabe der beigefügten

572 Konrad-Schineller 2015, 59-60.

573 Goswin, *Chronik*. Im Folgenden wird die von Raimund Senoner übersetzte und von Christine Roilo bearbeitete Neuedition für Belege herangezogen: Goswin, *Registrum*.

Inschriften.[574] Sieben Jahre später wurden in der Apsis und im östlichen Gewölbe die bis dato nicht mehr sichtbaren mittelalterlichen Wandmalereien auf Betreiben des Abtes Leo Maria Treuinfels freigelegt.[575] Eine erste Restaurierung der Fresken erfolgte 1927 durch Tullio Brizi.[576] Weitere Freskenreste an der Außenmauer der Krypta wurden erst 1971 aufgedeckt und 1983 gereinigt. Im Jahre 1980 wurde – angeregt durch Landeskonservator Karl Wolfgruber – die barocke Mönchs- und Prälatengruft abgerissen. Erst jetzt kamen weitere Wandmalereien im Gewölbe und an der Westwand zu Tage. In der Fensterlaibung der Apsis wurden 1983 zwei weibliche Märtyrerinnen freigelegt. Diese Neufunde regten Helmut Stampfer und Hubert Walder und später auch Thomas Steppan zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Marienberger Bildprogramm an.[577] Bedeutend für die Erforschung der Geschichte der Abtei war eine Festschrift anlässlich des 900 jährigen Bestehens. Hervorzuheben ist für die Analyse der Fresken vor allem der Aufsatz von Lukas Madersbacher.[578] Ebenfalls für die Erfassung des Freskenprogramms von Interesse ist die Baugeschichte von Marienberg, die Leo Andergassen zusammengefasst hat.[579] Thomas E. A. Dale bewertete wenige Jahre später das Gesamtprogramm unter besonderer Berücksichtigung der Malereien an der Außenseite der Krypta neu.[580] Mechthild Clauss hat in zwei Publikationen das Marienberger Programm auf den *Scivias* von Hildegard von Bingen bezogen.[581]

Wichtigste Quelle für die Geschichte des Klosters Marienberg ist das bereits erwähnte Registrum Goswins von Marienberg aus dem 14. Jahrhundert, das aus einer zeitlichen Distanz Anfänge und Entwicklung des Klosters beschreibt. Zunächst wurde Sankt Maria in Schuls Ende des 11. Jahrhunderts durch die Tarasper gegründet. Als Klostergründer gilt vor allem Eberhard von Tarasp, der, ohne Erben

---

574 Goswin, *Registrum*, 108-110. Goswin ist im Zitieren der Inschriften und Beschreiben der Fresken ein zuverlässiger Zeuge, wenn man seine Beschreibungen mit den heute vorhandenen Überresten der Inschrift und dem Bildnis von Uta vergleicht. Das Bildnis von Ulrich als Pilger ist nicht mehr erhalten.

575 Folglich beschäftigt sich die frühere Forschung auch nur mit den Apsisfresken. Siehe beispielsweise Atz ^{2}1909, 343-350, Demus 1968, 129-130, Egg 1962, 137; ders. 1972, 20; Frodl 1960, 22; Garber 1928, 56-60; Morassi 1934, 62-73; Myß/Posch 1966, 99; Rasmo 1971, 37-38, 44, 46-47, 50, 52, 54, 58, 63-64, 259; ders. 1972, 44-46; ders. 1976, 18, ders. 1980, 36.

576 Ausführlich zur Restaurierung und Maltechnik Stampfer/Walder ^{2}1986, 23-27.

577 Stampfer/Walder 2002 sowie Stampfer/Steppan 2008, insb. 195-197 und Steppan 2007a.

578 Madersbacher 1996.

579 Andergassen 1996.

580 Dale 2004.

581 Clauss 2007a und dies. 2007b.

geblieben, sein Leben fortan Christus widmete.[582] Iso Müller bemerkte, dass auch Eberhards Bruder Ulrich als Bischof von Chur das Kloster mit Stiftungen bedachte und beide zusammen in späteren Urkunden als Klostergründer aufgeführt werden.[583] Goswin berichtet dem Leser weiter, dass nach dem Tod Eberhards die Klosterkirche abbrannte. Am 7. Juli 1131 wurde sie durch Bischof Konrad von Chur erneut konsekriert.[584] Unmittelbar danach wurde von Konrad auch die Zenokapelle in Burgeis geweiht, die sich unterhalb des heutigen Klosters Marienberg befindet. Neben der Kapelle entschlossen sich Ulrich III. von Tarasp und seine Frau Uta, ein Frauenkonvent zu gründen.[585] Ulrich III. war ein Enkel von Gebhard I. von Tarasp, einem Bruder der Klostergründer Eberhard und Ulrich I., und somit deren Großneffe.[586] Im Verlauf der Jahre kam es zu einer angespannten Situation zwischen dem Konvent und seinen Lehnsleuten. Neben einer Urkunde aus dem Jahre 1142, die über Streitigkeiten um eine Alpe in Astras berichtet, zeigt dies auch eine Reise im Jahre 1146 von Ulrich III. von Tarasp und Abt Adalbert zu Papst Eugen III. nach Rom. Als Bittsteller erreichten sie beim Papst die Verlegung des Klosters nach Sankt Stephan im Vinschgau aufgrund der Armut und des Neides, dem der Konvent Goswin zufolge ausgesetzt war.[587] Bei einer zweiten Romreise 1150 wurde Ulrich III. eine weitere Verlegung des Klosters an die heutige Stelle der Abtei nach Marienberg zugesichert.[588] Iso Müller vermutet, dass den Mönchen das steile Gelände um Sankt Stephan nicht gefiel und dass auch wirtschaftliche Gründe bei der Verlegung eine Rolle spielten.[589] Mit dem päpstlichen Dispens verbunden war der Schutz des Klosters durch den heiligen Stuhl. Dafür entrichtete Marienberg den Papstzins. Die rechtliche Situation hatte sich gewandelt. Zwar hatte der Bischof immer noch die Weihgewalt, aber das Kloster war unabhängig vom Eigenkirchenherren und stattdessen direkt dem Papst unterstellt. Somit stand es dem Kloster frei, seinen Abt selbst zu wählen. Dennoch existierte weiterhin eine enge Verbindung zwischen den Taraspern und Marienberg, da diese auch nach dem päpstlichen Dispens die Vögte

---

582 Goswin, *Registrum*, 62-63.
583 Müller 1978, 597. Ausführlicher zum Geschlecht derer von Tarasp siehe ders. 1980.
584 Goswin, *Registrum*, 62.
585 Müller 1978, 604.
586 Zur geneaologischen Abfolge der Tarasper im 11. und 12. Jahrhundert siehe ders. 1980, 22.
587 Goswin, *Registrum*, 64. Zu den Gründen warum es sich bei dem hier aufgeführten Ulrich um Ulrich III. und nicht seinen Vater handeln muss siehe ders. 1978, 607.
588 Goswin, *Registrum*, 64.
589 Müller 1978, 609-610.

von Marienberg waren.[590] Ulrich III. garantierte dem Abt des Klosters schriftlich die Vergabe der Vogtei nach dessen Ermessen, um einem willkürlichen Walten zukünftiger Vögte gegenüber Marienberg entgegen zu wirken.[591]
Über die frühen Klosterbauten ist wenig bekannt. Goswin zieht als Quelle eine mündliche Überlieferung heran. Eine genaue räumliche Verortung dieser frühen Klosterbauten ist nicht möglich. Der Chronist berichtet weiterhin über Bau und Weihe der Krypta durch Bischof Adelgott von Chur. Die Krypta war zu diesem Zeitpunkt ausdrücklich für den Gottesdienst und zunächst auch für die Stundengebete der Mönche bestimmt.[592]
Der eigentliche Kirchenbau wurde erst am 28. Oktober 1201 geweiht, wobei unklar ist, ob es sich bereits um eine zweite Weihe handelt.[593]
Der Chronist berichtet an anderer Stelle, dass die Weihe der Krypta bereits 1156 durch Bischof Adelgott stattgefunden habe. Daran schließt eine neue Beschreibung seines Porträts in der Krypta an, das nicht mehr erhalten ist.[594]
Fanden zwei Weihen statt? Iso Müller vermutet dies, spreche doch die Formulierung *criptam iniciatam* bei der Weihenotiz für das Jahr 1160. Er nimmt an, dass es sich bei der ersten Weihe um die Grundsteinlegung handelt und der Bau bei der zweiten Weihe 1160 bereits vollendet gewesen sei.[595] Möglicherweise handelt es sich um einen Übertragungsfehler Goswins, insbesondere wenn man bedenkt, dass die anschließenden Formulierungen in beiden Passagen sehr ähnlich sind. Außerdem wurde diese angeblich erste Weihe im Kalendarium des Klosters nicht eingetragen. Zudem ist Goswin ein aufmerksamer Beobachter, der eine erneute Weihe sicherlich explizit angesprochen hätte. So äußert er sich doch auch in Bezug auf die Weihe der Klosterkirche 1201 darüber, dass er unsicher sei, ob es sich um die erste oder zweite

---

590 Müller 1978, 610-611.
591 Siehe Goswin, *Registrum*, 99. Siehe auch ausführlicher Müller 1978, 622-623.
592 Goswin, *Registrum*, 108-109.
593 Ebd., 158-159.
594 Ebd., 140-141. Auf der Mauerfläche links neben der Hauptapsis ist ein nicht mehr näher zu bestimmendes Fragment erhalten (Abb. 160). Vielleicht war hier Adelgott dargestellt. Auf der anderen Wandfläche zur rechten der Apsis ist noch das Stifterporträt der Uta, das wohl noch um die Gestalt Ulrichs ergänzt werden muss, partiell erhalten (Abb. 162). Eine Gegenüberstellung wäre sicherlich denkbar.
595 Siehe Müller 1978, 619. In diesem Sinne Andergassen 1996, 261-262. Auch Weingartner und Spada Pintarelli zweifeln die Richtigkeit von Goswins Angaben nicht an. Sie sehen in den voneinander abweichenden Daten zunächst die Weihe der Anlage und dann die Weihe der Altäre, siehe Weingartner [7]1991, 980 und Spada Pintarelli 1997, 50. Ähnlich auch Madersbacher 1996, 74-76.
Zur Mehrdeutigkeit des Begriffs der Grundsteinlegung im Mittelalter darüber hinaus Untermann 2003, 5-13.

Weihe gehandelt habe.[596]

Goswin beschreibt in seiner Chronik ausführlich die einzelnen Altäre von Krypta und Hauptkirche und erwähnt, dass er in einem Messbuch darauf gestoßen sei, dass Ulrich III. selbst zahlreiche Reliquien von seinen Reisen nach Marienberg gebracht habe. Besondere Erwähnung finden bei dem Chronisten die zahlreichen Kölner Reliquien, wie z.B. Überreste der hl. Jungfrauen, die Ulrich auf Fürsprache des Abtes Adelbert von Ellwangen von Köln nach Marienberg überführen durfte.[597] Ist bereits die Ausstattung der drei Kryptenaltäre mit Reliquien bemerkenswert, so stellen demgegenüber die im Hauptaltar verwahrten Überreste eine weitere Steigerung der Reliquienfülle dar.

Neben ihrem Mann ist auch Uta von Tarasp für die Memoria des Klosters von besonderer Bedeutung. Goswin ist aufgrund der Wandmalereien in der Krypta, die Uta im Ordenshabit und Ulrich in Pilgertracht zeigen, der Ansicht, dass die Stifterin bereits vor ihrem Mann allem Weltlichen entsagte.[598] Reste dieser Wandmalereien mit der von Goswin transkribierten Inschrift sind auf der Wandfläche zur Rechten der Apsis erhalten (Abb. 129). Zu sehen ist die betende Uta, die ihre Hände der Hand Gottes im Himmel entgegenstreckt. Ulrich als Widerpart ist nicht erhalten.[599] Unzweifelhaft wurden auch Ulrich und sein Sohn zu Konversen.[600] Uta selbst starb auf einer Pilgerreise nach Jerusalem, auf der sie von ihrer Dienerin Berntrudis begleitet wurde. Goswin zufolge brachte Berntrudis das Eigentum ihrer Herrin zurück. Als sie hörte, dass Ulrich den Leichnam seiner Frau nach Marienberg überführen wollte, bat sie ihn darum, sich in einen Inklusenbau am Grab ihrer Herrin zurückziehen zu dürfen, um Uta zu gedenken. Ulrich verfügte den Bau der Behausung und die Versorgung Berntrudis durch eine Schenkung und sorgte dafür, dass auch nach ihrem Tod der Inklusenbau fortwährend durch einen Mann oder eine

---

596 Goswin, *Registrum*, 158-159.

597 Ebd., 158-163.

598 Ebd., 108-109.

599 Ebd., 108: *"Munera fert Christo, que mundo subtrahit isto, domnus Ulricus divino flamine tactus. Ad templi cultum studet hic impendere multum et cum devota Christo benedicitur Ůta. In domini templo tua munera ferre memento. Fecit Udalricum dantem sibi Christ(us) amicum. Nomine celesti donantes dextera Christi in celis signet ac sibi consociet. Huic operi dona donant Ůlricus et Ůta, ut deus hiisque pia succurat virgo Maria."* Die deutsche Übersetzung nach ebd., 109: *"Christo opfert, dieser Welt entrungen, Ulrich, von des Himmels Strahl durchdrungen. Viel hat er der Kirche zugewiesen. Auch die fromme Uta werd gepriesen. In des Herrn Haus bring deine Gaben! Ulrichen wird der Herr mit Gnade laben. Die der Kirche Wohl durch Opfer gründen, werden drüben die Vergeltung finden. Ulrich ist, und Uta, dieses Klosters Stütze, daß sie Gott und die heilige Jungfrau schütze."*

600 Ebd., 66-67, 96-99; 102-103.

Frau zu bewohnen sei.[601] Goswins Aufzeichnungen informieren uns weder über Utas noch Berntrudis genaues Todesjahr. Iso Müller vermutet aufgrund der Eintragung *uota sanctimonialis* im Nekrolog von Ottobeuren am 2. Dezember 1163 – zumindest der Todestag ist auch bei Goswin überliefert – dass es sich um die Stifterin Uta handelt.[602] Ulrich hatte seine Frau also um mehr als ein Jahrzehnt überlebt, als er am 24. Dezember 1177 in Marienberg verstarb.[603]

Der heutige „aufgeräumte" Zustand des nur drei Meter hohen Raumes[604] ist Ergebnis von Restaurierungsarbeiten in der Krypta Anfang der 1980er Jahre. Die barocken Mönchs- und Prälatengrüfte, die große Teile der Westwand sowie Nord- und Südwand bedeckten, wurden abgerissen. Darunter befanden sich weitere Wandmalereien, die niemals übermalt worden waren. Zwischen den Treppen kam auch ein etwa 40 cm hoher Sockel zum Vorschein, der von Helmut Stampfer als Priesterbank gedeutet wurde. Der Forscher vermutet, dass sich ursprünglich in der Hauptapsis eine gleichartige Bank befunden habe. Dafür spreche der Verputz, welcher 40 cm über dem Boden durch eine Linie unterteilt sei. Eine weiße Tünchung sei außerdem nur oberhalb dieser Linie nachzuweisen.[605] Leo Andergassen spricht sich gegen die These aus, die Sockel als Priesterbänke zu deuten, da im 12. Jahrhundert durch die veränderte, von der Gemeinde abgewandte Stellung des Liturgen eine entsprechende Interpretation nicht haltbar sei.[606] Bei der Restaurierung wurden nicht nur die Wandmalereien berücksichtigt, sondern auch die Nordwand in ihrer ursprünglichen Wandstärke rekonstruiert, nachdem im Barock durch Einbau der Prälatengruft Mauersubstanz verloren gegangen war. Darüber hinaus wurde auf dieser Seite ein Zugang zum nördlichen Turm wieder aufgebrochen.[607] In der Forschung umstritten ist die Funktion der Außenzugänge der Krypta und des

---

601 Goswin, *Registrum*, 104-105,116-119. Möglicherweise versuchte sich Berntrudis mit ihrem Rückzug in einen Inklusinnenbau in die Tradition der heiligen Wiborada von Sankt Gallen zu stellen, von der Reliquien im Altar des heiligen Petrus in der Krypta aufbewahrt wurden. Zur Vita der heiligen Wiborada ausführlich Berschin 1983.

602 Müller 1980, 25. Eine Verbindung zu Ottobeuren bestand durch die Äbte Marienbergs, die von 1142-1180 aus Ottobeuren stammten, siehe ebd., 102. Zur Verbindung zwischen den beiden Klöstern siehe Schwarzmaier 1996.

603 Goswin, *Registrum*, 56-57, 104-105.

604 Gegen eine von Garber vermutete nachträgliche Erhöhung des Bodens spricht sich u. a. Helmut Stampfer aus, der dies aufgrund der Auffindung der Reste des originalen Estrichs ausschließen kann. Siehe hierzu Garber 1928, 56 und Stampfer/Walder 2002, 11.

605 Stampfer/Walder ^{2}1986, 10-11.

606 Andergassen 1996, 262. Zum Standort des Liturgen: Nußbaum 1965.

607 Siehe Stampfer/Walder ^{2}1986, 9.

anschließenden Außenbereichs selbst. Nicolò Rasmo und nach ihm Iso Müller setzten aufgrund von Goswins Angaben, dass sich im Refektorium des Klosters Malereien befunden hätten, diese mit jenen der Außenmauer der Krypta gleich. Bei den bereits erwähnten Türen handle es sich um Zugänge zum Refektorium.[608] Helmut Stampfer lehnt diese These ab, da sich nach Goswin das Refektorium neben der Marienkapelle und nicht bei der Krypta befunden habe. Stattdessen nimmt er an, dass die Zugänge zur Klosterkirche und nach draußen im Rahmen einer im 12. Jahrhundert üblichen Prozessionsliturgie notwendig gewesen seien. Am Außenbereich der Krypta sei zudem ein kleiner Vorraum mit Pultdach zu vermuten, aufgrund der schräg verlaufenden Abschlussborte der Malereien des Außenbereichs.[609] Leo Andergassen hingegen lehnt Helmut Stampfers Idee der Prozessionsliturgie ab, da dies aufgrund der Enge der Treppen nicht durchführbar gewesen sei. Ein Vorhof sei zudem im Osten sehr unwahrscheinlich, da sich Atrien in der Regel im Westen einer Kirche befinden würden. Er vermutet stattdessen hier Utas Grab und die Reklusenzelle ihrer Dienerin Berntrudis. Der Sankt Galler Klosterplan sehe die Bestattung der Mönche im Osten vor. Außerdem ermögliche der Anschluss an die Krypta zugleich die unmittelbare Nähe zu den Reliquien.[610]
Die These von Helmut Stampfer, dass es sich um ein Atrium handelt, erscheint durchaus wahrscheinlich und in Verbindung mit einer Apsis plausibel. Wie er richtig bemerkt, könnten die Reste des Pultdaches zu einem Vorraum in Verbindung gesetzt werden.[611] Ein um eine Apsis gebildetes Ringatrium ist aus dem Westabschluss der Klosterkirche des Sankt Galler Klosterplanes bekannt. Auch die Ostapsis ist dort von einem Paradies ummantelt.[612] Ein Atrium wäre auch ein angemessener Ort für das Stiftergrab gewesen, das sich im Sinne des üblichen Bescheidenheitstopos zwar somit nicht im eigentlichen Kirchenraum befinden würde, jedoch in unmittelbarer Nähe zu den durch Ulrich in reicher Anzahl herbeigeschafften Reliquien.[613] Wahrscheinlich ist, dass auch Uta und die gemeinsamen Söhne im Stiftergrab ihren

608 Siehe Rasmo 1971, 44 oder auch Müller 1980, 104.
609 Stampfer/Walder ^{2}1986, 11 und dies. 2002, 14.
610 Andergassen 1996, 262-263.
611 Stampfer/Walder ^{2}1986, 11.
612 Eine ausführliche Erklärung zum Sankt Galler Klosterplan findet sich bei Binding/Untermann ^{3}2001, 49-74. Zu der Verwendung der Begriffe Atrium und Paradies, siehe Untermann 2009, 79-80.
613 Goswin, *Registrum*, 158-161.

Platz fanden, wie eine Erwähnung bei Goswin suggeriert.[614] Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Erwähnung, dass das Grab des Stifters von einem Mönch zu einem geschnitzten Holzsarkophag umgestaltet wurde, da wiederholt Vorübergehende auf dem Grab Platz nahmen. Dies legt ebenfalls die Vermutung nahe, dass sich das Grab an einem stark frequentierten Ort befand, an dem sich Gruppen oder einzelne Personen länger sammelten oder warteten, also ein Umstand, der gut zu einem Atrium passt.[615] Die These von John E. A. Dale, dass das Grab des Stifters Ulrich im Innenraum der Krypta lag, ist hingegen eher unwahrscheinlich.[616] Bei einer Durchsicht der Chronik findet sich kein derartiger Hinweis. Zwar erwähnt Goswin nach einer Beschreibung des Stifterbildes von Uta auch eine Darstellung Ulrichs als Ritter über seinem Grab, aber dadurch erfolgt mitnichten eine Verortung dieses Grabes in der Krypta durch den Autor. Die Gleichsetzung einer männlichen Figur im südlichen Bereich der Westwand mit Ulrich (Abb. 127), die von John E. A. Dale vorgenommen wurde, erscheint aus mehreren Gründen nicht stichhaltig. Zum einen ist nicht gesichert, dass es sich bei der Darstellung Ulrichs um ein Fresko handelte, sondern das Bildnis könnte sich auch auf dem als von Goswin beschriebenen hölzernen Grab Ulrichs befunden haben und somit eine farbig gefasste Steinskulptur oder Schnitzerei sein. Zum anderen hält der über seinem Grab dargestellte Ulrich in der Beschreibung Goswins eine Urkunde in der Hand, auf der die zahlreichen Schenkungen des Stifterpaares aufgelistet sind. Des Weiteren befanden sich zwei gemalte Fastentücher auf dem Bild.[617] Keines dieser Elemente begegnet in dem erhaltenen Freskofragment. Weiterhin spricht die sog. „Priesterbank“, die sich an dieser Stelle der Wand unterhalb des Freskos befindet, gegen ein Grab des Stifters. Außerdem wird in den Urkunden keine derartige Nutzung der Krypta angesprochen, sondern ihre Funktion wird ausschließlich auf die Messfeier und das Stundengebet beschränkt, worauf die Inschrift unter dem verloren gegangenen Bild des Bischofs Adelgott verweist.[618] Ausgehend von seiner These, dass die Krypta als Begräbnisstätte genutzt wurde, vermutete Dale die Verbildlichung einer *„ideal journey – a spiritual pilgrimage in time*

---

614 Goswin, *Registrum*, 104-105.
615 Ebd.
616 Dale 2004, 143-144.
617 Goswin, *Registrum*, 110-113. Zur Identifizierung der Figur eines Laien als Ulrich von Tarasp auf der Westwand der Krypta siehe Dale 2004, 152-153. Eine alternative Deutung der Figur als Kanzler Hezilo von Sent stammt von Madersbacher 1996, 78-80.
618 Goswin, *Registrum*, 108-109, 140-141.

and space from the terrestrial city to the monastic paradise and thence to the Heavenly Jerusalem"[619] vom Außenbereich in den Innenbereich der Krypta. Dabei gehen seine Überlegungen von den vor zwei Engeln knienden männlichen Figuren vor einer von Bäumen bestandenen Fläche aus, die sich neben dem Nordeingang erhalten haben (Abb. 130). Er deutet sie als Figuren, welche die eschatologische Reise der Seele am Ende der Zeiten in das Himmlische Jerusalem verheißen.[620] Nicolò Rasmo verband die Szene mit der Reise des Stifters Ulrich von Tarasp ins Heilige Land.[621] Allerdings ist in der Darstellung weder ein Hinweis auf dieses noch auf das Irdische Jerusalem zu finden. Des Weiteren ist keine Engelerscheinung bekannt, die Ulrich während seiner Reise oder zu einem anderen Zeitpunkt empfangen hat. Auch von seiner Frau Uta, die ebenfalls eine Pilgerfahrt ins Heilige Land unternahm und dort verstarb, ist nichts dergleichen überliefert. Iso Müller deutete die stilisierten Bäume als Laternen und sah deswegen in der Szene eine Darstellung einer Prozessliturgie, die jedoch nicht die Anwesenheit von Engeln erklären würde.[622] Leo Andergassen hingegen äußert sich zurückhaltend und lehnt Rasmos These ab.[623] Josef Weingartner interpretiert die Darstellung als Wiedergabe des Gleichnisses von den klugen und törichten Jungfrauen und deutet die tropfenförmigen Gebilde als Öllampen.[624] Zwar existieren verkürzte Darstellungen wie in der Johanneskapelle in Pürgg in Kärnten, die lediglich zwei Jungfrauen wiedergeben, aber diese streben immer auf den Bräutigam Christus zu, nicht auf zwei Engel.

Welche Szene könnte dargestellt sein? Grundsätzlich ist John E.A. Dale zuzustimmen, der diese als Einzug der Seligen in die Himmelsstadt interpretiert.[625] Beispiele wie die karolingerzeitlichen Mosaiken in Santa Prassede zeigen den Einzug der Seelen vor einer an den Paradiesgarten erinnernden Kulisse (Abb. 255). Die Engel fungieren als Geleiter der Seelen. Ihre Positionierung in unmittelbarer Nähe des Portals in Marienberg macht Sinn, stehen sie doch in einer weiteren Funktion als Wächter der Himmelsstadt im Innern der Krypta (Abb. 132).

Atrien galten in der mittelalterlichen Architektur als Räume des Übergangs zum

---

619 Dale 2004, 146-147.
620 Ebd., 147.
621 Rasmo 1971.
622 Müller 1980, 104.
623 Andergassen 1996, 263.
624 Weingartner 1994.
625 Dale 2004, 143-144.

liturgischen Raum. Diese konnten darüber hinaus auch als Begräbnisplätze für die sog. *non valde mali* (die nicht sehr Schlechten) im augustinischen Sinne dienen. Seit Augustinus von Hippo existierte nämlich eine vierteilige Klassifizierung von Verstorbenen. Am höchsten in der Hierarchie standen die sog. *valde boni* (die sehr Guten), die sofort nach ihrem Tod in den Himmel eingingen. Das Weltgericht entfiel für diese Gruppe, die sich zunächst aus den Märtyrern zusammensetzte. Die zweite Gruppe wurde als *non valde boni* (die nicht sehr Guten) bezeichnet und befand sich vor dem Himmel. Anders als die dritte Gruppe der *non valde mali* (die nicht sehr Schlechten) mussten sie nicht mehr für ihre Sünden leiden. Jene *non valde mali* warteten an Reinigungsorten auf ihr Urteil durch Gott beim Weltericht. Hoffnungsslos war die Situation hingegen für die *valde mali* (die sehr Schlechten), die nach ihrem Dahinscheiden direkt den ewigen Qualen der Hölle ausgesetzt waren.[626]
Die *valde boni* sind auch in Marienberg in den Altären der Klosterkirche und der Krypta durch ihre Reliquien gegenwärtig. In der Fensterlaibung der Hauptapsis werden mit den beiden Märtyrerinnen zwei Vertreterinnen dieser Gruppe bildlich veranschaulicht und agieren in dieser Position als Mittlerinnen zwischen dem Atrium und der Krypta.[627]
Arnold Angenendt hat unter Zitierung zahlreicher mittelalterlicher Quellen veranschaulicht, dass jene, die sich selbst als *non valde mali* betrachteten, mitunter Atria als Begräbnisplätze auswählten. Dieses Vorgehen sei als Demutsgeste zu verstehen. Beispielhaft sei hier auf das Atrium von Sankt Peter in Rom verwiesen, das als Begräbnisstätte für zahlreiche Päpste diente. Angenendt argumentiert, dass jene *non valde mali*, die noch für ihre Sünden leiden mussten, als vor den Toren der Himmlischen Stadt stehend begriffen wurden, die *non valde boni* hingegen als in deren Toren stehend. Letzteres gründet auf einer Vorstellung jüdischen Ursprungs, die vom Christentum adaptiert wurde. In Ps 122 sangen schon die jüdischen Pilger: „*Schon stehen wir in deinen Toren, Jerusalem.“* [628] Himmlische Unterstützung erhalten die Verstorbenen durch die Engel in ihrer Rolle als Psychopompoi. Das zeigt sich auch in einem Sterbeantiphon eines Oratoriums aus Saint Denis: „*In paradisum*

---

626 Konrad-Schineller 2015, 63 unter Bezug auf Angenendt 1994, 68-69.
627 Konrad-Schineller 2015, 63.
628 Ebd., 63-64 nach Angenendt 1994, 69 und 71-74.

deducant te angeli…, perducant te in civitatem Jerusalem."[629]
Neben dem Nordeingang zur Krypta von Marienberg stehen die Seelen, die von einem Engel zur Tür geführt werden in einer „Warteschleife" (Abb. 130). Von ihrem Sehnsuchtsort – der Himmlischen Stadt auf der Westwand – sind sie noch getrennt. Stimuliert durch die Malereien gedenken die Gläubigen beim Vorübergehen den Stiftern, die – so die These – im Atrium begraben liegen. Die Bewegungen der Betrachter von Außen nach Innen verlaufen parallel zu jenen der dargestellten Figuren. Beim Betreten der Krypta blicken die Gläubigen direkt auf die Himmelsstadt und erfassen so das Ziel der Verstorbenen. Gewiss ist, dass jene erst nach dem Weltgericht und dem Verbüßen ihrer Sünden in die Himmelsstadt eingehen werden, die folgerichtig im Bild ausschließlich von Engeln bevölkert wird. Auch die Bischöfe zu Seiten der Himmelsstadt und der auf der Westwand in etwas größerem Abstand zur Stadt verbildlichte Laie warten auf die Einkehr ins Himmlische Jerusalem (Abb. 134, 135, 127). Die Funktion des Atriums als Ort des Übergangs wird auch durch den gemalten Vorhang evident, der über die gesamte Mauerfläche der Nordapsidiole gelegt ist. Ein Blick in die Krypta wird durch den farbig gefassten Oculus suggeriert. Vor dem Vorhang steht eine männliche Figur mit Pilgerstab. Vielleicht ist es der Stifter Ulrich, welcher auf seiner irdischen Pilgerschaft der Aufnahme in die himmlische Gemeinschaft harrt.[630] Bei Goswin wird deutlich, dass Ulrich trotz seiner großzügigen Schenkungen und dem gottgefälligen Leben in Nachfolge der Apostel noch zu den *non valde mali* zählt. Seine Krankheit gegen Lebensende wird in mittelalterlicher Tradition als Strafe Gottes empfunden.[631]
Im Innern sind schließlich zwei Himmelsvisionen der Offenbarung einander gegenübergestellt: Die Maiestas Domini in der Apsis, die den Reigen der apokalyptischen Ereignisse eröffnet und das Himmlische Jerusalem als Wohnstätte der Seligen auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 132, 142). Die Engel im Gewölbe (Abb. 137) vermitteln als von Gott gesandte kosmische Kräfte im Sinne der Offenbarung in einer von Sternen bezeichneten Himmelszone zwischen den beiden Visionen.[632] Bestimmen als oberster Teil der Engelhierarchien im Sinne von Pseudo-Dionysius oder Gregor dem Großen lassen sich nur die Seraphim und Cherubim in

---

629 Konrad-Schineller 2015, 64. Text und Übersetzung des Sterbeantiphons bei ebd., 64, Anm. 24.
630 Ebd.
631 Goswin, *Registrum*, 102-104.
632 Konrad-Schineller 2015, 67.

der Apsis, die exklusiv der göttlichen Schau teilhaftig sind (Abb. 143, 144). In der mittelalterlichen Liturgie wurden die Ideen des Pseudo-Dionysius, die in seiner Schrift *de caelestia hierarchia* festgehalten sind, adaptiert. In der Messe wurde die Gemeinschaft zwischen den Engeln und Menschen zelebriert, wenn die Gläubigen das *Sanctus* sangen. Himmlische und irdische Liturgie werden in der Offenbarung zum ersten Mal in der Thronvision miteinander verbunden, da sich der Himmel gegenüber der Erde öffnet. Unter der Erde, auf der Erde, im Meer und im Himmel stimmen alle Wesen das gesungene Gotteslob an.[633] Es besteht also eine Einheit zwischen diesen Ebenen in der Liturgie, die in Marienberg auch durch die omnipräsenten Engel veranschaulicht wird.

Die Erklärung für das angelologische Programm in Marienberg kann jedoch noch weiter präzisiert werden, wenn man die von Augustinus definierte sog. *vita angelica* betrachtet, die von den Gläubigen bereits im Diesseits in Vorbereitung auf das Leben nach dem Tode praktiziert werden sollte. Das unkörperliche Leben der Engel schien besonders gut von den Mönchen praktiziert werden zu können, da sie keusch und asketisch in fortwährendem Gebet lebten. Sie waren dem Dienst Gottes verpflichtet. Dies galt auch für die Engel. Die Messe und die Stundengebete wurden von den Mönchen in der Krypta zelebriert. Die klösterliche Gemeinschaft vertrat dabei den Dienst der Engel, ja spiegelte diesen gewissermaßen. Schließlich zelebrierten die Mönche mit der Messe die irdische Liturgie, welche die himmlische vorwegnahm. Die tiefe Verankerung dieser Überzeugung im Mittelalter lässt sich in Marienberg im Registrum Goswins wieder finden. Der Autor mahnt zu Beginn seiner Ausführungen seine Mitbrüder an die Gebetsfürsorge für die Verstorbenen. Dabei leitet er das Wort Mönch her und verweist darauf, dass dieser die Seelen geleitet und beschützt wie die Engel. Dies geschieht durch Gebete.[634]

> *"Maxime autem religiosi ligati sunt pro animabus orandis. Monachi dicti sunt a monos, quod est unum, et ŷcos, quod est custos, quasi custos unius rei videlicet anime."*[635]

---

633 Konrad-Schineller 2015, 62-63. Ebd. ausführlich zu den Engelhierarchien und ihrer Adaptierung in der byzantinischen und westlichen Liturgie.

634 Ebd., 67-68.

635 Goswin, *Registrum*, 2. Die Übersetzung lautet wie folgt: *„Insbesondere aber sind die Ordensleute verpflichtet, für die armen Seelen zu beten. Man nennt sie Mönche von „monos"=einzig und „icos" = Wächter, Beschützer", als würde ein Mönch gleichsam nur eines*

Hier offenbart sich ein Reflex auf die Engel in Marienberg, die als Psychopompoi die Seelen der Verstorbenen im Atrium begleiten. Im geöffneten Raum des Himmlischen Jerusalems in der Krypta erfüllt sich schließlich das Ziel ihres Gebets.[636]

6.1.3 Gegenbild: Die Hure Babylon

Die Hure Babylon (Offb 17-18) ist in der Offenbarung das Gegenbild zur Braut des Lammes, also dem Himmlischen Jerusalem. Jene stand vermutlich ursprünglich für die in den Augen des Verfassers der Apokalypse von Idolatrie sowie von ökonomischen und militärischen Belangen geprägte und als verderbt empfundene Weltanschauung des antiken Roms.[637] Johannes wird von einem der Schalenengel in die Wüste entrückt, wo er die prunkvoll gekleidete und mit Edelsteinen geschmückte Hure sieht, die einen goldenen Becher hält. Sie sitzt auf einem Tier mit sieben Häuptern und zehn Hörnern (Offb 17,1-5).

Geschildert wird zunächst das Bild. Es ist keinerlei Handlung damit verbunden.[638] Der Engel erklärt dem Seher die geschaute Vision und prophezeit den endgültigen Sieg des Lammes (Offb 17,7-18). Die Gleichsetzung der Hure Babylon mit einer Stadt wird in der Offenbarung verdeutlicht (Offb 17,18). Ihr Untergang und der Jubel darüber werden in den Kapiteln 18 und 19 geschildert. Sie bilden Auftakt zum 1000 jährigen Reich und zum Weltgericht.

Die Hure Babylon wird in der Exegese unterschiedlich gedeutet. Viktorin von Pettau interpretiert sie als Stadt Rom,[639] was auch von Oecumenius aufgegriffen wird. Für Andreas von Caesarea steht sie in einem übergeordneten Sinn für die dem Untergang geweihte irdische Herrschaft. Primasius und Beda deuten sie als komprimierte Einheit aller Ungläubigen.[640] Auch bei Caesarius von Arles ist diese Vorstellung fassbar.[641]

Im Gegensatz zu anderen biblischen Texten, welche die irdische Stadt dem Himmlischen Jerusalem als Gegensatz präsentieren, bedient sich die Offenbarung

---

allein wachsam beschützen, nämlich die Seele.“ Zitiert nach der Übersetzung von Rainer Senoner in ebd., 3. Textstelle ebenfalls zitiert bei Konrad-Schineller 2015, 68.

636 Ebd.

637 Macaskill 2010, 75.

638 Kretschmar 1985, 49.

639 Siehe hierzu Weinrich 2011, 17-18.

640 Ders. 2005, 265. Die Textbelege zu Oecumenius, Andreas von Caesarea, Primasius und Beda bei ebd., 266, Anm. 5; 267, Anm. 9; 266, Anm. 7; 267, Anm. 12.

641 Siehe hierzu den Beginn der 16. Homilie, zitiert nach der englischen Übersetzung von ders. 2011, 97-98.

mit der Hure Babylon einer weiteren, ebenfalls weiblichen Stadtpersonifikation, die als konträres Bild der Himmelsstadt zu verstehen ist.[642] Die Grundlage des Antagonismus beider Städte verdeutlicht Johannes durch einen parallelen Textaufbau bei der gleichzeitigen Verwendung konträrer Bildmuster.[643] Die unrechtmäßig getragene Prunksucht Babylons (Offb 18,16) findet ihr Gegenstück in dem von Gott geschaffenen Reichtum der himmlischen Stadt (Offb 21,18-21) und in ihrer Schönheit, die durch das Miteinander mit Gott möglich ist (Offb 21,3; 21,22-23).[644] Ihr goldener und mit Wein gefüllter Kelch pervertiert jenen des Abendmahls, er erinnert allerdings auch an den Kelch Gottes, welcher angefüllt ist mit dem Wein seines Zornes (Offb 16,19). Obgleich die Hure Babylon diesen noch empor hält, wird ihr Sieg von kurzer Dauer sein. Der Antichrist, hier als achter König bezeichnet (Offb 17,11), wird mit Babylon verbunden und so ebenfalls zum Antipoden Christi.[645] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Kulminationspunkt der apokalyptischen Gesichter die Hure Babylon ist. Der versöhnliche Endpunkt hingegen wird im Herabkommen der Himmelsstadt gefeiert.[646] Die Zeit Babylons ist limitiert und sie wird fallen (Offb 18,6). Das Himmlische Jerusalem hingegen wird auf ewig fortbestehen (Offb 22,5). Im Gegensatz zur Himmelsstadt, deren architektonische Gestalt ausführlich beschrieben wird, ist Babylon ausschließlich in der Personifikation der Hure fassbar.

Nur durch ihren Untergang ist die Grundlage für die Ankunft der himmlischen Braut gegeben (Offb 19,1-8). Beide Städte stehen somit unmittelbar miteinander in Beziehung, wobei eine Koexistenz nach der Offenbarung nicht denkbar ist.[647] Es findet im Text des Johannes also keine direkte Konfrontation statt, und es ist keine unmittelbare Konkurrenzsituation abzuleiten.[648]

In der Exegese wurden beide Städte häufig zueinander in Beziehung gesetzt. Dies ist kein Konstrukt der neuzeitlichen Bibelauslegung, sondern findet sich bereits bei

---

642 Söllner 1998, 251 und Häusl/König 2011, 34-35.

643 Eine Gegenüberstellung findet sich bei Reddish 2001, 405 und bei Söllner 1998, 251-252.

644 Macaskill 2010, 75.

645 Kretschmar 1985, 50. Der achte König wird von der heutigen Exegese als Nero gedeutet, der gleichsam als Verkörperung des Antichristen galt, siehe ebd., 52. Diese Idee findet sich bereits bei Viktorin von Pettau, siehe hierzu die englische Übersetzung von Weinrich 2011,17-18.

646 Wick 2012, 239.

647 Söllner 1998, 253.

648 Wick 2012, 239.

Ticonius und insbesondere bei Augustinus und wird im Mittelalter fortgeführt.[649] Betont wird in den Quellen nicht nur die Dichotomie beider Städte, sondern es findet sich auch die Vorstellung einer Vermischung der beiden in der Gegenwart, so dass beide nicht mehr disjunkt sind.

Augustinus formuliert in den *Ennarationes in Psalmos* zu Ps 136,1 die Gleichzeitigkeit und den Synkretismus von zwei Städten in der Welt bis zum Ende der Zeiten, die zwar sinnbildlich gesehen einen Körper bilden, jedoch unterschiedliche Herzen haben. Ewigen Frieden verheißt Jerusalem. Zeitlich begrenzt ist die Existenz von Babylon, welches mit vollkommenem Chaos gleichgesetzt wird.[650] Weit ausformuliert und grundlegend für spätere Ausleger sind Augustinus Überlegungen in der *civitas dei.* Seit Anbeginn der Zeit existieren zwei Staaten - die *civitas dei* und die *civitas terrena*. Die Welt ist vom Konflikt dieser beiden, der Bürgerschaft Gottes und des Teufels, deren Urbilder Jerusalem und Babylon sind, bestimmt, die miteinander vermischt sind. Eine vollkommene Trennung wird erst in der Ewigkeit gegeben sein, wenn die *civitas dei* ihre Vollendung erfährt.[651] Die gegenwärtige Kirche ist ein *corpus permixtum*, die noch kein Heil garantiert, jedoch die Hoffnung auf Erlösung nach dem Weltgericht und die Zugehörigkeit zur *civitas dei* verheißt. Diese Vermischung bestimmt auch die menschliche Seele, die zugleich von der *cupiditas* und der *caritas* bestimmt wird. Dieser Widerstreit wird durch zwei Formen der Liebe bewirkt: Die irdische selbstsüchtige Liebe und die Liebe zu Gott. Die Bürger Babylons sind in ihrer Machtbesessenheit und Selbstgenügsamkeit in Ketten gelegt, während die Bürger Jerusalems sich demütig nach der Freiheit mit Gott sehnen.[652]

Für Formulierungen zum Verhältnis von Babylon und Jerusalem sollen im Folgenden einige Exegeten aufgeführt werden, die in der Nachfolge des Augustinus stehen, um die weite Verbreitung seiner Thesen zu belegen.

Caesarius von Arles verdeutlicht den Gegensatz der beiden dadurch, dass er Babylon und Jerusalem als Verkörperung der Bösen und Ungläubigen auf der einen und der Heiligen vor Gott auf der anderen Seite versteht.[653] Die beiden Städte als Sinnbilder für das Gute und das Böse, sind gegenwärtig miteinander verbunden in

---

649 Kretschmar 1985, 51.
650 Zitiert nach Mccormack 2005, 414, Anm. 88 mit Textbelegen.
651 Kretschmar 1985, 101. Ausführlich zur civitas-Lehre bei Augustinus Duchrow ^{2}1983, 181-319.
652 Meyer 2003, 61-62.
653 Weinrich 2005, 287 in englischer Übersetzung, ebd., Anm. 18 mit Textbelegen.

der Welt und in der Kirche. Teile Babylons sind in Jerusalem aufgegangen und umgekehrt. Nach seiner Vorstellung können sich aus Babylon jene herauslösen, die sich von einer niederträchtigen Lebensweise verabschieden. Um die gegenwärtige Verbundenheit sinnbildlich darzustellen, bemüht Caesarius wie bereits Augustinus das Bild des einen Körpers, in dem die beiden vereint sind. Eine Trennung erfolgt ebenfalls durch das Herz, da die Bösen dieses stets der Welt zuwenden, die Guten und Gläubigen es zum Himmel richten.[654] Bis zum Ende der Welt werden die Abkömmlinge Kains und somit die Bewohner Babylons, durch die das Blut der Märtyrer, Propheten und Apostel vergossen wurde und die somit durch Blut die Stadt errichtet haben, die Kirche Gottes verfolgen.[655]

Bei Beda Venerabilis ist die Vorstellung Augustins zu finden, dass beide Städte zugleich in der Gegenwart als konträre Positionen existieren. Die Welt ist Kulminationspunkt einer gegenläufigen Bewegung, versinnbildlicht durch das Herabkommen der Himmelsstadt und das Aufsteigen Babylons aus der Hölle.[656] Der Mühlstein, der von einem Engel in das Meer geworfen wird, dient bereits in der Offenbarung als Vergleich mit dem Untergang Babylons. Beda benutzt die Steinmetapher zu einem erneuten Vergleich mit Jerusalem, das im Gegensatz zur kollabierenden Stadt und dem unsteten Mühlstein fest erbaut ist.[657]

Beatus von Liébana überträgt den Gegensatz zwischen den beiden Städten sinnbildlich auf die gesamte Menschheitsgeschichte. Gut und Böse sind für ihn nach seinen Vorbildern Augustinus und Ticonius in der Geschichte und im Jetzt unmittelbar miteinander verbunden und können nicht voneinander getrennt werden. Eine Distinktion wird erst im Gottesstaat möglich sein.[658] Das Himmlische Jerusalem steht für ihn für die Kirche und Babylon als Stadt des Teufels für die gegenwärtige Welt.[659] In einigen Handschriften des Beatus, genannt sei hier die Apokalypse von Saint-Sever, wird Babylon als Bindeglied zwischen dem Apokalypsekommentar und dem Danielkommentar des Hieronymus auch als *civitas infernalis* (Offb 17) beschrieben.[660] Diese Gleichsetzung mit der Hölle ist eine kontinuierliche Vorstellung,

---

654 Weinrich 2005, 289-290 in englischer Übersetzung, ebd., Anm. 39 mit Textbelegen.
655 Ebd., 295 in englischer Übersetzung, ebd., Anm. 83 mit Textbelegen.
656 Ebd., 282, in englischer Übersetzung, ebd., Anm. 86 mit Textbelegen.
657 Ebd., 295-296, mit englischer Übersetzung, ebd., Anm. 90 mit Textbelegen.
658 Maccormack 2005, 400, insb. Anm. 23 mit Textbelegen.
659 Ebd., 411. Sabine Maccormack führt die entsprechende Textstelle bei Beatus an, siehe ebd. 411, Anm. 76.
660 Colli 1983, 135.

die sich noch im 13. Jahrhundert bei Giacomino da Verona findet, der Babylon ebenfalls so beschreibt.[661]

Für Bernhard von Clairvaux bedeutet hingegen der Antagonismus zwischen Jerusalem und Babylon nicht mehr den Konflikt zwischen Kirche und Heidentum, sondern zwischen dem klösterlichen Leben und der Welt,[662] was eine Unterscheidung zur vorherigen von Augustinus geprägten Tradition bedeutet.

Bei Bernhards Gegenspieler Petrus Abaelard (1079-1142) stehen die beiden Städte in einem tropologischen Sinne für das Exil der Seele und ihre Heimat. Hier zeigt sich, dass in der Deutung nicht nur die Johannesoffenbarung ein wichtiger Bezugspunkt war, sondern auch die alttestamentlichen Psalmen, das Buch Daniel und andere prophetische Schriften.[663]

Im 12. Jahrhundert blieb allerdings auch die von Augustinus begründete Civitates-Lehre präsent. Zu nennen sind hier Otto von Freisings Schrift *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* (1143-1146). Außerdem die Schriften des Rupert von Deutz, Gerhoch von Reichersberg und Honorius Augustodunensis.[664]

Der Widerstreit beider Städte hat nicht nur in der Exegese und in Geschichtswerken einen Niederschlag gefunden, sondern bestimmte auch populäre Schriften wie das Leben des Antichristen, damit verbundene oder auch andere geistliche Spiele. Mit Adso Montiers *Libellus de Antichristo* fand die Vorstellung von Babylon als Geburtsort des Antichristen weite Verbreitung. In einem geistlichen Spiel, dem *Ludus de Antichristo* (um 1160), wird die Dichotomie zwischen Jerusalem, das sich vom christlichen deutschen Kaiser führen lässt, und Babylon als Hort des Heidentums deutlich herausgearbeitet. Auch in anderen Ludi wie dem *Danielis ludus* werden beide Städte und ihre gegenwärtige Disposition vorgeführt. Auch hier wird das unabwendbare Ende Babylons in Szene gesetzt.[665]

In der Beschäftigung mit Babylon und Jerusalem in der Bibel und der Exegese wird folgendes deutlich: Die Städte sind gegenläufige Prinzipien. Babylon steht für absolutes Chaos, Jerusalem für Ordnung. Andererseits sind die beiden Städte nach

---

661 Giacomino da Verona betitelt seine in Altveronesisch verfasste Verserzählung bereits im Titel als *De Jerusalem celesti* und *De Babilonia civitate infernali.* Siehe hierzu die Arbeit von Schrade 2003.

662 Lubac 1952, 75 Anm. 27.

663 Emmerson 1992, 318 mit Quellenangabe in Anm. 77.

664 Stampfer/Steppan 2008, 244. Zu Otto von Freising siehe Goetz 1984, 181-242. Zu den anderen genannten Autoren siehe Beinert 1973, 184-189.

665 Emmerson 1992, 317-318.

Augustinus und seinen Nachfolgern in der Welt miteinander verbunden, ja miteinander vermischt, und lassen sich mit den Augen nicht voneinander scheiden.

6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche

Untersucht werden die beiden Städte nachfolgend anhand der Brixener Frauenkirche. Nach einer kurzen Einführung in die Genese der Kapelle und ihre Stiftungsgeschichte werden die zugehörigen Fresken beschrieben und ausgedeutet. Besonderer Wert wird hierbei auf ihre räumliche Anlage und die Involvierung des Betrachters in diese imaginierten Stadträume gelegt, wodurch eine Akzentverschiebung zu den bisherigen Deutungslinien der Forschung gesetzt wird. Die nach Osten ausgerichtete Frauenkirche oder Liebfrauenkapelle ist Bestandteil des mittelalterlichen Dombezirks von Brixen. Im Osten trifft sie auf den Kreuzgang, nördlich schließt der Dom an. Im Süden ist sie mit dem Bischofspalast verbunden.[666] Die Ursprünge dieser ehemaligen bischöflichen Hofkapelle, die mit dem Dom eine Doppelkirchenanlage bildet, werden in der jüngeren Forschung noch vor dem 11. Jahrhundert angesetzt. Anfang des 13. Jahrhunderts wurde die Kapelle unter Bischof Konrad von Rodank zu einer Saalkirche mit Flachdecke, apsidialem Abschluss im Osten und einer Empore im Westen, die vermutlich über einen Zwischenbau durch eine sog. „Camera“ im Obergeschoss mit den bischöflichen Gemächern verbunden war, umgestaltet. Die Camera wurde 1270 zu Erweiterung des Kirchenraumes in jenen integriert. Die heutige Gestalt der Kapelle ist Resultat von Veränderungen, die auf das 2. Viertel des 14. Jahrhunderts zurückgehen, und die den Bau um ein südliches Seitenschiff und ein Kreuzrippengewölbe ergänzten. 1389 wurde im Westen ein weiteres Joch angefügt. Die romanische Ausmalung umfasste vermutlich den gesamten Innenraum und auch in der Camera sind Wandmalereireste in Form von Quadersteinimitationen und Köpfen erhalten (Abb. 49). Die übrigen Fresken liegen oberhalb des Gewölbes und können deswegen nur ein fragmentarisches Bild der ursprünglichen Ausmalung vermitteln. Hoffnungen, unter der heutigen die romanische Putzschicht mit den Wandmalereien freizulegen, konnten bei entsprechenden Analysen zwischen 1993 und 1994 nicht bestätigt werden.[667] Josef

---

666 Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes und der unterschiedlichen Bauphasen bietet Tavernier 2003, 18-35 und ders. 2006, insb. 121-130.

667 Kofler-Engl 1996, 13-15.

Garber rekonstruierte in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Schemazeichnung 115 Figuren und weitere Zeichnungen der Figuren, von denen nur ein Bruchteil erhalten ist (Abb. 34).[668] Die Wandmalereien wurden durch Stuckauflagen ergänzt, die plastisch auf die Heiligenscheine der Figuren des Himmlischen Jerusalems oder auch auf Gewandteile aufgetragen wurden. Diese sind heute nicht mehr erhalten.[669]

In der Kapelle versahen zunächst sechs, später zwölf Stiftsherren den Messdienst. Diese waren von den Brixener Bischöfen mit reichen Pfründen ausgestattet worden, und sorgten für die Memoria von Stiftern und verstorbenen Angehörigen des Stiftes. Die Liebfrauenkapelle erfreute sich einer besonderen Verehrung von Seiten der Bevölkerung, welche starken Anteil am dort zelebrierten Marienkult nahm. Dieser Kult könnte ein Grund für die Erweiterungen des Kirchenraumes gewesen sein.[670] Die Kapelle wurde unter der Regierungszeit von Bischof Konrad von Rodank (1200-1216/17) erneuert. In diese Umbauphase oder kurz nach dem Tode des Bischofs datierte Anne Marie Birlauf-Bonnet die in den oberen Wandabschnitten erhaltenen Wandmalereien um 1220/30.[671] Helmut Stampfer und Thomas Steppan plädierten hingegen im Sinne früherer Forschungen von Josef Garber, Otto Demus und Nicolò Rasmo für eine Frühdatierung unter der Herrschaft Konrads von Rodank. Die Entstehung der Malereien der Camera hingegen setzen sie um die Jahrhundertmitte an.[672]

Im Folgenden wird das Bildprogramm der Liebfrauenkirche, beginnend mit der Südwand und der Darstellung des Himmlischen Jerusalems, im Uhrzeigersinn beschrieben. An der Südwand befindet sich die Himmelsstadt als doppelt gestaffelte Arkadenzone, deren Mauersteine und Zinnen mit Edelsteinen geschmückt sind. Die gesamte Architektur wird sowohl am oberen als auch am unteren Rand von gemalten horizontalen Friesen gerahmt. Eine vertikale Gliederung erfolgte durch sieben Türme, welche die Arkaden in gleichmäßige Einheiten untergliederten (Abb. 38-42). So entstehen sechs Gruppen von hohen Zwillingsarkaden im unteren und niedrigeren von Zinnen zum Betrachter abgegrenzten Drillingsarkaden im oberen

---

668 Garber 1928, 90.

669 Ebd., 98-99.

670 Loose 2006 bietet einen ausführlichen Überblick über die Geschichte des Kollegiatstiftes; Aufschlussreich sind seine Ausführungen zur Memoria, siehe ebd., 176 und zu kulturellen und geistigen Initiativen der Stiftsherren, beispielsweise zum Marienkult, siehe ebd., 179-180.

671 Birlauf-Bonnet 1984, 38.

672 Stampfer/Steppan 2008, 244-245.

Geschoss. Zwischen den Bögen sind bei letzteren die oberen Abschlüsse kleinerer Türme zu erkennen, die neben den Zinnen und großen Türmen zum wehrhaften Charakter beitragen. Aufgrund der unterschiedlichen Größenverhältnisse waren insgesamt 18 Büsten in die höher gelegenen Arkaden und zwölf Ganzfiguren in die unteren Arkaden eingesetzt. Die Türme wurden ebenfalls durch jeweils drei vertikal angeordnete figürliche Darstellungen bereichert. Auf den sieben Türmen saßen Ganzfiguren, darunter waren Medaillons mit Tauben zu sehen. In den Turmfenstern befanden sich weitere Gestalten, die als Büsten ausgearbeitet waren. Das gesamte Figurenrepertoire war nimbiert und hielt bis auf die Tauben Textbänder in Händen. Zwar wurden heute noch gut sichtbare Hilfslinien für die Einfügung der Schrift in die Bänder eingeritzt, allerdings kam es nie zu einer Ausführung.[673] Über die Gründe kann nur spekuliert werden, zumal sich auf den Mauerflächen zwischen den Arkaden eine Inschrift erhalten hat, die direkt – ohne eigenes Schriftband – auf die Mauersteine aufgetragen wurde und die himmlische Stadt nach Ez 48,35 bezeichnet: NOM(EN CIVITA)TIS DOMI(NUS I)BIDEM.[674]

Die Identifizierung der Figuren ist aufgrund der vielen Fehlstellen, die bis zu einer vollkommenen Zerstörung reichen, erschwert. Bei Nennungen von Einzelfiguren orientiere ich mich an der von Josef Garber vorgeschlagenen Reihung, die als Schema zugänglich ist (Abb. 34).

Die erhaltenen Figuren der oberen horizontalen Reihe sind als weiblich anzusprechen, worauf ihre Hauben, Schleier und langen Haare hindeuten (Abb. 39).[675] Die mittig positionierten Frauen sind frontal ausgerichtet, die seitlichen wenden sich leicht zur Seite und fixieren dabei zumeist die Figuren auf den Türmen. In der unteren Reihe der Zwillingsarkaden sind hingegen auch männliche Figuren zu sehen, von denen zwei (Fig. 23 und 24 im Schema und Abb. 40) als Bischof und als weiterer Vertreter des geistlichen Standes identifiziert werden können, da sie eine Mitra mit Pendilien, ein mit Kreuzen verziertes Pallium und eine Kasel bzw. eine weiße Albe mit Zingulum und darüber einen Chormantel tragen. Sie wenden sich

673 Garber 1928, 98.

674 *„Und der Name der Stadt soll von heute an sein: Hier ist der Herr.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel. Rekonstruktion der Inschrift zitiert nach ebd., 97.

675 Dies differiert von der Auffassung Josef Garbers, der sowohl männliche als auch weibliche Figuren in diesem Bereich rekonstruiert, siehe Garber 1928, 92-93. Alle Figuren unter den Drillingsarkaden tragen Hauben oder Stirnbänder. Die Haare sind entweder lang und werden offen getragen oder unter einem Schleier verborgen. Diese Frisur ist für männliche Figuren nicht denkbar.

dem Betrachter frontal zu. Die Frauen und Männer tragen kostbare und teilweise mit Edelsteinen verzierte Kleidung. Alle halten Banderolen in Händen. Die auf den Türmen sitzenden, noch erhaltenen Gestalten sind ebenfalls weiblich und nimbiert (z.B. Abb. 38, 41, 43).[676] Auch sie halten Schriftbänder. Auffällig ist ihre antikische Gewandung, die den Oberkörper teilweise unbedeckt lässt. Als wiederkehrendes Motiv sind die Tauben anzusehen, die sich wohl ursprünglich auf jedem Turm befunden haben. Die Figuren hinter den Turmfenstern sind nimbiert. Die erhaltenen Exempla sind weiblich, haben jedoch keine Textbänder. Individuelle Attribute fehlen bei allen.

Der Erhaltungszustand der Malereien der Westwand ist ungleich fragmentarischer (Abb. 44-48). Josef Garber verzichtete in seinem Schema auf eine Wiedergabe. Erhalten sind die unmittelbaren Übergänge zwischen der Westwand und den im Süden und Norden angrenzenden Wandflächen. Deutlich wird, dass das Architektursystem, das die Südwand bestimmt, partiell auch an der Westwand fortgeführt wurde. So werden die gemalten Friessysteme beibehalten, die den oberen und unteren Rahmen der Stadt bilden (Abb. 43). Auch das Motiv der Zwillingsarkade wird aufgenommen (Abb. 45). Verzichtet wurde hingegen auf eine Fortführung der Drillingsarkade. Eine Wiederaufnahme des vertikalen Turmmotivs lässt sich ebenfalls nicht belegen. Auf Höhe der Drillingsarkade der Südwand ist auf der anschließenden Westwand das Fragment eines Engels zu sehen, der scheinbar nicht in eine Architektur eingefügt ist, sondern sich frei im Raum bewegt (Abb. 44). Erkennbar sind noch der obere Teil eines Flügels und Reste von Gesicht und Heiligenschein sowie der Hände. Auf Höhe der Zwillingsarkade der Südwand schließt auf der Westwand eine vergleichbare Arkade an, in der noch die Reste einer Figur schemenhaft zu erkennen sind (Abb. 45). Der gesamte Mittelteil des Freskos ist zerstört. Nur am gegenüberliegenden Ende der Westwand zeigt sich ein geflügeltes Wesen bei dem es sich um einen Engel oder Teufel handeln könnte mit einem Speer, darunter eine nach unten fallende Gestalt (Abb. 46-48). Ihr flatterndes Gewand und die nach unten gerichteten Arme und Hände sind noch gut zu erkennen. Hier ist deutlich, dass der architektonische Rahmen der auf Süd- aber auch Nordwand liegenden Drillingsarkaden fehlt. Unter dem geflügelten Wesen

---

676 Auch hier wird von Josef Garber abgewichen, der Figuren beiderlei Geschlechts rekonstruierte, siehe Garber 1928, 91-93.

befindet sich auch hier auf Höhe der Zwillingsarkaden der Nordwand der Rest einer Arkade und der dazugehörigen Mauersteine.
In die Mauer wurde eine Inschrift eingefügt, die sich möglicherweise über die gesamte Westwand erstreckte. Rekonstruiert werden können nach Josef Garber noch die Buchstaben EXI NIS (Abb. 48).[677]
Die Nordwand zeigt einen spiegelbildlichen Stadtaufbau zur Südwand (Abb. 50-53). Der Friesrahmen wird auch hier fortgeführt und schließt unmittelbar an die Westwand an. Die architektonische Gliederung in Vertikale und Horizontale ist absolut identisch zur Südwand. Auch die Figurenzahl und Komposition stimmen überein.
Als Babylon kann sie durch das entsprechende Textzitat nach Offb 17,5 BABYLON M(AGNA MATER) FORNICATION(UM) ET AHO(MINATIONUM T)ERRE gedeutet werden.[678] Auch hier ist die Inschrift auf die Mauerflächen zwischen den Arkaden direkt aufgemalt worden. Dieser Bezug erscheint sinnfällig, trägt doch die Hure Babylon gemäß der Offenbarung ihren Namen auf der Stirn.
Zu den Figuren der spiegelbildlich aufgebauten Stadt Babylon lässt sich im Vergleich zum Himmlischen Jerusalem folgendes postulieren: Hauptunterscheidungsmerkmal sind die Inschrift, welche die Stadt als Babylon ausweist, die fehlenden Edelsteine auf den Mauern der Stadt und der Verzicht auf Heiligenscheine des etwas abweichenden Figurenrepertoires.
Den Figuren auf den Türmen sind, soweit dies noch zu erkennen ist, Attribute und auffällige körperliche Merkmale beigegeben. Es handelt sich nicht ausschließlich um weibliche, wie es auf der Jerusalemseite zu vermuten ist, sondern auch um männliche Figuren. Vermutlich hielten zudem alle Figuren Schriftrollen in der linken Hand.
So ist die direkt an die Westwand anschließende männliche Figur in ein blaues, bis zur Brust geöffnetes Gewand gehüllt (Fig. 1 im Schema und Abb. 46, 50). Ihre kinnlangen Haare stehen deutlich in braun-weißen Strähnen vom Gesicht ab, welches von tiefen Falten durchfurcht ist. Als Attribut ist ihr eine lodernde Fackel beigegeben.
Eine weitere nun weibliche Figur mit langen Haaren, die in ein weißes Kleid gehüllt

---

677 Garber 1928, 93. Bei einer Betrachtung der Fresken in situ waren nur noch die Buchstaben NIS deutlich zu erkennen.

678 *„Babylon, die Große, die Mutter der Huren und aller Abscheulichkeiten der Erde.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel. Rekonstruktion der Inschrift zitiert nach Garber 1928, 97.

ist, hält als Attribut möglicherweise einen Blasebalg in der rechten Hand (Fig. 9 im Schema und Abb. 50).
Die nächste noch erhaltene weibliche Figur trägt ein weißes Gewand mit Gürtel und einem Schleier auf dem Haupt (Fig. 17 im Schema und Abb. 51).
Sie umfasst mit der rechten Hand eine verästelte Blume oder einen Zweig.[679]
Es folgt eine Figur, deren Geschlecht aufgrund einer großen Fehlstelle im Bereich des Kopfes nicht bestimmt werden kann. Diese trägt ein rot-blaues Gewand. Mit der rechten Hand erhebt sie ein Schwert (Fig. 25 im Schema und Abb. 52).
Ebenfalls nicht näher bestimmt werden kann die nun folgende Figur in rot-weißer Kleidung, die sich ein Schwert in die Brust stößt (Fig. 33 im Schema und Abb. 52)
Auf dem nächsten Turm sitzt eine vermutlich männliche Figur mit blanker Brust (Fig. 41 im Schema und Abb. 53). Der Kopf ist verloren In der rechten Hand hält sie als Attribut einen Speer oder Stab.
Die äußerste Gestalt, deren Kopf fehlt, ist in ein braun-blaues Gewand gekleidet und hält in der Rechten ein Messer (Fig. 49 im Schema und Abb. 53).
In den darunter liegenden Medaillons ist nicht ein nur ein Motiv nachweisbar, wie das auf der anderen Stadtseite mit der Taube der Fall ist, sondern es werden unterschiedliche Tierdarstellungen herangezogen wie Drachen (Fig. 2 im Schema und Abb. 50) und möglicherweise nach Josef Garber ein Eichhörnchen oder Fuchs (Fig. 50 im Schema und Abb. 53),[680] wobei nur der Drache eindeutig zu erkennen ist.
Die weiblichen Figuren in den Turmfenstern entsprechen in der Darstellung jenen der Jerusalemseite. Auch in der horizontalen Gliederung ist die Komposition der Figuren identisch. So ist hier die Drillingsarkade scheinbar ausschließlich weiblichen Figuren vorbehalten.
Bei einigen lässt sich die Verwendung von Attributen nachweisen. Drei Frauen halten je einen kleinen Blumenstrauß mit drei weißen Blüten, einen Ball und einen nach oben zeigenden Speer in Händen (Fig. 20-22 im Schema und Abb. 51).
Auf einer Zeichnung von Josef Garber wurde rekonstruiert, dass einer weiteren Frau (Fig. 30 im Schema) ein Dolch ins Genick gestoßen war, dessen Spitze am Hals herausragt.[681] Dies kann am Original nicht mehr überprüft werden (Abb. 52).
In den Zwillingsarkaden lassen sich anders als auf der Jerusalemseite nur Männer

679 Die Deutung als Zweig findet sich bei Garber 1928, 24.
680 Siehe ebd., 95.
681 Eine Abbildung findet sich bei Rainer 1990, 402, Abb. 3.

belegen, allerdings ist die Überlieferung wie auch bei den Drillingsarkaden zu schlecht, um als eindeutiger Anhaltspunkt zu dienen. Fest steht, dass Vertreter des geistlichen Standes wiedergegeben wurden. Unterscheiden lassen sich zunächst ein Bischof in Mitra mit Pendilien und Pallium sowie Kasel (Fig. 7 im Schema und Abb. 50) und ein Diakon oder Priester (Fig. 23 im Schema und Abb. 51), worauf die Dalmatika mit den clavi hindeutet.
Josef Garber erkannte desweiteren einen Papst mit Tiara und zwei Kronreifen, (Fig. 24 im Schema und Abb. 51) und einen Bischof (Fig. 31 im Schema und Abb. 52), wobei letzterer in situ nicht mehr als solcher zu erkennen ist.[682] Eindeutig als Bischof mit Mitra und Pendilien sowie Bischofsstab kann eine weitere Gestalt (Fig. 48 im Schema und Abb. 53) ausgemacht werden.
Die Scheinarchitektur der anderen Wände wird auf der Ostwand weitergeführt und mit diesen durch die obere und untere Rahmung mit Friesen verbunden (Abb. 35, 38). Diese unterscheidet sich wie jene der Westwand deutlich von den spiegelbildlich aufgebauten Architekturen der beiden Städte. Auf der Ostwand entsteht ein Arkadensystem, welches in drei Etagen übereinander angeordnet ist, wobei Höhe und Breite der Arkaden von oben nach unten abnehmen. Auf Turmaufbauten wird ebenfalls komplett verzichtet. Stattdessen bildet ein dreiteiliges Dachsystem den oberen Abschluss dieser gemalten Architektur. In der Vertikalen wurde ebenfalls eine Dreiteilung vorgenommen, was trotz des fragmentarischen Zustandes noch an den eben erwähnten Dächern sichtbar ist. Die Seitenteile waren sicherlich spiegelbildlich aufgebaut, wovon der Mittelteil abwich. Zwei reale, bauzeitliche, seitlich und ins obere Drittel gesetzte Rundfenster werden in die Malereien durch eine farbige Fassung inkorporiert, nehmen auf die Architekturen jedoch keine Rücksicht, sondern durchschneiden beispielsweise den oberen Fries. Der Mittelteil ist heute durch den Einbau des Gewölbes fast vollkommen zerstört (Abb. 35, 38). Zu beiden Seiten des Gewölbes sind nur die Dachaufbauten und die Rundung von zwei Bögen vorhanden. Diese wurden von Josef Garber zu zwei Kreisen ergänzt (Abb. 34). Für eine Kreisform gibt es keine positiven Belege. Denkbar ist, dass die im gesamten Bildprogramm nachweisbare Gestaltung mit Arkaden in einer monumentaleren Umsetzung beibehalten wurde. Die genaue Form bleibt aufgrund des an dieser Stelle eingefügten Gewölbes ungewiss.

---

682 Garber 1928, 94.

In die vorhandenen Arkaden der seitlich angefügten Architektursysteme sind Büsten ohne Heiligenscheine eingefügt, die sich einander oder dem Betrachter zuwenden (Abb. 36, 37). Ob es sich in der unteren Arkadenreihe um Büsten handelte, muss offen bleiben, da die Malereien hier nur bis zur Schulterhöhe der Figuren erhalten sind. Allerdings liegt es nahe zu vermuten, dass hier die Malereien vom gleichen Fries nach unten abgeschlossen wurden, welches auf den anderen Wandflächen nachweisbar ist. Dann wäre mit Büsten zu rechnen.
Josef Garber ging von 13 Figuren aus (Abb. 34). Die tatsächliche Personenanzahl ist aufgrund der beschriebenen Zerstörungen ungewiss.
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Gegensatz zur Nord- und Südwand keine symmetrische und gleichartige Stadtarchitektur entworfen wurde, sondern dass diese aus drei Teilen besteht, wobei der Mittelteil monumentalere und von den Seitenflächen abweichende Architekturformen erhielt. Zusammengefasst werden die Segmente durch das Dachsystem, welches dazu beiträgt, den Eindruck eines Hauses zu vermitteln und nicht den einer Stadt. Es handelt sich also nicht eigentlich um einen Bestandteil der beiden Städte, sondern um ein eigenes Architektursystem, welches mit diesen verbunden bleibt. Die Figuren weisen keine Attribute auf. Allerdings handelt es sich hier ausschließlich um männliche Figuren. Nur zwei sind Schriftbänder beigegeben (Fig. 3 und 13 im Schema, Abb. 36, 37). Möglicherweise sollten diese den Inhalt des verlorenen Mittelteils erläutern.
In der Forschung existieren unterschiedliche Interpretationen des Bildprogrammes. Die Bezeichnung der beiden Städte auf der Nord- und Südwand als Stadt Gottes und Babylon ist unbestritten.[683]
Weitgehend Konsens besteht darüber, dass die Ganzfiguren auf den Türmen Tugenden und Laster verkörpern. Darauf deuten die Darstellung als weibliche Figuren und ihre Siebenzahl hin. Vermutet wurde deswegen z.B. ein Bezug zur Psychomachia des Prudentius.[684] Eine Zuordnung wurde bisher allerdings nur von Leo Andergassen vorgenommen.[685] Die Zurückhaltung ist verständlich. Ist doch eine

---

683 Eine Interpretation der Städte in diesem Sinne findet sich zum ersten Mal bei Garber 1928, 98. Ohne weitere Begründung wurde Babylon von Karl Gruber hingegen als Verkörperung des Irdischen Jerusalems gedeutet, siehe Gruber 1979, 17.

684 Diese Deutung findet sich bei Atz [2]1909, 367; Dell'Antonio 1930, 312; Frodl-Kraft 1954, 26; Kofler-Engl 1996, 18; Stampfer/Steppan 2008, 244; Andergassen 2009, 157. Die Deutung Josef Garbers der Figuren als Propheten und Sybillen wurde nur von Antonio Morassi aufgegriffen, siehe Garber 1928, 91 und Morassi 1934, 143-144.

685 Andergassen 2009, 161.

genaue Bestimmung von einzelnen Tugenden schwierig. Laut Leo Andergassen ist auf der Jerusalemseite einer der thronenden Figuren (Fig. 41 im Schema und Abb. 43) ein Band mit fünf Gliedern beigegeben, was jedoch *in situ* nicht zu erkennen ist. Die Kette wurde von ihm als Hinweis auf die Temperantia gedeutet und von ihm in eine Reihe von West nach Ost gestellt, die von einer Abfolge der drei theologischen und vier Kardinaltugenden ausgeht: Caritas, Fides, Spes, Prudentia, Temperantia, Fortitudo, Iustitia.[686] Da den anderen Figuren Attribute fehlen, bleibt die Zuordnung hypothetisch.

Attribute erhalten haben sich bei den Turmfiguren der Stadt Babylon, die auf die Hauptlaster hindeuten.[687] Leo Andergassen identifiziert unter ihnen Libido (Fig. 1 im Schema und Abb. 50), Superbia (Fig. 9 im Schema und Abb. 50) sowie Frau Welt oder auch Superbia (Fig. 17 im Schema und Abb. 51). Allerdings verweist er darauf, dass insgesamt keine eindeutige Zuordnung möglich sei, da die Attribute auf mehrere Laster anwendbar seien.[688]

In den Medaillons sind auf der Seite der Himmelsstadt sieben Tauben dargestellt, die als Verweis auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes gedeutet wurden. Auf der Seite Babylons wurden Drachen vermutet. Nicht verifizieren lässt sich die Existenz von Fuchs oder Eichhörnchen, die jedoch als Symbole des Teufels oder der Laster interpretiert wurden.[689]

Die Figuren der horizontalen Gliederung des Himmlischen Jerusalems und Babylons wurden als männliche und weibliche Heilige beziehungsweise als Bewohner Babylons verstanden.[690] Eine andere Deutung geht davon aus, in den Drillingsarkaden beider Städte die in Augustinus *civitas dei* erwähnten *filiae Babylonis* und *filiae Ierusalem* zu sehen.[691] Alternativ wurde vorgeschlagen, das Personal in den Drillingsarkaden als Nebentugenden und -laster[692] oder allgemeiner als weibliche Allegorien zu verstehen.[693] Die Ganzfiguren wurden als Vertreter des geistlichen Standes in der Kirche aus Bibel und Kirchengeschichte und auf der Babylonseite als Schismatiker verstanden. Auf der Jerusalemseite wird mit der

---

686 Auf das Attribut verweist Kofler-Engl 1996, 18-19. Die Deutung als Mäßigung, welche das richtige Maß an der Schnur nimmt, stammt von Andergassen 2009, 158.
687 Kofler-Engl 1996, 18.
688 Andergassen 2009, 158.
689 Kofler-Engl 1996, 18-19; Stampfer/Steppan 2008, 244; Andergassen 2009, 157, 159.
690 Garber 1928, 98.
691 Dell' Antonio 1930, 314.
692 Kofler-Engl 1996, 18; Andergassen 2009, 157, 161.
693 Stampfer/Steppan 2008, 244.

Inschrift MOYSES auf die Existenz zumindest eines Propheten in diesem Bereich angespielt.[694]
Die Darstellungen der Westwand wurden entweder als Weltgericht oder Sündenfall und Engelsturz interpretiert.[695]
Die Gestalten auf der Ostwand hingegen wurden als Zuschauer und Diskutanten des Welttheaters gedeutet.[696] Es wurde allerdings auch eine Deutung als Figuren aus dem Alten Testament oder die 24 Ältesten vorgeschlagen, wobei aufgrund des Marienpatronats der Kirche ein Marienbild mit Bezug zum apokalyptischen Weib oder der Ecclesia postuliert wird, da nach Bernhard von Clairvaux das apokalyptische Weib als Überwindung des Teufels durch Maria gedeutet wird und so eine Verbindung zu den Nord- und Südwänden gegeben sei.[697] Alternativ wurde in der raumgreifenden Mittelarkade die Darstellung des Pfingstwunders mit Maria vermutet, da diese Bezugnahme durch die sieben Gaben des Heiligen Geistes auf der Westwand nahe liege. Bei den seitlich dargestellten Figuren könne es sich um Vorfahren Mariens handeln, die auf ihre Abstammung aus dem Hause David verwiesen.[698]
Möglich scheint es auch, in ihnen jene Stifterfiguren zu vermuten, für die in der Frauenkirche die Memoria aufrecht erhalten wurde. Dies würde auch ihre weltliche Kleidung und Kopfbedeckung erklären.[699]
Als übergreifende Textgrundlagen für das Bildprogramm, die eine Gegenüberstellung von Babylon und Jerusalem zum Inhalt haben, wurden zunächst Augustinus *civitas dei* und Giacomino da Veronas Gedicht von den beiden Städten angeführt.[700]
Vorgeschlagen wurde auch eine Aktualisierung des von Augustinus geprägten Civitas-Gedankens unter besonderer Berücksichtigung Mariens durch Rupert von Deutz, Gerhoch von Reichersberg und Honorius Augustodunensis sowie ein Bezug zu Otto von Freisings *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* (1143-1146), in welche die Brixener Aftersynode erwähnt wird, wodurch ein lokaler Bezug gegeben

---

694 Morassi 1934, 143-144, Dell‘ Antonio 1930, 315, Anm. 2; Frodl-Kraft 1954, 26; Kofler-Engl 1996, 18-19; Stampfer/Steppan 2008, 244; Andergassen 2009, 163.
695 Kofler-Engl 1996, 29; Stampfer/Steppan 2008, 244; Andergassen 2009.
696 Dell‘ Antonio 1930, 315.
697 Kofler-Engl 1996, 19-20.
698 Andergassen 2009, 156 und 163.
699 Eine ähnlich hervorgehobene Stellung von Stiftern lässt sich beispielsweise im Portalprogramm der ehemaligen Frauenstiftskirche in Andlau beobachten. Siehe Forster 2010.
700 Diese Deutung findet sich bei Dell‘ Antonio 1930, 314.

wäre.[701] Weiterhin wurde Augustinus‘ *adhortatio patris ad filium*, welches in den *speculum humanae salvationis* integriert wurde, diskutiert sowie die Funktion der Malereien als Beichtspiegel im Sinne des IV. Laterankonzils von 1215.[702]
Unabhängig davon, welcher schriftlichen Quelle und zeitgenössischen Debatte – die augustinische Prägung scheint hier gleichsam manifest – die Wandmalereien genau zugeordnet werden, so einzigartig und aussagekräftig ist doch bereits ihre räumliche Konstellation, die als gemalte Architekturmetapher den Kirchenraum konstituiert und mit welcher der Gläubige konfrontiert wurde. Die vorgenommene Gegenüberstellung scheint in diesem Sinne nicht nur möglicher Spiegel zeitgeschichtlicher Ereignisse wie oben beschrieben, welche die Inhalte zu aktualisieren vermochten, sondern vielmehr eine die gesamte Zeit der Kirche konstituierende Auseinandersetzung, die in Brixen in den realen Kirchenraum transponiert wird.
Zur Erinnerung: Babylon und Jerusalem sind mit gleichartigen Architekturformen und in einer statischen Gegenüberstellung gestaltet. Es handelt sich bei Babylon also gegenwärtig nicht um ein kollabierendes System, wie das in anderen Umsetzungen des Themas in der Kunst zu finden ist,[703] sondern man könnte im augustinischen Sinne sagen, dass der „Körper“ der Städte ineinander aufgegangen ist. Die Vermischung der beiden civitates wird sich auch noch bei den späteren Auslegern finden, wie dies bereits angedeutet wurde. Die Unterschiede – auch das ist eine übereinstimmende Ansicht der Exegeten – sind für die Augen nicht sichtbar. Das Wissen um die Zugehörigkeit zu einer der beiden Städte ist nicht gegeben, sondern ungewiss. Mit dieser Unsicherheit wird auch der Betrachter durch die Gegenüberstellung von Babylon und Jerusalem konfrontiert: Welcher Stadt ist er in der Welt zugehörig? Schließlich befindet er sich zwischen den beiden Städten in seiner räumlichen Verfasstheit ganz konkret im Kirchenraum als der dinglichen Manifestation der gegenwärtigen Kirche, die Anteil an beiden *civitates* hat.
Erst auf den zweiten Blick offenbaren sich Unterschiede, die auf die unterschiedlichen Sinngehalte und die Trennung der Städte verweisen. Dabei handelt es sich um Elemente, die gleichsam auf das architektonische „Gerüst“ aufgelegt oder in dieses eingefügt sind, wie z.B. Edelsteine als Kennzeichen der

---

701 Stampfer/Steppan 2008, 244.
702 Andergassen 2009, 163-165.
703 Mehr hierzu in Kapitel 6.1.3.2 Der Dualismus von Ordnung und Chaos zwischen Separation und Assimilierung.

Himmlischen Stadt, Inschriften, die auf die Identität der Städte verweisen und unterschiedliche positiv und negativ konnotierte Personengruppen, welche die Städte bevölkern. Dadurch wird zuletzt auch auf die zukünftige Disposition des Himmlischen Jerusalems verwiesen, die sich in der endgültigen Realisierung der *civitas dei* manifestieren wird.

Der Gläubige als Mitglied der existierenden Kirche hat die Wahl, für welche Stadt er sich entscheidet,[704] und gleichzeitig wird er sich der Koexistenz der beiden Städte in der Welt bewusst, an denen eine gleichzeitige Teilhabe nicht möglich ist.[705] Ihr Streit wird in der irdischen Kirche ausgetragen,[706] und ist ein Kampf, dem sich auch der einzelne Christ stellen muss.

Veranschaulicht wird diesem möglicherweise mit Blick auf die Westwand, dass die Existenz der beiden Städte nicht ursprünglich, sondern im Abfall der Engel begründet ist bis zum Ende der Welt. Die Konfrontation und Hinterfragung ist dauerhaft, kann man sich doch der Zugehörigkeit zu einer der beiden Städte niemals sicher sein.[707]

Offen bleiben muss letzen Endes die Deutung der Ostwand, deren zentrales Mittelstück für immer verloren ist. Dennoch soll hier zumindest ein Deutungsansatz versucht werden, der seinen Ausgangspunkt in der unterschiedlichen architektonischen Disposition der Ostwand zu den Nord- und Seitenwänden nimmt.

In der vorangegangenen Beschreibung wurde bereits auf den Hauscharakter des Architekturgerüstes der Ostwand verwiesen, die sich am noch erhaltenen Dachabschluss ablesen lässt und welcher sich von den Städten der Nord- und Südwand unterscheidet, ein Umstand, der bisher nicht beachtet wurde.

Die Vorstellung der Kirche als Haus Gottes geht bereits auf Augustinus zurück und wurde von Rupert von Deutz, Honorius Augustodunensis und Gerhoch von Reichersberg adaptiert. Für die Disposition in Brixen ist der Umstand spannend, dass

---

704 Dieser Gedanke der Wahl des Gläubigen für oder gegen Gott und so für oder gegen die Kirche findet sich beispielsweise bei Rupert von Deutz, siehe Beinert 1973, 187.

705 Über die Unmöglichkeit einer gleichzeitigen Teilhabe u.a. Honorius Augustodunensis, Rupert von Deutz und Gerhoch von Reichersberg, siehe ebd., 185.

706 Diese Vorstellung findet sich beispielsweise bei Rupert siehe ebd., 189.

707 Zum Wechsel zwischen den beiden civitates u.a. Honorius Augustodunensis, siehe ebd., 188. Zum Abfall der Engel z. B. Rupert nach ebd., 185. Bei Otto von Freising wird der Abfall der Engel als Ursprung der beiden civitates nicht eigens thematisiert, siehe Goetz 1984, 63. Im Ineinanderaufgehen der beiden Städte entsteht bei Otto ein einziger Staat in der Kirche! Dies ist ein deutlicher Unterschied zu Augustinus und anderen Exegeten, für welche der Dualismus der beiden Civitates weiterhin besteht, siehe ebd., 205-206 und 211. Dies würde dafür sprechen, dass Ottos Geschichtswerk *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* nicht als Textquelle für die Brixener Malereien anzusehen ist, in welcher die beiden Civitates als gegenläufige Kräfte gegenwärtig sind.

sich die Hausdarstellung an der Ostwand in unmittelbarer Nähe zum liturgischen Zentrum der Kapelle befindet. Wird doch die Kirche deswegen als Haus Gottes bezeichnet, weil sich der Leib Christi in ihr manifestiert und als Altar dieses Baus dient. Christus ist Bauherr dieses Hauses, seiner Kirche, die er aus den lebendigen Steinen der Gläubigen errichtet. Diese haben sich möglicherweise in Brixen unter den Arkaden der Ostwand versammelt und sind in ihrer Temporalität nicht mit den Heiligen gleichzusetzen. An Ostern wird der Bau unzerstörbar und an Pfingsten zieht der Geist Christi dort für immer ein, was eine Darstellung des Pfingstereignisses in den mittleren Bereich der Ostwand plausibel machen würde. Dennoch bleiben die destruierenden Ereignisse für die genannten Exegeten, welche die Kirche erschüttern, und die in Brixen im *corpus permixtum* der beiden Städte bereits manifest sind, weiterhin vorhanden und der Bau harrt seiner endgültigen himmlischen Vollendung.[708]

6.1.3.2 Der Dualismus von Ordnung und Chaos zwischen Separation und Assimilierung

Wie schlägt sich der beschriebene Antagonismus, aber auch die gleichzeitige Angleichung der Städte in bildlichen Umsetzungen des Themas nieder, die der Gestaltung ein Stadtbild zugrunde legen und somit mit der Brixener Frauenkirche vergleichbar sind? Zunächst ist anzumerken, dass in der Wandmalerei mit Brixen nur eine synthetische Gegenüberstellung bekannt ist, die im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Ihre Einzigartigkeit in der Überlieferung und die daraus resultierende Raumkonzeption werden durch Behandlungen des Themas in anderen Gattungen, nämlich der Buchmalerei und der Plastik, deutlich. Gezeigt werden drei unterschiedliche Konzepte: zum einen der Dualismus von Ordnung und Chaos als divergierende Architekturprinzipien für Jerusalem und Babylon. Dann davon differenziert eine Angleichung oder Annäherung der Architekturformen Babylons an jene von Jerusalem und in einem dritten Schritt eine gleichartige und spiegelbildliche Architekturmetapher für die beiden Städte wie sie in Brixen umgesetzt ist.
Die Idee von Ordnung und Chaos lässt sich beispielsweise in den Beatus-Handschriften finden. Babylon kollabiert und geht unter. Jerusalem erscheint als fest

---

708 Die entsprechenden Textstellen zu Honorius, Gerhoch und Rupert finden sich bei Beinert 1973, 154-155. Die bereits erwähnte Deutung der Figuren als Stifter, würde sich auch in diese Ausdeutung einfügen, da diese als Stellvertreter der Gläubigen verstanden werden können.

zusammengefügte, geordnete und perfekte Stadteinheit.[709] Als Beispiel sei hierfür die Zerstörung Babylons aus dem Morgan Beatus, M 644, f. 154v angeführt (Abb. II), in welchem die Arkaden der Stadt auseinanderbrechen und nach unten stürzen. Die Darstellung des Himmlischen Jerusalems von fol. 222v hingegen ist quadratisch und symmetrisch angeordnet (Abb. III).

Dennoch konnte Sabine Maccormack unter Einbezug der anderen, dort nicht namentlich genannten Städte nachweisen, dass in den Beatushandschriften Bildformeln für Babylon und diese Städte gewählt werden, die verdeutlichen, dass *"As understood by Beatus und his illustrators...these cities are signs, anticipation of the as yet invisible heavenly city."*[710] So wird beispielsweise Babylon auf einer Doppelseite im Beatus von Girona, ms 7 olim 41, ff. 236v-237r (Abb. XXIV) als achsensymmetrisches und geordnetes Stadttor dargestellt. Der Hintergrund für diese visuelle Umsetzung ist in der Textstelle zu suchen, die verbildlicht wurde. Es handelt sich um den Beginn des Danielkommentares von Hieronymus, der in dieser Handschrift unmittelbar auf die Offenbarung folgt. Im Tor ist die Bundeslade zu sehen, die nach dem Fall Jerusalems nach Babylon gebracht wurde. Die geordnete Struktur der Stadt Babylon ergibt sich nach Sabine Maccormack aus der heiligen Präsenz der Bundeslade.[711] Hier ist durch die göttliche Gegenwart also bereits vorgeprägt, was im perfekten Quadrat der Himmelsstadt seine Vollendung finden wird. Diese Perfektion wird erst erreicht, wenn die Durchmischung der beiden Civitates nicht mehr gegeben ist.

Diese Angleichungsprozesse lassen sich auch in der Plastik nachweisen, z.B. in den um 1100 datierten Kapitellen im Kreuzgang von Moissac, wo sowohl die Stadt Babylon (Abb. XXV-XXVIII) als auch das Himmlische Jerusalem (XXIX-XXXII) dargestellt sind.[712] Beide Städte sind hier durch regelmäßiges Mauerwerk gekennzeichnet und weisen symmetrische Strukturen auf. Allerdings sind die Architekturen nicht deckungsgleich. Unterschiede sind in der Gestaltung der Türme

---

709 Siehe hierzu den Beitrag von Mentré 1995.

710 Maccormack 2005, 393.

711 Ebd., 408-409. Eine ebenfalls symmetrische Anordnung Babylons findet sich beispielsweise im Beatus von Manchester (John Ryland's Library, MS lat. 8, fol. 204), siehe Mentré 1994, 128.

712 Colli 1983, 135 und im Katalog von Gatti-Perer, 181-182 Erläuterungen zum Jerusalem-Kapitell. Ausführlich zum Kreuzgang von Moissac Cazes/Scellès 2001. Außerdem Ruthick 2004, Correia Leandro Pereira 2004 und Klein 2004, 107-116. Ebd. 114-115 weist ebenfalls auf die Besonderheit hin, dass Babylon nicht als kollabierendes System in Moissac dargestellt wird.

und Tore auszumachen. Die Namen der Städte sind auf die Stadtmauern geschrieben und lassen so eine eindeutige Identifizierung als Himmelsstadt (IHERU/SAL/EMSA/NCTA) und als Stadt des Teufels (BABILONIA MAGNA) zu.[713] Das Figurenrepertoire weicht voneinander ab. Auf der nach Westen zeigenden Seite des Kapitells erscheinen zwei bärtige Männer, von denen einer einen sogenannten Judenhut trägt und dessen Nase gebogen ist, wodurch eine antisemitische Darstellungsweise verfolgt wird, um die Stadt negativ zu bezeichnen (Abb. XXVIII). Auf der nach Osten gerichteten Seite erscheinen zwei Frauen mit Hörnern welche auf den Zornwein der Unzucht nach Offb 18,3 verweisen könnten (Abb. XXVI). Die Himmelsstadt hingegen wird von bewaffneten Soldaten bevölkert, welche die Stadtmauern gegenüber den Feinden der Kirche verteidigen (Abb. XXIX, XXXI, XXXII). Diese Interpretation wird verstärkt durch die Darstellung der nach Osten, zum Eingang der Kirche hin zeigenden Kapitellseite. Hier sind Christus und Johannes verbildlicht (Abb. XXX). Letzterer hält ein Buch, bei dem es sich wohl um die Offenbarung handelt, in Händen[714] Eine direkte Konfrontation oder Gegenüberstellung ist hier räumlich nicht nachweisbar, da die beiden Kapitelle nicht nebeneinander liegen, sondern durch fünf Säulen voneinander getrennt sind.[715] Allerdings wird dieses antithetische Paar um ein weiteres ergänzt, nämlich jene Kapitelle von Nebukadnezar und David, die ebenfalls in der südlichen Galerie platziert sind.[716]

Abschließend lässt sich anhand der hier beschriebenen Bildkonzepte verdeutlichen, dass nun im Kirchenraum von Brixen eine direkte und gleichsam statische Konfrontation der beiden Städte mithilfe von identischen Architektursystemen evoziert wird, die einander im Raum spiegelbildlich gegenüberliegen. Abweichend von den Beatushandschriften und dem plastischen Bildwerk von Moissac sind die Architekturelemente vollkommen gleichartig gestaltet. Eine Differenzierung wird subtil durch die genannten Darstellungsdetails suggeriert.

---

713 Inschriften zitiert nach Klein 2004, 100 und 112. Diese machen den Bezug zur Offenbarung deutlich, sind doch beide dem Text entnommen. Zu Babylon siehe Offb 14,8; 16,9; 17,5; 18,2; 18,10; 18,21. Zu Jerusalem Offb 21,2 und 21,10 (hier: sanctam Hierusalem).

714 Klein 2004, 114-116.

715 Siehe hierzu den Grundriss des Kreuzganges von Moissac mit dem Verzeichnis der Kapitelle bei Correia Leandro Pereira 2004, 213, Abb. 1.

716 Klein 2004, 116.

6.2 Präfigurationen in der Heilsgeschichte

Wurde im vorangegangenen Kapitel der Blick auf Beziehungsgeflechte zu Motiven aus der Offenbarung gelenkt, wird nun analysiert, wie die Darstellung der Himmelsstadt im Kirchenraum in ein Rahmenwerk aus unterschiedlichen inhaltlichen Bezügen der Heilsgeschichte eingespannt wird. Dies wird ebenfalls anhand von drei Bildgruppen untersucht, nämlich dem Irdischen Paradies, der Stiftshütte und dem Irdischen Jerusalem. Diese wurden ausgewählt, weil es sich um Orte und Vorstellungen handelt, welche die Himmelsstadt antizipieren, wodurch Raum- und Bildprozesse befördert werden, die im Folgenden in Gegenüberstellungen, Transformierungen und Translokationen untergliedert werden.[717]

In dem hier zu untersuchenden heilsgeschichtlichen Kontext bietet sich zunächst das Irdische Paradies für die Idee der Gegenüberstellung an, das in seiner Anlage der Himmelsstadt gleicht, jedoch von Beginn seines Daseins imperfekt ist. Das Irdische Paradies ist hierbei als real gedachter, jedoch für die Menschheit verlorener Ort in der Vorstellung des Mittelalters gegenwärtig. Der verwendete Begriff meint in diesem Zusammenhang nicht nur direkte räumliche Gegenüberstellungen, z.B. an zwei Wänden, sondern auch solche, die vom Betrachter innerhalb eines Raumes oder über eine Raumsequenz nachvollzogen und dadurch verglichen werden können. Dieser ist bewusst unterschieden von der Bezeichnung "Parallelbild", die für die Maiestas Domini ausgewählt wurde und dort ein sinngleiches Motiv meint. Auch der Ausdruck des "Gegenbildes", welcher für die Hure Babylon gesichtet wurde, wäre hier irreführend, da mit dem Bild des Irdischen Paradieses kein Antipode gewählt wird, der einen Konfrontationsraum generiert, sondern eine unvollkommene Präfiguration.

Spiegelt die Gegenüberstellung mit dem Irdischen Paradies die Gegenwart und visuelle Existenz von zwei unterschiedlichen Orten wieder, lässt sich auch ein anderer schwer fassbarer Prozess beobachten, der hier als Transformierung bezeichnet wird. Dies meint, dass die Präsenz der Himmelsstadt einen allusiven Ort überdeckt, der jedoch gedanklich greifbar bleibt. Dies lässt sich im Zusammenhang mit der Stiftshütte der Israeliten nachweisen, welche in dem zu behandelnden

---

717 Ein weiterer Bezug kann zum Salomonischen Tempel gezogen werden, was sich jedoch in den hier betrachteten Gattungen nicht niederzuschlagen scheint. Zum Motiv siehe Naredi-Rainer 1994.

Beispiel Marienberg nicht mehr als Bildgegenstand fassbar ist, sondern die nur durch die körperlich zu vollziehende Raumabfolge kommemoriert werden kann. Gleichzeitig schließen diese Beobachtungen an die vorangegangenen Überlegungen zur Präsenz der Engel in Marienberg an und schaffen so eine Verbindung zu den aus der Offenbarung ausgewählten Motiven.
Im Bezug auf das Irdische Jerusalem wird auf eine Umsetzung im Bildraum aufmerksam gemacht, die als Translokation tituliert wird. Die begriffliche Unterscheidung gegenüber der zuvor genannten Transformierung wurde gezogen, da hier eine Ersetzung des irdischen Ortes durch die Himmlische Stadt und nicht die Überformung einer Präfiguration beabsichtigt scheint.
Für die genannten Prozesse, welche die Bilder und die mit ihnen verknüpften Räume umfassen, werden unterschiedlich große Räume dienstbar und für den Betrachter erfahrbar gemacht. Unterscheiden lassen sich als größter Rahmen Bezüge zwischen zwei voneinander autarken Raumeinheiten innerhalb des Kirchenraumes, wie z.B. Bildprogramme von Ober- und Unterkapellen, aber auch zwischen Außen- und Innenraum. In einem kleinteiligeren Blickfeld können die genannten Prozesse auch innerhalb einer einzigen Raumeinheit betrachtet werden. Es sind ferner unterschiedliche Lösungen zu beobachten, die größere oder kleinere Bezugnahmen evozieren, die ganze Teilbereiche des Raumes, z.B. zwei Joche miteinander verknüpfen, oder die Darstellungen von zwei Wänden einander gegenüberstellen. Schließlich ist auch auf nur einer Wand, z.B. in zwei aufeinander folgenden oder übereinander liegenden Bildfeldern, eine Bezugnahme feststellbar.

6.2.1 Gegenüberstellungen: Die Gegenwart des Irdischen Paradieses

Es war bereits im Kapitel zu den im Himmlischen Jerusalem gegenwärtigen Paradiesallusionen von der engen Beziehung zwischen dem Irdischen Paradies der Genesis und dem Himmlischen Jerusalem die Rede, da dort Motive des Paradieses gegenwärtig sind.[718]
Der Garten Eden der Genesis war durch die Sünde der Stammeltern für die Menschheit verloren, und jene wurden aus dem Paradies vertrieben. In der von Gott geschaffenen Welt war das Böse bereits durch den Engelsturz gegenwärtig und im Paradies wurde jenes durch die Schlange verkörpert, die Eva verführte.

---

[718] Siehe Kapitel 4.3.3 Paradiesallusionen: Der Fluss des Lebens, die Lebensbäume und die Paradiespflanzen.

Das Paradies ist somit bereits in seiner Anlage ein Ort, dessen Gleichgewicht nicht ausbalanciert sondern unperfekt ist. Der Zustand der Seligkeit wird erst durch das erneuerte Paradies des Himmlischen Jerusalems erreicht.[719] Dort wird die nachhaltige Exklusion der Stammeltern durch die endgültige Inklusion der Seligen überwunden.

Im Kirchenraum können beide Vorstellungen als eigenständige Bildmotive miteinander verbunden werden, was sich in Civate, Saint-Chef, Maderuelo, Matrei, Gurk und Barberà del Vallès nachweisen lässt.

Ferner ist an dieser Stelle auf die überlieferten Tituli in der Kathedrale Saint-Jean in Lyon aus dem 9. Jahrhundert zu verweisen, welche die Paradiesflüsse im Zusammenhang mit der Darstellung der Himmelsstadt in der Apsis nennen und so belegen, dass diese Gegenüberstellung in der Monumentalmalerei oder Mosaikkunst schon in karolingischer Zeit existierte.[720] Anhand der oben aufgeführten Beispiele lässt sich zudem belegen, dass diese Idee für den gesamten Betrachtungszeitraum dieser Arbeit nachweisbar ist.

In der Forschung wurde diese Gegenüberstellung häufig betrachtet. Vor allem Civate, Saint-Chef, Gurk und Matrei sind Exempla, welche als "Standardbeispiele" für die Darstellung des Himmlischen Jerusalems und eine räumliche Verknüpfung mit dem Irdischen Paradies genannt werden. Gurk und Matrei werden aufgrund ihrer ikonographischen, stilistischen und topographischen Nähe häufig miteinander verglichen.[721] Weniger bekannt sind Maderuelo und Barberà del Vallès, welche fast ausschließlich in der spanischsprachigen und katalanischen Literatur diskutiert werden.[722]

---

719 McClung 1987, 37.

720 Darauf hat Franzé 2011, 192 hingewiesen. Zu Lyon siehe Katalognr. 14 Lyon (Frankreich, Rhône-Alpes, Rhône) Kathedrale Saint-Jean, genaue Lage unbekannt, zerstört.

721 Siehe hierzu z.B. Christe 1996, 155, der Matrei und Gurk als Gruppe aufführt; Franzé 2011, insb. 200 und 202 zu Civate im Vergleich zu Saint-Chef, ferner ein kurzer Vergleich zu Maderuelo, ebd. 195; Gatti-Perer 1983, 221-22 verbindet Gurk, Matrei und Saint-Chef; Müller 2009, 147, 152-153 untersucht Civate u.a. im Zusammenhang mit Saint-Chef, Matrei und Gurk; Storz 1960,122-124 setzt Matrei, Gurk, Civate in Vergleich zu Saint-Chef; Vivier 2000, 47 und 49 bezieht Saint-Chef und Matrei aufeinander.
Gurk wird aufgrund der dort nachweisbaren Synthetisierungsstränge in dieser Arbeit übergreifend betrachtet, wobei auch die Gegenüberstellung von Irdischem und Himmlischem Paradies berücksichtigt wird, siehe Kapitel 6.4.1.2 Bewegungskonzepte zwischen Irdischem Paradies und Himmelsstadt.

722 Die Forschungsliteratur zu diesen Kirchen ist im Katalogteil aufgeführt. Siehe Katalognr. 15 Maderuelo (Spanien, Kastilien und León), Vera Cruz Kapelle (heute im Prado/Madrid), Nord- und Südwandund Katalognr.3 Barberà del Vallès (Spanien, Katalonien), Pfarrkirche Santa Maria de Barberà, Innenseite des Triumphbogens der Hauptapsis.

In den genannten Kirchen werden Stadt und Paradies unterschiedlichen Raumeinheiten zugeordnet, die entweder als horizontale und/oder vertikale Sequenz vom Betrachter erfasst werden. Als kleinste Einheit wird hierfür in Barberà del Vallès die Laibung des Triumphbogens zur Apsis genutzt, um eine vertikale Verbindung zwischen dem Sündenfall im oberen und der Himmelsstadt im unteren Register zu schaffen (Abb. 21). In Civate (Abb. 62, 66) und Gurk (Abb. 103, 104, 108) folgen in zwei nebeneinander liegenden Gewölbejochen das Paradies und die Himmelsstadt aufeinander. In Maderuelo divergiert diese Verbindung, da die Himmelsstadt in Form von Arkaden auf der Nord- und Südwand (Abb. 121-123) und das Paradies über die Erschaffung Adams und den Sündenfall (Abb. 125) auf der Westwand dargestellt wird. In der unteren Bildzone, die vom Zugang zur Kapelle unterbrochen wird, sind gemalte Arkaden eingefügt, die zwar jenen der Himmelsstadt ähneln, aber nicht direkt an den Übergängen der Wände mit diesen verbunden sind und zusätzliche Turmaufbauten aufweisen. Die Malereien in den Arkaden sind verloren. Möglicherweise war hier die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt, für das man sich ebenfalls in Referenz auf das Himmlische Jerusalem eines architektonischen Rahmens bediente. Ein ähnlicher Darstellungsmodus mit einer architektonischen Fassung des Paradieses lässt sich als Vergleich in Matrei belegen (Abb. 164). Auf der Ostwand hingegen sind in Maderuelo die Anbetung der Könige und Magdalena und Christus in Bethanien sowie das Wahre Kreuz mit dem Christuslamm ebenfalls unter Rahmenarchitekturen zu sehen (Abb. 121). Hinzu treten die Opfer Kains und Abels zu Seiten des Kreuzes, die so eine Verbindung zu den Episoden aus der Genesis auf der Westwand schaffen und typologische Bezüge zwischen diesen Wänden forcieren. In Maderuelo wird durch diese Bezüge der ganze Raum in das Beziehungsgeflecht von Irdischem Paradies und Himmelsstadt einbezogen.
Es ist allerdings auch ein noch größerer Rahmen denkbar, in dem eine programmatische Zusammengehörigkeit veranschaulicht werden kann. Zu denken ist hierbei an die Anbringung von Paradies und Himmlischem Jerusalem in den Doppelkapellen von Saint-Chef (Abb. 289, 290) und Matrei (Abb. 161), wo ersteres der Unter-, und letzteres der Oberkapelle zugeordnet wird.
Diese größte Sequenz wird im Folgenden anhand von Saint-Chef näher betrachtet,

---

Barberà del Vallès wird in dieser Arbeit nicht nur unter dem Aspekt des Paradieses, sondern auch im Hinblick auf eine Translokation des Irdischen durch das Himmlische Jerusalem analysiert, siehe Kapitel 6.2.3.1 Vom "Einzug Jesu" zur Himmelsstadt in Barberà del Vallès.

da sich hier die Raumvalenz dieser Gegenüberstellung gut verhandeln lässt. Aber wie werden dieser Prozess und die damit verbundene Veränderung im Kirchenraum mithilfe der malerischen Ausstattung verdeutlicht? Oder anders ausgedrückt: Welche Raumeinheiten werden hierfür dienstbar gemacht und wie kann der Betrachter diese Gegenüberstellung körperlich nachvollziehen? Welche Schwellensituationen muss er hierbei passieren? Und wie wird die Verbindung der beiden Motive in den Bildern selbst thematisiert? Lassen sich Rückschlüsse auf liturgische Zusammenhänge ziehen?

6.2.1.1 Vertikalsequenzen: Die Doppelkapelle von Saint-Chef

Die Ursprünge der ehemaligen Benediktinerabtei von Saint-Chef gehen nach der karolingischen Überlieferung auf den Heiligen Theudarius in das 6. Jahrhundert zurück. Über die Gestalt der frühmittelalterlichen bzw. karolingischen Bauten ist nichts bekannt. Die Errichtung der heute noch sichtbaren Kirche und der verlorenen Konventsgebäude geht wohl auf die Herrschaft der Erzbischöfe Thibaud (970-1000) und Léger (1030-1070) zurück. Bereits 1774 verließ die Gemeinschaft, die seit dem 16. Jahrhundert in ein Kollegiatstift umgewandelt war, Saint-Chef, welches zwischenzeitlich durch die Religionskriege und ein großes Feuer schwer beschädigt war. Ihrer Nutzung beraubt, verfielen die Bauten immer stärker und gingen 1905 in den Besitz des französischen Staates über.[723]

Die Doppelkapelle ist in den nördlichen Querschiffarm integriert. Die Unterkapelle Sankt Clemens nimmt hierbei ein Joch ein und ist gegenüber dem Querschiff geöffnet. Die Christus, den Erzengeln Michael, Gabriel und Raphael sowie dem heiligen Georg geweihte Oberkapelle ist über eine enge Wendeltreppe, die über eine Holztür in der Westwand betreten werden kann, mit der Clemens-Kapelle verknüpft. Eine akustische und visuelle Verbindung zum übrigen Kirchenraum schaffen Arkaden in der Südwand, die mittlerweile verglast sind. Die baugleichen Kapellen sind einschiffig. Die Apsiden mit den Altären sind nach Osten ausgerichtet.

Ähnliche Dispositionen von Ober- und Unterkapellen, die im Querhaus positioniert sind, lassen sich beispielsweise in der Kathedrale von Le-Puy-en-Velay und in Notre-

723 Die hier summarisch genannten Aspekte entstammen den breiten Ausführungen zur Geschichte von Saint-Chef von Franzé 2011, 9-27. Ebenfalls zur Historie Cahansky 1966, 11-13. Zur Baugeschichte Franzé 2011, 31-92.

Dame du Port in Clermont Ferrand belegen.[724]
Im südlichen Querschiffarm ist gegenüber der Clemenskapelle eine Kapelle erhalten, die heute dem Heiligen Theudarius geweiht ist. Das Obergeschoss dient nicht als Kapelle, sondern als Zugang zum Turm der Kirche.[725]
Es existieren mehrere monographische Abhandlungen über Saint-Chef. Die jüngste und umfassendste Publikation, welche neben dem hier behandelten Bildprogramm auch die anderen romanischen Fresken, grundsätzliche Stilfragen und die gesamte Baugeschichte aufarbeitet, stammt von Barbara Franzé. Ihre Untersuchung befasst sich auch mit der Genese von Hochkapellen im Querhaus und ihrer liturgischen Funktion beschäftigen. Als erste Autorin bezieht sie die Fresken der Theudarius-Kapelle in ihre Überlegungen ein.[726] Frühere Monographien, die sich auf die Fresken von Ober- und Unterkapelle konzentrieren, haben Marion Vivier sowie Nurith Cahansky verfasst. Insbesondere Marion Vivier geht hierbei auf die räumliche Qualität und Involvierung des Betrachters in das von ihr als Einheit aufgefasste Bildprogramm der Clemens- und Engelskapellen ein und postuliert eine Verbindung zum Bildprogramm von Matrei. Diese Betrachtungsweise wurde von Nurith Cahansky zuvor verneint. Letztere konzentriert sich vor allem auf die Bilder der Oberkapelle.[727] Eine Verknüpfung der beiden stellte zuvor bereits Rudolf Storz her, wobei er auf inhaltliche Bezüge zu Gurk, Matrei und Civate verwies.[728]
Im Gewölbe der Clemens-Kapelle wird das Irdische Paradies anhand der vier Flüsse Gihon in der östlichen, dem zerstörten Euphrat in der südlichen, Tigris in der westlichen und Phison in der nördlichen Gewölbekappe versinnbildlicht (Abb. 289, 290).[729] Im Schlussstein schwebte eine Taube, deren Inschrift nach Weisheit 1,7 darauf verwies, dass es sich hierbei um den Heiligen Geist handelt, der den ganzen Erdkreis erfüllt.[730] Dieser wird folglich durch die vier Paradiesflüsse, die aus Amphoren ihr Wasser ergießen, in der Welt verbreitet. Die paradiesische Zone des

---

724 Storz 1960, 109.
725 Franzé 2011, 42 und 46.
726 Ebd., 173, 196-198.
727 Siehe Vivier 2000 und Cahansky 1966. Zur Ablehnung der programmatischen Verbindung siehe ebd., 71-72.
728 Storz 1960.
729 Vivier 2000, 23 und 25.
730 "SPIRITUS DOMINI REPLEVIT ORBEM TERRARUM ET HOC QUOD CONTINET OMNIA". Zitiert nach Franzé 2011, 168. Deutsche Übersetzung nach Einheitsübersetzung der Bibel: *„Der Geist des Herrn erfüllt den Erdkreis und er, der alles zusammenhält..."*

Gewölbes wird zusätzlich durch Pflanzen betont, die in die Zwickel gesetzt sind.[731] Fragmentarisch überliefert sind die Malereien auf den drei Wänden. In der nach Osten zeigenden Apsiskalotte ist die Maiestas Domini zu erkennen. Sie war ursprünglich von zwei der vier Symbole der Evangelisten umgeben, die heute fragmentarisch überliefert sind. In der zugehörigen Fensterlaibung waren vormals männliche Figuren zu sehen, deren Inschriftenbänder das Responsorium des Gregorianischen Gesangs zu Psalm 132 zitierten. Dort wird thematisiert, dass jener, der die Bruderliebe praktiziert und das irdische Dasein geringschätzt, Lohn im Himmel erhalten wird.[732]

Auf eine liturgische Verankerung des Bildprogramms könnte auch die Inschrift hindeuten, die um die Taube des Heiligen Geistes angebracht war, da dieser Vers aus dem Buch der Weisheit in einem Responsorium rezitiert wird, welches durch zusätzliches Rekurrieren von Jesus Sirach 17,5 darauf verweist, dass der Geist Gottes Weisheit und Ordnung vermittelt.[733]

Auf der Westwand ist in der Lünette die Verkündigung des Engels an Zacharias erhalten (Abb. 289). Der Zustand der Malereien der Nordwand ist hingegen fragmentarisch und zeigt auf der Stirnseite zwei nach vorne geneigte Figuren, die zu einem zentralen Halbkreis ausgerichtet sind (Abb. 289, 290). Gedeutet wurde die Szene von Marion Vivier aufgrund der Gegenwart eines Engels, der sich einer Figur zuwendet, von der nur noch die Füße vorhanden sind, als Verkündigung an Maria.[734] Die Doppelung unterschiedlicher Verkündigungen findet sich im Zusammenhang mit dem Irdischen Paradies beispielsweise auch in Gurk (Abb. 109, 110). Hier handelt es sich jedoch um die Verkündigungen an Anna und Maria, was wohl dort in der mariologischen Ausrichtung des Bildprogramms des östlichen Joches begründet ist. Barbara Franzé hat auf die Unsicherheit dieser Interpretation in Saint-Chef hingewiesen. Das häufig zu beobachtende keusche Zurückweichen Mariens ist nicht

---

731 Eine Umsetzung des Irdischen Paradieses durch die Personifikationen der Paradiesflüsse findet sich auch in Civate und Gurk. In Matrei, Maderuelo und Barberà sind Episoden aus der Genesis geschildert.

732 *"Contemnentes aulam regiam, pervenerunt ad caelestia regna"* zitiert nach Storz 1960, 111, der in dieser eine Ergänzung sieht. Diese Annahme lässt sich aufgrund des vollkommenen Substanzverlustes der Malereien an dieser Stelle nicht nachprüfen. Die oben genannte Textquelle erkennt er nicht und auch spätere Forscher haben diese nicht ausgewertet. Franzé 2011 zitiert Storz in diesem Zusammenhang ebenfalls, siehe ebd., 171.

733 Textbelege gefunden bei https://gregorien.info/chant/id/3679/0/de und http://gregorien.info/title/pkey/879/14/de, beide zuletzt abgerufen am 16.02.2020.

734 Vivier 2000, 23. Nurith Cahansky konnte im Halbkreis noch eine Taube ausmachen. Zitiert nach Franzé 2011, 170.

im Bild nachweisbar. Sie vermutet, dass es sich ursprünglich um zwei Engel gehandelt hat, die den Heiligen Geist anbeten.[735] Denkbar wäre jedoch z.B. auch die Elevierung einer Seele in den Himmel, für die die Engel als Psychopompoi agieren.[736] In der Fensterlaibung sind mittig die Überreste eines Medaillons zu erkennen. Die Darstellung im Innern ist verloren. Zu beiden Seiten steht je eine männliche Figur mit Bart und hält ein Schriftband in Händen. Gedeutet wurden diese als Elias und Moses oder zuletzt von Barbara Franzé als Petrus und Paulus im Sinne einer Traditio Legis,[737] was jedoch aufgrund des Fehlens der Texte auf den Banderolen unklar bleiben muss.

Die Malereien der Oberkapelle sind besser erhalten und bedecken den gesamten Innenraum. Der Altarraum mit der Apsis wird von der Maiestas Domini in der Kalotte sowie den Erzengeln Michael, Gabriel und Raphael sowie dem heiligen Georg auf den Wänden eingenommen, auf die in einer Weiheinschrift als Patrone der Kapelle hingewiesen wird (Abb. 277-280). Nur das Gesicht des Ritterheiligen Georg ist durch eine Stuckauflage plastisch herausgearbeitet.[738] Die in eine kreisförmige Mandorla eingefügte Maiestas ist identisch zur Darstellung derselben in der Clemenskapelle (Abb. 277). Auch ihr waren ursprünglich nur zwei Evangelistensymbole beigegeben. Erst durch die Doppelung des Motivs der Maiestas in Ober- und Unterkapelle ergibt sich die Vierzahl der Evangelien und auch eine Verknüpfung der beiden Thronvisionen miteinander.

Es ist ein Spiegelgewölbe eingezogen, in welches die Himmelsstadt kleinformatig in die westliche Wange eingefügt ist (Abb. 273, 275). Durch die ungeteilte Gewölbefläche mussten die Bildmotive nicht nach den Gewölbekappen angeordnet werden, sind jedoch zur Mitte hin ausgerichtet. Im Zentrum ist die in einer Mandorla thronende Maiestas Domini großformatig wiedergegeben. Ihren Hofstaat bilden unterschiedliche Engelhierarchien, die in den nördlichen und südlichen Wangen der Gewölbe stehen und das Gloria und das Sanctus anstimmen, was durch Inschriftenbänder verdeutlicht wird, die jene in Händen halten.[739] Auf Christi Händen

---

735 Franzé 2011, 170.

736 Forciert und ausgeweitet bei ebd., 216-217.

737 Ebd., 169-170.

738 Rudolf Storz vermutet, dass Georg durch die Stuckauflage als wichtigster Altarpatron herausgehoben werden sollte, siehe Storz 1960, 121.

739 Drei Engel der nördlichen Wange halten Inschriften. Jene der ersten ist nicht zu erkennen. Der zweite Engel mit Inschrift verweist auf das Gloria: GRACIAS AGIMUS TIBI (DOMINE) gefolgt vom dreifachen Sanctus, welches ein Seraphim in Händen hält: S(ANC)T(U)S, S(ANC)T(U)S,

waren vormals die Wundmale sichtbar, die heute noch zu erahnen sind.[740] In der östlichen Wange bereichert Maria die himmlische Liturgie, wobei sie in die Mitte der Gruppe gesetzt ist (Abb. 274). Sie hat die Hände zum Gebet erhoben. Auf der gegenüberliegenden westlichen Wange ist die Himmelsstadt ebenfalls ins Zentrum gesetzt und wird von mehreren Figuren flankiert (Abb. 275). Es handelt sich um Engel, die Selige in die Stadt führen.

Die erste Figur von links wurde von Barbara Franzé als der Seher Johannes gedeutet und der Engel verweise auf Christus, da sein Nimbus mit dem Kreuzsymbol versehen sei. Außerdem werde dieser anhand seiner Größe besonders hervorgehoben.[741] Die Identifizierung als Johannes ist unwahrscheinlich, da die Gestalt hier in das weiße Gewand der Märtyrer gekleidet ist und sich von den anderen Figuren somit nicht unterscheidet. Dies gilt auch für den Engel, der in der bildlichen Überlieferung die Stadt mit einem Messstab vermisst. Dies ist hier nicht der Fall, da dem Engel dieses Attribut nicht beigegeben ist. Auch der Kreuznimbus und somit der postulierte Verweis auf Christus sind nicht erkennbar. Genauso wenig ist dieser Engel gegenüber den anderen in der Komposition hervorgehoben.[742]

Am rechten Bildrand sind – ihrer gegenüber den Engeln und Seligen untergeordneten Stellung geschuldet – Adam und Eva kleinformatig vor und nach dem Sündenfall verbildlicht. Der Baum des Lebens fungiert als trennendes Element.[743]

Die Himmelsstadt, die als Stadtmauer mit drei Türmen wiedergegeben ist und für die keine eindeutige geometrische Struktur rekonstruiert werden kann, wird von Engeln und Seligen bevölkert. Sie liegt in einer Achse mit Maria und der Maiestas Domini und befindet sich am Übergang zur Westwand, in der sich der Zugang zur Kapelle befindet. Die enge Bindung zwischen den Motiven wird zusätzlich durch das in ein Medaillon eingefügte Lamm Gottes befördert, welches direkt an die Spitze der Mandorla des Thronenden und den Helm des Mittelturmes der Stadt angedockt ist.

S(ANC)T(U)S, D(OMI)N(U)S D(EU)S S(ABAOTH). Auf der südlichen Wange wird das Sanctus von einem Seraphim um weitere Passagen ergänzt: PLENI S(UNT COELI ET) T(ER)RA.

740 Christe 1996, 153. Ebenfalls zitiert bei Franzé 2011, 191.

741 Ebd., 149.

742 Ebd., 198-199 verbindet das Bildprogramm mit dem Apokalpysenkommentar von Ambrosius Autpertus, der den Engel als Bild Christi und Johannes als Bild der Kirche wertet. In Civate ist die Verbindung zu Ambrosius Autpertus plausibel begründet worden, siehe zuletzt Müller 2009, 101-102.

743 Diese Deutung der kaum noch sichtbaren Figuren findet sich bei Vivier 2000, 43 und 45 oder Franzé 2011, 150. Andere Autoren wie Deschamps/Thibout 1951 erwähnen diese nicht.

Diese horizontale Einbindung Mariens und Koppelung an den thronenden Christus lässt sich mit der Komposition der Wandmalereien des Gewölbes von Notre-Dame-de-Poitiers vergleichen (Abb. 191).[744]

Die Wandflächen der Kapelle sind durch Register geprägt, in denen verschiedene Heiligenhierarchien versammelt sind. Den unteren Abschluss bildet eine gemalte Vorhangzone. Beginnend mit der Südwand sind zuoberst die zwölf Apostel und Propheten zu vermuten (Abb. 281, 282). Darunter liegen die Arkaden zum Querschiff, zwischen die zwei thronende Figuren eingefügt sind, für die drei Deutungsoptionen existieren: entweder werden sie als Ezechiel und Isaak oder als Ezechiel und Johannes der Evangelist sowie drittens als Apostelfürsten Petrus und Paulus und somit als Vertreter der *Ecclesia ex gentibus* und *ex judeis* interpretiert (Abb. 270, 283).[745] Aufgrund der fehlenden Attribute erscheint auch hier eine eindeutige Interpretation nicht möglich.

Wendet man den Blick der Westwand unter der Himmelsstadt zu, sind zuoberst Patriarchen, Kirchenlehrer, Bekenner und Märtyrer sowie Ritterheilige versammelt. Darunter sitzen die vier Evangelisten (Abb. 284, 285).[746]

Auf der Nordwand sind nun auch weibliche Heiligenfiguren im oberen Register zur linken Seite eines Fensters zu erkennen. Rechts von diesem sind die drei Patriarchen erhalten (Abb. 288). Die nackten Figuren in den Fensterzwickeln sind mittlerweile zerstört (Abb. 272). In den Laibungen waren männliche Heiligenfiguren eingefügt, die als Vertreter des geistlichen Standes zu erkennen sind. Die vermutlich in ein Medaillon eingefügte Darstellung im Scheitelpunkt der Laibung ist zerstört. Die Anlage ähnelt der Komposition in der darunter liegenden Laibung des Fensters in der Clemenskapelle. Im unteren Register sind links erneut weibliche und rechts männliche Heilige, die als Bischöfe bezeichnet werden können, erhalten (Abb. 286, 287).[747]

Die Höhenunterschiede zwischen den Kapellen werden durch eine enge und dunkle Treppe überwunden. Marion Vivier hat auf den Wechsel zwischen der Dunkelheit der Treppen und der Helligkeit der Engelskapelle aufmerksam gemacht, die als Bindeglied und Passage des Übergangs zwischen dem Irdischen und dem

---

744 Darauf verweist Franzé 2011, 195.
745 Detailiert ebd., 160-162.
746 Ausführlich ebd., 152-155.
747 Detailiert ebd., 155-159.

Himmlischen Paradies, zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt funktioniert. Durch das Ersteigen der Treppen wird der Betrachter in Letztere initiiert, wobei das verlorene durch das erneuerte Paradies ersetzt werde. Sie verweist auf die ähnliche Umsetzung in Matrei, wo diese Schwellensituation bildlich in der Jakobsleiter verdeutlicht wird,[748] was auch in Gurk auf diese Weise umgesetzt wird (Abb. 104).[749] Bereits in der Unterkapelle existieren Anknüpfungspunkte an das Bildprogramm der Oberkapelle. So stellt Marion Vivier fest, dass durch die beiden Darstellungen, die von ihr als Verkündigungen interpretiert werden, auf die Inkarnation und den Tod Christi verwiesen würden. Das durch die Stammeltern verlorene und hier in Form der Paradiesflüsse verbildlichte Paradies werde erneuert. Dieses manifestiere sich für den Betrachter nach dem Erklimmen der Stufen in der Oberkapelle im Bild der Himmelsstadt.[750] Durch die Einfügung Adams und Evas vor den Toren des Himmlischen Jerusalems wird diese inhaltliche Anbindung zwischen Unter- und Oberkapelle zusätzlich verstärkt.[751] Der Ausschluss aus dem Paradies, der hier möglicherweise die Exklusion der Stammeltern aus dem Bildgeschehen im Gewölbe der Clemenskapelle motiviert, wird durch ihre Darstellung vor der Himmelsstadt überwunden und kann als Spiegel der leiblichen Erfahrung des Betrachters gelten, der aus dem sakralen Raum der Clemenskapelle durch das Betreten der Treppenstiege heraustritt und schließlich in den Raum der Oberkapelle wiedereingegliedert wird. Die Verbildlichung des Sündenfalls kommemoriert und aktualisiert das Schuldereignis Adams und Evas, was nur durch den Opfertod Christus, der im Gewölbe monumentalisiert mit den Wundmalen wiedergegeben ist, überwunden werden kann.

Um die Zusammenhänge zwischen den beiden Räumen besser bewerten zu können, ist es notwendig, sich Gedanken zu ihrer liturgischen Funktion zu machen. Dies ist schwierig, da entsprechende Quellen, die hierfür eindeutige Hinweise liefern könnten, die Zeiten nicht überdauert haben. In der Forschung dominiert die Überzeugung, dass die Oberkapelle als Sängertribüne genutzt wurde.[752] Die Funktion der Unterkapelle wird hierbei von allen Autoren bis auf Barbara Franzé

---

748 Vivier 2000, 46-47. Zur der Himmelsstadt innewohnenden Lichtmetapher Kapitel 6.3 Das überirdische Licht der Himmelsstadt und seine Inkorporierung in den Kirchenraum.

749 Zu Gurk siehe Kapitel 6.4.1 Die Gurker Westempore.

750 Vivier 2000, 23 und 25.

751 In diesem Sinne auch ebd., 45.

752 In diesem Sinne Cahansky 1966, 26; Christe 1996, 154; Vivier 2000, 48-49. Keine Überlegungen hierzu bei Storz 1960.

vernachlässigt.[753]

Nurith Cahansky hat auf eine liturgische Schrift über den Stifter Theudarius von 1740 hingewiesen, deren Ursprünge im 13. Jahrhundert vermutet werden, obgleich sich diese Annahme nicht belegen lässt. Zu Beginn des Textes wird darauf verwiesen, dass der Chorgesang im Angesicht der Engel gesungen wurde, was von der Forscherin in Bezug zu den Fresken gesetzt wurde.[754] Sie deutet den Raum deswegen als Sängertribüne,[755] was von Marion Vivier aufgrund derselben Textstelle ebenfalls angenommen wurde.[756] Insgesamt ist diese neuzeitliche Quelle für die Identifizierung als Sängertribüne jedoch unzureichend, da kein eindeutiger Raumbezug zur Oberkapelle hergestellt werden kann und die Anwesenheit der Engel auch ganz allgemein auf die Teilhabe der Mönche an der Himmlischen Liturgie verweisen könnte.

Barbara Franzé verknüpft die Oberkapelle von Saint-Chef mit der Entwicklung von anderen Hochkapellen über einem Querschiff aus dem 10. und der ersten Hälfe des 11. Jahrhunderts, deren Genese an Veränderungen in der Liturgie gebunden war.[757] Vergleichbare architektonische Charakteristika seien in Klöstern zu beobachten, welche durch die Reformen von Gorze und Fleury geprägt wurden. Dabei seien Tribünen sowohl im Westen als auch um den Chor erbaut worden, welche häufig als Kapellen ausgebildet sind. Diese Räume – darauf verweisen die jeweiligen Regeln – dienten dem Aufenhalt einiger Mönche, welche dort auf die Gesänge der Mitbrüder im Chor antworteten. Desweiteren hätten diese als private Gebetsräume Verwendung gefunden. Es sei zu beobachten, dass liturgische Praktiken, die eigentlich im Westbau verortet waren, wie der dem Osterfest zugehörige Tropus *quem quaeritis,* in die Ostteile der Kirche verlegt wurden, wodurch diese eine Aufwertung erfuhren. Die Kirche von Saint-Chef wurde zeitgleich zu den reformierten Klöstern im 11. Jahrhundert erneuert, wobei u.a. die hier behandelten Kapellen in die Querschiffarme eingefügt wurden. Für Saint-Chef sieht Barbara Franzé aufgrund der baulichen Parallelen eine vergleichbare Motivation zur Veränderung der liturgischen

---

753 Zu ihren Thesen siehe die nachfolgenden Ausführungen.

754 Es handelt sich um die Schrift Processiones secundum consuetudinam ecclesiae nobilissimae Sancti Theuderii vulgo St. Chef - ad usum nobilissimae D.P. Benedecti Martel ejusdem eccles. Canonici: Ann. Dom. MDCCXL, zitiert nach Cahansky 1966, 26, die aus dieser die Anfangszeilen aufführt: *"In conspectu angelorum psallat chorus electorum fulget pater monachorum, venu state vernans morum."*

755 Ebd., 32. Verhalten äußert sich auch Christe 1996, 154 in diesem Sinne.

756 Vivier 2000, 48-49.

757 Franzé 2011, 107-123.

Praxis gegeben.[758]

Diese These stützt, dass Textpassagen aus den liturgischen Gesängen nicht nur in der Ober- sondern auch in der Unterkapelle fassbar sind, was als Reflex oder Wechselwirkung zur Liturgie interpretierbar ist.

In der Oberkapelle handelt es sich um das Gloria und das Sanctus, worauf in der Forschung bereits aufmerksam gemacht wurde.[759] Die genannten Gesänge sind dem Ordinarium Missae zugehörig, also jenen Passagen der Messe, deren Text sich nicht verändert und einem bestimmten Platz in der Liturgie angehört.[760] Das Gloria gehört zum Beginn der Messfeier, während das Sanctus einen Teil des Hochgebetes bildet. Das Gloria wird hierbei vom Priester bzw. Kantor eröffnet, wonach ein Wechselgesang folgt, an dem z.B. zwei Teile eines Chores oder der Gemeinde teilnehmen. Alternativ kann dieser alternierende Gesang auch durch einen Vorsänger und die Gemeinde vollzogen werden.[761] Die Genese des Sanctus im Hinblick auf die ausführenden Sänger war starken Veränderungen unterworfen. Fest steht jedoch, dass es im 12. Jahrhundert als gemeinsamer Gesang von Zelebrant und Gemeinde bzw. Chor angestimmt wurde.[762]

Bei den in der Unterkapelle vorhandenen Inschriften handelt es um das Responsorium über Psalm 132 und möglicherweise um jenes zu Weisheit 1,7.

Ein Responsorium ist ein Wechsel- oder besser Antwortgesang, der nach den Lesungen in der Messe oder auch im Stundengebet gesungen wurde, und für den die Psalmen als Grundlage dienten.[763] Zwar ist dem Responsorium dadurch ein fester Platz in der Ordnung zugewiesen, allerdings handelt es sich um ein Lied, dessen Inhalt sich in der Abfolge des Kirchenjahres unterscheidet. In der Messfeier bildet es somit Teil des Propriums.[764] Gesungen wurde es in der Messe im Wechsel von

---

758 Franzé 2011, 122-123.
Bei Tropen handelt es sich um freie musikalische und/oder inhaltliche Ergänzungen unterschiedlicher Gesänge. Siehe hierzu und zum Ostertropus Klöckner ^{2}2010, 124-125.
Barbara Franzé interpretiert von diesen oben gemachten Überlegungen ausgehend die Clemens-Kapelle als Taufkapelle und verbindet diese Deutung mit der Oberkapelle, siehe Franzé 2011, 211-215. Archäologische oder schriftliche Quellen, die dies in Saint-Chef belegen könnten, fehlen jedoch.
Zu Taufbecken und ihrer Aufstellung in Klosterkirchen siehe Schlegel 2012, 143-156.

759 Z.B. von Christe 1996, 153-154.

760 Klöckner ^{2}2011, 27. Siehe auch das bei ebd., 34, Abb. 16 aufgeführte Schema, in welchem er die unterschiedlichen Gesänge der Messe aufführt.

761 Ebd., 27-29.

762 Jungmann ^{2}1949, Bd. 2, 158-159.

763 Klöckner ^{2}2011, 23.

764 Ebd., 25.

Vorsänger und Chor. Beim Stundengebet konnte die Gemeinde als weitere Stimme hinzutreten oder den Vorsänger ersetzen.[765]

Die aufgezählten Gesänge aus dem gregorianischen Gesang beinhalten alle ein Alternieren zwischen unterschiedlichen Sängern oder Sängergruppen, was die Interpretation von Barbara Franzé, dass in der Oberkapelle ein Chor der Mönche während der Messe sang, dem jener im Chorgestühl antwortete, bestärken würde. Aufgrund der hier vorgenommenen Identifizierung eines oder mehrerer Responsorien im Bereich der Unterkapelle, erscheint es wahrscheinlich, dass diese und andere Gesänge dort entweder in der Messe selbst oder während des Offiziums – schließlich werden diese Antwortgesänge zu beiden Gelegenheiten gesungen – rezitiert wurden.

Denkbar ist, dass der Chor während der Zelebrierung der Messe seinen Standort zwischen den Kapellen für die verschiedenen Gesänge wechselte, was sich jedoch aufgrund der fehlenden Belege zu den liturgischen Abläufen in Saint-Chef nicht nachweisen lässt. Das Responsorium, das ursprünglich den Figuren in der Laibung der Apsisfenster zugeordnet war, über denen sich ein Medaillon befindet, stärkt diese Annahme, da diese am oberen Rand angebracht, den Eindruck einer vertikalen Schnittstelle zwischen den Kapellen befördert.

Das eben genannte Responsorium verweist bereits auf den zu erwartenden Lohn im Himmel, welcher sich dann in der Oberkapelle in der Versammlung der Heiligen und Engel mit der Himmelsstadt erfüllt. Es nennt zwei tugendsame Grundvoraussetzungen, welche von den Mönchen hierfür zu erbringen sind, nämlich die Geringschätzung des irdischen Lebens und die Bruderliebe.[766]

6.2.2 Transformierungen: Die Allusion auf die Stiftshütte

Die Stiftshütte wurde auf Befehl Gottes nach Erneuerung des Bundes mit den Israeliten erbaut (Ex 11,25-31 und 36-40). Diese konnte durch ein Atrium betreten

---

765 Klöckner ^{2}2011, 26 und 34, Abb. 16 zu den Ausführenden der Messe. Ebd., 34, Abb. 17 zu den Sängern während des Stundengebets.

766 Die Präsenz von personifizierten Tugenden lässt sich in jener der Clemens-Kapelle gegenüberliegenden Theudarius-Kapelle nachweisen, wodurch sich ein weiterer Bezugspunkt für das Bildprogramm ergibt. Um die Darstellung des thronenden Christus sind dort zwei weibliche Tugendallegorien angeordnet, welche die erhobenen Arme Christi entgegenstrecken (Abb. 291, 292). Die Tugend zur Linken Christi ist als MISERICORDIA, also als Barmherzigkeit charakterisiert, jene zur Rechten lässt sich nicht mehr identifizieren. Im darunter liegenden Register sind zwei Geistliche erhalten, die als Prälaten gedeutet wurden, in der Laibung des Apsisbogens tummeln sich verschiedene Meerwesen. die auf das Meer der irdischen Welt verweisen könnten. Ausführlich bei Franzé 2011, 173 und 196-198.

werden. Behänge auf jeder Seite schützten den inneren Bereich vor Blicken von außen. Im Atrium befand sich das sog. Heiligtum, dass ebenfalls durch einen Vorhang verdeckt wurde (Ex 26,36-37; 36,37-38). Das Heiligtum beherbergte das Allerheiligste. Auch das Allerheiligste, in dem die Bundeslade aufbewahrt wurde, wurde von einem mit Cherubim dekorierten Vorhang vor den Blicken geschützt (Ex 26,31-33; 36,35). Die Bundelade war mit goldenen Cherubim zu beiden Seiten geschmückt. Diese beschirmten die Lade mit ihren offenen Flügeln, waren einander zugewandt und blickten auf deren Deckel (Ex 37,7-9). Gott versprach sich Moses zwischen den Cherubim zu erkennen zu geben. Dort würde er ihm seine Befehle übermitteln (Ex 25,19-22).[767]

In der Adaptierung und exegetischen Aneignung der alttestamentarischen Stiftshütte im Christentum wurde diese durch die Himmelsstadt ersetzt. Anhand der Wandmalereien von Marienberg, die auf das Atrium und die Krypta der Abteikirche verteilt sind, soll verdeutlicht werden, dass dort die eben skizzierte räumliche Abfolge der Stiftshütte nachvollzogen wird, wobei gemalte Vorhänge wie in der Stiftshütte die einzelnen Räume verbergen und enthüllen.

Das Bild der Stiftshütte als solches ist hier nicht mehr sichtbar, sondern nur als Allusion in seiner christlichen Transformierung für den Betrachter, der die einzelnen Räume abschreitet, fassbar.

6.2.2.1 Verbergen und Enthüllen: Das Vorhangmotiv von Marienberg

Die Wandmalereien von Kloster Marienberg wurden bereits im Kapitel über die Engel in der Himmelsstadt analysiert. Dabei wurde auch auf die transitorische Funktion und Mittlerrolle der Engel eingegangen, die als Bindeglied und Wegbereiter zwischen dem Atrium und der Krypta vermitteln.[768]

Die Aneignung des Raumes von außen nach innen erfolgt in Marienberg nicht nur durch das Personal der Engel, die den Betrachter als Bildkonstante begleiten, sondern wird auch durch die gemalten Vorhänge erschlossen, die im Bereich der nördlich der Hauptapsis gelegenen Apsidiole und im Innenraum unter dem Himmlischen Jerusalem die Wände bedecken (Abb. 131, 132).

Vorhänge sind ein bekanntes Motiv in der mittelalterlichen Kunst, welches auch noch in neuzeitlichen Malereien existiert. Gemalte Vorhänge oder Wandbehänge befinden

---

767 Konrad-Schineller 2015, 64-65.

768 Siehe Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg.

sich häufig im unteren Register von freskierten Flächen, in welcher sie als dekoratives und raumgestaltendes Moment reale Draperien imitieren.
Eine erste Besonderheit in Marienberg ist, dass den Vorhängen Figuren vorgeblendet sind, nämlich im Außenbereich ein Pilger, bei dem es sich vermutlich um den Stifter Ulrich auf seiner Pilgerschaft handelt, und auf der Westwand in der Krypta Petrus, der vor einem Vorhang unter der Himmelsstadt steht (Abb. 133). Zudem sind die Vorhänge in Marienberg kein durchgängiges Motiv wie in anderen Kirchen, bei denen sich auf allen Wänden im unteren Register ein Vorhang befindet, sondern wurden selektiv eingesetzt und weisen im Innen- und Außenraum eine unterschiedliche Gestaltung auf. Im Außenbereich ist zudem der gemalte Vorhang über die gesamte Wandfläche gehängt, und dient dadurch nicht als untergeordnete Einheit der ikonischen Wandmalerei, sondern ist jener beigeordnet. Besonders ausgezeichnet ist er durch die gemalten Edelsteininkrustationen, die seine Oberfläche bedecken.
Im folgenden wird die These aufgestellt, dass sich durch die Vorhänge Bezüge zu Exodus und zur Beschreibung der Stiftshütte und somit eine gedankliche Verbindung zur räumlichen Abfolge des ursprünglichen Heiligtums der Israeliten ziehen lassen. Darstellungen der Stiftshütte mit der Bundeslade finden sich bereits in der jüdischen Kunst wie den um 245 n. Chr. entstandenen Wandmalereien der Synagoge von Dura Europos. Hier wird sowohl die Abfolge der Räume als auch die Positionierung der Vorhänge deutlich vor Augen geführt, während Aaron die Stiftshütte weiht.[769]
Einige Texte aus dem Alten Testament führen an, dass Gott nur zeitweise in der Bundeslade wohnte (Ex 29,43, Num 9,15-22; 14,10; 16,19; 17,7; 20,6). Andere Schriften vermitteln hingegen, dass er dort ständig anwesend war (Ex 25,8; 28,35; 29,11 und 23-26 und 42; 40,23 und 25 etc.; Lev 1,5; 4,6; 14,23). Später verlegte König David die Bundeslade als Symbol des immerwährenden Bundes zwischen Gott und dem von ihm auserwählten Volk Israel in die Stadt Jerusalem, die das Ziel der Reise der Bundeslade wurde (2 Sam 6).[770] Gott drückte den Wunsch, Jerusalem

---

769 Eine Beschreibung der Szene und eine Abbildung finden sich bei Konrad-Schineller 2015, 65-66. Die Stitshütte und die Bundeslade werden nicht immer in einen narrativen Kontext gestellt. Manchmal werden diese auch für sich stehend gezeigt, z.B. in einer Darstellung in der Katakombe unter der Villa Torlonia in Rom aus dem 2. Jahrhundert n. Chr, wo sich ein Arcosolium jüdischer Herkunft mit der Darstellung des Allerheiligsten erhalten hat. Wie in Dura Europos sind auch hier die Vorhänge hochgezogen. Eine Abbildung findet sich bei Zimmermann 2002, Tafel 15, Abb. 73.

770 Kühnel 1987, 18-19.

zu seinem Wohnort zu machen, durch Nathan und David aus (2 Sam 7,12-13). Salomon errichtete den Tempel in Jerusalem mit der Bundeslade.[771] Dadurch wurde Jerusalem Jesaja zufolge die Stadt Gottes, die er gegen Feinde verteidigen würde.[772] Ein eschatologisches Verständnis der Stadt Jerusalem wurde durch die Zerstörung des ersten Tempels und durch das babylonische Exil forciert. Schriftsteller dieser Zeit planten nach Bianca Kühnel ein „zukünftiges" Jerusalem, welches noch stark mit der irdischen und historischen Stadt in einer retrospektiven Sichtweise verbunden war. Nach der Zerstörung des zweiten Tempels im Jahre 70 n. Chr. wurde durch apokalyptische Schriften jüdischer Provenienz ein Himmlisches Jerusalem erschaffen, das am Ende der Welt nach einer kosmologischen Katastrophe die irdische Stadt ersetzen würde.[773] Das Himmlische Jerusalem wurde durch die Christen vor allem in der Offenbarung des Johannes adaptiert unter Zuhilfenahme von Begriffen, die bereits im Alten Testament benutzt wurden, um die Stiftshütte und die Bundeslade zu beschreiben. Wie Gott in der Stiftshütte eine Wohnstätte fand, lebte er unter seinem neu erwählten Volk im Himmlischen Jerusalem. Der Begriff *tabernaculum* wurde in Offb 21,3 als Synonym für das Himmlische Jerusalem benutzt. Der alte Bund wurde von den Christen durch einen neuen ersetzt:[774]

> *„Ecce tabernaculum (…) Dei cum hominibus, et habitavit cum eis; et ipsi populos eius erunt, et ipse Deus cum eis erit eorum Deus."*[775]

Diese Transformierung wurde nicht nur im frühen Christentum vollzogen, wo sich die Verbindung zwischen Stiftshütte und Himmlischem Jerusalem bei Irenäus und Andreas von Caesarea nachweisen lässt,[776] sondern diese scheint auch in Marienberg gegenwärtig gewesen sein. Beide Patrone des Klosters hatten eine Reise ins Heilige Land und nach Jerusalem gemacht.[777] In Marienberg wird durch die Vorhänge eine ähnliche räumliche Abfolge hervorgerufen wie in der Beschreibung

---

771 Konrad-Schineller 2015, 66 nach Kühnel 1987, 18-19.
772 Ebd., 27.
773 Ebd., 42.
774 Konrad-Schineller 2015, 66 nach Kühnel 1987, 56-57.
775 Konrad-Schineller 2015, 66 zitiert nach Kühnel 1987, 57. Übersetzung zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel: *"Seht die Wohnung Gottes unter den Menschen! Er wird in ihrer Mitte wohnen, und sie werden sein Volk sein; und er, Gott, wird bei ihnen sein."*
776 Weinrich 2005, 355-356 mit englischer Übersetzung. Textbelege bei ebd., 355, Anm. 19 und 31.
777 Konrad-Schineller 2015, 66. Zur Pilgerfahrt Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg.

der Stiftshütte. Eine Teilung in drei Raumkompartimente lässt sich aus Exodus für diese ableiten: Das Atrium, das Heiligtum und das Allerheiligste, die in Marienberg zum Atrium, der Krypta als christlichem Tempel und der bildlichen Darstellung des Himmlischen Jerusalems werden, welches das Allerheiligste ersetzt. Engel fügen sich in diese Abfolge ein, da sie in beiden Texten genannt werden. Obwohl sich ihr Erscheinungsbild geändert hat, wird ihre Funktion als Wächter in der Himmlischen Stadt aufrecht erhalten.[778]

Das Vorhangmotiv wurde auch durch die christliche Exegese adaptiert und mit Schriften des Neuen Testaments verbunden. So wurde das Zerreißen des Tempelvorhangs in der Stunde von Christi Tod (Mt 27,51) von mittelalterlichen Exegeten mit den Vorhängen der Bundeslade verbunden. Für Hieronymus bedeutete das Zerreißen des Vorhangs die Offenbarung der Geheimnisse der irdischen Sphäre und Geschichte, jedoch noch keinen Eintritt in das Himmlischen Jerusalem, sondern ein Warten in seinem Atrium,[779] was sich in Bezug zur Raumabfolge in Marienberg und die zuvor beschriebenen *non valde mali* setzen lässt, die hier mit den Stiftern des Klosters Uta und Ulrich identifiziert wurden.[780] Augustinus veränderte diesen Blickwinkel, indem er Ps 64,4 als Christus interpretierte, der zugleich als Hohepriester und Lamm eine Tür zum Allerheiligsten öffnete. In den Zeiten des Alten Testament war das Volk von jenem durch den Vorhang getrennt. Erst durch Christi Tod wurde der Vorhang, zu verstehen als die geheime Wahrheit, geöffnet.[781] Diese Vorstellung könnte eine Erklärung dafür sein, warum der Vorhang auf der Westwand auf das untere Register beschränkt ist. Die Himmlische Stadt ist nicht mehr vor den Blicken durch einen Vorhang verborgen, sondern wird den Gläubigen in einer geöffneten Quadratur präsentiert, die jene miteinbezieht. Die unmittelbare Schau wird durch die Bibel selbst verheißen, da die Stadt nicht mehr vor den Augen der Gläubigen verborgen ist (Offb 22,3-4).[782]

6.2.3 Translokationen: Die Restitution des Irdischen Jerusalems

Jerusalem verbleibt in der Vorstellung Christi zunächst jene heilige Stadt des Alten Testaments, in deren Tempel die Wohnstätte Gottes ist. Dies belegen zahlreiche

---

778 Konrad-Schineller 2015, 66.
779 Ebd. nach Spitz 1972, 37-38.
780 Siehe Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg.
781 Konrad-Schineller 2015, 66 nach Spitz 1972, 38-39.
782 Konrad-Schineller 2015, 67.

Passagen aus den Evangelien (z.B. Mt 23,21, Mk 11,17 etc.). Dennoch ist Jesu Verhalten gegenüber Jerusalem auch von negativen Gefühlen wie Ärger und Trauer geprägt (z.B. Lk 19,41-46), was sich ebenfalls im Alten Testament als Verhaltensmuster wiederfindet (z.B. Jes 1,3-4) und sich im zeitgleichen jüdischen Schrifttum nachweisen lässt. Dies erklärt sich aus der Tatsache, dass Jesu Wirken im Kontext einer Krisensituation zu verstehen ist, die alle Lebensbereiche umfasst. Gemeinsam ist den christlichen und jüdischen Schriften aus dieser Zeit, dass diese Rettung aus der Not verheißen. Durch Christus wird schließlich der Untergang Jerusalems vorausgesagt (z.B. Lk 21), der durch seinen Kreuzestod unabwendbar und endgültig sein wird. Diese Vorstellung einer finalen Zerstörung ist der größte und entscheidende Unterschied zur jüdischen Überlieferung.[783] Das Irdische Jerusalem wird nunmehr abgelehnt und durch die Himmlische Stadt restituiert. Dies verdeutlichen die Briefe des Neuen Testaments wie jene an die Hebräer und die Galater.[784]

Obgleich in der Offenbarung des Johannes das Irdische und das Himmlische Jerusalem einander nicht antithetisch gegenübergestellt werden, gibt es nicht-namentliche Verweise auf die historische Stadt (Offb 11,2-8; 14,20 und 20,9). Trotz der eben beschriebenen Aspekte wird eine Wertschätzung gegenüber dem Irdischen Jerusalem durch die Begriffe Heilige Stadt (Offb 11,2) und geliebte Stadt (Offb 20,9) ausgedrückt.[785] Das Irdische Jerusalem löst sich von dieser von Gott gegebenen Stellung und nähert sich der Stadt Babylon an (Offb 11,8).[786] Auf einen deutlichen Gegensatz zwischen historischer und zukünftiger Stadt verweisen Gal 4,26 und 4 Esra 9-10.[787] Bei letzterem handelt es sich um eine jüdische Apokalypse, die vor dem Hintergrund der Zerstörung der irdischen Stadt Jerusalem durch die Römer entstanden ist, was jene wie die syrische Baruchapokalypse (4,3-6) mit der Offenbarung des Johannes verbindet.[788] Für Johannes meint das Himmlische Jerusalem keine Repristination der irdischen und historischen Stadt, sondern vermutlich einen vollkommenen Neuanfang, ein Neues Jerusalem, das nach der

---

783 Kühnel 1987, 49-53.
784 Ebd., 55-56.
785 Häusl/König 2011, 35.
786 Wick 2012, 243.
787 Söllner 1998, 251.
788 Haaker 2005, 335.

Neuschaffung von Himmel und Erde auf die Erde herabkommen wird.[789] Das Neue löst das Irdische Jerusalem als Ort eschatologischer Hoffnung ab, was von Bianca Kühnel ausführlich analysiert wurde. Diese werden mit den überlieferten Kunstwerken und Artefakten des frühen Christentums und des Mittelalters bis zur Jahrtausendwende konfrontiert, wobei auch theologische und politisch-historische Gesichtspunkte berücksichtigt werden. Frau Kühnel interessiert sich vor allem dafür, welche Aspekte weiterhin Beachtung fanden und was sich änderte. Als Konstante sieht sie die Vorstellung des Christentums, dass das Irdische Jerusalem von einer besseren und überlegenen himmlischen Präsenz abgelöst worden sei. Dennoch erhielt die irdische Stadt durch die Bautätigkeiten Konstantins eine Aufwertung, die sich auch darin niederschlägt, dass das Irdische Jerusalem für Visualisierungsstrategien der himmlischen Stadt des Christentums herangezogen wurde. Um dies zu belegen, greift Bianca Kühnel auf unterschiedliche Gattungen zurück. Bei den von ihr angeführten Exempla, die das Himmlische Jerusalem meinen, handelt es sich aufgrund der Fragestellung der Arbeit ausschließlich um solche, die auf das Irdische Jerusalem oder die damit verbundenen *loca sancta* verweisen.[790]

In der Wandmalerei wird anhand von Barberà del Vallès und Angers verdeutlicht werden, dass das Irdische Jerusalem durch die Himmelsstadt ersetzt werden konnte. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch für Gurk ziehen, dass wie bereits vorab betont, aufgrund seines Synthetisierungspotentials getrennt behandelt wird.[791]

Bei diesen Beispielen spielt ein Bezug zu realen Fixpunkten der irdischen Stadt anders als bei den bei Bianca Kühnel versammelten Exempla jedoch keine Rolle. Die Translokation lässt sich im Zusammenhang mit der Vita Christi beobachten, der durch seine Inkarnation und den Tod am Kreuz den Weg bereitet für die Erlösung der Menschheit und die Inkorporierung der Seelen in die Himmelsstadt in Gemeinschaft mit ihm und Gott. Die Ortsveränderung wird hier subtil eingefügt, wobei bewegte Szenen, nämlich der Einzug Jesu in Jerusalem und der Zug der Heiligen Drei Könige als dynamische und zugleich personale Verbindungselemente fungieren. Durch die

---

789 Häusl/König 2011, 35. Peter Wick hingegen betont nicht nur den Gedanken der Neuschöpfung, sondern auch Kontinutätslinien, welche die vergangene Schöpfung versöhnen und vollenden, siehe Wick 2012, 243.

790 Siehe hierzu insb. die Einleitung bei Kühnel 1987, 11-14 sowie ebd., 99-100. Als Exempla aus der Wandmalerei verweist sie auf Santa Pudenziana, San Pietro al Monte sopra Civate und Saint-Chef-en-Dauphine, siehe ebd. 63-72, 135 und 145-152.

791 Siehe Kapitel 6.4.1 Die Gurker Westempore.

Translokation des Irdischen Jerusalems wird hierbei ein Bruch zum biblischen Narrativ evoziert. Hierfür werden in den ausgewählten Beispielen die Architektur und Plastik dienstbar gemacht, durch welche die postulierte Ortsersetzung für den Betrachter neben den innerbildlichen Kennzeichen nachvollziebar wird.

6.2.3.1 Vom "Einzug Jesu" zur Himmelsstadt in Barberà del Vallès

Zunächst wird die Ersetzung der irdischen durch die himmlische Stadt für die Wandmalereien der katalanischen Pfarrkirche von Barberà del Vallès erläutert, deren Fresken zwischen dem späten 12. und frühen 13. Jahrhundert datiert werden.[792]
Es handelt sich um eine einfache Saalkirche mit breitem Querschiff und einem dreiapsidialem Abschluss im Osten. Letzterer und die Vierung sind ausgemalt (Abb. 19-22). Betrachtet werden ausschließlich die Fresken der Hauptapsis mit dem Triumphbogen und der Vierung (Abb. 21). Jene der Apsidiolen entstammen einer späteren Ausstattungsphase und zeigen neben der Petrus- und Paulusvita (Abb. 20) die Legende von der Auffindung des wahren Kreuzes.[793]
Die als Himmlisches Jerusalem gedeutete Stadt ist hier nicht zentrales, sondern beigeordnetes Thema und ersetzt jene irdische der Passionsgeschichte (Abb. 21).[794]
Der räumliche Wert der Darstellung für diese Arbeit ergibt sich vor allem aus der Schwellensituation des Triumphbogens, auf dem diese getrennt von der Apsis platziert ist.
Die Hauptapsis als wichtiger Bezugspunkt zeigt eine mehrteilige Untergliederung durch horizontal voneinander geschiedene Bildfelder, in welche die Christusvita von der Inkarnation bis zur Passion überliefert ist (Abb. 24). Der Triumphbogen mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalems impliziert gegenüber diesen einen Zeitenwechsel, welcher die Ewigkeit der Himmelsstadt mit weiteren Szenen aus dem Alten und Neuen Testament verbindet.

---

792 Carbonell/Vigué 1975, 24.

793 Lily Arad hat sich intensiv in mehreren Publikationen mit allen Fresken von Barberà del Vallès beschäftigt. Zusammengefasst sind ihre Forschungen, die auf ihrer an der Hebrew-University abgeschlossenen Dissertation basieren, in einer Monographie, siehe Arad 2011, die der Autorin durch die freundliche Schenkung von Frau Arad an die Universitätsbibliothek Heidelberg zugänglich war. Weiterhin sei auf Einzelpublikationen zu Teilaspekten des Bildprogrammes von ihr verwiesen wie dies. 2001a; dies. 2001b; dies. 2002; dies. 2003. Weitere Untersuchungen, die ikonographische Aspekte umfassen, stammen von Carbonell/Vigue 1975, Loosfeldt 1991, Romero Ganuza 1993 und Sureda i Pons ^{2}1989. Zur weiteren Literatur, in der vor allem stilistische Fragestellungen erörtert werden, siehe die Angaben zu Barberà im Katalog unter Nummer 3 Barberà del Vallès (Spanien, Katalonien), Pfarrkirche Santa Maria de Barberà, Innenseite des Triumphbogens der Hauptapsis.

794 Die Deutung als Himmelsstadt findet sich zum ersten Mal bei Romero Ganuza 1993, 672.

Im Gewölbe sitzt zuoberst die Maiestas Domini in der Mandorla, die von den vier Wesen eingerahmt wird (Abb. 23).[795] Darunter ist die Fleischwerdung geschildert, beginnend von links nach rechts mit der Heimsuchung Mariae, der Geburt, der Darbringung im Tempel und Verkündigung an die Hirten. Im unterhalb davon liegenden Register folgt vom Thron Herodes ausziehend die Anbetung der Heiligen Drei Könige zur thronenden Gottesmutter mit dem Christuskind, die in einer vertikalen Achse zum Thronenden des Gewölbes sitzt und ebenfalls – trotz der inhaltlichen Anbindung an die Heiligen Drei Könige – als isolierte Maiestas Mariae unter einer Arkade erscheint (Abb. 24).[796]

Die Himmelsstadt ist an der rechten Seite der Laibung des Triumphbogens der Hauptapsis positioniert, also an einer Schwellensituation zwischen Vierung und Apsis (Abb. 21).[797] Auf den ersten Blick könnte man die Stadt für die irdische halten, da diese in Leserichtung rechts an den Einzug Jesu in Jerusalem in der Hauptapsis anschließt. Der Einzug und die Darstellung der Stadt gehen nicht unmittelbar ineinander über, sondern es wird dieser ein eigener Bildrahmen in einem anderen Raumsegment – nämlich dem Triumphbogen – zugestanden. Dies ist eine Unterscheidung zu den üblichen Verbildlichungen des Einzuges, welche den auf dem Esel reitenden Jesu und die Stadt in ein Bildfeld setzen. Es vermittelt die Vorstellung einer autarken Einheit und eines Ausbruchs aus dem Narrativ der Erzählung, welches die Malereien der Hauptapsis bestimmt, bei der die einzelnen Szenen ohne Bildrahmen aneinander anschließen.

So wie Christus bei seinem Einzug eine Schwelle übertreten muss, nämlich jene zwischen dem Bereich außerhalb der Stadt und ihrem Innern, die er über das Durchschreiten des Stadttors überwindet, wird dieser Übergang hier räumlich durch den Triumphbogen kenntlich gemacht.

Auf eine extraterrestrische Dimension der Stadt verweisen auch die Mauern, die mit Edelsteinmotiven verziert sind, und die Figuren, die Heiligenscheine tragen.

---

795 Die Darstellung wurde bei den Restaurierungen sehr stark ergänzt. Allerdings muss es sich auch ursprünglich um die Maiestas Domini gehandelt haben, was Lily Arad aufgrund von Vergleichen mit anderen katalanischen Wandmalereien dargelegt hat. Siehe Arad 2011, 47-49.

796 Diese Isolierung von Mutter und Kind zur Maiestas Mariae ist kein Einzelphänomen wie z.B. der Vergleich mit Angers zeigen kann, siehe hierzu das folgende Kapitel mit weiteren Belegen.

797 Bereits in der hier als frühestes Exemplum besprochenen Kirche Santa Prassede ist das Himmlische Jerusalem auf dem Triumphbogen platziert (Abb. 255). Hier ist es allerdings großformatig auf der Stirnseite angebracht und markiert ebenfalls die Schwelle zum Sanktuarium.

Das Innere der kreisförmigen Stadt ist durch Säulen und einen weiteren horizontal verlaufenden Zinnenkranz in jeweils zwei Segmente unterteilt, in die Heiligenbüsten mit Aureolen eingefügt wurden. Diese Unterteilung erinnert an die Darstellung der Himmlischen Wohnungen in übereinander angeordneten Geschossen, in die ebenfalls Büsten gesetzt werden. Aufgrund des gleichzeitigen Rückgriffs auf Stadtmauerelemente ist hier möglicherweise eine Vermischung der *topoi* Stadt und Himmlische Wohnungen gegeben.[798] Ähnliche Architekturen, jedoch ohne die genannten Merkmale der Himmelsstadt wie Edelsteine und Heilige kennzeichnen auch Architekturchiffren in der Apsis (Abb. 24).[799]

Über der Stadt auf dem Triumphbogen ist der Sündenfall zu finden (Abb. 21). Durch das Paradies, das als Gegenüberstellung zur Himmelsstadt betrachtet wurde, tritt eine weitere Präfiguration hinzu, die als vertikale Sequenz angelegt ist, wobei jenes nun über der Himmelsstadt angeordnet ist. Die hier vorgenommene Translokation wird dadurch sowohl durch eine horizontale als auch vertikale Verklammerung evident.

Gegenüber auf der linken Innenseite kann das Salomonische Urteil vermutet werden, darüber die Verkündigung an Maria (Abb. 22) und in der Laibung waren in den 20er Jahren des 20 Jahrhunderts die Opfer der inschriftlich bezeichneten Söhne der Stammeltern Kain und Abel vorhanden.[800] Die Darstellungen sind heute nur noch über historische Fotografien fassbar.[801]

Auch die Stirnseite des Triumphbogens weist Wandmalereien auf (Abb. 21, 22). Links ist ein Engel zu erkennen, der sich nach unten beugt und deswegen als drachentötender Erzengel Michael gedeutet wurde. Das darüber liegende Bildfeld ist verloren. Rechts sind die Gottesmutter und über ihr ein Engel zu erkennen, der die Hand zum Segensgestus erhebt.[802]

Das Gewölbe der Vierung war ebenfalls ausgemalt. Malereien, die Christus zeigen, der von den 24 Ältesten angebetet wird, sind über schriftliche Belege und Fotografien

---

798 Diese Vermischung lässt sich beispielsweise literarisch bei Otfried von Weisenburg nachweisen. Siehe hierzu Kapitel 3.3.2 Früh- und Hochmittelalterliche Autoren.

799 Auf diese Parallelen hat Arad 2011, 108 hingewiesen.

800 Ausführlich zu den Motiven ebd., 114-146. Zur Darstellung Salomos siehe auch dies. 2002, zu Kain und Abel dies. 2001a.

801 Dies. 2011, 134.

802 Ausführlich Arad 2011, 96-102.

vor 1939 belegt.[803]

Lily Arad hat sowohl den Konnex der Fresken des Triumphbogens untereinander als auch typologische Beziehungen zur Apsis untersucht. Ihre Beobachtungen sollen aufgrund des hier verfolgten Fokus auf die Himmelsstadt nur verkürzt dargestellt werden. So kann das Salomonische Urteil als Ideal einer gerechten Herrschaft und als Sinnbild für das Christentum verstanden werden, während das falsche Urteil des Herodes für den Unglauben steht. Typologische Bezüge lassen sich auch zwischen dem Sündenfall und der Verkündigung, und somit zwischen Eva und Maria als neuer Eva ziehen. Der Ungehorsam Adams und Evas steht dem Gehorsam Mariens gegenüber. Die Opfer Kains und Abels verweisen ebenfalls auf diesen Aspekt und spiegeln den rechten Glauben und die Häresie. Ihre Opfergaben werden gespiegelt in den Gaben der Heiligen drei Könige und ihre Personen in diesen und Herodes.[804] Durch diese Ausführungen wird die inhaltliche Anbindung bei einer gleichzeitigen Herausstellung der Wertigkeit des Triumphbogens im Bezug zur Apsis hervorgehoben. Dies festigt die Deutung der Stadt als Himmlisches Jerusalem.

In Barberà del Vallès wurde somit gezeigt, dass Jesu auf dem Esel nicht in das Irdische Jerusalem hereinreitet, sondern dass jenes in einem Umwandlungsprozess, der sich an einer räumlichen Schwelle vollzieht, zum Himmlischen Jerusalem wird. Diese im Bild greifbare Translokation wird auch in der Exegese vollzogen und kann die hier vorgestellte These untermauern. Eine frühe Erwähnung und Verknüpfung zwischen dem Einzug Jesu in das Irdische und der Translokation durch das Himmlische Jerusalem Gottes und der Heiligen ist bei Hilarius von Poitiers in seiner Abhandlung über die Psalmen, Psalm 146,2 belegt.[805] Als weitere Beispiele benannt werden können z.B. das Evangelienbuch von Ottfried von Weissenburg oder Theodulf's von Orléans Palmsonntags-Hymnus *„Gloria, laus et honor tibi sit, rex*

---

803 Arad 2011, 44. Der früheste Beleg findet sich nach meiner Kenntnis bei Puig i Cadafalch 1915-20, 772.

804 Arad 2011, 158-159.

805 Deutsche Übersetzung nach Hilarius von Poitiers 1833, 180: *„Der Prophet preiset vielmehr den Herrn, der jenes Jerusalem erbauet, welches nach den Evangelien die Stadt des heiligen Königes ist, in welchem die Heiligen, welche durch den Herrn auferstehen, wohnen, das durch die Hoffnung der Heiligen erfreut den Herrn, welcher auf dem Füllen einer Eselin ritt, aufnahm. Körperlicher Weise ist zwar der Herr in jenes, das die Propheten tödtet und die Apostel steiniget, also reitend eingezogen; aber eine andere Stadt wird jene Freude haben. Wegen der Erbauung dieser Stadt also fordert uns der Prophet auf mit den Worten: „Lobet den Herrn, weil der Psalm gut ist; unserm Gotte sey das Lob angenehm.“*

Christe, redemptor".[806]

In Barberà del Vallès lässt sich diese Idee um ein weiteres Element erweitern. Auch die zur Anbetung des Jesukindes heraneilenden, und sich im selben Register befindenden Heiligen Drei Könige, können in Erweiterung der horizontalen Blick- und Bewegungsachse als zur Himmelsstadt ziehende Gruppe interpretiert werden. Auf eine ähnliche Kombination in der Westempore von Gurk mit der Darstellung der Heiligen Drei Könige und des Einzugs Jesu in Jerusalem auf der Nord- und Südseite des westlichen Joches und des Himmlischen Jerusalems im Gewölbe sei in diesem Zusammenhang ebenfalls verwiesen (Abb. 101, 102). Dort wird allerdings der Zug der Heiligen Drei Könige hinter dem Stern und nicht die Anbetung geschildert.[807]

Die Magier beten in Barberà in einem erweiterten Sinn nicht mehr nur die thronende Gottesmutter mit dem Kind an, sondern eilen gemäß Offb 21,24-27 zur Himmelsstadt heran, um einzuziehen und Wohnstätte zu nehmen. Sie verstärken den Zug und die Idee der dynamischen Erschließung durch den Einzug Christi in Jerusalem.

Die Verknüpfung der Anbetung des Kindes und des Himmlischen Jerusalems stellt bei weitem kein Einzelphänomen dar. Auch in den Wandmalereien des Kreuzganges der Abtei Saint-Aubin in Angers ist dies unter veränderten Vorzeichen zu beobachten, wobei dem Himmlischen Jerusalem gegenüber dem zuerst angeführten Beispiel keine marginale Rolle zukommt, sondern die Stadt zum Zentrum des Geschehens wird, auf welche die Bilderzählung ausgerichtet ist.

6.2.3.2 Vom "Zug der Heiligen Drei Könige" zur Himmelsstadt in Angers

Die im 3. Viertel des 12. Jahrhunderts entstandenen Wandmalereien befinden sich auf der Wand zum Kapitelsaal im Kreuzgang der ehemaligen Abtei Saint-Aubin in Angers (Abb. 12-18).[808] Dieser ist seit dem späten 18. Jahrhundert der Präfektur des Départements Maine-et-Loire zugehörig.[809] Die mittelalterliche Abteikirche wurde vollständig und der Kreuzgang bis auf den östlichen Flügel nach der Revolution zerstört, um einem Ehrenhof Platz zu machen.[810] Die Wandmalereien wurden 1836

---

806 Ottfried von Weissenburg, *Evangelienbuch*, 239. Der Palmsonntagshymnus in Theodulf von Orléans, *Carmina*, 558-559.

807 Siehe Kapitel 6.4.1 Die Gurker Westempore.

808 Die hier aufgeführte Datierung beruht auf den von Christian Davy vorgeschlagenen stilistischen Vergleichen, siehe Davy 1999, 158-159.

809 Palazzo 2003, 7.

810 Ausführlich zur Entwicklung des Komplexes bis ins 20. Jahrhundert Mallet 1985, 139-147.

freigelegt und publiziert.[811] Sie bilden Teil eines bauplastischen Ensembles, welches sich nördlich des Portals des Kapitelsaals über drei Arkaden erstreckt.[812] Ferner ist figürliche Bauplastik südlich des Portals sowie auf dem 1854 entdeckten Portal zum ehemaligen Refektorium erhalten, das hier nicht betrachtet wird.[813]

Das Programm wurde vor allem von Eric Palazzo und Christian Davy diskutiert, deren Forschungen Grundlage für weitere Überlegungen bilden. Wichtig sind außerdem die Erkenntnisse von Heidrun Stein-Kecks zum mittelalterlichen Kapitelsaal, die ebenfalls auf einige Aspekte des Programms von Angers eingeht.[814]

Die Arkaden weisen drei hintereinander gestaffelte Ebenen auf: Die vorgeblendete und mit Bauplastik aufwendig verzierte Archivolte und dahinter die ebenfalls mit Skulptur gestaltete Spandrille, die wiederum auf dem Tympanon der Doppelarkade aufliegt, die durch ihre Öffnungen zwischen dem Außenraum des Kreuzganges und dem Kapitelsaal eine Verbindung herstellt (Abb. 12).[815] Wandmalereien haben sich nur auf dem Tympanon der ersten Doppelarkade neben dem Portal erhalten. Aufgrund ihres identischen Aufbaus ist eine ehemals freskale Ausstattung der anderen Doppelarkaden wahrscheinlich. Das erhaltene Figurenprogramm wird im Folgenden kurz vorgestellt, bevor die gemalte Stadt auf dem Tympanon der ersten Doppelarkade, hier als Himmlisches Jerusalem gedeutet, näher betrachtet und kontextualisiert wird.

Auf die Archivolte der Doppelarkade mit der Himmelsstadt ist in jeden Stein ein Engel oder Baum eingehauen, wobei erstere unterschiedliche Tätigkeiten ausführen. Einige musizieren, andere knien nieder, bewegen sich und halten dabei unterschiedliche Objekte, die sich heute nur noch schwer identifizieren lassen, in Händen.[816] Durch die Engel wird dieser Bereich als himmlische Zone kenntlich gemacht.[817] Passgenau in die Spandrille eingefügt, deren Spitze nach unten zeigt, ist die plastische Ausführung

---

811 Godard 1837.

812 Stilistische Einordnungen zur Bauplastik stammen von Wu 1988 und McNeill 2003.

813 Ausführlich zu diesem Programm Brudy 2006. Außerdem d'Hérbecourt/Porcher 1959, 175; Mallet 1984, 146; ders. 1985, 50-51; Palazzo 2004, 221-222.

814 Siehe ders. 2003, ders. 2004, Davy 1999; Stein-Kecks 2004, 131, 144, 150, 164, 196.

815 Die Öffnung der Fassade über durchlässige Arkaden gegenüber dem Kreuzgang und auch das nicht verschließbare Portal sind ein vielfach belegtes Charakteristikum des Kapitelsaales und zeigen an, dass die dort abgehaltenen Treffen innerhalb der Klostergemeinschaft öffentlich waren, was auch für andere mittelalterliche Gerichte und Sitzungen galt. Siehe Untermann 2009, 118.

816 Die vorgenommene Zuordnung der verschiedenen Engel und ihrer Attribute richtet sich nach dem Schema der Arkade bei Davy 1999, 157.

817 Palazzo 2004, 223.

einer Maiestas Mariae in der Mandorla, die von zwei fliegenden Engeln gehalten wird. Die Farbfassung der Figur ist noch sichtbar. Die gemalten Bildfelder auf dem Tympanon, welche die Epiphanie und Himmelsstadt wiedergeben, orientieren sich an dem bogenförmigen Verlauf (Abb. 13-18). Sowohl auf dem linken als auch dem rechten Bogen sind die Heiligen Drei Könige von beiden Seiten auf die im Zentrum platzierte und von den übrigen Szenen durch einen alternierenden hellen Hintergrund getrennte Himmelsstadt ausgerichtet. Somit lässt sich eine horizontale Anordnung sowohl von links als auch rechts auf diese feststellen. Hinzu tritt eine vertikale Orientierung, da durch die Ausrichtung der Spandrille mit der Maiestas Mariae, die in das Zentrum des Tympanons reicht und somit auch in das Bildfeld der Himmelsstadt eindringt, der Eindruck erweckt wird, dass Maria mit dem Christuskind auf diese herabschwebt.[818] Besonders anschaulich wird das Durchbrechen der Bildzone durch den Medienwechsel von bemalter Plastik zur ebenflächigen Wandmalerei. Die Singularität der Stadt wird zudem dadurch hervorgehoben, dass diese über der Mittelsäule positioniert wird, wodurch auch die horizontale Ausrichtung verstärkt wird. Die Isolierung der Maiestas Mariae bei einer gleichzeitigen räumlichen Erhöhung ist sehr ungewöhnlich, obgleich sich eine Separierung und Herausstellung häufig beobachten lässt.[819] Eine Verbildlichung der Epiphanie im Kontext der Fassade des Kapitelsaales - allerdings im Bereich des Hauptportals - mit einer neben diesem thronenden Gottesmutter, der sich von der Seite die Heiligen Drei Könige nähern, lässt sich ebenfalls in Notre-Dame de la Daurade in Toulouse nachweisen, welches heute museal im Musée des Augustins der Stadt zugänglich ist.[820]
Die darunter liegende vor einem hellen Bildgrund platzierte Stadt ist vollkommen

---

818 Dieser dynamische Aspekt wurde bereits im Zusammenhang mit dem Motiv der Maiestas Domini festgestellt, siehe Kapitel 6.1.1.1 Verankerungen im Raum: Statik und Dynamik des Thronmotivs.

819 Die früheste Darstellung einer frontal sitzenden, repräsentativen Maiestas Mariae geht auf zwei Elfenbeintäfelchen aus der John Ryland Library in Manchester und dem British Museum in London aus dem 6. Jahrhundert zurück. In zeitlicher Nähe zu Angers lässt sich eine Isolierung Mariens in der Plastik am Laurentius-Altar des Straßburger Münsters, am Nordportal der westlichen Fassade der Laoneser Kathedrale und im Tympanon der Goldenen Pforte von Freiberg beobachten. Siehe hierzu Dicke 1974, 72-73. Auf der von Otto IV. (1198-1206) gestifteten Stirnseite des Kölner Dreikönigenschrein wird Maria mit dem Christuskind in das Zentrum der Komposition unter eine eigene Arkade gesetzt. Zu ihrer Rechten bringen die Heiligen Drei Könige ihre Gaben dar, die ebenfalls in eine eigene Arkatur eingefügt sind. Der Konnex zwischen beiden Gruppen wird durch die Bewegung der Könige zu Maria und dem Kind und die Drehung Marias zu den Königen verdeutlicht. Zum Altar siehe z.B. Bloch 1974. Auch Palazzo verweist auf den Dreikönigenschrein im Zusammenhang mit Angers, siehe Palazzo 2004, 224.

820 Ebd., 230-231 und Stein-Kecks 2004, 141.

symmetrisch aufgebaut (Abb. 13).[821] Ihre Grundanlage ist quadratisch. Die mit Zinnen und fünf Türmen bewehrte hohe Stadtmauer zeigt Steine, die zu unterschiedlichen, symmetrisch angeordneten Farbfeldern gruppiert sind. Der einzige Eingang zur Stadt ist verschlossen. Durch die Kombination von Frontal- und Draufsicht erhält der Betrachter Einblick in das Innere, in dem sich zwei zueinander angeordnete Bauten, jedoch keine weiteren Figuren befinden.

Letztere werden ausschließlich den Bildfeldern zu beiden Seiten der Stadt zugeordnet. Rechts unten vom Betrachter aus beginnend ziehen die Heiligen Drei Könige auf ihren Reitpferden hinter dem Stern von Bethlehem her, wobei sie von einem Engel geleitet werden (Abb. 14). Darüber sind sie erneut verbildlicht, da hier die Begegnung zwischen ihnen und Herodes geschildert wird, der auf seinem Thron sitzend von seinem Gefolge begleitet wird (Abb. 15). Hierbei durchbricht ein Gefolgsmann mit seinen Füßen die dunkle Zone der eigenen Szene und dringt damit in das hell gefasste Bildfeld der Stadt ein. Auf der gegenüberliegenden Seite wird zuunterst der Befehl Herodes an einen mit einem Schwert bewaffneten Schergen zur Kindstötung ausgesprochen (Abb. 17). Diese Episode ist in ein helles Bildfeld gesetzt. Darüber ist vor dunklem Grund die Kindstötung wiedergegeben (Abb. 18) und unmittelbar daran anschließend bringen die Heiligen Drei Könige ihre Gaben dar (Abb. 16), wobei das Objekt ihrer Anbetung – die Maiestas Mariae – aus ihrem Bildraum sowohl räumlich als auch durch den Wechsel zwischen Plastik und Malerei herausgehoben ist (Abb. 12).

Die Kapitelle der fünf Säulen der Arkade sind ebenfalls mit figürlicher Bauplastik ausgestattet (Abb. 12). Die äußeren zeigen Figuren, die als Basilisken oder Drachen gedeutet wurden. Es folgen jeweils zwei Löwen und auf dem Kapitell der mittleren Säule, die sich unter der Himmelsstadt befindet, sind Sirenen und Vogelmenschen erhalten. Der Anfangsstein, der zwischen dieser und der anschließenden Arkade liegt, beinhaltet eine als Akrobat gedeutete Figur.[822]

Die Bauplastik der Archivolte der mittleren Doppelarkade zeigt miteinander kämpfende Figuren. Diese Thematik wird auch in der Spandrille aufgegriffen, die die Auseinandersetzung zwischen einem Ritter und einem Monster zeigt. Fortgeführt wird dies in der Spandrille der südlichsten Doppelarkade des Ensembles, in der der

---

821 Verwiesen sei hier auf die bildliche Analyse des harmonischen Aufbaus in der Komposition der Stadt von Christian Davy. Siehe Davy 1999, 94 und 96.

822 Benennungen der Figuren zitiert nach dem Schema von ebd., 157.

Kampf Davids gegen Goliath und die Darbringung seines Kopfes vor Saul geschildert werden. In der zugehörigen Archivolte sind die Monatsarbeiten erhalten. Ebenfalls figürlich gestaltet sind die Kapitelle des Portals zum Kapitelsaal. Hier sind der Kampf Samsons gegen den Löwen und das Abschneiden seiner Haare wiedergegeben.[823]
Zurückkehrend zur eigentlichen These nach der Translokation der irdischen durch die himmlische Stadt, lässt sich Folgendes feststellen: Orientiert man sich an der Chronologie der biblischen Erzählung könnte man schließen, dass die dargestellte Stadt das Irdische Jerusalem meint, da die Begegnung zwischen Herodes und den Heiligen Drei Königen dort stattfindet. Amédée Boinet hat dies in einer ersten etwas ausführlicheren Beschreibung der Fresken ebenso angenommen wie beispielsweise Paul Deschamps und Marc Thibout.[824]
Beim Betrachten der Malereien fallen jedoch einige Aspekte auf, welche eine Herauslösung der Stadt aus dem Narrativ der übrigen Bilderzählung befördern und gegen eine Bezeichnung als Irdisches Jerusalem und für eine Translokation durch die Himmelsstadt sprechen.
Zum einen sind dies die achsensymmetrische quadratische Anordnung und die verschiedenfarbigen Steine, welche auf die Edelsteine der Himmelsstadt hindeuten könnten. Allerdings führt, von einem häufigen Darstellungsmodus abweichend, nur ein Portal in das Innere, welches jedoch entgegen der Überlieferung in der Offenbarung verschlossen ist. Im Folgenden bedarf dieser Aspekt einer weiteren Erklärung.
Die Stadt wurde bereits von Christian Davy als die Himmlische gedeutet, wobei er ihre perfekte geometrische Anlage hervorhebt. Den Bezug der Gottesmutter zur Stadt erklärt er über die Passage Ez 44,2, die die Schließung des Portals des Tempels thematisiert, welche in der Exegese mit der Jungfrau Maria als geschlossener Pforte gleichgesetzt wurde. Zudem postuliert er eine Verbindung zu Psalm 91, der auf Gott als Schutz und Festung verweist.[825] Für Eric Palazzo hingegen handelt es sich primär um den Tempel Ezechiels, obgleich hier auf die Bildformel des Himmlischen Jerusalems zurückgegriffen werde. Die Kenntnis der exegetischen Deutung der Vision des Ezechiel lässt sich in Angers belegen, was der

---

823 Palazzo 2004, 221. Abbildungen finden sich bei d'Herbecourt Porcher 1959, 156-158, Abb. 5-7.
824 Boinet 1911, 176; Deschamps/Thibout 1963, 58.
825 Davy 1999, 159-160.

Forscher anhand von Handschriften deutlich machen kann. Allerdings räumt er auch ein, dass es keine vergleichbare Darstellung des Tempels mit Maria als verschlossener Pforte gibt.[826]

Außer dem Umstand, dass hier eindeutig kein Tempel, sondern eine Stadtarchitektur wiedergegeben ist, vernachlässigt diese Vermutung auch den Kontext der biblischen Erzählung, die die irdische Stadt Jerusalem als Ort der Begegnung mit den Heiligen Drei Königen und des willkürlichen Urteils des Herodes thematisiert.

In diesem Zusammenhang sind zunächst ein Wechsel von einem dunklen zu einem hellen Hintergrund und die Zentralität der Stadt innerhalb der Komposition zu beobachten. Außerdem wird die Gruppe um Herodes fast vollkommen aus dem Stadtbild verdrängt. Gleichzeitig bildet diese eine menschliche Barriere für den Zug der Heiligen Drei Könige. Wie bereits geschildert, greifen nur die Füße eines Gefolgsmannes in den Bildraum der Stadt ein. Zudem ist zu beobachten, dass der auf einem Thron sitzende Herodes aus der Abfolge der Bilder transponiert wird. Der zeitlichen Anlage der Ereignisse folgend, wird nach der Begegnung zwischen den Königen und Herodes eigentlich der Befehl zur Kindstötung geschildert, der gemäß der zunächst verfolgten Leserichtung von rechts nach links direkt anschließen und hypothetisch in der hier leeren Stadt stattfinden könnte.[827] Stattdessen sind der Befehl zur Kindstötung wie auch die Stadt durch ein weißes Bildfeld von dem dunklen Hintergrund der übrigen Bilderzählung getrennt. Herodes und sein Thron sind hierdurch an den Rand der Komposition gerückt und somit auch räumlich von der Stadt ausgeschlossen, die nicht mehr der irdischen Sphäre verhaftet und aus der alles Böse herausgelöst ist, wofür Herodes beispielhaft steht.

Es lässt sich sicherlich feststellen, dass die Idee von Maria als geschlossener Pforte gegenwärtig ist.[828] Wichtig erscheint hierbei, dass es nicht um eine Verbildlichung des Tempels des Ezechiel geht, sondern dass im Rahmen der Bilderzählung durch einen

---

826 Ausführlich Palazzo 2004, 231-234. Der Forscher verweist auf den in Angers verwahrten Kommentar zu Ezechiel von Hieronymus (Angers, Bibl. munic. 152 (144), fol. 200r-201v. und auf ebenfalls dort erhaltene Predigten über die Geburt Jesu und die Himmelfahrt Mariens des heiligen Hildebert von Lavardin (Angers, Bibl. munic. 303 (92), in welchen das Motiv Maria als geschlossene Pforte aufgegriffen wird. Siehe ebd., 232-234.

827 Die zugehörigen Bibelstellen und apokryphen Schilderungen finden sich unter der Katalognr. 2 Angers (Frankreich, Pays de la Loire, Maine-et-Loire), Abtei Saint-Aubin, Doppelarkade im östlichen Kreuzgangflügel.

828 Daneben existiert auch die Vorstellung von Maria als Tür zum Himmel, was sich anhand von Portalen zum Kapitelsaal belegen lässt, über denen ein Bild Mariens dargestellt ist. Siehe Stein-Kecks 2004, 150.

Bruch, der sowohl räumlich als auch durch einen Medienwechsel vollzogen wird, die irdische durch die himmlische Stadt ersetzt wird.

Verschieben die hier postulierten Thesen auch die von Eric Palazzo gemachten Feststellungen zur Identifizierung der zentralen Stadtgestalt, so wichtig sind seine weiteren Erkenntnisse zum Bildprogramm unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Heiligen Drei Könige, das er in liturgische Abläufe sowie die gerichtlichen und politischen Funktionen des Kapitelsaales einbindet.[829]

Der Forscher legt dar, dass Darstellungen der Maiestas Mariae und der Heiligen Drei Könige in liturgische Spiele eingebunden wurden, die seit dem 11. Jahrhundert als *officium stellae* überliefert und u.a. in Frankreich verbreitet waren. Für Angers ist dieses Spiel für die Zeitstellung der Fresken nicht überliefert, allerdings existieren Nachrichten über feierliche Prozessionen in Angers für das 14. Jahrhundert und somit für die spätmittelalterliche liturgische Praxis vor Ort. Ausschließlich an Epiphanias führte, sofern das Fest auf einen Sonntag fiel, eine feierliche Prozession durch den Kreuzgang. Eric Palazzo vermutet, dass hierbei die Wandmalereien Bezugspunkt der Prozession gewesen sein könnten und möglicherweise in ein *officium stellae* eingebunden waren.[830] Einschränkend muss jedoch angemerkt werden, dass es bei den überlieferten Spielen keine Belege dafür gibt, dass diese auch im Kreuzgang stattfanden. Vielmehr wurden sie in den Kirchen aufgeführt.[831] Spannend an der These der Existenz eines liturgischen Spiels in Angers ist jedoch der Umstand, dass in der Malerei neben den Heiligen Drei Königen auch die Gestalt

---

829 Die von Eric Palazzo formulierte politische Funktion des Kapitelsaales ist für die Fragestellung dieses Kapitels zur Translokation der irdischen Stadt anders als die liturgische Einbindung und gerichtliche Funktion zweitrangig. In den Blick nimmt er hierbei das Motiv der Darbringung der Gaben der Heiligen Drei Könige und parallelisiert es mit den Schenkungen, die Laien an die Abtei übergaben. Urkunden legen nahe, dass die Überreichung dieser Schenkungen im Kapitelsaal von Saint-Aubin stattfanden, siehe Palazzo 2003, 234-239. Weiterführend zu der Anwesenheit von Laien bei rechtlichen Akten im Kapitelsaal, Stein-Kecks 2004, 97-98. In vielen Darstellungen der Heiligen Drei Könige ist zudem zu beobachten, dass diese liturgische Geräte darbringen, in denen die Gaben verwahrt werden. Dies könnte die Betrachter an die von Patronen gemachten Schenkungen im realen Kirchenschatz erinnert haben. Siehe hierzu Trexler 1997, 66-67.

830 Palazzo 2004, 225-230. Bei den aufgeführten Handschriften handelt es sich um Angers, Bibl. mun., MS. 87 [79] und 88[80], zitiert nach ebd., 227. Belege für die Wechselwirkung zwischen der Darstellung der Heiligen Drei Könige und der Messliturgie legen Verbildlichungen des Themas in der Apsis in der Nähe des Altares wie z.B. in Barberà del Vallès nahe, siehe hierzu Arad 2011, 84.

831 Palazzo 2004, 228, Fußn. 24 verweist hierfür auf die Forschungen von Trexler. Siehe deswegen auch Trexler 1997, 58-72. Dieser zählt neun liturgische Spiele im 11. Jahrhundert und neun vor der Mitte des 12. Jahrhunderts sowie ein paraliturgisches Spiel schon vor der Überführung der Heiligen Drei Könige nach Köln 1164. Siehe Trexler 1997, 58.

des Herodes durch eine doppelte Wiedergabe prominent vertreten ist. Dies entspricht einem zu beobachtenden Usus in der Umsetzung des *officium stellae*, in welcher die Figur des Königs besonders herausgestellt werden konnte, bot diese doch als tyrannische Gestalt die Möglichkeit für eine dramatische Umsetzung des Geschehens.[832]

Durch den auf dem Thron sitzenden Herrscher, der hier sein fatales und ungerechtes Urteil spricht, wird zudem die Praxis einer schlechten Herrschaft vermittelt, die durch die ewige und gerechte Regentschaft Christi in der Himmelsstadt – hier veranschaulicht in der ebenfalls thronenden Gestalt der Maiestas Mariae mit dem Christuskind – abgelöst wird.

Diese Idee leitet über zu einer weiteren Funktion des Kapitelsaales als Ort des Gerichts über die Vergehen der Mitglieder des Konvents durch den Abt, das im Kloster jeden Tag unter Anwesenheit der Mitbrüder oder -schwestern stattfand.[833] Die Gerichtsthematik ist häufig in den Bildprogrammen von Kapitelsälen gegenwärtig, wobei Darstellungen des thronenden Sponsus Christus mit der Sponsa Maria in Monte Cassino, Christus als Richter in Assisi, Brauweiler und Santa Maria Novella oder des Weltgerichts in Westminster Abbey nachweisbar sind, die zumeist auf der Ostwand des Kapitelsaales angebracht wurden. Daneben konnte bereits in der Eingangssituation der Fassade auf diese Thematik hingewiesen werden, wie z.B. durch die Kapitelle am Portal des Kapitelsaales der Abtei Saint-Pierre in Marcilhac. Das vom Abt im Kapitelsaal vollstreckte Urteil gegen einen Verstoß der klösterlichen Regel und Disziplin konnte hierbei als Vorwegnahme und Abbild des himmlischen Gerichts verstanden werden und wurde durch die Bilder fortwährend kommemoriert.[834] Für diese Thematik existiert durch die Einfügung der Maiestas Mariae in Saint-Aubin ein weiterer Beleg. Hinzu tritt mit Herodes eine Figur, die als Personifizierung einer schlechten und willkürlichen Herrschaft gleichsam als Warnung herangezogen werden kann, ein gerechtes Urteil zu vollstrecken. Sie fügt sich ein in die auf der übrigen Bauskulptur anzutreffende Kampfthematik, die den Widerstreit zwischen Gut und Böse thematisiert, dem die Seelen aller Mitglieder der

---

832 Trexler 1997, 65-67 verweist z.B. auf die Spiele von Freising, Györ und Bilsen.

833 Untermann 2009, 118. Zu den vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten des Kapitelsaales, siehe Stein-Kecks 2004, 92-105. Auf die Gerichtsthematik im Zusammenhang mit Saint-Aubin hat bereits Eric Palazzo hingewiesen, siehe Palazzo 2004, 233-234.

834 Siehe Stein-Kecks 2004, 160-161.

Gemeinschaft fortwährend ausgesetzt sind.[835] Die zum Widerstehen notwendigen monastischen Tugenden werden im Kapitelsaal abverlangt und das Kapitel wird zum Ort der Gemeinschaft mit Gott. Dies verdeutlichen die Inschriften der Augsburger Abtei Sankt Ulrich und Afra durch die Wiedergabe des Ausspruches nach Offb 21,3 *"Ecce tabernaculum Dei cum hominibus".*[836]

Heidrun Stein-Kecks sieht durch den Bezug auf die soeben angeführte Inschrift in dem Bild der Himmelsstadt in Saint-Aubin einen Verweis auf diese Bedeutung des Kapitelsaales.[837] An diesem Beispiel kann verdeutlicht werden, dass das Streben der klösterlichen Gemeinschaft nicht dem Irdischen Jerusalem gilt, das an dieser Stelle im Bildnarrativ eigentlich zu erwarten wäre. Stattdessen wird es durch das eigentliche Ziel, die Himmelsstadt, die bereits in der im Kloster praktizierten *vita angelica* und dem Ort des Klosters selbst vorgebildet ist, ersetzt.

6.3 Das überirdische Licht der Himmelsstadt und seine Inkorporierung in den Kirchenraum

In Offb 21,23-24 ist zu lesen, dass in der Stadt Gott und das Lamm Sonne und Mond ersetzen. Immerwährendes Licht geht von ihnen aus und umfängt die Völker, die in diesem Leuchten einhergehen. Das Lamm wird so zur eigentlichen Lichtquelle. In einem erweiterten Sinne leuchtet nicht nur das Lamm, sondern auch die wertvollen Materialien der Stadt – das Gold und die Edelsteine – tragen überirdisches Licht in sich, das sie nach außen abgeben. Das Licht der Himmelsstadt ist unendlich und unveränderlich, der Lauf der Gestirne und das mit ihnen verbundene Leuchten werden vollkommen ausgesetzt. Auch der dem Licht seit Anbeginn der Zeit innewohnende Dualismus zur Finsternis wird überwunden (Gen 1,4-5), da weder Tag noch Nacht existieren. Zudem wird suggeriert, dass die Sterne am Himmel durch Christus als Morgenstern ersetzt werden (Offb 22,16).

Es stellt sich die Frage, ob diese für das Verständnis der Himmelsstadt so wichtige Lichtmetapher im Kirchenraum im Kontext der Monumentalmalerei Anwendung findet. In der Mosaikkunst scheint dies bereits durch die Verwendung der wertvollen

---

835 Diese Thematik findet sich auch in der Bauplastik der Fassade des Kapitelsaales, wie z.B. in Marcilhac und Saint-Caprais d'Agem. Siehe Stein-Kecks 2004, 162. Dieser Widerstreit wird in Saint-Aubin in Form der Tugenden und Laster auch noch im Portalprogramm des Refektoriums ausgetragen. Siehe hierzu Palazzo 2004, 221-222.

836 Stein-Kecks 2004, 181-182, 209-216.

837 Ebd., 196.

farbigen Glasflüsse manifest, deren Materialität ein Strahlen evoziert, welches durch das hereinfallende Licht besonders anschaulich wird.[838]

Für andere Gattungen wie die Radleuchter in romanischen Kirchen, die die himmlische Stadt versinnbildlichen, wurde dies bereits untersucht. Ihre Inschriften verweisen explizit auf das von ihnen ausgehende überirdische Licht, das sich in den angezündeten Lampen und Kerzen für den Betrachter materialisiert.[839]

Die Aneignung des Raumes durch das Licht für die Wandmalereien umfasst verschiedene Aspekte. Es wird sowohl das reale Licht berücksichtigt, welches durch Fenster gefiltert in den Kirchenraum eindringt, als auch das Licht, welches im Kirchenraum durch die Fresken imaginiert wird.

Vor allem bei Ersterem handelt es sich um ein schwer fassbares Phänomen, ist doch vielfach die ursprüngliche Lichtdisposition und -regie aufgrund von späteren baulichen Veränderungen kaum nachvollziehbar.

Zudem ist häufig unklar, ob es sich um Licht handelt, welches durch bunte Glasfenster farbig gebrochen wurde oder durch durchsichtige Fenster gefiltert in den Raum eindrang, wodurch eine unterschiedliche Wirkung erzielt wird.[840]

Deswegen wird die Analyse zunächst auf ein Beispiel beschränkt, bei dem die Inszenierung des Lichts durch Glasfenster und in Beziehung zur gemalten

---

838 Verwiesen sei hier auf Santa Prassede, in welcher die Leuchtwirkung der Mosaiken in der Widmungsinschrift der Apsis thematisiert wird, da der Kirchenraum als strahlend beschrieben wird. Der Wortlaut der Inschrift und die deutsche Übersetzungen finden sich in Katalognr. 27 Rom (Italien, Latium), Titelkirche Santa Prassede, Triumphbogen.
Barbara Schellewald hat sich mit den Inszenierungsstrategien von Mosaiken unter natürlichem und künstlichem Licht vor allem in Hinblick auf die byzantinische und ravennatische Überlieferung auseinandergesetzt. Ihre Forschungen geben jedoch darüber hinaus weiterführende Impulse. Siehe Schellewald 2012.

839 Erhalten sind drei Radleuchter. Es handelt sich um den von Friedrich Barbarossa 1165 gestifteten Radleuchter im Aachener Dom sowie jene von Hildesheim und Großkomburg. Archivalien verweisen zudem auf eine Lichtkrone im Regensburger Dom, siehe hierzu zusammenfassend Schuller 2004, 35-36 oder Kreuz 2004, 60-62. Letztere verweist auf die Existenz von 120 Radleuchtern aus romanischer Zeit. Der Aachener Leuchter zeigte folgende Inschrift: *"Das Himmlische Jerusalem wird durch dieses Bild bezeichnet, die Erscheinung des Friedens: Dort ist sichere Hoffnung auf Ruhe für uns. Jener Johannes, Christi Wohlgefallen, der Herold des Heils, sah die Stadt, strahlend vor lauter Gold und von den Edelsteinen gleißend vom gestirnten Himmel herabschweben ... Nimm also du Meeresstern, der du den hellen Sternen vorausleuchtet den Stifter Friedrich in dein frommes Gebet auf."* Auf dem Hildesheimer Exemplar ist folgende Inschrift überliefert: *"Im gotteigenen Licht strahlt Gott hier als Sonne der Sonnen."* In Großkomburg ist der in den Leuchter eingefügten Christusfigur die Inschrift *"Ego sum lux mundi"* beigegeben. Inschriften bzw. deutsche Übersetzungen zitiert nach Schuller 2004, 35-36.

840 Dies lässt sich am Beispiel von gotischen Kathedralen mit ihren bunten im Vergleich zu Zisterzienserkirchen mit farblosen Glasfenstern verdeutlichen. Siehe hierzu ebd., 43, der in diesem Zusammenhang auf die unterschiedlichen Qualitäten des Lichts verweist. Als Exempla führt er Reims und Eberbach an, ebd., 40-41.

Himmelsstadt relativ gut überliefert ist: Es handelt sich um die Fresken von Kempley, durch die mit der Thronvision der Maiestas Domini ein weiteres Motiv aus der Offenbarung für die Lichtmetapher dienstbar gemacht wird.

6.3.1 Das Leuchten der Stadt im apokalyptischen Bildraum von Kempley

Die Ausmalung der kleinen Pfarrkirche Saint Mary in Kempley wurde bisher im Zusammenhang mit dem Apostelchor unter Arkaden und der Maiestas Domini betrachtet.[841]

Das gesamte Sanktuarium von Saint Mary ist mit Wandmalereien geschmückt (Abb. 113-117). Beleuchtet wird der Raum noch heute über drei bauzeitlich entstandene Fenster, die sich im erhöhten Altarbereich am östlichen Ende konzentriert auf Ost- sowie Nord- und Südwand verteilen. Durch die Ansammlung der Fenster um den Altar wird dieser am intensivsten von drei Seiten in Licht getaucht und dadurch als liturgisches Zentrum besonders hervorgehoben gegenüber den dunkleren Bereichen des Sanktuariums. Alle Fenster sind farbig gefasst und somit Bestandteil des Bildprogrammes. In das Gewölbe ist eine Maiestas Domini-Darstellung gesetzt, die mit der darunter auf der Nord- und Südwand liegenden Himmelsstadt über das Gläserne Meer der Thronvision verbunden ist (Abb. 113). Der gemäß der Exegese aus sich selbst leuchtende Kristall bahnt sich als Meer über den verwandelten Leib des Engels als Symbol des Evangelisten Matthäus vom Gewölbe seinen Weg zu den Mauern der Himmelsstadt. Die ebenfalls im vierten Kapitel der Offenbarung erwähnten flammenden Leuchter um den Thron vergegenwärtigen schließlich eine weitere in der Thronvision angelegte Lichtmetapher im Bild. Die Implementierung des Lichts des Kosmos wird durch die Insertion von Sonne, Mond und Sternen im Gewölbe verdeutlicht.

Das darunter liegende Himmlische Jerusalem ist auf beiden Wänden identisch aufgebaut und wird jeweils von Osten über ein Portal erschlossen, in welchem ein Pilger mit Stab und ein Ritter mit dem Schwert über der Schulter Eintritt begehren (Abb. 114, 116). Die an die Zugangssituation anschließenden realen Fenster auf diesen Wänden bilden hierbei einen integralen Bestandteil der Stadt, da eine gemalte Rahmenarchitektur Türzugang und Arkaden, unter denen die zwölf Apostel

841 Siehe Kapitel 4.2.2.1 Die Arkaden des Apostelchores und Kapitel 6.1.1.1 Verankerungen im Raum: Statik und Dynamik des Thronmotivs.

sitzen, miteinander verbindet.[842] Dieser Überbau erscheint als symmetrisch angelegte Stadt, die an den Seiten von zwei hochaufragenden und mehrgeschossigen Türmen begrenzt wird. Die Stadtmauern werden von hohen Öffnungen durchbrochen und sind von vier Türmen und Dächern überspannt. Sie bündeln sich in der Mitte in einem durch Stufen erhöhten Gebäude mit einer überdachten Säulenvorhalle, die von einem massiven Turm abgeschlossen wird. Die Fenstergewände erwecken durch ihr rot-weißes Schachbrettmuster Raumillusion und Tiefensog zum Licht, das somit als Imaginierung des himmlischen Lichts des Lammes für den Betrachter leiblich erfahrbar wird. Statt wie die Pilger und der Ritter unter dem Eingangsportal, die sich der Stadt von der Seite aus nähern, wird der Betrachter unmittelbar mit dem Licht konfrontiert und ist ihm so bereits teilhaftig. Ob dieses Licht farbig gefiltert über bunte Glasfenster oder durchsichtige Scheiben in den Raum eindrang, ist unklar, weswegen es schwierig ist hier weitere Aussagen zur Lichtwirkung zu treffen.
Fest steht jedoch, dass diese Konzentration des Lichts auf die Ostwand ausgedehnt wird (Abb. 113). Auch hier ist eine Verzahnung zwischen dem in die Mitte der Wand gesetzten Fenster und den Fresken zu beobachten. Das originale Glas ist ebenfalls nicht erhalten, sondern wurde durch ein neuzeitliches Fenster mit der thronenden Maria und dem Christuskind, die von zwei Heiligen angebetet werden, ersetzt.[843] Sichtbar sind zu Seiten des Fensters zwei Arkaden, unter denen sich ein frontal wiedergegebener Bischof und eine nicht näher zu erkennende Figur befinden. Die Arkaden greifen Form und Höhe des Fensters auf und schaffen so mit diesem eine eigenständige räumliche Einheit, die von der Himmelsstadt zu beiden Seiten getrennt ist. Über dem Fenster sind in Medaillons drei Engel eingefügt, welche Bänder in Händen halten, deren Inschriften nicht mehr lesbar sind. Sterne kennzeichnen zusätzlich diesen Bereich der Wand, wodurch eine kosmologische Bezugsebene generiert wird. Hierdurch wird ein Konnex zu der mit Sternen und den Gestirnen Sonne und Mond erhöhten Gewölbezone der Maiestas Domini evoziert (Abb. 113). Letztere liegt in einer Achse zum Fenster. Engel flankieren die untere Peripherie der

---

842 Die Involvierung eines realen Fensters in die Himmelsstadt findet sich auch in der Bauplastik. Verwiesen sei hier auf San Julián i Santa Basilisa in Rebolledo de la Torre. Dort ist eine steinerne Ausführung des Himmlischen Jerusalems, in welches die Figuren von Adam und Eva eingefügt sind, über einer Doppelarkade angebracht. Siehe hierzu eine Fotografie bei Arad 2011, Abb. 85.

843 Die Ersetzung des Glasfensters muss nach dem 2. Weltkrieg erfolgt sein. In der Publikation von Tristram 1944, Taf. 36, ist noch ein mehrteiliges Glasfenster mit einem halbkreisförmigen Abschluss im Scheitelpunkt sichtbar, dessen Datierung unklar ist. Belege in der Literatur lassen sich hierzu keine finden.

kreisförmig endenden Mandorla. Den Übergang zur Wand markieren die drei kleineren Engel in den Medaillons. Diese Disposition ist aufschlussreich, ist doch in die Apsis bzw. den östlichen Abschluss des Sanktuariums häufig das Motiv der Maiestas Domini gesetzt. In ihre Achse ist gleichsam mit dem Fenster ein Stellvertreter gesetzt, der die auch dieser Vision innewohnende Lichtmetapher in das in den Raum eintretende Licht übersetzt.[844]

Durch die drei Fenster werden zusammen mit den bildhaft dargestellten Lichtsymbolen unterschiedliche Lichtträger – nämlich die Thronvision und das Himmlische Jerusalem der Offenbarung – thematisiert und durch die Gestirne in eine kosmologische Dimension überführt. Hierdurch erschließt sich eine weitere Betrachtungsebene zu den bereits im Bezug auf diese Parallelbilder gemachten Beobachtungen zu Dynamik und Statik.[845]

6.4 Synthetische Bildprogramme in der Heilsgeschichte: Vom Anbeginn der Welt zur Gegenwart

Mit dem Begriff synthetische Bildprogramme werden hier die Wandmalereien der Gurker Bischofskapelle und der Nonnenempore von Wienhausen bezeichnet. In beiden lassen sich nämlich zahlreiche der in den vorherigen Kapiteln genannten Aspekte, Motive und Dualismen nachweisen und auch neu verknüpfen, weswegen es sinnvoll erscheint, diesen hier mehr Raum zuzugestehen und nicht nach einzelnen Aspekten befragt zu zersplittern. Die um 1260 entstandenen Gurker Fresken bilden eine Synthese, die im Betrachtungszeitraum dieser Arbeit angelegt ist, wohingegen Wienhausen einen Ausblick auf ein spätmittelalterliches Bildprogramm ermöglicht, das sich bis in die Gegenwart der Nonnen von Wienhausen erstreckte. Hierdurch wird ein Präfigurationscluster generiert. Hinzu kommt ein bisher noch nicht nachweisbarer Aspekt, nämlich die Idee einer virtuell zu vollziehenden Pilgerschaft, deren Ziel nicht die irdische, sondern die himmlische Stadt Jerusalem darstellt. Hierdurch ist exemplarisch an Wienhausen ein Ausblick auf spätmittelalterliche Frömmigkeitspraktiken gegeben.

---

844 Eine ähnliche Disposition ist in Barberà del Vallès nachweisbar. Hier thront die Maiestas Domini in der Apsis. Direkt unter ihr befindet sich ein kleines Rundbogenfenster. Der Lichtbezug lässt sich in Katalonien auch am Beispiel der Maiestas Domini von Sant Climent de Taüll belegen. Dort ist dem Thronenden die Inschrift EGO SUM LUX MUNDI nach Joh 8,12 und 9,5 beigegeben. Siehe Arad 2011, 50-51.

845 Siehe Kapitel 6.1.1.1 Verankerungen im Raum: Statik und Dynamik des Thronmotivs.

6.4.1 Die Gurker Westempore

Im nun folgenden Kapitel zu Gurk wird nach einer kurzen Einführung zunächst ein Rückbezug zur geometrischen Form der Himmelsstadt – hier in der Umsetzung des Kreises – hergestellt. In Erweiterung der bisher gemachten Beobachtungen, die von einer statischen Disposition des Kreises der Himmelsstadt im Raum ausgehen, wird diese Perspektive zum Dualismus erweitert. Es wird hierbei auf die Multiplizierung der Kreisform in Gurk Bezug genommen, die dort statt der bereits bekannten statischen Umsetzung auch dynamische Aspekte umfasst. Verstärkt wird dieser Dualismus im Bildprogramm durch die Insertion unterschiedlicher Bewegungsmotive. Ein weiterer Konnex zu den vorherigen Kapiteln lässt sich in Gurk über das Motiv des Irdischen Paradieses ziehen, das hier mit der irdischen und der himmlischen Stadt synthetisiert wird, wodurch der Dualismus von Imperfektion und Vollendung sowie von Temporalität und Unendlichkeit zutage tritt.

Ferner wird in Gurk das Licht in seinen heilsgeschichtlichen Bezügen fruchbar gemacht, wodurch eine hiervon differierende Betrachtungsperspektive erschlossen wird. Erweitert wird dies durch eine Untersuchung des Dualismus von Licht und Dunkelheit, die das irdische Dasein des Menschen und den mittelalterlichen Kirchenraum bestimmen.

Das Bistum Gurk wurde 1072 gegründet. Unter die Herrschaft Bischofs Roman I. fällt die Erbauung des Domes in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Kapelle, die sich über der Vorhalle der Kirche im Westen befindet, wurde im frühen 13. Jahrhundert errichtet.[846] Für den Zeitraum zwischen 1211-13 ist die Stiftung des Altares durch Bischof Walther von Vatz (1200-13) belegt. Die Altarweihe durch den Elekt Otto I. ist für 1214 überliefert und eine Neuweihe durch Bischof Dietrich II. (1253-78) nach mehreren Bränden in der Kapelle unter den Schutz der Heiligen Florian und Paulus. Die heute übliche Bezeichnung als Bischofskapelle findet sich zum ersten Mal in einer Urkunde für den Zeitraum zwischen 1459-63.[847]

Die Fresken sind um 1260 im Zackenstil ausgeführt.[848] Das Himmlische Jerusalem ist als kreisförmige Mauer in das westliche Gewölbejoch gesetzt (Abb. 103, 104).

---

846 Hartwagner 1963, 8, 11.

847 Schiestl 2011, 35, 37.

848 Die neueste stilistische Einordnung bei ebd., 150-167. Entgegen früherer Annahmen, die von einer figürlichen Vorgängerausmalung bereits um 1220 ausgehen, konnte hierfür bei den maltechnischen Untersuchungen kein Anhaltspunkt gefunden werden. Allerdings existieren in den Fensterlaibungen Spuren von ornamentalen Farbfassungen, die vor 1260 datiert werden. Siehe hierzu Schiestl 2011, 52.

Es handelt sich bei der Kapelle um einen zweijochigen Raum mit Kreuzgratgewölben, der nach Osten ausgerichtet, ursprünglich über eine Tür im Nordwesten erschlossen wurde (Abb. 102). Die Apsis ist bis auf den zu ihr überleitenden Baldachin zerstört. Die sich ehemals zum Kirchenschiff öffnenden Dreierarkaden zu beiden Seiten dieser Struktur sind erhalten (Abb. 107). Im Westen wird die Kapelle durch einen mittig platzierten Okulus und zwei seitlich davon angeordnete Rundbogenfenster erhellt (Abb. 93).[849] Das farbig gefasste und in das Bildprogramm integrierte Rundfenster zeigt eine um 1260 entstandene Kreuzabnahme (Abb. 94). Die ursprünglichen Verglasungen der Rundbogenfenster sind hingegen nicht mehr erhalten.

6.4.1.1 Statik und Dynamik der multiplizierten Kreisform

Um den Nukleus der Stadt, in welchem sich gemäß der Offenbarung Gott und das Lamm befinden, konzentriert sich alles Sein, wodurch nach Gianfranco Ravasi auch das Bild eines Kreises evoziert würde.[850] Bei den Exegeten finden sich Ansätze, die Kreisform zu deuten. Nach Gerhoch von Reichersberg werden die Erretteten zu lebendigen Steinen, die einen kreisförmigen Tempel bilden, da alle gleich weit von ihrem Zentrum Christus entfernt sind. Hierdurch wird eine statische Figur entwickelt, welche sich von der Dynamik der konzentrischen Kreise des Ezekiel und des Rads der Fortuna unterscheidet.[851] Diese dem Kreis der Himmelsstadt innewohnende Eigenschaft wird mit Aspekten von Dynamik bzw. Bewegungsmotiven verglichen werden, welche sowohl andere Motive, die in eine Kreisform eingeschrieben sind, als auch ganze Kompositionsschemata umfassen.
Im Zusammenhang mit der Wiedergabe des Himmlischen Jerusalems als Kreis lässt sich eine Multiplizierung dieser geometrischen Form im Raum der Bischofskapelle von Gurk sowohl in der freskalen als auch in der architektonischen Ausgestaltung beobachten, welche somit für eine vergleichende Betrachtung der räumlichen Dimension geeignet ist. Ferner lassen sich unterschiedliche Bewegungen und Dynamiken in den Einzelkompositionen nachweisen.

6.4.1.2 Bewegungskonzepte zwischen Irdischem Paradies und Himmelsstadt

Durch Inschriften und Bildnisse auf dem Baldachin der Ostwand des östlichen

---

849 Hartwagner 1963, 19.
850 Ravasi 1983, 41.
851 Siehe Morrison 1994, 357-358, 367.

Joches sind die Gurker Bischöfe Otto I. und Dietrich II. sowie der Kanoniker Ulrich auf der Westwand des westlichen Jochs als Stifter des Bildprogramms ausgewiesen. Eine gemalte, fragmentarisch überlieferte Draperie bildet den unteren Abschluss der Wände, die so miteinander verbunden werden. Die Süd- und Nordwände der beiden Joche sind zusätzlich durch einen Fries aus insgesamt 20 Heiligen verknüpft, deren Büsten in kreisrunde Medaillons eingefügt wurden, die teilweise durch spätere Türeinbauten zerstört oder deren verblasste Farben kaum sichtbar sind (Abb. 101, 102, 109, 110). Jeweils fünf Medaillons nehmen eine Wandfläche der Joche ein, wobei auf den Südwänden ausschließlich weibliche und auf den Nordwänden männliche Figuren auszumachen sind. Die kreisrunden Medaillons sind wie Glieder einer Kette aneinandergereiht und durch kleinere Kreise direkt miteinander verbunden. Hintergrund bildet ein rhombenförmiges Muster, welches den Eindruck einer Edelsteininkrustation vermittelt. Dieser Bereich der Wand war durch plastische Auflagen ursprünglich erhaben gestaltet.

In der Lünette der Südwand des westlichen Joches ist über dem Medaillonfries der Zug der Heiligen Drei Könige (Abb. 101) und auf der Nordwand der Einzug Jesu in Jerusalem geschildert (Abb. 102). Es werden verschiedene Bewegungsrichtungen umgesetzt, wobei die Könige nach Westen und Christus nach Osten reiten. Sowohl die Könige als auch Christus sitzen auf Reitpferden. Erstere verstärken durch Gesten, wie die erhobenen Hände mit den Gaben und ihre Ausrichtung nach rechts, diese Dynamik. Der vordere König bildet den Abschluss der Szene. Sein Körper ist im Gegensatz zu den ihm folgenden Königen nach hinten gedreht und durch eine Akklamationsgeste scheint er die Bewegung der nachfolgenden aufzuhalten. Der wegweisende und hier in einen Kreis eingeschriebene Stern von Bethlehem ist außerhalb des Lünettenfeldes in die mit Wolken überzogene Gewölbezone unterhalb der Himmelsstadt gesetzt. Christus auf der gegenüberliegenden Wand ist mit seinem schreitenden Esel in die Mitte der Komposition gesetzt. Es folgen ihm sechs Apostel. Am rechten Rand wird die Komposition von einem Baum mit der jubelnden Menge und dem Stadttor des Irdischen Jerusalems begrenzt, in welchem sich Stadtbewohner zur Begrüßung Christi versammelt haben. Hinter einem Fenster ist eine weitere Figur sichtbar. Der obere Abschluss der Stadt überschneidet den Rand der Lünette und dringt in die Wolkensphäre unter der Himmelsstadt ein.

Auf der Westwand des westlichen Joches sind die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor (Abb. 93) und in dem Glasfenster des kreisrunden Okulus die Kreuzabnahme

zu erkennen (Abb. 94). Im Zentrum der freskalen Komposition schwebt Christus in der Mandorla, die in den Himmel erhoben ist. Diese ist zwischen den über ihm liegenden Okulus und die beiden Rundfenster positioniert. Die Mandorla scheint zwischen die seitlich anschließenden Fenster „eingehängt“ zu sein, da diese die farbig gefassten Fenster leicht überschneidet. Vertikal lässt sich eine ebenso feste Verankerung beobachten, da die Mandorla die mehrteilige kreisförmige Farbfassung des Glasfensters durchbricht. Diese senkrechte Anbindung wird fortgeführt, da sich auch die Farbflächen des Okulus und des darüber liegenden Kreises mit der Büste Gottes überschneiden. Zusätzlich wird der Konnex durch ein weiteres Farbband um Mandorla, Okulus und den Kreis der Gottesdarstellung verstärkt.
Die Laibungen des Okulus überzieht ein vibrierendes Muster aus rhomboiden Formen, das den Tiefensog zum Glasfenster hin verstärkt. Der Rahmen des runden Fensters setzt sich aus drei Kreislinien zusammen. Die innerste Linie wird von einem Vielpaß mit Inschrift überschnitten, der auf die Kreuzabnahme durch Josef von Arimathäa verweist. Der Leichnam Christi wird vom Kreuz genommen. Josef ist unter der Schwere der Last zusammengesackt. Nur der linke Arm des Toten hängt am Kreuz und wird von Nikodemus befreit. Maria liebkost die nach unten hängende rechte Hand, Maria Magdalena ist auf dem Boden zusammengesunken. Durch die Bewegung der Figuren wird eine Abwärtsbewegung bzw. eine Drehbewegung von rechts oben nach unten suggeriert, die eingebettet ist in den die Kreise überschneidenden Vielpaß. Hierdurch wird Dynamik evoziert.
Gott ist während der Transfiguration gegenwärtig und bestätigt die Gottessohnschaft Jesu, was hier durch ein Inschriftenband verdeutlicht wird, das er in Händen hält.[852] Ebenfalls in diese numinose Zone erhoben sind zwei Engeln auf Wolkenfeldern, deren Arme nach oben und unten ausgestreckt sind und hierbei die Farbflächen des Okulus überschneiden ohne diesen festzuhalten.[853]
Zu Seite der Rundbogenfenster auf Höhe des verwandelten Christus stehen die Propheten Moses links und Elias rechts auf Felsenplattformen. Ihre Namensbeischriften sind halbkreisförmig über ihre Köpfe gelegt und beschirmen so die obere himmlische Zone Gottes und der Engel von der darunter liegenden.

---

852 Zu dieser und den anderen Inschriften siehe Katalogbeitrag 11 Gurk (Österreich, Kärnten), ehemaliger Dom Mariae Himmelfahrt, heute Pfarrkirche, Bischofskapelle, Gewölbe, westliches Joch.

853 Dies ist ein Unterschied zu vielen Darstellungen von Engeln, die um eine göttliche Erscheinung platziert sind und z.B. die Mandorla der Maiestas Domini in Händen halten.

Zuunterst kauern die drei Apostel. Unter Moses ist Jakobus und unter Elias Johannes niedergeworfen. Unter der Mandorla Christi liegt Petrus auf dem Rücken. An seiner Seite kniet der Gurker Kanoniker Ulrich, der an den unteren Bildrand gerückt, mit einer ihm beigegebenen Inschrift auf die Stiftung des Freskos verweist. In die Rundbogenfenster sind kreisförmige Medaillons eingepasst, die unbenannte Stifterfiguren, Heilige, Dreikopf und Adler beinhalten (Abb. 95-100). Die Medaillons sind heute leicht am Übergang zu den Fenstern beschnitten, was jedoch sicherlich an der Ersetzung der Fenster liegt, wodurch Teile der Fresken zerstört wurden.
Im Gewölbe entfaltet sich eine Himmelszone, die durch züngelnde Wolkenformationen von den Wandflächen getrennt ist. In den Zwickeln sind vier Propheten mit Schriftbänden erhalten, welche auf die jeweiligen Visionen verweisen (Abb. 105, 106).
Im Südosten steht Ezechiel mit dem Rad. Es schließt im südwestlichen Zwickel der Prophet Jeremias mit dem Töpfer und der Rute an, gefolgt von einer erneuten Darstellung des Propheten im nordwestlichen Zwickel mit der Vision vom Mandelzweig. Die Bezeichnung für Mandelzweig *Virgam vigilantem* wird hier fälschlich als Jungfrau interpretiert, weswegen statt dem Zweig eine Jungfrau dargestellt wurde, die in einer Architekturkulisse sitzt.[854] Im nordöstlichen Zwickel steht der Seher Johannes und schaut die Vision der Himmelsstadt. Die Inschrift, bei der es sich um keine direkte Adaption der Vulgata handelt, verweist auf das Tor im Osten der Stadt, was der Position des Johannes im Gewölbe unmittelbar entspricht.
Auch in der Bildzone der Propheten wiederholt sich das Kreismotiv. Die Räder der vier Wesen, die Ezechiel in seiner Vision beschreibt, drehen sich. Die Darstellung ist in Gurk auf ein Rad beschränkt, welches dem Propheten zugeordnet ist. Die Idee der Bewegung wird durch die mehrfach ineinander gelegten Kreise in Kombination mit den sternförmig angelegten Streben des schwebenden Rades suggeriert. Der Jeremias zugeordnete Töpfer treibt ebenfalls seine runde Scheibe an, um ein Gefäß zu erschaffen, welches er bei Misslingen gemäß dem Gleichnis neu formen kann so wie es Gott mit Israel tun wird. Ein weiteres Kreismotiv findet sich zwischen den beiden eben beschriebenen Motiven mit der Personifikation des Mondes, die aus den Wolken hervortritt. Auf der gegenüberliegenden Gewölbeseite über der Nordwand wird der Kreis der Sonne sichtbar, die ebenfalls als Personifikation gestaltet ist.

---

854 Dieser Hinweis findet sich im LCI 2, 392.

Im Gewölbe entfaltet sich die Vision der Himmelsstadt als runde Stadtmauer, die nach Osten und Westen nicht vollkommen ausgeführt ist, da der Platz für die unteren Mauerschichten zu klein war (Abb. 103, 104). Die Mauern sind mit gemalten Edelsteinen inkrustiert, wodurch das Gemmenmotiv des Heiligenfrieses wiederholt wird. In den vier Himmelsrichtungen liegen je drei Zugänge zur Stadt, die von baldachinartigen Strukturen überfangen werden, in welche drei Apostel eingefügt wurden, zu deren Seiten jeweils ein Engel mit Globus und Zepter platziert ist. Dazwischen ragen Türme bis zum Zentrum auf. Auf ihren Spitzen sitzen die vier Symbole der Evangelisten. Auf dem Südostturm der Adler des Johannes, auf dem Südwestturm der Markuslöwe, auf dem Nordwestturm der Stier des Lukas und auf dem Nordostturm der Engel des Matthäus. Sie beschirmen in dieser mit Wolken ausgefüllten zentralen Zone das Lamm, welches ebenfalls in einen Kreis eingefügt ist und so zum gemalten Schlussstein wird. Der Kreis der Himmelsstadt selbst ist vollkommen statisch, die Figuren greifen durch ihre frontale Anordnung und Rahmung diese Idee wieder auf. Allerdings wird durch die nach oben strebenden und sich verjüngenden Türme eine starke Konzentration und Ausrichtung hin zur Mitte der Stadt – dem Lamm Gottes – suggeriert.

Auf dem Gurtbogen verbindet die gemalte Jakobsleiter zwischen den beiden Jochen Himmelsstadt und Irdisches Paradies miteinander (Abb. 104, 108). Engel klettern die Leiter hinauf und herab und im Scheitelpunkt befindet sich ein kreisförmiges Medaillon, in das die Büste Gottes eingefügt ist. Dieser erscheint Jakob gemäß der Überlieferung. Am unteren Ende des Bogens nach Norden ist der fast vollkommen verblasste schlafende Jakob auf dem Stein von Bethel sichtbar (Abb. 110).

Auf dem Baldachin der Ostwand im östlich gelegenen Joch ist Maria als Thron Salomons mit dem Christuskind wiedergegeben, die von ihren Tugenden eingefasst und von den Stiftern Otto I. und Dietrich II. begleitet wird (Abb. 107). Die Darstellung der Apsis ist weitgehend zerstört. In den Laibungen der Arkaden sind zwei Gruppen aus weiblichen und männlichen Figuren erhalten. Auf der Nordwand wurde die Verkündigung der Geburt Mariens an Anna (Abb. 110), auf der Südwand die Proklamation über die Menschwerdung Christi an Maria (Abb. 109) vermutet, wofür auf beiden Seiten Attribute wie Lilien, Lilienstäbe und Gefäße hindeuten. Aufgrund der Einfügung einer dritten Person auf der Nordwand – es könnte sich hierbei um

Joachim handeln – erscheint die Benennung als Verkündigung an Anna plausibel.[855] Im Gewölbe ist das Irdische Paradies kleeblattförmig in vier Szenen wiedergegeben, wodurch eine Annäherung an die Kreisform der Himmelsstadt evoziert wird (Abb. 108). Im Osten ist die Erschaffung Adams, im Süden das Speisegebot und im Westen der Sündenfall erhalten.
Die Darstellung der Nordkappe ist zerstört. Zu vermuten ist die Vertreibung aus dem Paradies.[856] Der kreisförmig ausgebildete gemalte Schlussstein beinhaltet das Kreuz und die Personifikationen der vier Paradiesflüsse, aus deren Amphoren sich das Wasser der Ströme entlang der Grate ergießt.
In den Zwickeln sind die vier Elemente zusammen mit den vier Evangelisten wiedergegeben. Es handelt sich im Südosten um das Feuer mit der Sonne, im Südwesten um das Wasser mit Dreizack und Fisch, im Nordosten um die Erde mit einer Garbe und im Nordwesten ist die Luft zu vermuten, die heute zerstört ist. Eine individuelle Bezeichnung der daneben an Schreibpulten beim Abfassen des Glaubensbekenntnisses dargestellten Evangelisten ist nicht möglich. Zu vermuten ist eine Verteilung, die jener der Evangelistensymbole auf den Türmen des Himmlischen Jerusalems entspricht.
In der eben vorgenommenen Beschreibung sind die Multiplizierung der Kreisform in der Kapelle, und die zum einen mit dem Kreis verbundenen Ideen von Statik und Dynamik bzw. statische Elemente und Bewegungsmotive innerhalb der Kompositionen angedeutet worden.
Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen: Die Kreisform ist in beiden Jochen der Kapelle gegenwärtig. Sie umfasst zunächst im Gewölbe sowohl die Darstellung der Himmelsstadt als vollkommenes Rund als auch das Irdische Paradies in einer dem Kreis angenäherten Kleeblattform. Dies könnte auf die Vorstellung verweisen, dass das Irdische Paradies unvollkommen ist durch die Gegenwart des Bösen und den Sündenfall, und somit nie die Perfektion der Himmelsstadt erreicht oder darauf, dass sich beide Orte in ihrer Anlage voneinander unterscheiden. Beide Kreise werden entlang der Grate in vier Segmente untergliedert. Hierdurch werden beim Irdischen Paradies die einzelnen Episoden aus der Genesis voneinander getrennt und in der Himmelsstadt wird der innere

---

855 Z.B. von Schiestl 2011, 113-114.

856 Dies legt der Vergleich mit den Malereien im Karner zu Pisweg nahe, welche in Nachfolge der Gurker Fresken stehen, siehe z.B. ebd., 105.

Stadtraum gegliedert. Bei ersterem wird die Temporalität der Ereignisse suggeriert, bei Letzterem entsteht eine fest verankerte, statische und überzeitliche Stadtgestalt. Bei den Fassungen der Grate lassen sich in den Gewölben unterschiedliche Umsetzungen beobachten. In der Himmelsstadt erfolgt eine Ausrichtung der Türme von außen über die Evangelistensymbole zum inneren Kreis mit dem Lamm Gottes. Im Paradies verlaufen vom inneren Kreis mit dem Kreuzsymbol die Fluten der Paradiesflüsse, die aus Amphoren gegossen werden, nach außen hin zu den Evangelisten und den vier Elementen. Die vier Paradiesflüsse stehen in der Exegese u.a. für die vier Evangelien, die sich durch Christi Tod über die Erde verbreitet haben, was hier durch die Bezugnahme auf das Kreuz und die Evangelisten in den Zwickeln sowie die Personifikationen der vier Elemente, die den Erdkreis bestimmen, verdeutlicht wird. Im Himmlischen Jerusalem wiederum wird durch die gegenläufige Ausrichtung und die Platzierung der Evangelistensymbole um das Lamm eine Kulmination und Sammlung der Botschaft der Evangelien verdeutlicht. Die beiden Kreise helfen hierbei, diese Unterschiede zu generieren.

Eine Zone des Überganges zwischen den beiden Gewölben und Themenfeldern stellt die entlang des Gurtbogens gemalte Jakobsleiter dar, die die Verbindung zwischen Altem und Neuem Testament versinnbildlichen kann. Demzufolge ist den Graten von Paradies und Himmelsstadt entsprechend sowohl eine Abwärts- als auch Aufwärtsbewegung durch die kletternden Engel zu beobachten, die im Kreis mit der Gottesbüste gebündelt wird.[857] Diese ist im Scheitelpunkt des Gurtbogens angebracht und liegt in einer Achse mit dem Kreuz und dem Lamm.

Der Kreis der Stadtmauer des Himmlischen Jerusalems zeigt die in der Offenbarung beschriebenen Edelsteine. In der Exegese werden wie bereits veranschaulicht die Märtyrer und Heiligen zu Edelsteinen, welche die Himmelsstadt schmücken. Dies wird in Gurk durch die kreisförmigen Medaillons der Heiligenfiguren verdeutlicht, welche die Form der Stadt repetieren und deren Preziosität vormals durch die plastischen Auflagen besonders stark hervorgetreten sein muss. Diese können hier als Edelsteine verstanden werden, aus denen sich der Bau der Stadt zusammensetzt, bilden sie doch im Raum die untere Ebene der ikonischen Komposition. Deutlich wird als Parallele zu anderen Darstellungen, wie z.B. der

---

857 Diese wechselseitige Bewegung ist im biblischen Text nicht verankert. Dort ist ausschließlich vom Hinaufklettern der Engel die Rede.

Klosterkirche von Prüfening, das Bemühen, unterschiedliche Hierarchien von Heiligen abzubilden (Abb. 225, 230). Weibliche und männliche Heilige werden getrennt voneinander dargestellt, und unter letzteren ist eine Gruppe auf der Nordwand des westlichen Joches zu erkennen, bei der es sich um heilige Bischöfe handelt. Die Medaillons in den Rundbogenfenstern der Westwand mit Heiligen und Stiftern vor dem Hintergrund edelsteinartiger Muster ergänzen diese Idee.
Betrachtet man die restliche Komposition, fällt zunächst auf, dass im östlichen Joch bis auf die eben beschriebenen Aspekte keine weiteren Bewegungs- oder Kreismotive feststellbar sind, sondern dass Maria als Thron Salomons und die Verkündigungen relativ statisch konzipiert sind.[858] Dies ist ein Unterschied zum westlichen Joch mit den Szenen auf Nord- und Südwand, welcher der Statik der Himmelsstadt und der festen Verankerung des verwandelten Christus der Transfiguration entgegen stehen und gegenläufige Bewegungsrichtungen implizieren.
Bereits Bruno Grimschitz betonte die der Himmelsstadt innewohnende Bewegungslosigkeit in Gurk, welche einen Gegensatz bilde zu den Szenen auf der Nord- und Südwand des westlichen Joches sowie zur Bewegung der Körper der Propheten in den Zwickeln. Auf der Westwand hingegen werde eine Bewegung nur durch die an den Rändern angebrachten Figuren suggeriert. Christus in der Mandorla hingegen werde streng und feierlich aufgefasst.[859] Ergänzend ist anzumerken, dass durch die Verkettung der unterschiedlichen Kreisformen wie Mandorla, Okulus und Medaillon eine vertikale, zunächst statische Anordnung von schwebenden Elementen impliziert wird, welche die himmlische Entrückung und Verbindung zur göttlichen Sphäre bzw. zum Himmel besonders anschaulich machen. Von dieser sind die anderen Figuren der Komposition teilweise, wie Ezechiel und Moses, oder vollkommen, wie die seitlich angeordneten Apostel, ausgeschlossen. Somit haben sie an jener der Entrückung innewohnenden Bewegungslosigkeit keinen Anteil. Eine zusätzliche Raffinesse in Gurk besteht darin, dass diese Trennung durch die dazwischen liegenden realen Fenster der Westwand verstärkt wird, die gleichzeitig gemeinsam mit dem Okulus für eine Verankerung der göttlichen Vision sorgen. Aufgebrochen wird die Statik der Dreiheit aus entrücktem Christus,

---

858 Rosmarie Schiestl hat darauf verwiesen, dass das östliche Joch vorrangig der Erhöhung Mariens und das westliche jener Christi gewidmet sei, siehe Schiestl 2011, 149.

859 Grimschitz 1920, 8-9.

realem Okulus mit dem Glasfenster und Büste Gottes erst durch ein genaueres Betrachten der Kreuzabnahme, durch die sich eine Abwärts- und Drehbewegung in Kombination mit den Vielpässen und Kreisen des Glasfensters und der Farbfassung der Fensterlaibung ergibt. Statt die Erhebung Christi, seinen Triumph am Kreuz und dadurch seine Erhöhung zu verbildlichen, wird durch die Kreuzabnahme die unmittelbare Herabsenkung und -setzung des toten Körpers veranschaulicht, welche die temporäre Erhöhung sowie Gottessohnschaft der Transfiguration konterkariert. Rosmarie Schiestl hat bemerkt, dass die Ausrichtung der Könige nach Westen ihrer Herkunft aus dem Morgenland entspricht.[860] Für den Einzug Jesu nach Jerusalem, der eigentlich von dem östlich davon gelegenen Bethanien nach Jerusalem zog, lässt sich dies nicht konstatieren, da in Gurk eine Bewegung von West nach Ost im Sinne der üblichen westeuropäischen Lesart umgesetzt wird. Diese Dynamik wird durch die Wolkenfelder, welche die Lünette und die darüber liegenden Zwickel rahmen, verstärkt. Als kosmologische Fixpunkte und Multiplikatoren der Kreisform ragen aus diesen die Personifikationen von Sonne und Mond sowie der Stern von Bethlehem hervor, die einander an Nord- und Südwand gegenübergestellt sind. Durch diese "realen" und für die Menschen sichtbaren Himmelsgestirne, wird eine Verbindung zu den Szenen der Lünetten aus der Christusvita auf Nord- und Südwand geschaffen, die so an die göttliche und überirdische Vision der Himmelsstadt herangerückt werden. Die Könige verweisen auf das Völkerwanderungsmotiv, welches auch für die Offenbarung relevant ist. Das Irdische Jerusalem, in welches Jesus auf dem Esel einzieht, trägt wiederum durch das Eindringen seiner Stadtabbreviatur in die Gewölbezone eine himmlische Dimension in sich. Zieht man eine vertikale Linie über der irdischen Stadt nach oben, wird die Verbindung deutlicher. Hier verweist der Seher Johannes auf den östlichen Eingang der himmlischen Stadt, was nicht nur seiner Position im Raum und der Bezugnahme auf das Himmlische Jerusalem über ihm, sondern auch der Lage der irdischen Stadt im Osten der darunter liegenden Komposition geschuldet zu sein scheint.

Bewegte Kreise in den Zwickeln sind nur für die Südseite des Gewölbes nachzuweisen im Rad des Ezechiel und der Töpferscheibe aus dem Gleichnis des Jeremias.

Im Zusammenhang mit der Himmelsstadt sind die Ausdeutungen der Visionen der

---

860 Schiestl 2011, 120.

Propheten von Bedeutung, die alle in einem Zusammenhang mit dieser gestellt werden können und auf die Rosmarie Schiestl zusammenfassend verwiesen hat:

> *"Im Südosten steht Ezechiel mit dem Doppelrad..., welches seit dem 12. Jahrhundert ein beliebtes und vielfach in der Ikonographie verwendetes Sinnbild für die geistige Konkordanz des Alten und Neuen Testaments ist, im Südwesten Jeremias mit dem Töpfer und der Töpferscheibe..., die auf den Untergang des irdischen Paradieses und die Prophezeiung des Himmlischen Jerusalems hinweisen, im Nordwesten wiederum Jeremias mit dem Mandelzweig und der in einer Stadtarchitektur sitzenden Jungfrau mit den frierenden Händen..., die ebenfalls Ausdruck für das zerstörte irdische beziehungsweise Himmlische Jerusalem sind, sowie im Nordosten Johannes als Verfasser der Apokalypse neben einer Himmelswolke."*[861]

Die Autorin belegt die Feststellungen an dieser Stelle durch keine exegetischen Quellenbelege, weswegen eine weitere Analyse und Überprüfung notwendig ist.
Mit Ezechiels Radvision beginnend kann gezeigt werden, dass bereits Hieronymus als wichtige Autorität in seinem Kommentar zu Ezechiel die Räder als Verbindung der beiden Testamente ausdeutet und diese zudem mit der Interpretation der Jakobsleiter parallelisiert.[862] Diese naheliegende Vorstellung ist auch in den Bildmotiven von Gurk gespiegelt, wo Ezechiel direkt neben den Gurtbogen mit der Jakobsleiter platziert wird und Altes und Neues Testament aneinander bindet, die im Gewölbe mit der Himmelsstadt ihre Erfüllung finden.
Gregor der Große unterscheidet dann deutlicher zwischen dem inneren Rad, welches das Neue Testament meint und dem äußeren, welches für das Alte Testament steht. Letzteres bezeichnet, was das Neue offenbaren wird.[863]
Hrabanus Maurus rezipiert Hieronymus fast wortgleich, gibt jedoch eine für Gurk sinnfällige Ergänzung, wonach die Evangelien in sich zusammenhängend in ihrem Lauf zum Himmel streben und von denen gesagt wird, dass sie wie die bei Sacharja beschriebenen heiligen Steine über die Erde rollen (Sach 9,16), aus denen die himmlische Stadt erbaut wird.[864] Ein vergleichbares Streben zum Inneren lässt sich in Gurk bei den Evangelistensymbolen beobachten, die zum Lamm Gottes in der Mitte der Stadt ausgerichtet sind. Ein Abbild der heiligen Steine, aus denen sich die Stadt zusammensetzt, ist durch den Medaillonfries gegeben, welche ebenfalls die Idee des

---

861 Schiestl 2011, 135.
862 Hieronymus, *Commentariorum in Ezechielem*, 15-16.
863 Gregor der Große, *Homiliae in Ezechielem*, 935.
864 Hrabanus, *Commentariorum in Ezechielem*, 526.

Kreises rekurrieren, jedoch hier ein statisches Bild vermitteln.
Das Gleichnis vom Töpfer, das Jeremias zuteil wird, folgt im südwestlichen Zwickel. Bereits in der Bibelstelle angelegt ist hier das Urteil Gottes über Israel, das zu einer Neuschaffung führt, da Gott wie der Töpfer über den Ton die Macht hat, das von ihm Geschaffene ex novo entstehen zu lassen. Jeremias ist schließlich den Anfeindungen der Israeliten ausgesetzt, als er im anschließenden Kapitel 19 im Auftrag Gottes von der Zerstörung des Irdischen Jerusalems kündet. Eine Verbindung zum Irdischen Paradies existiert hingegen – anders als von Rosmarie Schiestl vermutet – weder im biblischen Text noch in der Exegese, wie die folgenden Ausführungen verdeutlichen.
Jeremias wird bei Hieronymus mit Christus parallelisiert, der auch Verfolgungen ausgesetzt war. Das vom Irrglauben zersetzte Irdische Jerusalem ist hierbei Gegenbild zur Himmelsstadt.[865] In der Figur des Töpfers sieht z.B. Hrabanus Gott, der als Schöpfer die Macht hat, Neues nach seinem Willen zu erschaffen. Hierbei wird er Gericht halten. Die Verfolgung Jeremias durch die Israeliten deutet für ihn auf die Passion Christi und die Bestrafung der Juden hin. Das von Vielgötterei durchsetzte Jerusalem wird Gott hierbei durch das Himmlische Jerusalem ersetzen.[866]
Einen etwas anderen Ansatz bietet Rupert von Deutz. Für ihn steht die Zerstörung des Gefäßes für die Auflehnung der Juden und die Neuschöpfung für die Christen *ex gentium*, die an Christus glauben, wobei sich das Urteil Gottes den Menschen verschließt.[867]
Bei seiner ersten Vision sieht Jeremias einen Mandelzweig. Dieser Zweig (virga) wurde wie bereits erwähnt in Gurk als Jungfrau (virgo) verstanden und so im nordwestlichen Zwickel verbildlicht. Bei den Exegeten findet sich diese Fehlinterpretation nach meiner Erkenntnis nicht. Die Einfügung in eine Stadtarchitektur könnte auf das Irdische Jerusalem hinweisen, von dem aus Gott in dieser Vision gegen die Israeliten Strafgericht hält. Auf der darunter liegenden Lünette ist bekanntlich das Irdische Jerusalem beim Einzug Christi geschildert, welche diese von Rosmarie Schiestl postulierte Parallelisierung plausibel macht.

---

865 Hieronymus, *Commentaria in Jeremiam*, 829-831.
866 Hrabanus, *Expositio super Jeremiam*, 955-959.
867 Rupert von Deutz, *In Jeremiam*, 1375-1377.

Hieronymus deutet den Mandelzweig als Allegorie für Christus,[868] was von Hrabanus wortgleich zitiert wird.[869] Walafried Strabo bezieht sein Blühen auf die Auferstehung Christi.[870] Rupert von Deutz deutet den Zweig als erste Ankunft Christi, der frei von Sünde ist. Die anschließende Vision vom dampfenden Kessel, die in Gurk nicht verbildlicht ist, hingegen analysiert er als das Strafgericht und ewige Verdammnis,[871] wodurch der Gedanke der Erneuerung impliziert wird.
Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Visionen und Gleichnisse der Propheten Ezechiel und Jeremias unter christologischen Bezügen auf die Zerstörung des Irdischen Jerusalems und die Erneuerung durch die Himmelsstadt verweisen bzw. eine Verbindung zwischen dem Alten und Neuen Testament herstellen. Die durch die Kreise des Rades und der Töpferscheibe implizierte Drehbewegung verweist darauf, dass es sich um einen noch nicht abgeschlossenen Prozess handelt, der von Gott in Gang gesetzt wird. Die Verbindung zum Neuen Testament wird durch die Figur des Sehers Johannes pointiert, der als Ankerpunkt und Überleitung zur Himmelsstadt fungiert, die er in seiner Vision sieht, und die sich dem Betrachter als statischer Kreis und somit Abschluss des göttlichen Schöpfungsprozesses offenbart.

6.4.1.3 Von der Dunkelheit zum Licht

Die Fresken von Gurk wurden im Hinblick auf die Multiplikation der Kreisform und die unterschiedlichen Qualitäten von Dynamik und Statik, Imperfektion und Vollendung diskutiert, die diesen innewohnen. Außerdem lassen sich Aspekte von Licht und Schatten bzw. Dunkelheit für die Westempore erörtern, wodurch ein weiterer Dualismus im Bezug auf die Himmelsstadt in den Blick genommen wird.[872] Dies betrifft sowohl das reale Licht, welches über die Westwand des Raumes über die Glasfenster eindringt, als auch das imaginierte Licht oder dessen Abwesenheit, welches sowohl die Himmelsstadt als auch andere Bildräume innerhalb der Komposition umfasst.
Die Gurker Bischofskapelle ist in zwei Joche geteilt. Für das Lichtphänomen wichtig

---

868 Hieronymus, *Commentaria in Jeremiam*, 710-711.
869 Hrabanus, *Expositio super Jeremiam*, 805-806.
870 Walafried Strabo, *Glossa*, 10. Das Gleichnis vom Töpfer kommentiert er in seiner Glosse nicht.
871 Rupert von Deutz, *In Jeremiam*, 1368-1369.
872 Die Bedeutung dieses Wechselspiels im mittelalterlichen Kirchenraum wurde verschiedentlich untersucht. Siehe beispielsweise Stubenrausch 2004, 82-83.

sind die Fresken in den Gewölben, also das Irdische Paradies im östlichen, der Gurtbogen mit der Jakobsleiter und das Himmlische Jerusalem im westlichen Joch. Darüber hinaus werden in der westlichen Travée die narrativen Szenen vom Zug der Heiligen Drei Könige und vom Einzug Christi in Jerusalem an den Nord- und Südwänden, die Westwand mit der gemalten Transfiguration und die drei Glasfenster einbezogen, von denen der mittlere Oculus die Kreuzabnahme zeigt. Ferner wird der Edelsteinfries der Heiligen betrachtet, welcher die gesamte Nord- und Südwand überzieht. Es wird erklärt, warum diese Abfolge der Bilder im Raum von Osten nach Westen gewählt wurde, veranschaulichen sie doch eine gedankliche, visuelle und leibliche Annäherung von der Dunkelheit zum ewigen Licht der Himmelsstadt.
Wendet sich der Betrachter der Schilderung des Irdischen Paradieses im Gewölbe des östlichen Joches zu (Abb. 108), wird er vermutlich zunächst nicht an die damit verknüpften Lichtphänomene erinnert. Allerdings befindet er sich hier in einem Bereich der Kapelle, die mit am weitesten von der ausschließlich durch die Fenster der Westwand eindringenden natürlichen Lichtquelle entfernt und somit nur wenig erleuchtet ist, wodurch der Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit leiblich erfahrbar wird.
Im Schöpfungsbericht erschafft Gott Licht und Finsternis am ersten Tag und scheidet so den Tag von der Nacht. Dadurch ist dieser Dualismus von Beginn der Welt an gegenwärtig. Am dritten Tage folgt das Werden von Mond und Sonne als größten Gestirnen sowie der Sterne (Gen 1,3-5; 14-18).
Im Paradies sind Adam und Eva dem Licht Gottes teilhaftig. Durch den Sündenfall und die dadurch ausgelöste Vertreibung aus dem Paradies werden ihnen die unmittelbare göttliche Schau und somit auch die Wahrnehmung des göttlichen Lichts genommen. In den im Mittelalter weit verbreiteten apokryphen Schriften zum Leben der Stammeltern wird dieser Verlust und die immerwährende Sehnsucht nach dem göttlichen Licht deutlich herausgearbeitet, die in der Genesis keine Erwähnung finden. Die beängstigende Gegenwart der Nacht bleibt von nun an bestimmend für das Leben der Menschen.[873]
Eine biblische Figur der Nacht und Dunkelheit ist Jakob, der in unterschiedlichen Situationen Erscheinungen des Göttlichen wahrnimmt.[874] Jakobs Himmelsleiter wird

---

873 Mahé 2004 zu dieser Thematik unter Anführung der relevanten Schriftquellen.
874 Siehe hierzu und zu den anderen nächtlichen Offenbarungen Jakobs Lefebvre 2004, 21-22.

im Gurtbogen gezeigt (Abb. 104, 108). Das göttliche Licht offenbart sich dem Propheten über das Bild des Traums. Es wird deutlich, dass die Nacht kein Hindernis bedeutet, um Gott zu sehen. Auch in der Dunkelheit kann das Göttliche sich in seinem Licht zeigen, wodurch die Grenzen zwischen Tag und Nacht verschwinden. Die Erscheinung Gottes ist im Scheitelpunkt des Bogens verbildlicht, die in einer Achse zum Verlust des göttlichen Lichts bzw. der unmittelbaren Anschauung Gottes im Paradies auf der einen und der Wiedergewinnung der göttlichen Erkenntnis und Lichtfülle in der Himmelsstadt auf der anderen Seite steht. Es handelt sich also um eine Zone des Übergangs, die nicht nur als Bindeglied zwischen den Schilderungen des Alten und Neuen Testaments, sondern auch zwischen der temporären Dunkelheit des irdischen Daseins und dem ewigen Licht Gottes zu verstehen ist. So wie im Traum des Jakob eine Grenzüberschreitung zwischen Dunkelheit und Licht, zwischen Erde und Himmel möglich ist, kann sich auch der Betrachter durch seine Bewegung im Raum zwischen diesen Dualismen bewegen.

Die Gegenwart des Lichts, aber auch das Fortbestehen von Schatten und Dunkelheit, werden für den Betrachter im westlichen Joch unmittelbar anschaulich. Am deutlichsten bewirkt dies die Verquickung der drei Fenster mit der Verbildlichung der Transfiguration und der damit verbundenen Gottessohnschaft Christi (Abb. 93). Während der Verklärung auf dem Berg Tabor findet eine Metamorphose statt. Christus wird eleviert und offenbart sich den Jüngern im gleißenden göttlichen Licht, wobei er selbst als Sonne und seine Kleider wie weißes Licht erscheinen. Auch Gott zeigt sich in einer leuchtenden Wolke, die wiederum einen Schatten auf die Jünger wirft und so eine Exklusion derselben von der Lichtvision bewirkt, da sich diese zu Boden werfen und den Blick senken.

Durch die Platzierung der Christusfigur in der Mandorla zwischen die beiden Rundfenster wird die Lichtwirkung verstärkt. Zur verbildlichten Erscheinung von Christus als weiß gekleideter Lichtgestalt tritt das durch die Fenster einströmende Licht hinzu, worauf bereits Josef Hartwagner hingewiesen hat, der hier auch eine Verbindung zur Selbstbezeichnung Christi als Licht der Welt sieht.[875]

In welcher Erscheinungsform das Licht in die Westempore eindrang, muss offen bleiben, da unklar ist, ob sich hier ursprünglich farbige oder farblose Glasfenster befanden. Die heutigen Gläser der Rundbogenfenster sind sekundär. Da allerdings

---

875 Hartwagner 1963, o.S., Nr. 51.

im Bibeltext explizit auf das weiße Strahlen Christi verwiesen wird und dieser in Gurk in ein weißes Gewand gehüllt ist, würde es nicht verwundern, wenn auch die originalen Fenster durchsichtig verglast gewesen wären.
Wichtig für das Verständnis der Transfiguration ist der Umstand, dass Christus vom Licht Gottes erfüllt aus sich selbst heraus strahlt. Allerdings handelt es sich um einen temporären Zustand. So wie das Licht unmittelbar in ihn hineinfährt und vollkommen verändert, entgleitet es ebenso plötzlich wieder. Die Metamorphose ist keine dauerhafte. Das endgültige Einswerden mit Gott und das fortwährende, durch diesen inspirierte Leuchten des Lammes in der Himmelsstadt stehen noch aus.[876] Dieser vorübergehende Zustand entspricht der Wechselhaftigkeit des Lichtes, das den Kirchenraum erleuchten kann, und dessen Abwesenheit den Raum im Dunkeln belässt.
Auf die Gegenwart von Schatten und Dunkelheit verweisen die auf dem Boden kauernden Jünger. Zwei von ihnen, Jakobus und Johannes, liegen seitlich der Rundbogenfenster. Durch diese sind sie von der Lichterscheinung Christi separiert. Vom Leuchten Gottes trennen sie die Propheten Elias und Moses und eine halbkreisförmigen Linie über letzteren. So sind sie auch räumlich in den Schatten gestellt. Aufgebrochen wird dieses Liegen in der Dunkelheit und somit die Exklusion von der göttlichen Vision durch Petrus, der auf dem Rücken liegt und scheinbar nach unten gedrückt ist. Auch der Stifter des Freskos, der Kanoniker Ulrich, nimmt kniend diese Vision war, wodurch eine Parallelisierung zum Blick des Betrachters generiert wird, der Christus in seinem göttlichen und das real in den Raum eintretende Licht wahrnimmt. Außerdem kann er die vertikale Verbindung zwischen den Lichterscheinungen anders als die seitlich angeordneten Figuren erfassen.
Als weitere Lichtquelle tritt das Buntglasfenster mit der Kreuzabnahme hinzu, das zeitgleich zu den Fresken entstanden ist und zwischen die Lichterscheinungen der Transfiguration – also Gott und Christus – eingefügt, sich außerhalb dieses Narrativs bewegt (Abb. 94).

---

876 Gurk ist nicht der einzige Beleg für eine enge Verknüpfung zwischen Transfiguration und Himmelsstadt. Verwiesen sei hier auf den Utrecht-Psalter, in welchem die Verklärung in das Himmlische Jerusalem inkludiert wird. Siehe hierzu z.B. Gatti-Perer 1983, 216, Kat. Nr. 125. Gleiches vermutet wurde von Rotraut Wisskirchen für das Himmlische Jerusalem in Santa Prassede, wobei *" eine atypische Transfigurationsdarstellung mit unüblichen Elementen vorliegt: Ein von zwei Engeln flankierter Christus ohne Mandorla steht inmitten der Mauern des himmlischen Jerusalems und wird von den alttestamentarischen Zeugen Moses und Elias gerahmt. Die beteiligten drei Jünger "verschwinden" in der Apostelreihung."* Zitiert nach Wisskirchen 1990, 93.

Verbildlichungen von Lichterscheinungen finden sich an der Nord- und Südwand mit dem Zug der Könige und dem Einzug Christi in Jerusalem (Abb. 101, 102). Spielt ersterer bei Nacht, ist der zweite in eine taghelle Szenerie gesetzt. Dies wird durch den Mond und den Stern von Bethlehem auf der einen und die Sonne auf der anderen Seite verdeutlicht. Mond und Sonne, die von Anbeginn der Welt existieren, sind als kosmologische Konstanten und Leuchtkörper präsent. Der Stern von Bethlehem ist hingegen ein plötzlich auftretendes und dann wieder verschwindendes Licht. Diese Gestirne werden über die Narrative aus der Christusgeschichte in die kosmologische Gewölbezone in die Nähe des Bildes von der Himmelsstadt eleviert. Wie das Licht, das den Kirchenraum erhellt und die imaginierten Lichterscheinungen während der Transfiguration, sind auch diese temporär und werden ihre Funktion verlieren. Der Stern von Bethlehem ist wie die Lichterscheinung der Transfiguration als christologisches "Lichtzeichen" zu verstehen, das sich im endgültigen Licht der Himmelsstadt erfüllt, in welchem das Lamm zur Leuchte alles Daseins wird.
Die Existenz dieses zukünftigen, autarken und ewigen "Leuchtkörpers" erfährt bereits auf der unteren Blickebene des Betrachters eine Spiegelung. Schaut dieser auf die in Augenhöhe gelegenen Figurenfriese an Nord- und Südwand, zeigt sich ein imaginierter Abglanz dieses himmlischen Lichtes. Ursprünglich mit plastischen Auflagen versehen und deswegen ehemals möglicherweise in besonderem Maße Augen und Tastsinn des Betrachters stimulierend, verbildlichen diese zusammen mit der Kreisform der Medaillons einen Fries aus "lebendigen" Edelsteinen der Himmelsstadt, die ebenfalls gemäß der Exegese aus sich selbst leuchtend verstanden werden.

6.4.2 Die Nonnenempore von Wienhausen

Die Himmelsstadt existiert in einer von Augustinus in der *civitas dei* geprägten Vorstellung bereits seit der Erschaffung der Welt durch Gott. Seitdem ist das Herabkommen der Stadt durch die Gnade Gottes, vermittelt durch die Trinität, gegeben und ihre Bürgerschaft im Wachsen begriffen. Die endgültige Gnade des vollkommenen göttlichen Glanzes wird erst nach dem Weltgericht erstrahlen, da dann alle irdischen Makel abgeworfen sein werden.[877] Im Bildprogramm des Nonnenchores von Kloster Wienhausen in der Lüneburger Heide, in welchem die

---

[877] Weinrich 2005, 355 in englischer Übersetzung. Ebd., 355, Anm. 21 mit Textbelegen.

gesamte Heilsgeschichte synthetisiert wird, scheint dieser Gedanke präsent. Zudem wird in den Bildern die klösterliche Gegenwart der Nonnen als Vorwegnahme des Himmlischen Jerusalems thematisiert, wodurch in der Gesamtheit ein Cluster unterschiedlicher Präfigurationen ausgebildet wird, das auch über die in Gurk aufgeführten heilsgeschichtlichen Bezüge hinausreicht. Ein bildlich umgesetzter Abriss der Heilsgeschichte bis in die eigene Gegenwart ist nach meiner Kenntnis in Verbindung mit dem Himmlischen Jerusalem nur an diesem spätmittelalterlichen Beispiel aus dem 14. Jahrhundert fassbar, weswegen es in diese Arbeit einbezogen wurde.[878]

Auch in Wienhausen wird die Lichtmetapher für das Bildprogramm dienstbar gemacht, breit aufgefächert und über Inschriften fassbar. Dabei ist eine Konzentration der Lichtsymbolik in der Himmelsstadt des Gewölbes und an den darunterliegenden Wänden desselben Joches nachweisbar, die hier als Ankerpunkte der Bildaussage dienen.

Hinzu kommt ein performativer Aspekt, der im Zusammenhang mit den Wandmalereien der Nonnenempore wirksam wird. Es handelt sich um die Idee einer schriftlich belegten virtuellen Pilgerschaft über die Passion Christi, welche als Ersatz für eine reale Pilgerschaft von den Nonnen von Wienhausen in der Klausur in einem performativen Akt vollzogen wurde, und die im Bezug auf die Wandmalereien behandelt wird. Dabei wird deutlich werden, dass auch hier der Dualismus von Dynamik im Akt der Pilgerschaft und der Statik durch das Bild der Himmelsstadt evoziert und körperlich erfahrbar wird. Ziel der Pilgerschaft ist hierbei nicht mehr die irdische sondern die himmlische Stadt.[879]

Nach einem kurzen geschichtlichen Abriss zur Kloster- und Baugeschichte, werden die in den 30er Jahren des 14. Jahrhunderts entstandenen Malereien des Nonnenchores vor allem im Hinblick auf das Himmlische Jerusalem und die genannten Aspekte besprochen werden.[880]

---

878 Meine Überlegungen zu Wienhausen konnte ich im Rahmen eines mobilen Symposiums des SPECTRUM Projekts, das sich mit den visuellen Umsetzungen Jerusalems in Europa beschäftigt, vor Ort vorstellen und als Beitrag ohne Fußnoten publizieren, siehe Konrad-Schineller 2014. Das vorliegende Kapitel dieser Dissertation stützt sich im Wesentlichen auf diese Ausführungen.

879 Die Idee einer virtuellen oder geistigen Pilgerschaft wurde bereits im Zusammenhang mit Marienberg diskutiert. Der Begriff geistige Pilgerschaft wurde in diesem Zusammenhang das erste Mal von Thomas E.A. Dale verwendet, siehe Dale 2004.

880 Die niedersächsischen Frauenklöster sind in den 2000er Jahren in den Blick der Forschung gerückt. Von den fächerübergreifenden Bemühungen zeugen die Publikationen im Rahmen

Zunächst gründete Agnes, die zweite Gattin Heinrichs von Sachsens, anno 1221 in Nienhagen einen Konvent, in den sie sich später zurückziehen wollte. Die erste Äbtissin Eveza wurde dort mit zwölf aus Wöltingerode stammenden Nonnen angesiedelt. Aufgrund der widrigen Bedingungen in Nienhagen wurde das Kloster nach Wienhausen verlegt.[881] Eine Weihe an Maria und die Märtyrer Laurentius und Alexander wurde durch den Hildesheimer Bischof Konrad II. vollzogen. Die Nonnen von Wienhausen erhielten die Archidiakonatskirche des Ortes und deren Güter.[882] Eine Aufnahme in den Zisterzienserorden, wie von Herzogin Agnes gewünscht, konnte vermutlich nicht umgesetzt werden. Stattdessen übernahm der Bischof von Hildesheim das Patronat und beschenkte wie die Welfen das Kloster reich.[883] Durch die finanziellen Möglichkeiten wurde eine kulturelle Hochphase gefördert, die von ca. 1290 bis zur Pest 1350 reichte. In dieser Zeit entstanden unter anderem die Malereien der Nonnenempore. Im 15. Jahrhundert konnte Äbtissin Katharina von Hoya in zwei Amtszeiten eine weitere Blüte des Klosters bewirken, bis sie 1469 vom Bischof von Hildesheim aus ihrem Amt enthoben wurde. Der Konvent wurde in der Folge reformiert, da der Bischof vor allem das Festhalten der Nonnen an persönlichen Gütern kritisierte.[884] Als weitere Verfehlung galt, dass die Nonnen die

---

der Ausstellung "Krone und Schleier" und die jährlichen unter verschiedenen Schwerpunkten stehenden Ebstorfer Kolloquien, siehe Krone und Schleier 2005, ferner den zugehörigen Kolloquiumsband von Hamburger/Jäggi/Martin 2007 sowie die Publikation zu Passion und Ostern in den Heideklöstern als Themenschwerpunkt des 8. Ebstorfer Kolloquiums von Koldau 2010a. In den Aufsätzen der letztgenannten Publikation wird deutlich Abstand zu dem von Classen 2002a geprägten Begriff der Heideklöster als „Gesamtkunstwerk“ zu Gunsten des Begriffs „Lebenswirklichkeiten“ genommen, siehe hierzu Muschiol 2010.
Die Wandmalereien des Wienhäuser Nonnenchores sind seit ihrer Restaurierung Ende des 19. Jahrhunderts Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Zu den Restaurierungen z.B. Königfeld/Lausmann 1995. Eine Dissertation zu den Wand- und Gewölbemalereien stammt von Wiebke Michler, die insbesondere Form und Stil der Malereien analysierte, siehe Michler 1967 und dies. 1968. Kleinere Aufsätze und Erwähnungen in monographischen Abhandlungen über Wienhausen folgten, siehe z.B. Appuhn 1986a und Koch 1988. Anregend für ein umfassenderes Verständnis und eine Einordnung der Malereien sind die Forschungen von June Mecham zur virtuellen Pilgerschaft in Wienhausen, siehe Mecham 2004 und dies. 2005, die durch Olaf Siart im Hinblick auf den Wienhauser Kreuzgang eine sinnvolle Ergänzung erfahren haben, siehe Siart 2008 und ders. 2010. Susanne Wittekind hat die Malereien mit einem Schwerpunkt auf das Passions- und Ostergeschehen untersucht, dazu Wittekind 2010.

881 Konrad-Schineller 2014, 99 nach Appuhn 1986a, 8. Um eine erste Übersicht über Geschichte, Kunstwerke, Quellen und Archivalien und ältere Forschungsliteratur zu Wienhausen zu erhalten, bietet sich auch der Abschnitt zu Wienhausen im 12. Band der Reihe Germania Benedictina an, siehe Faust 1979, 756-796 oder Bek/Hahn/Untermann 2008, 475-480.

882 Konrad-Schineller 2014, 99 nach Appuhn ^{3}1986b, Abschnitte 4-6. Die Bestätigungsurkunde für Wienhausen liegt allerdings erst aus dem Jahre 1233 vor, siehe Mohn 2006, 234.

883 Konrad-Schineller 2014, 99-100 nach Mohn 2006, 234.

884 Konrad-Schineller 2014, 100 nach Classen 2002b, 17-19. Classen konstatiert eine dritte kulturelle Hochphase Ende des 15. Jahrhunderts und eine Stagnation des Klosters seit der

Klausur nicht konsequent umsetzten wie ihnen die Äbte Herman und Bertram von Hildesheim vorwarfen. June Mecham hat die Umsetzung der darauf folgenden Reform mit den von den Nonnen mental nachzuvollziehenden Kreuzwegstationen verbunden, die in zwei Manuskripten überliefert sind. Durch diese virtuelle Pilgerschaft wollten sie sich vermutlich an den sakralen Überbau ihres Konvents erinnern. Schließlich waren sie in ihrer Vorstellung erwählte Jungfrauen, die sich Gott und Christus vergegenwärtigen konnten.[885] Andere aus Wienhausen überlieferte Primärquellen wie das sogenannte Wienhäuser Liederbuch lassen vermuten, dass die Malereien als Teil dieser virtuellen Pilgerschaft auch von nachfolgenden geistlichen Frauen vollzogen wurden.[886]

Die Reformation setzte sich in Wienhausen erst 1581 durch, und es wurde in der Folge zum evangelischen Damenstift.[887]

Die in der Klausur gelegene Nonnenempore mit den Wandmalereien im 1. OG befindet sich über der sogenannten Agneshalle und wurde vermutlich in den 1320er Jahren errichtet (Abb. 366). Darauf deuten dendrochronologische Untersuchungen der Deckenbalken hin. Nonnenempore und Agneshalle bilden mit der östlich an diese Bauteile anschließenden Kirche der Gemeinde den Südflügel der Anlage. Der westliche Teil der älteren Gemeindekirche wurde zugunsten der neuen Bauten abgerissen. Die Kirche wurde jedoch wenig später nach Süden hin verbreitert.[888]

Vier Joche mit einem Kreuzgewölbe bilden den Saal der Nonnenempore. Die Südwand wird von vier Lanzettfenstern durchbrochen, denen vier gleichartig lanzettartig gestaltete Vertiefungen in der gegenüberliegenden Nordwand entsprechen. Wiebke Michler vermutet, dass sich diese ursprünglich als Fenster zum westlichen Kreuzgang hin öffneten und später zugemauert wurden. Ausnahme sei die westlichste Nische, bei der es sich um eine Blendnische handle. Der prominente Schildbogen an der östlichen Wand wurde erst im Barock durch Bretter und einen Priecheneinbau von der Gemeindekirche getrennt. So wurde die ursprüngliche

---

Reformation 1531, die sich in Wienhausen endgültig erst 1587 durchsetzte. Untersuchungen von Friedel Helga Roolfs relativieren mittlerweile die Rolle von Katharina von Hoya, siehe Roolfs 2010.

885 Konrad-Schineller 2014, 100 nach Mecham 2005, 145-146. Zu den Kreuzwegstationen gemäß MS 85 und 86 ebd., 147-152.

886 Konrad-Schineller 2014, 100.

887 Ebd., 100 nach Mohn 2006, 235.

888 Konrad-Schineller 2014, 100 nach Mohn 2006, 235 und 238. Ausführlich zur Baugeschichte von Wienhausen siehe ebd., 234-245.

Öffnung der Empore aufgehoben.[889]

Betreten werden konnte die Empore von der Klausur aus über zwei Türen in der Nordwand, nämlich durch die kleine Armesündertür im Westen der Nordwand und eine deutlich größere Tür im östlichen Joch. Unklar ist die ursprüngliche Verbindung zur Gemeindekirche.[890] Belegt ist jedoch, dass der Probst über einen im Westen der Empore gelegenen Turm die Empore betreten konnte.[891]

6.4.2.1 Verankerungen im Bildraum: Präfigurationscluster und Lichtsymbolik

Die Wände und das Gewölbe der Nonnenempore wurden vermutlich nach 1330 komplett freskiert und laut Klosterchronik im Jahr 1488 von drei Nonnen übermalt. In den Jahren 1867 bis 1868 wollte man den ursprünglichen Zustand wiederherstellen, und der Restaurator Heinrich Ludger Schröer entfernte sie. Anschließend übermalte er die Fresken in Kalkkaseintechnik. Es sollte noch über hundert Jahre dauern, nämlich bis in die 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, bis umfassende Restaurierungen und konservatorische Maßnahmen griffen.[892] Die Malereien gliedern die Wände regelmäßig nach Süden, Norden und Westen in jeweils zwei Register und fügen sich zwischen die Arkaden und Lanzettfenster bzw. Lanzettrahmen ein. Die Rahmen imitieren die Architektur der realen Fenster der Südwand und werden von den großformatig gemalten Ganzfiguren der Heiligen Alexander, Mauritius, Christopher und Michael eingenommen. Im unteren Register der Südwand werden die Martyrien männlicher Heiliger und der zwölf Apostel nacherzählt. Diese Narration wird ebenfalls im unteren Register der Westwand fortgeführt. Das untere Register der Südwand hingegen ist den Martyrien von acht weiblichen Heiligen gewidmet. Außerdem findet sich hier die biblische Erzählung von Jesus und Zachäus.[893] Diese Positionierung an den Wänden von Heiligen in einem narrativen aber auch nicht-narrativen Darstellungsmodus wie in Wienhausen kann häufiger im Zusammenhang mit dem Himmlischen Jerusalem beobachtet werden, das in Wienhausen im östlichsten Gewölbejoch dargestellt ist (Abb. 367). In Wienhausen besteht die Besonderheit darin, dass beide Formen nebeneinander existieren, jedoch deutlich

889 Konrad-Schineller 2014, 100-101 nach Michler 1967, 8-11.
890 Konrad-Schineller 2014, 100-101 nach Mohn 2006, 240.
891 Konrad-Schineller, 101 nach Wittekind 2010, 159. Ausführlicher im Hinblick auf einen möglichen Zugang auch für Laien über diese Treppe, Mohn 2006, 240 und 242.
892 Konrad-Schineller 2014, 101 nach Königsfeld/Lausmann 1995, 90-94. Die Klosterchronik wurde von Horst Appuhn ediert, siehe Appuhn ^{3}1986. Zu den Übermalungen im 15. Jahrhundert, siehe ebd., Abschnitt 28.
893 Konrad-Schineller 2014, 101.

unterschiedlichen Raumkompartimenten zugeordnet werden.[894] Die verschiedenen Gruppen der Kirche im unteren Register, also die Apostel sowie die männlichen und weiblichen Märtyrer, erscheinen als Grundlage des Bildprogramms. In einem allegorischen Sinn können sie als Fundament und Säulen der Kirche verstanden werden. Durch ihre Positionierung im Bildprogramm wird diese Deutung unmittelbar anschaulich. Die Monumentalisierung der anderen Heiligen in den Lanzettrahmen gründet vermutlich auf ihrer Bedeutung für Wienhausen, die ihnen zu einer hervorgehobenen Stellung innerhalb des Bildgefüges verhalf. Die Märtyrer sind relevant für die im Gewölbe dargestellte Himmelsstadt. Durch ihr Selbstopfer nach dem Vorbild Jesu Christi dürfen sie als sogenannte valde boni das Himmlische Jerusalem direkt betreten.[895]

Doch welche Stellung nahmen die Nonnen und das Kloster von Wienhausen in diesem kirchlichen Gefüge im Bezug auf die Himmelsstadt ein? Auch hier geben die Wandmalereien Hinweise. Zwei Bildfelder können dies besonders gut veranschaulichen. Ein Feld liegt direkt über dem Haupteingang zum westlichen Kreuzgang. Dort ist das von zwei Seraphim bewachte Kloster Wienhausen zu sehen (Abb. 368). Zu erkennen sind die Konventskirche mit dem Nonnenchor als Bestandteil des südlichen Flügels und ein Teil des Westflügels. Hinterfangen werden diese Bauteile von hohen Mauern und Zinnen, die kein Spiegel der realen Architektur sind, sondern zusammen mit den Engeln das Kloster von außen abgrenzen und ihm eine himmlische Dimension geben. Sie verweisen auf die Auserwähltheit der Nonnen, deren engelsgleiches Leben im Kloster als Spiegel der Himmelsstadt angesehen wurde.[896]

Auf Wienhausen zugeschnitten ist auch das rechts an die Darstellung des Klosters folgende Bildfeld, das Jesus Christus als himmlischen Bräutigam zeigt, der von verschiedenen Personengruppen flankiert wird (Abb. 369). Zwei Engel rahmen den auf einem Thron sitzenden Christus ein. Sie halten Musikinstrumente in Händen. Gekrönte Jungfrauen haben zur Rechten Christi Platz genommen. Sie wurden aufgrund ihrer Kronen und Schleier von Wiebke Michler als Nonnen bezeichnet.

---

894 Eine narrative Erzählstruktur der Martinsgeschichte im Zusammenhang mit dem Himmlischen Jerusalem findet sich z.B. in Sankt Georgen ob Judenburg. Nicht-narrative Heiligendarstellungen sind hingegen in Matrei und Gurk nachweisbar.

895 Konrad-Schineller 2014, 101. Auf die augustinische Klassifikation wurde bereits im Zusammenhang mit Marienberg in Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg hingewiesen.

896 Ebd., 101-102.

Bernhard von Clairvaux ist ebenfalls Teil dieser Gruppe und sitzt am äußersten Rand.[897]

Zur Linken des Bräutigams sitzen gekrönte Jungfrauen ohne Schleier.[898] Christus hält zwei Spruchbänder in Händen, die Mt 25,34 zitieren:

> *TRANSITE AD MAGNIS Q(UI) CO(N)CUPISCITIS ME; VENITE B(E)N(E)DICTI P(A)TRIS MEI PO(SI)D(ETE) PAR(ATUM) VOB(IS) (REGNUM)*[899]

Es erscheint plausibel einen Bezug zu dem in Mt 25,1-13 erzählten Gleichnis der zehn Jungfrauen zu ziehen und eine Verbindung zu der eben zitierten Stelle aus dem Weltgericht nach Matthäus zu setzen. Zu beachten ist jedoch, dass die Darstellung von dem Gleichnis abweicht und eine inhaltliche Beziehung zu Wienhausen umgesetzt wird. Hinzu kommt die Darstellung des Heiligen Bernhard von Clairvaux, die bereits von Horst Appuhn in Verbindung zu seinen Schriften gesetzt wurde. Allerdings benannte Appuhn keinen konkreten Text aus dessen Werk.[900] Bernhard hat über das Gleichnis der zehn Jungfrauen gepredigt. Sie ist als 109. Predigt *De lampadibus evangelicarum virginum* bekannt.[901] Das Himmelreich kann von den Jungfrauen durch ihre Jungfräulichkeit, ihr tugendsames Leben und die praktizierte Frömmigkeit erreicht werden:

> *"At lucet castitas etiam ex seipsa. Sed quanto lucidior lampas ardens, quam sine igne, tanto pulchrior casta generatio cum caritate. Sic et a ceteris voluptatibus temperantia, et patientia in adversitatibus, honestas in conversatione, et circumspectio in sermone, eleemosyna quoque et eiusmodi opera pietatis, naturali quadam placere gratia..."*[902]

Auch den Nonnen von Wienhausen steht dieser Weg offen, da sie durch das

---

897 Konrad-Schineller 2014, 102 nach Michler 1967, 231.

898 Diese wurden zuletzt von Susanne Wittekind als Jünglinge bezeichnet, siehe Wittekind 2010, 183-184.

899 Konrad-Schineller 2014, 102 zitiert nach Michler 1967, 231. Übersetzung nach Einheitsübersetzung der Bibel: *„Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, nehmt das Reich in Besitz, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist."*

900 Konrad-Schineller 2014, 102 nach Appuhn 1986a, 18.

901 Konrad-Schineller 2014, 102.

902 Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke*, 9, 786. Übersetzung zitiert nach ebd., 787: "*Aber die Keuschheit leuchtet auch von selbst. Doch wie eine brennende Lampe heller leuchtet als eine ohne Feuer, so ist ein keusches Geschlecht mit Liebe schöner als eines ohne sie. So wecken offenbar auch Maßhaltung in den übrigen Genüssen, Geduld in Widrigkeiten, Anständigkeit im Lebenswandel, Umsicht im Reden, auch das Almosengeben und ähnliche Werke der Frömmigkeit gewissermaßen durch ihre natürliche Schönheit Gefallen [...]"*

klösterliche Leben als Bräute Christi keusch leben und sich so als kluge Jungfrauen erweisen. Vielleicht erklärt dies auch das Nebeneinander der geistlichen und nicht näher zu identifizierenden Jungfrauen im Fresko, sind doch die Nonnen beides zugleich. Die Bezeichnung der Nonnen als kluge Jungfrauen findet sich auch noch im Wienhäuser Liederbuch in den sogenannten "Klosterregeln".[903]

> *"O simus ergo, virgines in Wynhußen pervigiles to der ewighen werschop hen concordes federe. Post mortem ut petissique Marie simus Christique, des help uns got, [ergo: kyrie eleison]. Amen."*[904]

Nach einer selektiven Betrachtung des unteren Registers anhand zweier Szenen, die für das klösterliche Verständnis der Nonnen von Wienhausen als bedeutend eingeschätzt wurden, soll nun ein Blick auf das obere Register der Wände geworfen werden (Abb. 365 mit Schema nach Michler 1968), in dem Episoden aus der Genesis und Exodus geschildert werden.
Die alttestamentarischen Schilderungen beginnen im östlichen Joch der Südwand mit der Schöpfungsgeschichte, die bis zum westlichsten Bildfeld im oberen Register der Nordwand mit der Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies erzählt wird. Es folgen weitere Szenen aus der Urgeschichte wie z.B. der Bau der Arche Noah und als Abschluss Jakobs Traum von der Himmelsleiter. Im östlichsten Joch der Nordwand, direkt oberhalb der analysierten Bildfelder des unteren Registers mit der Darstellung von Kloster Wienhausen von Seraphim bewacht und dem Bräutigam mit den Jungfrauen und dem Heiligen Bernhard, folgen mit Mose vor dem brennenden Dornbusch und dem Auszug aus Ägypten mit der Teilung des roten Meeres und dem Untergang der Ägypter (Abb. 370) Szenen aus Exodus. Bernhards Interpretation des Auszugs aus Ägypten, die sich in seiner ersten Predigt zum Kirchweihfest *De quinque sacramentis Dedicationis* erhalten hat, kann hier zum Verständnis herangezogen werden. Dieser ist vergleichbar mit dem Verlassen des weltlichen Daseins, dem Eintritt in das Kloster und dem dortigen Leben. Es fügt sich somit in die

---

903 Konrad-Schineller 2014, 102-103. Paul Alpers bezeichnet das Lied als „Klostergelübde“, Peter Kaufhold als „Klosterregel“. Weiterführende Bemerkungen hierzu finden sich bei Roolfs 2010, 258.

904 Kaufhold 2002, 145. Die neuhochdeutsche Übersetzung nach ebd., 145: "*O seien wir also wachsame (kluge) Jungfrauen in Wienhausen in Erwartung der ewigen Herberge in einträchtigem Bund. Dass wir nach unserem Tode Dienerinnen Mariens und Christ werden, dazu helfe uns Gott. [darum: Herr, erbarme dich]. Amen."*

Aussage der bereits analysierten Bildfelder ein:[905]

> *"Ipsi, credo, videtis quanta iam possemus invenire miracula, si perscrutari singillatim liceret singulorum exitum de Aegypto, et deserti viam, id est abrenuntiationem saeculi, introitum monasterii, in monasterio conversationem."*[906]

Doch noch einmal zurück zum Beginn der Schöpfungsgeschichte im östlichen Joch der Südwand, die gegenüber der Szenen aus Exodus angeordnet ist. Die Erschaffung des Lichts (Gen 1,3) wird durch ein Spruchband deutlich bezeichnet:[907]

> DIX(IT) D(EU)S FIA(T) (LUX ET FACTA) EST LUX[908]

Zu sehen ist eine Unterteilung der Erde in eine helle und eine dunkle Seite, also in einer üblichen Umsetzung des Themas (Abb. 371). Allerdings weicht die Szene durch die Einfügung einer symmetrisch aufgebauten Stadt auf der von Licht erhellten Seite von der üblichen Ikonographie ab. Wie auch in der gegenüberliegenden Darstellung von Kloster Wienhausen hinterfangen Mauern die Häuser und Türme der Stadt. Wiebke Michler hat vermutet, dass es sich um eine Präfiguration der Himmelsstadt handelt, die das göttliche Licht beinhaltet, das Gott bereits bei der Erschaffung der Welt gestiftet hat. Sie symbolisiert dadurch das erste und nie verlöschende göttliche Licht.[909]
Allerdings wird auch in diesem Bild und in Referenz auf die Bibel deutlich, dass der Dualismus von Licht und Dunkelheit von der Erschaffung der Welt an herrscht. Erst durch die endgültige Realisierung der Himmelsstadt wird sich dieser Dualismus auflösen.[910]
Im östlichen Joch wird an den Wänden die Präexistenz der Himmelsstadt sowohl in der Erschaffung der Welt als auch in der Gegenwart der klösterlichen Gemeinschaft

---

905 Konrad-Schineller 2014, 103.
906 Es handelt sich um Sermo I, in: Bernhard von Clairvaux 1997, 8, 812. Deutsche Übersetzung nach ebd., 813: "*Ich glaube, ihr seht selbst, welch große Wunder wir finden könnten, wenn es erlaubt wäre, an jedem einzelnen den Auszug aus Ägypten genau zu erforschen, seinen Weg durch die Wüste, das heißt die Entsagung der Welt, seinen Eintritt ins Kloster und sein Leben im Kloster."*
907 Konrad-Schineller 2014, 103.
908 Zitiert nach Michler 1967, 196. Übersetzung zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel: "*Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht."*
909 Konrad-Schineller 2014, 103-104 nach Michler 1967, 196.
910 Konrad-Schineller 2014, 104.

visualisiert. Das Gewölbe wird von der Himmelsstadt eingenommen (Abb. 367). Beim Betreten und Verlassen der Empore wurden die Nonnen mit diesen Darstellungen und der vollendeten Himmelsstadt konfrontiert. Augenfällig ist, dass bei der Erschaffung des Lichts die Stadt bereits perfekt symmetrisch angelegt ist. Dies lassen die Bauten des Klosters vermissen, obwohl auch hier symmetrische Gruppierungen existieren. Beiden gemeinsam sind jedoch die hoch aufragenden, mit Zinnen geschmückten Mauern, die einen Angleichungsprozess implizieren. Dies umfasst auch die anderen Darstellungen der Nord-, West- und Südwand, sowie die Himmelsstadt selbst. In diesen Rahmen fügt sich ebenfalls die beschriebene Szene vom Bräutigam mit den Jungfrauen und Bernhard von Clairvaux ein. Letzterer greift nämlich in der oben aufgeführten Predigt von den törichten und klugen Jungfrauen das Bild der Lampen auf. Jene der klugen Jungfrauen leuchten aus sich selbst, da sie keusch sind. Ihre Tugenden schimmern in immerwährendem Licht. Dieses Licht besteht - wie in Wienhausen verbildlicht - seit der Erschaffung der Welt. Bernhards Predigt hilft somit zu verstehen, warum auf eine Darstellung der Lampen, wie im biblischen Gleichnis zugrunde gelegt, in der visuellen Umsetzung verzichtet wurde.[911]

6.4.2.2 Die Dynamik der virtuellen Pilgerschaft

Für das Verständnis der Idee der virtuellen Pilgerschaft muss der Betrachter den Blick hinauf in das in vier Joche umfassende und in jeweils vier Kappen unterteilte Gewölbe richten (Abb. 366). Die Leserichtung erfolgt von Westen nach Osten, wobei die ersten drei Joche inhaltlich und durch eine gleichförmige Gestaltung miteinander verbunden sind. Gemeinsam sind den ersten drei Jochen ein gemalter Hintergrund aus Weinblättern und die Untergliederung der Kappen in je drei Medaillons, die den zeitlichen Rahmen von der Menschwerdung Christi bis zu seiner Glorifizierung umfassen (Abb. 365 mit Schema nach Michler 1968). Der Fokus liegt hierbei vor allem auf der Kindheit, den Leiden und der Glorifizierung Christi. Das öffentliche Leben spielt kaum eine Rolle. Weibliche Vorbilder für die Nonnen wie Maria Magdalena, die drei Marien und die Gottesmutter Maria hingegen werden im Hinblick auf die Performanz der weiblichen Frömmigkeit besonders berücksichtigt. Teilweise kommt es zu einer Abänderung der üblichen Ikonographie, wenn z.B. Maria in Begleitung von Maria Magdalena und einer anderen Maria Christi Leib vom Kreuz

911 Konrad-Schineller 2014, 104; Bernhard von Clairvaux 1998, 787.

nimmt und nicht Joseph von Arimathea (Abb. 372). Im östlichen Joch befindet sich das Himmlische Jerusalem (Abb. 367), das durch den Verzicht auf den Hintergrund aus Weinranken und die Unterteilung in Medaillons deutlich von den anderen Jochen abgegrenzt ist.[912]

Die der Kreisform innewohnende dynamische Qualität, welche hier durch die Medaillons gespiegelt wird, wurde bereits im Zusammenhang mit Gurk diskutiert.[913] Das Himmlische Jerusalem wird durch die andersartige statische Gestaltung von dieser Dynamik in dem bereits bekannten Dualismus abgegrenzt. Die Weinranken und Medaillons werden zugunsten eines komplexen und das gesamte Gewölbefeld ausfüllende Architektursystem aufgegeben. Eine eindeutig geometrische Figur kann im Gegensatz zu anderen bekannten Exempla nicht generiert werden, da die drei Ebenen der Stadt unterschiedlich hoch angesetzt sind und viele Architekturabbreviaturen einzelne Personengruppen in der Stadt überfangen.[914] Je ein Baldachin in der Ost- und Westkappe erinnert an frühere ikonographische Umsetzungen wie in Gurk und Matrei (Abb. 103, 151). Durch Figuren mit Inschriftenbändern, die sich in den Zwickeln befinden, wird die Himmlische Stadt ebenfalls identifiziert. Im Folgenden wird dieses Textprogramm beginnend mit der Ostkappe niedergeschrieben und übersetzt. So findet sich im südlichen Zwickel eine nichtbiblische Textstelle, die womöglich für Wienhausen entwickelt wurde und direkt auf die direkt unter dem Band liegende Präfiguration des Himmlischen Jerusalems in der Erschaffung des Lichts verweist.[915]

CIVITAS SUPERNE PATRIS ILLUSTRATUR VERI SOLIS SPLENDORE[916]

Es folgt ein Schriftband gemäß Offb 5,13 und 7,10, das sich auf das als Schlussstein des Gewölbes dargestellte Lamm Gottes beziehen lässt und sich im westlichen Zwickel der Südkappe und im südlichen Zwickel der Westkappe befindet:[917]

---

912 Konrad-Schineller 2014, 104-105.

913 Siehe Kapitel 6.4.1.1 Statik und Dynamik der multiplizierten Kreisform.

914 Konrad-Schineller 2014, 105.

915 Ebd. Ich konnte die Textstellen keinem bestimmten Autor zuordnen. Eine Suche in der online verfügbaren und umfassendsten Sammlung lateinischer Texte, der Library of Latin Texts / Series A, in der unter anderem die Schriften Bernhards von Clairvaux zusammengetragen sind, blieb ohne Ergebnis.

916 Michler 1967, 191: "*Die Stadt des Vaters in der Höhe wird erleuchtet von dem Glanze einer wahrhaften Sonne."*

917 Konrad-Schineller 2014, 106.

SIT SALUS ET HONOR DEO N(OST)RO QUI SEDET SUPER THRONUM ET AGNO[918]

Im nördlichen Zwickel der Westkappe folgt der Lobpreis der Stadt laut PS 26,8:

DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TUE ET LOCUM[919]

Des Weiteren ist im westlichen Zwickel der Nordkappe zu lesen:

QUA IRI PLENUM EST GAUDIUM[920]

Im östlichen Zwickel der Nordkappe findet sich nach Ps 48,3 und Mt 5,4:

HEC EST CIVITAS REGIS MAGNI[921]

Und schließlich folgt laut Ps 87,3 im nördlichen Zwickel der Ostkappe:

QUAM GLORIOSA DICTA SUNT DE TE CIVITAS DEI[922]

Das Textband QUA IRI PLENUM EST GAUDIUM ist ein nicht-biblischer Text, dessen Aufnahme jedoch verständlich wird, wenn man sich das Wienhäuser Bildprogramm vergegenwärtigt. In der auf den Wänden verbildlichten Heilsgeschichte und in den ersten drei Gewölbejochen von Westen aus gesehen vollzieht sich ein Streben, ja eine dynamische Bewegung zur Vollendung in der Himmelsstadt, die in der Verwendung des Wortes *ire* eine schriftliche Entsprechung im Textprogamm findet.[923] Diese Dynamik ist in der im östlichen Joch dargestellten Stadt selbst zum Erliegen gekommen. Sie ist das Ziel aller Bemühungen der Menschen oder wie hier der mentalen Pilgerschaft der klösterlichen Gemeinschaft. Diese Statik wird auch durch

---

918 Michler 1967, 191: "*Heil und Ehre sei unserem Gott, der auf dem Stuhl sitzt, und dem Lamm!"*
919 Ebd.: "*Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses und den Ort (da deine Ehre wohnt)."*
920 Ebd.: "*Wo einzugehen freudenreich ist."*
921 Ebd.: "*Dies ist des großen Königs Stadt."*
922 Ebd.: "*Herrliche Dinge werden von dir gepredigt, Stadt Gottes."*
923 Konrad-Schineller 2014, 106.

die Hierarchien des Figurenpersonals in den verschiedenen Architekturabbreviaturen der südlichen, nördlichen und westlichen Gewölbekappe befördert.[924] Dieses spiegelt nicht nur die Ränge der Kirche und biblische Figuren im Allgemeinen wie. z.B. Märtyrer und Propheten, sondern auch konkrete Funktionsträger von Wienhausen wie z.B. die Äbtissin aber auch die Nonnen wieder.[925] Davon inhaltlich und durch ein differierendes Bildgerüst unterschieden ist die östliche Gewölbekappe, in der sich die Blicke des Betrachters konzentrieren. Im Zentrum - unterhalb des gemalten Schlusssteins mit dem Lamm Gottes - befindet sich Christus in der Mandorla als Maiestas Domini, die als himmlische Vision in der Himmelsstadt aufgeht. Gerahmt wird sie von Dreiviertelkreisen mit Darstellungen der vier Wesen und der Sterne. Die Zwischenräume sind mit anderen kosmologischen Darstellungen wie Sonne, Mond und weiteren Sternen gefüllt. Unter der Maiestas Domini liegt eine Baldachinarchitektur mit zwei als Halbfiguren dargestellten Engeln, die beidseitig von Architekturen flankiert werden. Auf der einen Seite sind das fünf isokephalisch angeordnete Seraphim, auf der anderen Seite ist die Marienkrönung zu sehen. Maria als Braut Christi wendet sich dabei dem segnenden Christus in einer Geste der Interzession zu.[926]

Es wurde bereits erwähnt, dass in der Himmlischen Stadt das gesamte Abbild der Ränge der Kirche unter Einbezug des Wienhäuser Konvents zu sehen ist. Die Hoffnung der Nonnen auf eine Teilhabe, die bereits auf den Wänden unterhalb der Stadt ausgedrückt wurde, hat sich nun erfüllt. Die Darstellungen an den Wänden mit den Präfigurationen der Himmelsstadt im östlichen Joch werden zu Ankerpunkten, die von der Schöpfungsgeschichte mit der Erschaffung der Welt bis zur klösterlichen Gegenwart mit der Darstellung des Klosters bewacht von Seraphim reichen. Im Gewölbe entfaltet sich chronologisch das Leben und Leiden Christi bis zur Kulmination der Heilsgeschichte in der himmlischen Stadt, wobei die weibliche Frömmigkeit durch Vorbilder wie z.B. Maria, besondere Berücksichtigung erfährt. Diese Chronologie der Ereignisse und die kontinuierlich gesetzten rollenspezifischen

---

924 Konrad-Schineller 2014, 106.

925 Im Detail hierzu Katalogbeitrag 37 Wienhausen (Deutschland, Niedersachsen), Zisterzienserinnenstift, Nonnenchor, Gewölbe, östliches Joch.

926 Konrad-Schineller 2014, 107. Olaf Siart hat darauf hingewiesen, dass die Nonnen hofften, einst wie Maria durch ihre *virginitas* göttlichen Lohn zu erhalten. Maria als Vorbild war gleichsam in ihrer Rolle als Braut Christi gegenwärtiges Vorbild für die Nonnen in der gemalten Himmelsstadt, die sich ebenfalls den Einzug in das Himmlische Jerusalem am Jüngsten Tag erhofften, was auch durch andere Lieder aus dem Wienhäuser Liederbuch ausgedrückt wird. Eine Übersicht findet sich bei Siart 2008, 73.

Akzente beförderten im Sinne einer *Imitatio Christi* die Augen und möglicherweise auch die Körper der Nonnen in virtueller Pilgerschaft hin zum Himmlischen Jerusalem.[927]

Susanne Wittekind verweist darauf, dass eine punktuelle Leseweise der Medaillons im Gewölbe aufgrund der Inschriftenbänder zu berücksichtigen sei. Außerdem hätten die Nonnen während des Gebets im Chorgestühl nur einzelne Medaillons sehen können und so zielgerichtet über diesen meditiert.[928] Unter dem Holzboden der Nonnenempore wurden 1953 Handzeichnungen von einzelnen Medaillons des Gewölbes gefunden, die diese Leseweise nahelegen und verdeutlichen, das die Rezeption der Malereien durch den festhaltenden Prozess der Zeichnung ergänzt und bereichert wurde. Diese kleinen beweglichen Bilder konnten die Nonnen mit sich führen und so die damit möglicherweise verknüpften Memorierungsprozesse und Meditationen fortführen.[929]

Es ist jedoch über die von June Mecham erarbeiteten Anleitungen zum Nachvollziehen der Passion Christi in den klösterlichen Manuskripten 85 und 86 aus dem 15. Jahrhundert belegt, dass die Nonnen ihr Kloster, seine verschiedenen Orte und Kunstgegenstände durch komplexe Bewegungsabläufe und Memorierungstechniken in das Jerusalem von Christi Passion transformierten. Die Nonnenempore mit ihren Malereien, die Leben und Leidensgeschichte Christi in den Medaillons miteinbeziehen, war Teil dieser komplexen virtuellen Pilgerschaft.[930]

---

927 Konrad-Schineller 2014, 107.

928 Ebd., 108 nach Wittekind 2010, 174-176.

929 Konrad-Schineller 2014, 108.

930 Ebd., nach Mecham 2004 und dies. 2005. Neue Überlegungen zu den Manuskripten bei Pinchover 2014. Es ist nicht überliefert wie die Malereien in die virtuelle Pilgerschaft einbezogen waren. Möglicherweise können jedoch Lieder, die sich im sog. Wienhäuser Liederbuch erhalten haben, Hinweise geben wie auch die Nonnen in späterer Zeit die Wandmalereien rezipierten. Siehe hierzu Konrad-Schineller 2014, 108-110.
Das Wienhäuser Liederbuch wurde 1935 von Paul Alpers im Archiv von Wienhausen entdeckt und herausgegeben, siehe Alpers 1944. Ein Faksimile wurde von Heinrich Sievers publiziert, siehe Sievers 1954. Es existieren neue Editionen des Liederbuches von Peter Kaufhold mit neuhochdeutschen Übersetzungen und eine kritische Textausgabe von Albrecht Classen, siehe Kaufhold 2002 und Classen 2002b.

7. Schlussbemerkungen

Die Himmelsstadt wurde in dieser Arbeit in ihren unterschiedlichen architektonischen Umsetzungen primär in der mittelalterlichen Wandmalerei und an einigen Beispielen aus der stadtrömischen Mosaikkunst vom 9. bis zum 13. Jahrhundert betrachtet.[931] Eine Prämisse war hierbei vor allem die Raumvalenz des Themas herauszustellen, die sich immer wieder beobachten lässt. In dieser Form und unter der zugrunde liegenden Auswahl sowohl der generierten Beispiele als auch der damit verbundenen Motive wurde das Himmlische Jerusalem noch nie zusammenhängend untersucht.[932] Um die Applikation des Themas im Kirchenraum zu fassen, war es jedoch zunächst wichtig die elementare Grundlage für die Darstellung, nämlich die Offenbarung des Johannes und die mit dieser verwandten Texte näher zu betrachten. Dies wurde vor allem im Hinblick auf Motive aus dem Text unternommen, welche im räumlichen Zusammenspiel als wichtige Bildbezüge in Erscheinung treten. Ferner wurden unterschiedliche Textgattungen herangezogen, welche für das Verständnis der Himmelsstadt im Mittelalter von Bedeutung sind.

Als eigene Kategorie wurden die Himmlischen Wohnungen des Evangeliums nach Johannes eingeführt, die mit dem Himmlischen Jerusalem sowohl in Texten als auch in den Bildern gleichgesetzt werden. Im Gegensatz zur Himmelsstadt wird diesen im Raum nur eine marginale Position zuerkannt, welche stets in einen eschatologischen Kontext gesetzt ist. So ist dieses Motiv zwar für die räumliche Betrachtung von untergeordnetem Interesse, bietet jedoch andere Aspekte, die hoffentlich gattungsübergreifende Impulse geben können. Um dieses sowohl in der religionswissenschaftlichen und theologischen als auch kunsthistorischen Forschung vernachlässigte Motiv, das primär in Frankreich verortet werden kann und die Herleitung seiner Gestalt besser verstehen zu können, wurden nämlich in besonderem Maße schriftliche Quellen analysiert. Als vorbildhafte Bildquellen für das Thema wurden Grabbauten, nämlich antike und mittelalterliche Columbaria, ausgemacht. Dieser Vergleich lässt sich eng an die textliche Überlieferung binden, in der die Verknüpfung zwischen den Columbaria, den Himmlischen Wohnungen und

---

931 Da die stadtrömische Tradition des Lämmerfrieses ausgeklammert wurde, handelt es sich mit Santa Prassede, San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore um lediglich drei gesicherte Exempla.

932 Um einer Erfassung aller mir bekannten und hier zugeordneten Beispiele genüge zu tun, wurde der vorliegende Katalog verfasst, der das Material sammelt und dadurch den Haupttext entlastet.

der Himmelsstadt belegbar ist.
Die hier zusammengefassten Ergebnisse zu den Himmlischen Wohnungen verdeutlichen bereits eine wichtige Beobachtung, die sich bei der Betrachtung des Themas immer wieder ziehen ließ: nämlich seine Diversität, welche mit vielfältigen Anbringungsorten im Raum einher geht.
Diese Unterschiedlichkeit, die an die geometrische Form gebunden sein kann, sich aber auch gerade in der Loslösung davon und somit in alterierenden Bildkonzepten niederschlägt wurde deswegen an Fallbeispielen erörtert. Unterschiedliche Konzepte und ein weites Spektrum eröffnen sich auch, wenn man die Stadt in ihren topographischen und personalen Einheiten untersucht. Bereits hier lässt sich die räumliche Inszenierung dieser unterschiedlichen Einheiten der Stadt diskutieren.
Die Inszenierungsoptionen des Himmlischen Jerusalems im Raum wurden anhand von drei thematischen Blöcken, nämlich unter Heranziehung von Motiven aus der Offenbarung, einen Einbezug in die größeren Zusammenhänge der Heilsgeschichte und im Hinblick auf die für den mittelalterlichen Kirchenraum wichtige Lichtmetaphorik diskutiert. Ausgewählt wurden nur solche Motive, die in eine enge Wechselbeziehung zur Himmelsstadt treten und für die räumliche Erfahrung durch die Rezipienten von Bedeutung sind. Zudem wurde die Einbindung der Bilder in liturgische Abläufe bei einzelnen Beispielen, die hierfür Anhaltspunkte liefern, diskutiert. Insgesamt wurde deutlich, dass dualistische Prinzipien immer wieder in Erscheinung treten, die stets auf die Himmelsstadt als Desiderat zielen. Oder anders ausgedrückt: erst durch einen Gegensatz, der über die Bilder ausgedrückt wird wie z.B. die Idee von Dynamik und Statik, lassen sich Alleinstellungsmerkmale der Himmelsstadt erkennen.
Eine synthetisierende Betrachtung, welche viele der genannten Raumstrategien umfasst, wurde anhand von Gurk und Wienhausen verfolgt. Letztgenanntes Beispiel ermöglicht durch seine Entstehungszeit im frühen 14. Jahrhundert zudem einen Ausblick auf spätmittelalterliche Entwicklungen und leitet über zu zukünftigen Forschungsdesideraten. Im heilsgeschichtlichen Bildercluster von Wienhausen tritt nämlich die Idee einer virtuell zu vollziehenden Pilgerschaft innerhalb der Klostermauern als performativer Aspekt hinzu, die zwischen den Stationen von Christi Passion im vorgestellten Irdischen Jerusalem und der Himmelsstadt oszilliert, wobei der Vollzug in den einzelnen Funktionsräumen des Konvents stattfindet und an künstlerische und schriftliche Artefakte unterschiedlicher Couleur gebunden ist.

Die Idee der Pilgerschaft, die nicht nur im Hinblick auf eine Reise ins Heilige Land, sondern wie in Wienhausen in der Lebenswirklichkeit der Nonnen oder jenseits der Klausur für die Gläubigen durch Kreuzwegstationen oder über größere topographische Fixpunkte einer Stadt oder Landschaft durchgeführt wurde, erfährt zur Zeit eine Aufarbeitung.[933] Wichtig scheint es, in diesem Zusammenhang auch die mögliche Involvierung der Himmelsstadt in die damit verbundenen performativen Akte einzubeziehen, was in dieser Arbeit anhand von Wienhausen versucht wurde. Neben dieser Forschungsperspektive erscheint auch eine erneute Konzentration auf den Kirchenraum anhand anderer Medien wünschenswert. Zu denken ist hierbei an früh-und hochmittelalterliches liturgisches Gerät wie Leuchter, Rauchgefässe und Altäre, welche die Himmelsstadt abbilden. Diese Teile der Kirchenausstattung, die von der Forschung zur Zeit wenig beachtet werden, wurden bisher nicht in einer Zusammenschau im Hinblick auf ihre Funktion in der Liturgie und ihren Kontext betrachtet, der z.B. ihre Aufstellung im Raum, aber auch Aspekte wie Mobilität und Immobilität der Objekte umfasst.

933 Zu nennen ist hier vor allem das Spectrum-Projekt der Hebrew-University in Jerusalem und die vor allem mit der Universität Hamburg und dem Kunsthistorischen Institut Florenz getätigten Publikationen, welches die "Übersetzungen" der irdischen Stadt in Europa und somit auch die genannten virtuellen und durch Artefakte gestützte virtuelle Pilgerschaft der häufig unter der Rubrik "Volkskunst" zusammengefassten Kreuzwegstationen und Heiligen Berge untersucht.

Katalog in alphabetischer Reihenfolge

1 Aiguilhe (Frankreich, Auvergne, Haute-Loire), Kapelle Saint-Michel d'Aiguilhe, Sanktuarium, Nord- und Ostwand

Datierung: Obgleich die Malereien der Kapelle seit fast 200 Jahren bekannt sind, wird eine systematische Erforschung der Ausstattungsphasen erst seit wenigen Jahren durch die Forschergruppe GRPM betrieben, die fünf Abschnitte aus romanischer und gotischer Zeit unterscheidet.[934] Die Ausmalung des Sanktuariums mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalems geht auf die frühesten Arbeiten in der Romanik zurück. Eine genaue Datierung liegt nicht vor. Außerdem finden sich aus gotischer Zeit Spuren von Wandmalereien in diesem Bereich, obgleich gegenwärtig nicht klar ist, ob es sich um eine oder mehrere Kampagnen handelt.[935]

Technik: Die Wandmalereien wurden in einer ersten Ausstattungsphase al Fresco aufgetragen. In einer zweiten Kampagne wurde eine neue Schicht al Secco auf die Wände appliziert.[936]

Restaurierung: Im Jahr 1823 wurden die Fresken mit weißer Tünche bedeckt. In nur drei Monaten wurden jene 1851 unter Leitung von Anatole Dauvergne wieder aufgedeckt und stark übermalt. Sicherungsmaßnahmen gehen auf die Jahre 1950, 1970[937] und 1976 zurück. Nicht weiter dokumentierte Restaurierungen wurden 1952 und 1962 vorgenommen.[938] Seit 1997 wurden Pläne für eine sachgerechte Restaurierung erstellt und in den Jahren 2003 bis

---

934 Ein Grundriss mit der Darstellung der Ausstattungsphasen findet sich bei GRPM 2012, 286, Abb. 2.

935 Ebd. präsentiert eine Zwischenbilanz der gegenwärtigen Forschungen. GRPM steht für *Groupe de recherches sur la peinture romane.* Es handelt sich um eine Vereinigung von Kunsthistorikern und Restauratoren, die sich der Erforschung der mittelalterlichen Wandmalereien in Frankreich widmet. Xavier Barral i Altet datierte das Gewölbe des Sanktuariums sowie die Szenen an der Wand mit Verkündigung und Geburt ins 10. Jahrhundert. Eine Ergänzung im Gewölbe durch die Figur des Erzengels Michael und die restlichen Wandmalereien des Sanktuariums stammten hingegen aus dem 12. Jahrhundert, siehe beispielsweise Barral i Altet 2000b, 222. Allerdings räumte er ein, dass aufgrund der Kohärenz des Bildprogrammes von einer gleichzeitigen Entstehung im 12. Jahrhundert ausgegangen werden könne, siehe ders. 1975, 267-269.

936 Lazarescu 2005, 56-57. Bei Streiflicht wird deutlich, dass vorbereitende Ritzungen in den Putz gesetzt wurden, siehe GRPM 2012, 287-288.

937 Manciulescu 2005, 58-59.

938 Ebd., 283.

2004 unter der Leitung von Stefan Manciulescu realisiert.[939]

Geschichte: Die von Truannus, dem Kirchenältesten von Le-Puy-en-Velay, unter der Ägide des Bischofs Gotescalc in Auftrag gegebene Kapelle Saint-Michel liegt auf einem steil aufragenden Felsen von 82 Meter Höhe inmitten der Landschaft. Jene wurde 961 von Gotescalc geweiht.[940] Diese natürliche Felsformation wurde im Mittelalter zum Ziel zahlreicher Pilger auf dem Weg nach Santiago de Compostela. Wie viele andere Höhenheiligtümer, ist die Kapelle dem Erzengel Michael geweiht. Mit ihr sind zahlreiche Legenden verbunden.[941] Die Kathedrale Notre-Dame von Le-Puy-en-Velay in unmittelbarer Sichtweite der Kapelle war ein wichtiges Pilgerziel und mit dem Besuch von Saint-Michel d'Aiguilhe verknüpft. Es war der Michaelskult etabliert.[942]

Beschreibung: Die Kapelle wurde in zwei Phasen erbaut. Im 10. Jahrhundert wurde ein Zentralbau über quadratischem Grundriss mit drei Apsiden errichtet, so dass die Form eines dreiblättrigen Kleeblattes entstand. Dieser war aus westlicher Richtung zugänglich. Diese ursprüngliche Kapelle wurde laut Xavier Barral i Altet vermutlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erheblich erweitert und verändert. Dabei wurde der erste Bau teilweise von einem Deambulatorium ummantelt, so dass von außen nur die Ostapside und Teile der Nordapsis sichtbar waren. Die Südapsis wurde entfernt und die Mauer an dieser Stelle offen gelassen. Der Eingang erfolgte nicht mehr von Westen, sondern im Südosten über ein Portal, das den Besucher zunächst in ein Vestibül führte und, indem er fünf Stufen erklomm, in das kreisförmig angelegte Deambulatorium versetzte, welches als eigentliches Kirchenschiff diente und in den ursprünglichen Kapellenbau von Westen her überleitete. An das

---

939 Manciulescu 2005, 58-59.

940 Detailliert zum Weihedatum und zur Rolle von Gotescalc und Truannus Framond 2012, 15-20. Als alternative Schreibweise des Namens Gotescalc ist auch Godescalc in der Literatur anzutreffen, z.B. bei Barral i Altet 2012.

941 Im Detail zu den Kontroversen um die Entstehungszeit der Kapelle und die damit verknüpften Legenden Barral i Altet 1975, 230-235.

942 Framond 2012, 22 und 24-25. Zum Michaelskult in Le-Puy und Aiguilhe siehe auch Juhel 2012, 147.

Deambulatorium wurde zusätzlich im Nordwesten ein Glockenturm angefügt, welcher Stilelemente der ebenfalls erhöht gegenüberliegenden Kathedrale von Le-Puy-en-Velay aufweist.[943]

Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** in Gestalt der Himmlischen Wohnungen befindet sich im heutigen Sanktuarium der Kapelle (Abb. 1-3). Die Wandflächen und das Gewölbe des Sanktuariums waren vollkommen mit Wandmalereien bedeckt, wobei insbesondere die vier Register der Wände nur fragmentarisch erhalten sind. Die Himmlischen Wohnungen erstrecken sich im zweiten Register von oben über drei Geschosse an Nord- und Ostwand (Abb. 3-5).
Übergeordnetes Thema ist die Darstellung der Maiestas Domini im Gewölbe (Abb. 10). Es setzt sich aus einer äußeren und einer inneren gemalten Himmelszone zusammen. Der innere Bereich ist kreisförmig und wird von dem äußeren durch eine kaum sichtbare rote Linie getrennt. Vermutet wurde, dass es sich entweder um eine gezielte Trennung von zwei Himmelszonen oder um eine Konstruktionslinie für die Komposition handelt.[944] Das Gewölbefeld wird durch ein mäanderartiges Wolkenband von den Wandflächen getrennt. Es zeigt im Osten die Vision der Maiestas Domini, die direkt über dem Weltenrichter gelegen ist und beide Zonen durchdringt. Der thronende Christus befindet sich in einer zweiteiligen Mandorla und hat die Hand zum Segensgestus erhoben. In der inneren Himmelszone liegen außerdem die Personifikationen von Sonne und Mond, die Christus flankieren. Im

---

943 Zur Baugeschichte ausführlich Baral i Altet 1975, 244-250. Alternativ ders. 2012, 230-232. Zu aktuellen Restaurierungen des Gebäudes Manciulescu/Pépin 2005, 54, 56, 58-60. Zu vorangegangenen Restaurierungen des Portals Cranga 2005, 55. Zum Programm des Portals Bandmann 1952, 1-20 und die Revision seiner Thesen durch Barral i Altet 1975, 250-260. Der ältere Forschungsstand unter Beifügung der Restaurierungsberichte des 19. Jahrhunderts sowohl Architektur als auch Malerei betreffend, inklusive Abdrucke der damals gemachten Zeichnungen bei ders. 1975, 236-244 und 270-304. In dieser Arbeit findet sich eine Auswahl der Aquarelle von Anatole Dauvergne, siehe Abb. 4-11.Der gesamte Bestand kann über die virtuelle Plattform POP des französischen Kultusministeriums unter den Stichworten Saint Michel d'Aiguilhe und Anatole Dauvergne eingesehen werden. Zuletzt abgerufen am 18.07.2020.

944 GRPM 2012, 291.

Westen dieses inneren Abschnitts ist mit dem Erzengel Michael der Patron der Kapelle dargestellt. Er durchdringt zusammen mit dem ihm zugeordneten Drachen beide Flächen. Er ist genau wie die zwei ihn flankierenden Seraphim zum Scheitelpunkt des Gewölbes hin ausgerichtet.

Michael steht mit der Lanze auf einer Wolke über dem Drachen. Jedoch durchbohrt er das Ungeheuer nicht. Zumindest lässt sich dies nicht am Bild belegen. Vielmehr befindet sich die Lanze seitlich von ihm.[945]

Im äußeren Himmelsring sind in den Ecken die Evangelisten-symbole in Medaillons eingefügt, die zum Gewölbescheitel ausgerichtet sind. Zwischen dem Engel im Nordwesten und dem Stier im Nordosten befindet sich die Büste eines Engels. Zwischen dem Adler im Südosten und dem Löwen im Südwesten ist eine identische Engelsfigur integriert.

Im oberen Register aller Wandflächen sind Apostel auf der Süd- und Nordwand und Heilige auf Ost- und Westwand im Kontext des Weltgerichts dargestellt (Abb. 6-9). Diese lassen sich teilweise voneinander unterscheiden.[946] Anatole Dauvergne identifizierte im Osten im Zentrum sitzend über dem Fenster angebracht eine Gestalt mit erhobenen Armen, die von zwei Engeln flankiert wird, denen womöglich Lanze und Kreuz als Leidenswerkzeuge Christi beigegeben waren. Auf der linken Seite vom Betrachter aus gesehen befand sich die heilige Fides von Conques, bezeichnet durch die Inschrift S(AN)C(T)A FIDES und auf der rechten Seite ein unbekannter Heiliger S(ANCTU)S.[947] Es ist naheliegend, bei der im Zentrum dargestellten Gestalt von Christus als Weltenrichter auszugehen.

Auf gleicher Höhe im Süden folgen sechs Apostel mit Büchern.

---

945 GRPM 2012, 291. Eine Abb. findet sich bei ebd., 293, Abb. 8.

946 Barral i Altet 1975, 266.

947 Ebd., 280 nach Dauvergne. Der Bericht von Anatole Dauvergne, der nach der Aufdeckung der Fresken angefertigt wurde, wurde von Xavier Baral i Altet publiziert. Seine Übertragung des Textes wird im Folgenden herangezogen.

Identifizieren lässt sich nur der Apostelfürst, der namentlich als PE(T)RUS bezeichnet ist.[948]

Auf der Westwand sind durch einen späteren Fensterdurchbruch nur drei Figuren erhalten. Von links nach rechts lassen sich zunächst die heiligen Georg S.GEORGIUS und Stephan S.STE(PH)A(NUS) identifizieren. Bei der nächsten Figur jenseits des Fensters ist eine Identifizierung nicht möglich. Anatole Dauvergne erkannte noch, dass diese Kasel und Bischofsstab trug.[949]

Auf der Nordwand steht im oberen Register von links nach rechts zunächst eine kaum wahrnehmbare Gestalt. Sichtbar sind Fragmente der beigegebenen Inschrift ARS. Dann wird mit S.(AN)X(TUS) MATHEUS auf den nächsten Apostel verwiesen. Es folgen Jakobus, bezeichnet als S. IACOBUS und Bartholomäus mit der Beischrift S. BARTHOLOMEUS. Die Figur ist bis auf die Buchstaben A AS verloren. Es folgt der Apostel Andreas S. ANDR.(EAS).[950]

Im darunter liegenden Register befindet sich auf den Ost- und auf Teilen der Nordwand das **Himmlische Jerusalem**, welches den Verdammten gegenübergestellt wird (Abb. 3-5).[951] Beide Szenen werden von einem bauzeitlichen Fenster voneinander getrennt, welches farbig gefasst wurde. Die Hand Gottes erscheint im Scheitelpunkt des Bogens.[952]

Das Himmlische Jerusalem in Gestalt der Himmlischen Wohnungen wird aus breit gelagerten Arkaden über einer gemauerten Sockelzone gebildet, zwischen die rechteckige Fensteröffnungen gesetzt wurden. Die Hauseinheit wird durch ein Säulenportal und einzelne Dachaufbauten mit Giebeldächern definiert. Ein nackter

---

948 Barral i Altet 1975, 282.

949 Ebd.. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003527

950 Ebd. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003529

951 Ebd., 266.

952 Ebd., 284. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003530

Seliger wird vermutlich durch einen Engel in die Himmlischen Wohnungen geführt. In ihrem Innern blicken aus den Arkaden je zwei bekleidete Gestalten nach außen, die in Büstenform wiedergegeben sind. Die Figuren in den unteren beiden Geschossen sind durch Schleier als Frauen gekennzeichnet. Die Gestalten im obersten Geschoss hingegen tragen Kronen als Kopfbedeckung und können somit möglicherweise mit Märtyrern gleichgesetzt werden. Als Vergleich bieten sich hier die Märtyrer in den Himmlischen Wohnungen von Poncé-sur-Loire an, die besser erhalten sind.[953] Im Teilbereich der Nordwand öffnet sich ein weiteres Portal und ermöglicht dem Betrachter einen Blick ins Innere. Dort sitzt eine Figur mit Heiligenschein. In der Forschung wurde vermutet, dass es sich um den heiligen Petrus oder Abrahams Schoß handeln könnte.[954] Die letztgenannte Annahme erscheint schlüssiger, wie der Vergleich mit Saint-Loup-de-Naud und Vicq nahelegt.[955]

Im links an die Wohnungen anschließenden Nordfenster war womöglich eine Seelenwägung durch den Erzengel Michael zu sehen.[956]

Den Himmlischen Wohnungen gegenübergestellt ist der Kampf um die Seelen (Abb. 11). Am linken Bildrand ist der fliegende Erzengel Michael zu sehen, der den Dämonen mehrere Seelen entrissen hat, die auf einer Anhöhe versammelt sind. Es handelt sich um zwei nackte Gestalten und einen bereits in weiß gekleideten Seligen. Mit der Rechten hat Michael eine nackte Seele an der Hand ergriffen. Die mit einer Lanze bewaffnete Linke wehrt einen Dämon ab, der heute fast vollkommen zerstört ist. Ein weiterer Teufel bedroht die Seelen mit einer Lanze.

---

953 Siehe den Katalogbeitrag 22 Poncé-sur-le-Loir (Frankreich, Pays-de-la-Loire, Sarthe), Pfarrkirche Saint-Julien, Westwand.

954 GRPM 2012, 294.

955 Siehe 32 Saint-Loup-de-Naud (Frankreich, Île de France, Seine-et-Marne), ehemalige Prioratskirche Saint-Loup-de-Naud, Sanktuarium, Südwand, Fresken zerstört und 36 Vicq-sur-Saint-Chartier (Frankreich, Centre, Indre), Pfarrkirche Saint-Martin, Sanktuarium, Südwand.

956 Barral i Altet 1975, 284 nach Dauvergne. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003535

Auf der Südwand bläst ein Engel die Trompete zur Auferstehung der Toten.[957] In der anschließenden Fensterzone ist eine monumentale, kaum erhaltene Gestalt zu sehen, die sich nicht identifizieren lässt.[958] Die anderen Darstellungen dieses Registers sind nicht erkennbar.

Im folgenden dritten Register von oben wurde in den Zwickeln der Ostwand eine Höllendarstellung vermutet, worauf u. a. kauernde nackte Gestalten und monsterartige Wesen hinweisen sollen.[959] Die anderen Szenen auf dieser Höhe sind nicht mehr lesbar.

In der im Osten gelegenen Apsis sind die Verkündigung und die Geburt Jesu zusammen mit der Verkündigung an die Hirten zu erkennen.[960] In der Apsiskalotte der Nordapsis sind mehrere nimbierte Gestalten nachweisbar.[961]

Literatur : Anthony 1951, 48, 137-138; Barral i Altet 1975; ders. 2000a; ders. 2000b, 217-222; ders. 2012; Baum 1930, 220; Beigbeder 1970, 56-58; Brion-Guerry 1958, 25; Christe 1996, 135, 139-140; Cranga 2005; Dehoux 2012; Demus 1968, 135; Deschamps 1951a, 20, 23; ders. 1951b, 100-101; Deschamps/Thibout 1951, 12, 28, 34, 36-38, 59, 151, 155, 158; dies. 1953, 370-371; Durliat 1975, 10-11, 14; Duprat 1944, 211, 213-214; Framond 2012; Franzé 2011,177-178, 195, 206; Gatti-Perer 1983, 179, Kat. Nr. 61; Gautheron 1927, 4; Gousset 1977/78, Text, 192, 199, 200, 203, Katalog, 69; Grabar 1952, 184; Grabar/Nordenfalk 1958, 103; GRPM 2012; Hubert 1951, 66-68; Juhel 2012, 147; Lammy-Lasalle 1958; Lauranson-Rosaz 2012, 189-193; Lazarescu 2005; Legrand 2005; Manciulescu/Pépin 2005; Mâle 1905, 278-279; Marinelli 1965; Martin 1962; ders. 1992, 3, 36-45; Mesuret 1967, 126-128; Michel

---

957 GRPM 2012, 294. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003540

958 Barral i Altet 1975, 285 nach Dauvergne. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003542

959 Ebd., 290-291. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003547

960 Ebd., 294-298. Eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003555

961 Ebd., 292-294. Eine Abbildung eine Abbildung findet sich unter https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APPM003550

1961, 15, 39, 101-102, 110, 149, 157; Schrade 1963, 52-54, 82; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 11, 65.

2 Angers (Frankreich, Pays de la Loire, Maine-et-Loire), Abtei Saint-Aubin, Doppelarkade im östlichen Kreuzgangflügel

Datierung: Der östliche Kreuzgangflügel wird in der Forschung zwischen 1140-1150 und 1150-1170 datiert. Aufgrund der engen inhaltlichen Verbindung zwischen Malerei und Skulptur sowie stilistischen Anhaltspunkten, geht Christian Davy von einer Datierung ins 3. Viertel des 12. Jahrhunderts aus.[962]

Technik: Die Malerei wurde auf einen dünnen Grund aufgetragen, der im Wesentlichen aus Bleiweiß besteht.[963] Es handelt sich also nicht um eine Fresco- oder Seccomalerei, die auf einen Putzgrund aufgetragen wird.

Restaurierung: Die Malereien des östlichen Kreuzgangflügels wurden 1836 entdeckt und von Victor Godard publiziert.[964] Eine Restaurierung erfolgte 1993, wobei die Malereien gesäubert und Pigmentanalysen durchgeführt wurden.[965]

Geschichte: Einer Legende zufolge wurde die Basilika von Angers bereits im 6. Jahrhundert gegründet, um die Gebeine des heiligen Bischofs Aubin von Angers aufzunehmen. Die Gründung der Abtei geht auf den Herzog von Anjou, Geoffrey Grisegonelle, im Jahre 966 zurück. Die Kirche wurde 1032 durch einen Brand zerstört und bis in das 12. Jahrhundert hinein wieder aufgebaut. Vom romanischen Kreuzgang ist der östliche Flügel vorhanden.[966] Seit 1797 ist dieser der Präfektur des Départements Maine-et-Loire zugehörig.[967]

Beschreibung: Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** befindet sich in der Archivolte des rechts neben der Türe des Kapitelsaales liegenden Doppelarkadenfensters im partiell erhaltenen Kreuzgang von Saint-Aubin. Die farbig gefasste, an die Wand applizierte figürliche Plastik und die übrigen Wandmalereien gehen hier eine Symbiose ein. In den anderen Doppelarkaden ist ausschließlich die Bauplastik

962 Davy 1999, 159.
963 Ebd., 158.
964 Godard 1837.
965 Davy 1999, 156.
966 Ebd., 156.
967 Palazzo 2003, 7.

erhalten geblieben.[968]

Der Doppelarkade mit der Himmelsstadt ist eine mit aufwendiger Bauplastik versehene Archivolte vorgeblendet (Abb. 12). Jeder Keilstein der Archivolte ist mit einem in Stein gehauenen Engel versehen. Das dahinter liegende Doppelarkadenfenster ist ebenfalls mit Skulptur und Wandmalerei geschmückt. In der Spandrille ist als Bauskulptur eine ursprünglich farbig gefasste thronende Gottesmutter mit dem Christuskind zu sehen, deren Mandorla auf beiden Seiten von ebenfalls plastisch ausgeformten Engeln gehalten wird,[969] denen Weihrauchfässer beigegeben sind.[970] Unmittelbar unter Gottesmutter und Kind befindet sich die gemalte Himmelsstadt vor weißem Grund (Abb. 13). Die genau unter der Maiestas Mariae spitz auf das Himmlische Jerusalem zulaufenden Umrandungslinien der Malerei verstärken den Eindruck, dass diese auf die in einem hellen Bildfeld liegende Stadt herabschwebt. Das **Himmlische Jerusalem** ist als quadratische Stadt mit hoch aufragenden blau, rot und gelb durchwirkten Mauern wiedergegeben. Fünf verschiedenartig ausgebildete Türme sowie Zinnen bilden den oberen Abschluss der Mauern. Das Säulenportal ist geschlossen. Dennoch kann der Betrachter einen Blick von oben in das Innere der Stadt werfen, da Frontal- und Draufsicht kombiniert wurden. Zwei aufeinander ausgerichtete Häuser mit geöffneten Portalen befinden sich darin.

Zu beiden Seiten der Himmelsstadt werden Episoden der Epiphanie erzählt. Rechts vom Betrachter aus und gegen den Uhrzeigersinn zu lesen, beginnt sie vor einem dunklen Hintergrund mit den drei Weisen aus dem Morgenland (Abb. 14), die dem Stern und einem weisenden Engel folgen (Mt 2,1-2). Daran anschließend, ohne eine ausdifferenzierte räumliche Trennung, wird die Begegnung der drei Weisen mit Herodes geschildert (Mt 2,7-8) (Abb. 15). An die durch

---

968 Eine Auflistung der einzelnen figürlichen Elemente der anderen Arkaden findet sich in Kapitel 6.2.3.2 Vom "Zug der Heiligen Drei Könige" zur Himmelsstadt in Angers.

969 Deschamps/Thibout 1963, 58.

970 Mallet 1985, 46.

das Himmlische Jerusalem unterbrochene Geschichte im Zentrum der Komposition schließt links die Anbetung des Kindes durch die Weisen vor dunklem Grund an (Mt 2,10) (Abb. 16), welche nach rechts gewandt, die thronende Maria mit dem Christuskind meint, die durch ihre plastische Ausformung als Maiestas Mariae über das narrative Bildgeschehen erhoben wurde. In der linken unteren Ecke gibt Herodes einem gerüsteten Mörder den Befehl zur Kindstötung (ProtoevJac 22,1; bei Mt 2,16 wird nur der Befehl selbst genannt, nicht die Handlanger) (Abb. 17). Von dem im Uhrzeigersinn anschließenden betlehemitischen Kindermord (Mt 2,16-18) (Abb. 18) ist diese Szene durch ihren weißen Grund und eine kleeblattförmige Rahmung getrennt. Die linke Bildhälfte folgt in der Anordnung der drei Episoden also nicht der in der rechten Bildhälfte vorgeprägten Leserichtung von unten nach oben, an der sich dann die Szenenabfolge gemäß der Bibel orientiert. Die himmlische Sphäre und Auszeichnung der Stadt werden durch die herabschwebende Muttergottes betont. Christian Davy wies zudem auf den perfekten achsensymmetrischen und harmonischen Aufbau der Komposition in der Wiedergabe der Himmelsstadt hin.[971]

Literatur: Anthony 1951, 56, 150; Boinet 1911, 173-179; Connolly 1981; Davy 1999, 40, 94-96, 156-161; Demus 1968, 45; Deschamps/Thibout 1963, 58; d'Hérbecourt/Porcher 1959, 174-175; Dubreuil/Guérin/Hunot u.a. 1996; Duprat 1944, 24-27, 30, 44-46; D'Espinay 1875, 153-176; Focillon 1938, 45-46; Godard-Faultrier 1837; ders. 1839, 380-383; Mallet 1984, 138-146; ders. 1985, 44-49; Marchegay 1846; Michel 1961, 95; Oursel 1980, 386, 409; Palazzo 2003; ders. 2004; Stein-Kecks 2004, 131, 144, 150, 164, 196; Urseau 1911, 219-220; ders. 1918, 38-39; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 29-30, 35; Wu 1988, 41-45.

971 Davy 1999, 94 und 96.

3 Barberà del Vallès (Spanien, Katalonien), Pfarrkirche Santa Maria de Barberà, Innenseite des Triumphbogens der Hauptapsis

Datierung: Die Wandmalereien werden in der Forschung zwischen das Ende des 12. und den Beginn des 13. Jahrhunderts datiert. [972]

Technik: Es handelt sich ursprünglich um al Fresco. Die zerstörten Teile wurden al Secco erneuert.[973]

Restaurierung: Die Fresken wurden 1919 entdeckt. Bereits 1920 fertigte Joan Vallhonrat i Sadurní Temperamalereien nach dem Original an, die heute im Museu Nacional d'Art de Catalunya verwahrt werden.[974] Durch den spanischen Bürgerkrieg wurden die Malereien zwischen 1936 und 1939 in Mitleidenschaft gezogen, jedoch 1940 durch den Servei de Conservació de Monuments de la Diputació Provincial de Barcelona restauriert.[975] Die Arbeiten konnten zwischen 1948 und 1950 abgeschlossen werden.[976]

Geschichte/ Beschreibung: Bei der Pfarrkirche Santa Maria de Barberà handelt es sich um einen Saal mit breitgelagertem Querschiff, dreiapsidialem Abschluss und Campanile, die unter dem Pontifikat des heiligen Olegario, Bischof von Barcelona (1116-1137), geweiht wurde. In der Forschung wird vermutet, dass die Kirche bereits während der Regierungszeit des Herzogs von Katalonien Ramon Berenguer III. des Großen in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erbaut wurde.[977]

Die Wandmalereien nehmen die Hauptapsis mit dem Triumphbogen, die Nebenapsiden und die Vierung ein (Abb. 19). Es ist unbekannt, ob weitere Malereien das Kirchenschiff

---

[972] Carbonell/Vigué 1975, 24. Zuletzt für eine Datierung in die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts Arad 2011, 243-265.

[973] Ebd., 77.

[974] Guardin/Camps/Lorés 1993, 90.

[975] Carbonell/Vigué 1975, 24-26 und 74.

[976] Arad 2011, 25-26.

[977] Carbonell/Vigué 1975, 22. Grund- und Aufrisse der Kirche finden sich in der Datenbank calaix der Generalitat de Catalunya in der Detailsuche unter Angabe der Stichworte Església de Santa Maria "la Romànica" (Barberà del Vallès,Vallès Occidental); die Rubrik ist planimetria. Zuletzt abgerufen am 18.07.2020.

schmückten.[978] Bei den Fresken der Apsiden handelt es sich um eigenständige Zyklen, nämlich um Episoden aus der Petrus- und Paulusgeschichte und um die Legende von der Auffindung des Wahren Kreuzes, die in einer zeitlichen und inhaltlichen Distanz zu den anderen Malereien entstanden sind und deswegen nicht behandelt werden (Abb. 20).[979]

Das **Himmlische Jerusalem** befindet sich an der rechten Triumphbogeninnenseite der Hauptapsis (Abb. 21). Letztere lässt sich durch horizontal verlaufende gemalte Bänder in mehrere Abschnitte unterteilen.[980] Im oberen Gewölbeabschnitt thront die stark rekonstruierte Maiestas Domini in der Mandorla, die von den vier Wesen umgeben ist (Abb. 23). Im darunter liegenden Register ist die Menschwerdung Jesu von der Heimsuchung, über die Geburt mit dem Baden des Jesuskindes und Verkündigung der Hirten vom Betrachter aus von links nach rechts geschildert (Abb. 24). Rekonstruiert wurden die Worte ...QUI REGNAT...UBIQUE...(BET)HLEEM...PASTORES BETHLEEM VERUNT (OF)FERRE...[981] Obgleich eine sinnvolle Übersetzung nur ansatzweise möglich ist, verweisen die Worte doch auf die zukünftige Herrschaft Christi, die Geburt in Bethlehem und die Furcht der Hirten vor dem Engel der Verkündigung. Auf das Darbringen der Gaben durch die Könige wird ebenfalls angespielt. Die gleiche Leserichtung wird in dem darunter liegenden Register weiter verfolgt. Vom thronenden Herodes ausgehend ist der Zug der Heiligen Drei Könige zu einer in der Mitte der Komposition positionierten Maiestas Mariae mit Christuskind dargestellt, die in einer vertikalen Linie mit der in der Apsiskalotte thronenden Maiestas Domini liegt. Daran anschließend ist der Einzug Christi in

978 Carbonell/Vigué 1975, 45.
979 Siehe hierzu ausführlich ebd., 161-242.
980 Die folgende Aufzählung und Benennung der einzelnen Szenen orientiert sich an dem Schema von Lily Arad zur Apsis mit dem Triumphbogen und zur Vierung, siehe Arad 2011, Abb. 25.1 und 2. Für eine ausführliche Beschreibung und Einordnung der einzelnen Szenen siehe ebd., 47-159.
981 Zitiert nach Vigué 1920, 322.

Jerusalem geschildert. Ein bis zum Boden reichendes Register ist mit einem Vorhangmotiv bemalt (Abb. 21). Es sind Teile des Apsisbogens sichtbar, der Zweige und den Kopf eines Monsters zeigte.

Eng mit dem Bildprogramm der Apsis verbunden sind die an den anschließenden Triumphbogen angebrachten Malereien (Abb. 21 und 22). Auf der vom Betrachter aus gesehen linken Stirnseite ist das obere Register zerstört, im unteren Bereich ist ein Engel mit Umhang und Tunika zu erkennen, der sich leicht nach unten beugt. Die rechte Stirnseite zeigt im oberen Register einen Engel in Tunika und Albe mit dem Segensgestus und im unteren Register die Gottesmutter mit dem Kind.

An den Innenseiten des Triumphbogens lassen sich in den beiden linken Registern oben möglicherweise die Verkündigung an Maria und darunter die Richtsprüche Salomos rekonstruieren.[982]

In der Laibung des Bogens waren in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die Opfer Kains und Abels zu sehen, bezeichnet durch die Beischriften FECIT ABE(L) links und (C)HAIN rechts. Die Inschrift FECITA VERNACULUM; HAIM sollte vermutlich an Moses erinnern.[983] Bezug genommen werden könnte hier auf das Aufstellen des Bundeszeltes nach 1 Mose 12 bzw. 1 Mose 13,3, welches Moses so aufrichtete, dass es in westlicher Richtung nach Bet-El und in östlicher Richtung nach Ai zeigte.

Die rechten Register zeigen oben den Sündenfall Adams und Evas und unten das **Himmlische Jerusalem** (Abb. 21).

Die Stadt erscheint hier stark vereinfacht als eine mit Edelsteinen verzierte Stadtmauer mit bekrönenden Zinnen in Draufsicht, die im Bildhintergrund nach oben geklappt und so eine umlaufende, kreisförmige Struktur impliziert. Das Innere ist durch Säulen und

---

982 Zu Salomo siehe Arad 2002.

983 Carbonell/Vigué 1975, 94 schlagen darüber hinaus einen Bezug zu David vor. Dies scheint aufgrund der Erwähnung von *Ai* unwahrscheinlich, da diese Stadt im Zusammenhang mit dem Bundeszelt nur bei Moses erwähnt wird. Zur Darstellung Kains und Abels siehe Arad 2001a. Eine Abbildung findet sich bei dies. 2011, ohne Seite, Abb. 17.

einen weiteren horizontal verlaufenden Zinnenkranz in Segmente unterteilt, in die zahlreiche Büsten eingefügt wurden. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes lassen sich keine weiteren Bestimmungen vornehmen. Die Szene befindet sich auf der gleichen Höhe wie der Einzug Jesu in Jerusalem in der Hauptapsis. Im Gewölbe der Vierung befand sich ursprünglich eine Darstellung, die von Lily Arad als Verbildlichung der 24 Ältesten interpretiert wurde. Auf dem nach Norden zeigenden Vierungsbogen wurden die Darstellungen eines Heiligen und des Erzengels Michael rekonstruiert.[984]

Literatur: Ainaud i de Lasarte 1962, 25; ders. 1989, 15, 21, 24, 51, 54-55, 64; Alcolea/Sureda 1975, 44, 46, 49, 52, 65, 73, 88, 108, 127, 131,140, 150, 191-192; Anthony 1951, 174-175; Arad 2001a; dies. 2001b; dies. 2002; dies. 2003; dies. 2011; Carbonell i Esteller 1975, 42-44; ders. 1981, 39, 62, 68, 120, 126, 140, 163, 179; Carbonell/Vigué 1975; Christe 1996, 146; Cook 1956, 11, 32-33; Cook/Gudiol Ricart 1950, 87-88, 92; Dalmases/José i Pitarch 1986, 130, 182, 281-282, 285, 287; Dodwell 1971, 192, 195, 201; Guardia/Camps/Lorés 1993, 90-91; Gudiol i Cunill 1927, 428-459, 555, 558, 563,-565, 569-572, 578-579, 582, 594, 596; Gudiol Ricart/Alcole Gil/Cirlot 1956, 27; Gudiol Ricart/Reglà/Vilá 1974, 142, 182-183, 194; Junyent 1961, 198; Kuhn 1930, 49-51, 78-84, 93; Loosfeldt 1991, 91-94; Michel 1961, 94, 99; Pagès i Paretas 2009, 43; Pijoan/Gudiol Ricart 1948, 99, 104-106, 108, 125, 134-135, 169-171; Post 1930, 151-158; Puig i Cadafalch 1915-20, 772; Richert 1925, 19-20; Romero Ganuza 1993, Sureda i Pons ^{2}1989, 68, 82, 88-90, 94, 102, 155-156, 165-166, 177, 236, 311-312, 352-353, 361-362; Trens 1920; ders. 1925.

984 Siehe Arad 2011, 146-155.

4 Braunschweig (Deutschland, Niedersachsen), ehemalige Stiftskirche Sankt Blasius und Johannes der Täufer, heute Pfarrkirche, Gewölbe der Vierung

Datierung: Um 1230/40[985]

Technik: Al Secco[986]

Restaurierung: Die Wandmalereien des südlichen Querhausarmes, der Vierung und des Sanktuariums wurden 1845 entdeckt, bis 1857 aufgedeckt und durch Heinrich Brandes und H. Neumann ergänzt.[987] Die Malereien des nördlichen Querarmes sind eine vollkommene Neuschöpfung von Heinrich Brandes.[988] 1876 wurden Heiligenfiguren auf den Pfeilern des Langhauses aufgedeckt, die 1879 durch August von Essenwein teilweise vollkommen neu gemalt wurden. 1895/96 wurden die Malereien erneut mit starken Eingriffen durch Adolf Quensen restauriert. Die Übermalungen wurden bei einer weiteren Restaurierung durch Rudolf Curt und Otto Schulz von 1937 bis 1941 im Bereich von Sanktuarium, Vierung und Langhauspfeilern beseitigt, die restlichen Malereien im südlichen Querhausarm wurden während einer Restaurierung 1954/55 von Fritz Herzig entrestauriert.[989] Zuletzt wurden zwischen 2008 und 2011 Sicherungsmaßnahmen vorgenommen.[990]

Künstler: Es existieren zwei Künstlerinschriften eines Johan Wale.[991] Eine

---

985 Eine detailierte Betrachtung findet sich bei Wolter-von dem Knesebeck 2014, 174-184. Die Zeitstellung der Malereien hat in der Vergangenheit in der Forschung zu Diskussionen geführt. Es existieren verschiedene Ansätze das Problem zu lösen. Grob unterteilt handelt es sich um folgende Anknüpfungspunkte, die hier kurz aufgeführt werden sollen: 1. Datierung der Fresken anhand von Künstlerinschriften des Malers Johannes Gallicus; 2. Auswertung der Braunschweiger Reimchronik und der Steterburger Annalen; 3. Stilistische Analyse; 4. Einordnung in den historischen Kontext anhand ikonographisch-ikonologischer Analysen.

986 Die Originalfarben in den Trockenrissen belegen dies durch die hier gegebene, lange Dauer des Abbindeprozesses, entstand eine freskoähnliche Verbindung zwischen Pigment und Kalkputz. Siehe hierzu Seeleke/Herzig 1957, 25.

987 Klamt 1995, 298; Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 27.

988 Klamt 1995, 299.

989 Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 27 und Klamt 1995, 300.

990 Detailiert bei Stadler 2014.

991 Die Diskussion um die Identifizierung dieses Künstlers wurde über Jahrzehnte geführt. Clemen/Meier und Gerhard äußerten sich verhalten und wollten sich nicht auf eine einzige Malerpersönlichkeit, genauer gesagt den in den Quellen um 1200 auftauchenden Domherr n und Pfarrer von St. Andreas in Hildesheim Johannes Gallicus, festlegen. Siehe Clemen 1916, 807 und Gerhard 1934, 51. Für eine Identifizierung des Malers mit diesem Domherrn sprachen sich Berges und Rieckenberg aus und versuchten darüber hinaus jenen Domherrn

Inschrift wurde in der Ostkappe des Vierungsgewölbes im Bereich der Sitzbank des Pfingstwunders oberhalb der Zinne des Apostels Matthäus während der Restaurierungsarbeiten 1937-41 entdeckt. Die andere Inschrift befindet sich am ersten Pfeiler im Nordwesten und wurde bereits 1879 gefunden.[992]

Geschichte/ Beschreibung: Die ehemalige Kollegiatsstiftkirche Sankt Blasius wurde von Heinrich dem Löwen im Jahre 1173 gegründet. Die Schlussweihe erfolgte 1226. Es handelte sich bei dem Bau um eine dreischiffige Pfeilerbasilika im gebundenen System mit Westriegel und einem dreiapsidialen Ostabschluss. Die Querschiffarme ragen nicht über die Seitenschiffe hinaus, sondern befinden sich mit jenen auf gleicher Höhe. Der gesamte Bau ist gewölbt, wobei in Vierung, Querschiffarmen und Sanktuarium Kreuzgratgewölbe errichtet wurden.[993] 1322 wurden nach dem Abbruch der Außenmauer des südlichen Seitenschiffes zuerst vier östliche Joche für ein weiteres Seitenschiff angebaut. Westlich davon errichtete man vier weitere Joche für die dem heiligen Lorenz geweihte Grabkapelle Ottos des Milden. Anstelle des nördlichen Seitenschiffs entstand im 15. Jahrhundert unter Herzog Wilhelm d.Ä. eine zweischiffige Halle.[994]

---

mit dem Kanzler Otto IV. gleichen Namens in Verbindung zu bringen bzw. sahen in ihm den Bruder oder Halbbruder von Eilbertus Coloniensis, welcher den Tragaltar des Welfenschatzes signierte, siehe Berges/Rieckenberg 1951. Auf diese Thesen folgte ein Schlagabtausch zwischen Drögereit 1952 und Berges/Rieckenberg 1953 sowie Drögereit 1953. Ebenfalls kritisch zu Berges/Rieckenberg äußerte sich Klamt 1968, 186 und ders. 1995, 304-305. Positiv hingegen Dobbertin 1965, 53 Anm. 25 und ders. 1979, 143-150. In der jüngeren Forschung wurden wieder die Denkansätze von Berges und Rieckenberg aufgenommen. Siehe Schaller 1989, 63-67 und Hucker 1990, 628. Neben dem Kanzler Ottos IV. könnte ein im Kloster Marienrode in den Quellen von 1257-1259 nachweisbarer Mönch als Maler in Frage kommen. Klamt datiert zwar die Fresken in die Jahrhundertmitte, er vermeidet es aber, sich wegen fehlender Belege auf diesen Mönch als Künstler festzulegen. Siehe Klamt 1968, 187, ders. 1995, 305-306. Auch Schaller 1989, 65-66. Daneben existiert eine weitere These: Fernand de Mély übersetzte den Namen mit Jean-le-Français und glaubte in ihm einen französischen Wanderkünstler zu erkennen. Siehe Mély 1908,12-13, 17-18, 89. Klamt 1968, 188 und ders. 1995, 305 Anm. 26 hat angemerkt, dass zwar der Name „Gallicus“ bzw. „Wale“ auf eine französische bzw. welsche Wurzeln deutet, dies jedoch nicht bedeuten muss, dass jener Johannes wirklich jemals in Frankreich gewesen ist und mit der dortigen Kunst in Berührung kam.
In jüngster Zeit hat sich Christian Schuffels mit der Thematik quellenkritisch auseinandergesetzt, siehe Schuffels 2014.

992 Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 27.

993 Ebd., 26. Ein Grundriss findet sich beispielsweise bei Gosebruch 1980, Einbandrückseite.

994 Dorn 1978, 216.

Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** befindet sich im Gewölbe der Vierung (Abb. 25). Die gesamten mittelalterlichen Wandmalereien von Sankt Blasius erstrecken sich über eine Fläche von über 800m^2. Diese bedecken fast die gesamte Wandfläche des Sanktuariums, der Vierung und des südlichen Arms des Querhauses und werden im Folgenden kurz wiedergegeben. An der Nordwand des Sanktuariums befinden sich Szenen aus der Genesis sowie Passagen aus dem Leben von Johannes dem Täufer. Auf der gegenüberliegenden Südseite werden die Lebensgeschichten der beiden anderen Patrone der Kirche Sankt Blasius und Thomas Becket erzählt. Im Gewölbe findet sich der Stammbaum Jesse. Das Vierungsgewölbe zeigt das **Himmlische Jerusalem**, welches als runde Stadtmauer mit deutlich voneinander getrennten Steinlagen dargestellt ist. Zwölf Türme und zwölf Tore, letztere mit den Büsten der zwölf namentlich bezeichneten Apostel, welche die Schriftbänder des Credo in den Händen halten, gliedern die Mauer in regelmäßige Abschnitte.

Das Apostelcredo ergibt sich beginnend mit Petrus in der Mitte der Westkappe und entgegen dem Uhrzeigersinn (Abb. 27):[995]

Petrus: Credo in deum patrem omnipotenten creatorem coeli (e)t terrAe[996]

Andreas: Iesum Christum filium eius unicum dominum nostrum[997]

Jacobus: qui conceptus est de spiritu sancto natus ex Maria[998]

iohannes: v(irgine) passus sub Poncio Pilato crucipixus m(or)t(uus)[999]

---

995 Die Inschriften und Übersetzungen des Credo sind zitiert nach Wehking/Wulf 2014, 303. Die beiden Autorinnen kommen bei der genauen Analyse des Bestandes unter Berücksichtigung unterschiedlicher Quellen zu folgender überzeugender Einordnung: *„Die erhaltenen Inschriften wurden im 19. Jahrhundert in einer Weise ausgeführt, die eine epigraphisch-philologische Rekonstruktion eines mittelalterlichen Textprogramms unmöglich macht."* Zitiert nach ebd. 296. Somit ist auch eine Deutung der Wandmalereien, die die Inschriften miteinbezieht, nur schwer möglich.

996 *„Ich glaube an Gott, den allmächtigen Vater, den Schöpfer des Himmels und der Erde."*

997 *„(und an) Jesus Christus seinen einzigen Sohn, unsern Herrn,"*

998 *„der empfangen ist vom Heiligen Geist, geboren von Maria,"*

999 *„der Jungfrau, gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben,"*

Philippus: descendit ad inFerna tercia die ressurexit[1000]
bartholomaeus: a mortuis ascendit ad coelos[1001]
Thomas: sedet ad dexteram dei patris omnipotentis[1002]
Matthaeus: inde venturus est iudicare vivos mortuos[1003]
iacobus: Credo in spiritum sanctum sanctam ecclesuim cathol(icam)[1004]
Thaddaeus: sanctorum communionem[1005]
Simon: remissionem peccatorum[1006]
Matthias: carnis resurrectionem et vitam aeternam Amen[1007]
Entlang der Grate sind die Türme wuchtiger und schmale Linien verlaufen von jenen in das Innere des Rundes auf den Mittelpunkt des Gewölbes zu, in das als gemalter Schlussstein das Lamm Gottes mit Kreuzesfahne und Seitenwunde eingeschrieben steht, aus dessen Wunde Blut in einen Kelch fließt. Die Linien entlang der Grate verstärken eine Unterteilung des Gewölbes in vier Kompartimente entsprechend der Gewölbekappen, in denen unter baldachinartigen Architekturen verschiedene Szenen aus der Vita Christi zu sehen sind. Die Südkappe beinhaltet zwei Episoden aus der Kindheitsgeschichte. Die Erzählung beginnt mit der Geburt des Jesuskindes, das in eine sarkophagähnliche Krippe gebettet wurde (Abb. 26). Daneben sind die sich ausruhende Maria und der abseits sitzende Josef angeordnet. Die Arkaden des Innenraumes mit Ochs und Esel erinnern an eine Kirche mit erhöhtem Mittel- und niedrigeren Seitenschiffen. Engel auf dem Dach beten das Christuskind an. Es folgt die Beschneidung im Tempel unter Beteiligung von Simeon, Maria und Josef. Auffällig ist, dass die Übergabe des Kindes an die Mutter über den Altar hinweg gezeigt wird. Beide Szenen verweisen durch Sarkophag und Altar also

1000 *„hinabgestiegen in die Hölle, am dritten Tage auferstanden“*
1001 *„von den Toten. Er ist zum Himmel aufgefahren,“*
1002 *„er sitzt zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters,“*
1003 *„Von dort wird er kommen, zu richten die Lebenden und die Toten.“*
1004 *„Ich glaube an den heiligen Geist, die heilige katholische Kirche,“*
1005 *„die Gemeinschaft der Heiligen,“*
1006 *„die Vergebung der Sünden,“*
1007 *„die Auferstehung des Fleisches und das ewige Leben. Amen.“*

bereits auf die bevorstehende Opferung Christi. In der Westkappe (Abb. 27) sind die drei Marien mit dem Engel am Grabe zu sehen. Zwei Marien haben sich angstvoll zusammengedrängt, die dritte, vermutlich handelt es sich um Maria Magdalena mit einem Salbgefäß, nähert sich mit erhobener rechter Hand (Geste des Erkennens) dem auf dem offenen Sarkophag sitzenden Engel, der von der Auferstehung des Herrn kündet. In der Nordkappe (Abb. 28) schließen erneut wie in der gegenüber liegenden Südkappe zwei Szenen an. Der Emmausgang zeigt Jesus mit den beiden Jüngern. Spruchbänder verweisen auf das Geschehen:
Jesus / Lk 24,25: O stulti et tardi cord(e)[1008]
Jünger (verteilt auf zwei Schriftbänder) / Lk 24,29: MANE NOBISC(UM) Q(UONIA)M ADVESPE(RASCIT)[1009]
Im anschließenden, durch einen eigenen Baldachin getrennten Bildfeld, findet an einer langen Tafel das Emmausmahl statt, bei dem die Jünger den Auferstandenen erkennen. Auf dem altarartigen Tisch liegen Brot und Kelche. In der Ostkappe ist das Pfingstwunder zu sehen (Abb. 29).
Auf die Zwickel wurden acht Propheten mit Schriftbändern gemalt.[1010] Auf der Ostkappe befinden sich im Norden David und im Süden Zacharias (Abb. 30), auf der Südkappe im Osten Sophonias und im Westen Joel (Abb. 31), auf der Westkappe im Süden Jesaja und im Norden Jeremias (Abb. 32) sowie auf der Nordkappe im Westen Daniel und im Osten Amos (Abb. 33).[1011] Die Inschriften lauten wie folgt in der oben beschriebenen Abfolge:
David / Ps 122,7: Fiat pax in virtute tua Ierusalem et abundantia in

---

1008 *„O die ihr töricht seid und trägen Herzens."* Inschrift und Übersetzung zitiert nach Wehking/Wulf 2014, 303.

1009 *„Bleibe bei uns, denn es wird bald Abend"* Inschrift und Übersetzung zitiert nach ebd.

1010 Ebd., 289-290 führen an, dass in jeder der acht Inschriften die Stadt Jerusalem namentlich genannt wird. Sie verweisen zurecht darauf, dass die Häufung dieser direkten Nennung in anderen mittelalterlichen Bild- und Textprogrammen unüblich sei. Außerdem werde der begrenzte Raum der Schriftbänder nicht mit Initien oder Kürzeln gefüllt, wie es im Mittelalter üblich gewesen sei. Stattdessen würden die Sätze selbst gekürzt. Die Autorinnen kommen deswegen zu dem Schluss, dass es sich bei diesen Inschriften um eine Neufassung des 19. Jahrhunderts handelt.

1011 Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 34.

turribus tuis[1012]

Zacharias / Sach 12,10: Et effundam super habitatores Ierusalem spiritum gratia (e)t precum[1013]

Sophonia / Zef 3,16: In die illa dicetur Ierusalem noli timere Sion non dissolvantur manus tuae[1014]

Ioel / Joel 4,17: Et erit Ierusalem sancta et alieni non transibunt per eam amplius[1015]

isaia / Jes 52,1: Induere vestimentis glorie tue Ierusalem civitas[1016]

ieremia / Jer 33,16: In diebus illis salvabitur Iuda et Ierusalem habitabit confidenter[1017]

Daniel / Dan 9,16: Avertatur furor tuus a civitate tua Ierusalem[1018]

Amos / Am 1,2: Dominus (de) Sion rugiet et de Ierusalem dabit vocem suam[1019]

Die der Vierung zugekehrten Schildflächen über den Vierungsbögen zeigen im Osten eine Deesis (Abb. 30), im Süden einen Engel mit Globus (Abb. 31), im Westen Christus, der von einem Heiligen ein Lamm erhält (Abb. 32). Er wird von Phönix und Pelikan mit seinem Jungen flankiert. Im Norden zeigt sich erneut ein Engel mit der Weltkugel (Abb. 33). In den Laibungen der Vierungsbögen befinden sich in Medaillons eingefügte Büsten. Im Osten sind das sieben Bischöfe (Abb. 30), im Süden sechs Könige und Propheten (Abb. 31). Beide Gruppen halten Schriftbänder.[1020] Die Inschriften der Bischöfe geben die Verkündigung an Maria wieder, die von Norden

---

1012 *„Es werde Friede durch deine Kraft, Jerusalem, und Überfluss in deinen Türmen."* Inschrift und Übersetzung zitiert nach Wehking/Wulf 2014, 302. Bei ebd. angegeben als Ps 122,7.

1013 *„Und ich werde über den Einwohnern von Jerusalem den Geist der Gnade und des Gebets ausgießen."* Inschrift und Übersetzung zitiert nach ebd.

1014 *„An diesem Tag wird man sagen: Jerusalem, fürchte dich nicht, Zion, deine Hände sollen sich nicht lösen."* Inschrift und Übersetzung zitiert nach ebd.

1015 *„Und Jerusalem wird heilig sein, und die Fremden werden nicht mehr durch sie hindurchziehen." Zitiert nach ebd., die als Textstelle Joel 3,17 angeben.*

1016 *„Ziehe die Kleider deiner Herrlichkeit an, Stadt Jerusalem."* Zitiert nach ebd.

1017 *„In jenen Tagen wird Juda gerettet werden, und Jerusalem wird sicher wohnen."* Inschrift und Übersetzung zitiert nach ebd., die als Textstelle Jer. 23,6 angeben.

1018 *„Abgewendet werde dein Zorn von deiner Stadt Jerusalem."* Inschrift und Übersetzung zitiert nach ebd.

1019 *„Der Herr wird aus Zion brüllen und seine Stimme aus Jerusalem hören lassen."* Inschrift und Übersetzung zitiert nach ebd.

1020 Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 34.

nach Süden zu lesen ist nach Lk 1,28-33:

ave maria gratia plena
DOMINUS TECUM
benedicta tu in mulieribus
ecce paries filium
et vocabis nomen eius iesum
regnabIt in domo iacob
et regnis eius non erit finis[1021]

Die Inschriften der Könige und Propheten[1022] zitieren ungeordnet Passagen aus Ps 148 von Osten nach Westen lauten diese wie folgt:

laudate EuM COELI COELORuM[1023]
laudate eum sol et luna[1024]
laudate eum omnes angeli eius[1025]
laudate eum in excelsis[1026]
laudate dominum in coelis[1027]
laudate eum omnes stellae[1028]

Im Westen befinden sich sechs Engel (Abb. 32), im Norden die im Gegensatz zu den anderen Figuren der Laibungen namentlich bezeichneten Tugenden IUSTITIA, FIDES, PRUDENTIA, TEMPERANTIA, CASTITAS und FORTITUDO sowie ferner A und Ω (Abb. 33).[1029]

Im Scheitelbereich und den Fensterzonen der Wände des südlichen

---

1021 *„Gegrüßt seist du, Maria, voll Gnade, der Herr ist mit dir, gebenedeit bist du unter den Frauen, siehe, du wirst einen Sohn gebären und wirst ihn mit seinem Namen Jesus nennen, er wird herrschen im Hause Jacob und seines Reiches wird kein Ende sein.“* Inschrift und Übersetzung zitiert nach Wehking/Wulf 2014, 301.

1022 Die folgenden Inschriften sind zitiert nach ebd. Die Zuordnung zu den Psalmstellen wurde von der Autorin vorgenommen.

1023 Ps 148,4: *„Lobt ihn, alle Himmel.“* Zitiert nach ebd., die auf eine Ergänzung in gotischer Majuskel verweisen.

1024 Ps 148,2: *„Lobt ihn, Sonne und Mond.“* Zitiert nach ebd.

1025 Ps 148,2: *„Lobt ihn, alle seine Engel.“* Zitiert nach ebd.

1026 Ps 148,1: *„Lobt ihn in der Höhe.“* Zitiert nach ebd.

1027 Ps 148,1: *„Lobt den Herrn in den Himmeln.“* Zitiert nach ebd.

1028 Ps 148,3: *„Lobt ihn, alle Sterne.“* Zitiert nach ebd., die darauf verweisen, dass die Inschrift in gotischer Majuskel nachgezogen wurde.

1029 Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 34. Der Verweis auf Alpha und Omega findet sich bei Wehking/Wulf 2014, 302. Es handelt sich bei den Tugenden um Gerechtigkeit, Glaube, Klugheit, Mäßigung, Keuschheit und Tapferkeit.

Querschiffs haben sich Darstellungen der Klugen und Törichten Jungfrauen, Engel sowie Szenen aus der Verklärung Christi erhalten. Unter den Fenstern der Ost- und Südwand sind die Geschichten der Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung geschildert. Auf der Westwand hingegen werden die Martyrien verschiedener Heiliger verbildlicht. Die untere Wandzone nimmt der Apostelchor unter Arkaden ein, wobei die mittelalterlichen Fragmente im 19. Jahrhundert sehr stark ergänzt wurden. Im Gewölbe befinden sich Christus und Maria, die von den himmlischen Heerscharen, den 24 Ältesten und acht Propheten umgeben sind. Außerdem existieren im Langhaus einzelne Heiligenfiguren.[1030]

Literatur: Anthony 1951, 47; Berges/Rieckenberg 1951; dies. 1953; Bethmann 1861; Brandes 1863; Brenske 1984a; ders. 1984b; ders. 1988; Christe 1996, 155-156; Clemen 1916; Dobbertin 1965; Döll 1967; Dorn 1978, 215-220; Drögereit 1952; ders. 1953; Gerhardt 1934; Gosebruch 1980; Gosebruch 1981; Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 26-36; Hoeck 1887; Homburger 2014; Hucker 1990; Klamt 1968; ders. 1981; ders. 1995; Legner 1981; Mély 1908, 12-13, 17-18, 89; Möhle 1995; Neumann 1891; Quast 1985, 35-38; Schaller 1989, 62-68; Schuffels 2014; Seeleke/Herzig 1957; Sievers 1936; Springer 2014; Stadler 2014; Swarzenski 1935; Wehking/Wulf 2014, Wolter-von dem Knesebeck 2014.

[1030] Grote/Ploeg, 27-35 bieten eine Gesamtauflistung aller Malereien. Sie unterscheiden zusammen mit der Krypta 154 Szenen oder Bildmotive.

5 Brixen (Italien, Südtirol), Stiftskirche Unsere Liebe Frau, Südwand

Datierung: Anne Marie Birlauf-Bonnet datiert die Fresken um 1220/30. [1031] Helmut Stampfer und Thomas Steppan datieren diese in das 2. Viertel bzw. Die Mitte des 13. Jahrhunderts. [1032]

Technik: Al Secco

Restaurierung: Die letzte Restaurierung wurde 1996 vorgenommen.[1033]

Geschichte/ Beschreibung: Die Frauenkapelle gehört zum Brixener Dombezirk. Anfang des 13. Jahrhunderts wurde diese unter Bischof Konrad von Rodank zu einer Saalkirche mit Flachdecke, apsidialem Abschluss im Osten und einer Empore im Westen geformt, die vermutlich über einen Zwischenbau im Obergeschoss mit den bischöflichen Gemächern verbunden war. Große bauliche Veränderungen gehen auf das 2. Viertel des 14. Jahrhunderts zurück, die den Raum durch ein südliches Seitenschiff und ein Kreuzrippengewölbe veränderten. 1389 wurde im Westen ein zusätzliches Joch angebaut. Die romanische Freskierung ist heute nur oberhalb des Gewölbes erhalten. In der Camera sind Reste von Quadersteinimitationen und Köpfen nachweisbar (Abb. 49).[1034]

Über die gesamte Fläche der Südwand sind architekturillusionistisch die Stadtmauern des **Himmlischen Jerusalems** gelegt (Abb. 38-43). Rahmen für die Darstellung bildet ein Friessystem, welches alle Wände der Frauenkirche umfasst und so miteinander verbindet. Bei der Architektur der Himmelsstadt handelt sich um eine zweizonige, gemauerte Arkatur, die mit Edelsteinen verziert ist. In der Vertikalen rhythmisieren sieben Türme die Arkaden gleichmäßig zu sechs Einheiten, die von Zwillingsarkaden auf der unteren und niedrigeren mit Zinnen versehenen Drillingsarkaden auf der oberen Ebene bestimmt werden. Kleine Türmchen sind zwischen die Bögen der

---

1031 Birlauf-Bonnet 1984, 38.
1032 Stampfer/Steppan 2008, 244-245.
1033 Zur Restaurierung siehe den Aufsatz von Kofler-Engl 1996.
1034 Siehe ebd., 13-15. Einen detaillierten Abriss der Forschungsgeschichte der Fresken bietet Rainer 1990, 398-428. Einen Quer- und Längsschnitt bietet Tavernier 1996, Abb. 101 und 102.

Drillingsarkaden gestellt und verstärken die Wehrhaftigkeit. Zwölf männliche und weibliche Ganzfiguren sind in die Zwillingsarkaden gesetzt. Teilweise lassen sich unter ihnen Vertreter des geistlichen Standes erkennen. 18 weibliche Büsten bestimmen die Drillingsarkaden. Die sieben Türme werden ebenfalls durch figürliche Darstellungen bereichert. Auf ihnen sitzen weibliche Personifikationen, darunter sind in Medaillons Tauben zu sehen. In den Turmfenstern befinden sich weitere weibliche Halbfiguren. Alle Gestalten sind nimbiert und halten bis auf die Tauben Schriftbänder in ihren Händen.

Die zugehörigen Texte sind laut Waltraud Kofler-Engl bis auf die Inschrift MOYSES, die einer Figur (Abb. 34, Fig. 31 im Schema von Josef Garber) unter den Zwillingsarkaden beigegeben wurde, nicht mehr sichtbar.[1035]

Eine fragmentarische Inschrift hilft, die himmlische Stadt nach Ez 48,35 zu identifizieren: NOM(EN CIVITA)TIS DOMI(NUS I)BIDEM[1036]. Diese ist direkt auf die Mauersteine aufgemalt.

Auf der Westwand lassen sich möglicherweise der Engelsturz oder das Weltgericht rekonstruieren (Abb. 44-48).[1037] Sichtbar sind an den äußeren Rändern eine geflügelte Gestalt mit Heiligenschein in südwestlicher (Abb. 44-45) sowie eine geflügelte Gestalt in nordöstlicher Richtung (Abb. 46-48). Unter ihr fällt eine weitere Figur nach unten. Hier sind auch die Reste der Inschrift EXI NIS erkennen, deren Sinn sich nicht erschließt.[1038]

Die Nordwand zeigt einen fast identischen Stadtaufbau zur Südwand (Abb. 50-53). Die Architektur unterscheidet sich lediglich durch den Verzicht auf die Edelsteine. Die Anzahl der Figuren und das Figurenrepertoire sind nahezu identisch. Die Gestalten tragen keine Heiligenscheine. Allerdings sind die leeren Schriftbänder

---

1035 Kofler-Engl 1996, 17. Bei einer Betrachtung in situ konnte ich die Inschrift nicht erkennen.

1036 Zitiert nach Garber 1928, 97. Die deutsche Übersetzung lautet nach der Einheitsübersetzung der Bibel: *„Und der Name der Stadt soll von heute an sein: Hier ist der Herr.“*

1037 Andergassen 2009, 163.

1038 Garber 1928, 93.

sichtbar. Im Unterschied zu den Figuren auf der Südwand sind einigen Attribute beigegeben.[1039]

Statt Tauben sind Drachen sowie von Josef Garber vermutet ein Fuchs oder Eichhörnchen zu sehen.[1040]

Auch hier ließ sich eine Inschrift (Abb. 34, Figur 24 im Schema von Josef Garber) DON...R... erkennen.[1041]

Als Stadt Babylon kann die Architektur durch die auf die Mauerflächen aufgetragene Inschrift nach Offb 17,5 BABYLON M(AGNA MATER) FORNICATION(UM T)ERRE identifiziert werden.[1042]

Die Fresken der Ostwand setzen sich aus einem heute durch das Gewölbe fast vollkommen zerstörten Mittelteil, den möglicherweise eine raumgreifende Arkade mit Turmaufbauten einnahm,[1043] und zwei seitlich daran angrenzenden dreifach übereinander gestaffelten Arkaden zusammen (Abb. 35-38). Die unteren beiden Arkaden der seitlichen Aufbauten sind zu Drillingsarkaden gruppiert. Die obere ist jeweils als Zwillingsarkade ausgebildet und wird von einem Dachaufbau nach oben abgeschlossen, der die drei Kompartimente miteinander verbindet. Eingefügt sind männliche Büsten ohne Heiligenscheine, die sich einander zuwenden (Abb. 36-37). Nur zwei Männer halten Schriftbänder ohne Texte in Händen. Eine niedrige Zinnenmauer leitet zum zerstörten Mittelteil über. Über den Zinnen zeugen zwei kreisförmige und farbig gefasste Fensteröffnungen von der ehemaligen Beleuchtungssituation der Kapelle, nach der sich die kompositionelle Anordnung der Malerei zu richten hatte und die teilweise die Malerei, z.B. den Fries, überschneidet.

Literatur: Andergassen 2001; ders. 2002, 178; ders. 2009; Anthony 1951, 47,

---

1039 Siehe hierzu im Detail Kapitel 6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche.

1040 Garber 1928, 95.

1041 Kofler-Engl 1996, 17.

1042 Zitiert nach Garber 1928, 97. Die deutsche Übersetzung lautet nach der Einheitsübersetzung der Bibel: *„Babylon, die Große, die Mutter der Huren [und aller Abscheulichkeiten] der Erde.“*

1043 Diese Bogen wurden von Josef Garber in seinem Schema zu zwei Kreisen ergänzt. Als Alternative scheinen auch einfache Arkaden oder eine Doppelarkade, die sich über alle Wandebenen erstrecken, plausibel. Siehe hierzu Kapitel 6.1.3.1 Konfrontationsraum: Babylon und das Himmlische Jerusalem in der Brixener Frauenkirche.

115-116; Arslan 1934; Atz ^{2}1909, 365-368; Baum 1930, 315; Birlauf-Bonnet 1984; Dell' Antonio 1930; Demus 1968, 99 u. 133; Egg 1972, 28; Flachenecker 2000; Frodl-Kraft 1954, 26-30, 42, 45; Frodl 1960, 22-23; Garber 1921, 7-9, 12-13; ders. 1928, 89-99; Grabar/Nordenfalk 1958, 126; Gruber 1979, 15-17; Kofler-Engl 1996; Loose 2006; Michel 1961, 101-102, 115; Morassi 1934, 141-156; Myss/Posch 1966, 78-81; Rainer 1988; dies. 1990; Rasmo 1971, 64, 66, 261; ders. 1972, 64, 241; ders. 1973, 7-13; ders. 1976, 19; ders. 1980, 42; ders. 1985, 31; Schindler 1963, 152-153; Schrade 1963, 189; Steppan 2007b, 110, 114, 117, 140-142, 144-145; Stampfer/Steppan 2008, 243-245; Tavernier 1996, 89-99; ders. 2003; ders. 2006; Tinkhauser 1861, 92-93; Weingartner 1923, 37-39; Wolfsgruber 1988, ders. ^{3}1997.

6 Canterbury (Großbritannien, Kent), Christ Church Cathedral, Saint Gabriel's Chapel, Altarraum, Westwand

Datierung: 1125-30[1044]

Technik: Auf die Wandflächen wurde nur eine Putzschicht aufgetragen. In den noch feuchten Putz wurden die Vorzeichnungen al Fresco eingefügt. Die Malereien selbst basieren auf Öl- und Eiweißfarben.[1045]

Restaurierung: Zwischen 1878 und 1992 wurden die Fresken fünf Mal restauriert. Zu stärkeren Übermalungen kam es dabei nie. Die letzte Restaurierung wurde von 1989 bis 1992 gemeinsam vom Canterbury Cathedral Wall Painting Workshop und dem Conservation of Wall Painting Department des Courtauld Institute of Art der University of London durchgeführt. Weiterer Kooperationspartner war die Arbeitsgruppe in der Bundesanstalt für Geowissenschaften und Rohstoffe des BMF-Verbundprojekts „Wandmalereischäden".[1046]

Geschichte/ Beschreibung: Bei der Gabrielskapelle[1047] handelt es sich um eine von sieben Kapellen in der Krypta der Christ Church Kathedrale von Canterbury. Die einschiffige, im Südosten der Krypta gelegene Kapelle, wurde im Gewölbe des Schiffes und des Sanktuarium und an den Wänden des letztgenannten mit Wandmalereien versehen. Die Fresken des Altarraumes sind älteren Datums und für die folgende Betrachtung von Bedeutung.[1048] Das Sanktuarium liegt höher als das Schiff und wird heute wieder durch eine Doppelarkade mit Stelzbogen von jenem getrennt. Im Sanktuarium verstärken zusätzlich zwei Stützpfeiler die Innenseite der Arkaden. Die

---

1044 Die Datierung der Fresken war lange Zeit in der Forschung umstritten und schwankte zwischen dem frühen 12. und 13. Jahrhundert. Neuere technische Untersuchungen und die Restaurierung der Wandmalereien legen die oben genannte Datierung nahe. Siehe hierzu Park 2003, 1-2 und Cather/ Howard 1994, 154.

1045 Ausführlich ebd., 142-146.

1046 Die detailierten Ergebnisse wurden von ebd. und Rösch/Schwarz 1994 publiziert.

1047 Das Patrozinium der Gabrielskapelle war noch im 18. Jahrhundert durch eine Altarinschrift überliefert: *„Hoc Altare Dedicatum Est In Honorem Sci Gabrielis Archangeli."* Zitiert nach Tinzl 1989, 5.

1048 Cather/Howard 1994, 141.

eigentliche Altarnische mit Bogenlaibung im Osten zeigt einen geraden Abschluss.[1049] Das Gewölbe ist „*eine Kombination von gerundeter Schale und Gratgewölbe*.“[1050] Die bauliche Gestalt der Kapelle änderte sich bereits Ende des 12. Jahrhunderts durch das Aufziehen einer Mauer zwischen Sanktuarium und Laienbereich. Grund war vermutlich, dass nach dem Brand der Kathedrale 1174 der Unterbau des Gebäudes verstärkt werden musste. Erst Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Mauer abgerissen und das Sanktuarium wieder für Besucher zugänglich.[1051]

Das **Himmlische Jerusalem** ist im Westen des Sanktuariums angebracht (Abb. 55, 57). Es bildet den Abschluss einer Folge von Darstellungen aus der Johannes- und Christusgeschichte und der Offenbarung, die in Zusammenhang mit dem Patron der Kapelle, dem Erzengel Gabriel einzuordnen sind. Chronologisch an den Beginn sind die Malereien der Nordwand zu setzen, die in drei Registern übereinander aufgebaut sind und von oben nach unten gelesen werden sollen (Abb. 54). Im oberen Register ist eine Leserichtung zunächst von rechts nach links vorgesehen. Gabriel zeigt sich dem Priester Zacharias im Tempel, als dieser gerade ein Rauchopfer darbringt, verkündet ihm die Botschaft von Johannes Geburt und gibt sich namentlich zu erkennen. Darauf verweist ein Schriftband, dessen Text nicht mehr zu erkennen ist. Vermutlich stand hier nach Lk 1,13: *„audita est oratio tua.“*[1052]
Da Zacharias dies nicht glauben kann, verstummt er auf Geheiß Gabriels bis zur Geburt des Täufers (Lk 1,8-20). So kann er sich in der folgenden Szene, in welcher er vor die vor dem Tempel wartende Menge tritt, nicht äußern (Lk 1,21-22). Eine Geste mit der Hand zu seinem Mund verdeutlicht dies. Eindeutig bezeichnet ist die

---

1049 Tinzl 1989, 9.
1050 Demus 1968, 172.
1051 Tinzl 1989, 6-7.
1052 Zitiert nach ebd., Anm. 46. Möglicherweise war gemäß der Vulgata statt ORATIO das Wort DEPRECATIO zu lesen. Übersetzung nach Einheitsübersetzung der Bibel: *„Dein Gebet ist erhört worden.“*

Szene durch eine fragmentarisch erhaltene Inschrift über dem Register nach Lk 1,21: ERAT PLEBS (expectans Zacchariam et mirabantur quod tardaret ipse in templo).[1053]
Im darunter liegenden Register ist die Geburt des Täufers dargestellt. Die einzige Szene dieses Registers ist von links nach rechts zu lesen. Ein Titulus verweist auf die von Gabriel verkündete Auserwähltheit des Täufers frei nach Lk 1,15: PUER MAGNUS CORAM D(OMI)NO ET SP(IRIT)V S(AN)C(T)O REPLEBITUR.[1054] Elisabeth, als ELISABET bezeichnet, hält Johannes in ihrem Schoß und ein Schriftband visualisiert ihren Wunsch, das Kind Johannes zu nennen nach Lk 1,60: N(E)CA(C)A(M) SED VOCAB(I)TUR IOH(ANNES).[1055] Die negative Reaktion des Volkes auf die Verkündung des Namens, welches neben Elisabeth und Johannes dargestellt ist, war ursprünglich wohl auf dem heute nicht mehr lesbaren Schriftband festgehalten. Das Niederschreiben und somit die Bestätigung des Namens durch Zacharias nach Lk 1,63: IOH(ANNE)S EST NOMEN (EIUS)[1056] folgt rechts davon und schließt die Geschichte ab. Darunter befindet sich eine gemalte Draperie, die mit Edelsteinen versehen ist. Auf der Südwand wird die Fleischwerdung im oberen Register und die Geburt Christi im unteren Register analog zur Anordnung auf der Nordseite gezeigt (Abb. 55). Es ist also eine Leseweise von oben nach unten, jedoch von links nach rechts vorgesehen. Zunächst werden im oberen Register die stark fragmentierte Verkündigung an Maria durch Gabriel (Lk 1,26-38) und die Heimsuchung (Lk 1,39-56) geschildert, wobei Elisabeth auf die Auserwähltheit Mariens durch Gott verweist gemäß Lk 1,45: Q(UAE) D(ICTA) S(UN)T (E)I (A DOMINO).[1057] Es folgt im darunter liegenden Abschnitt die Anbetung der Magier (Mt

---

1053 *„Inzwischen wartete das Volk auf Zacharias und wunderte sich, dass er so lange im Tempel blieb.“* Übersetzung nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1054 *„Das Kind wird groß sein vor dem Herrn, und es wird vom Heiligen Geist erfüllt werden.“* Zitiert nach ebd.

1055 *„Nein, er soll Johannes heißen.“* Zitiert nach ebd.

1056 *„Sein Name ist Johannes.“* Zitiert nach ebd.

1057 *„(Selig ist die, die geglaubt hat, dass sich erfüllt,) was der Herr ihr sagen ließ.“* Zitiert nach ebd.

2,11) als einzige Szene. Diese ist kaum zu erkennen. Auf der Südwand ist das untere Register von einem mit Edelsteinen gewirkten, gemalten Vorhang bedeckt.
Die Wandmalereien auf der Ostwand sind zerstört. Erhalten sind jene in den Laibungen des Bogens, der in kleine Bildfelder unterteilt ist (Abb. 54). Hier sind von links nach rechts zunächst Johannes von Patmos beim Schreiben der Offenbarung bezeichnet durch das Wort APOCALIPSE) und die sieben Engel der Gemeinden Kleinasiens mit den sieben Leuchtern dargestellt. Zwischen den Engeln im Scheitelpunkt des Bogens, sind die sieben Sterne zu sehen. In der östlichen Gewölbekappe folgt die Darstellung der Maiestas Domini, die von insgesamt vier Engeln umgeben ist (Abb. 56, 57). In östlicher Richtung blicken zwei Engel zu ihr empor ohne diese zu berühren, im Westen halten zwei die Mandorla.
Die Inschrift EGO SUM QUI SUM soll sich im Buch der Maiestas Domini befunden haben.[1058] Dies lässt sich heute nicht mehr nachweisen.
Unter den Engeln befindet sich das Meer aus Kristall, das unmittelbar in das **Himmlische Jerusalem** übergeht, das auf der Arkade angebracht ist und von Pflanzen flankiert wird (Abb. 57). Aufgrund dieses apokalyptischen Kontextes muss es sich um die Himmelsstadt handeln.
Auf der Innenseite der Archivolte der Doppelarkarde sind aufgrund der Mauereinbauten nur Fragmente der Stadt sichtbar (Abb. 57). Zu erkennen ist eine Mittelkuppel, die von zwei Türmen mit Zinnen gerahmt wird, von denen nur das obere Geschoss erhalten ist. Das Himmlische Jerusalem erstreckte sich auf den nördlichen und südlichen Stützpfeilern der Arkade über jeweils einem Cherubim auf dem Rad mit vier Flügeln, die als Wächter der Stadt fungieren und die Deutung ebenfalls stützen (Abb. 54, 55). Die Fragmente der Stadt sind auf beiden Pfeilern identisch gestaltet und zeigen einen Zentralbau mit Kuppel, an welchen sich ein schmaler Turm

[1058] Tinzl 1989, 11.

anschmiegt. Dieser fungiert als trennendes Element zu den bereits beschriebenen Szenen der Nord- und Südwand. Weitere Aussagen über die Stadtgestalt, ihre genaue Ausdehnung und Form lassen sich nicht treffen.

In den Laibungen der Westarkade befinden sich je drei weibliche und männliche Heilige.

Literatur

Anthony 1951, 52, 184-186, 192, 197-198; Avril 1983, 209-210; Cather 2003; Cather/Howard 1994; Christe 2001, 13, 47; Collinson 1995; Demus 1968, 172-173; Dodwell 1971, 151; Flynn 1979; Gatti-Perer 1983, 248; Gousset 1977-1978, Text 183, 186-187, 189; Katalog, 68; Grabar/Nordenfalk 1958, 113, 116-117; Heslop 1984; Kahn 1984; Keyser 1878; Kuhn 1930, 24; Michel 1961, 94, 102, 106, 112, 142, 161-163; Park 1990; ders. 2003; Robertson 1880; Rosewell 2008, 15, 135, 261; Schrade 1963, 55-56, 65, 82, 208; Schwarz/Rösch 1994; Tinzl 1989; Tristram 1944, 15-19, 102-105.

7 Ceri di Cerveteri (Italien, Latium), Pfarrkirche Santa Maria Immacolata, Ostwand

Datierung: 1100-1130[1059]

Technik: Keine Angaben in der Forschungsliteratur

Restaurierung: Die Wandmalereien wurden 1974 entdeckt und bis 1987 unter dem Architekten Bruno Meli restauriert.[1060]

Geschichte: Die Pfarrkirche von Ceri wurde vermutlich zum ersten Mal in einer Bulle von Papst Gregor IX. im Jahr 1054 erwähnt. Erst seit dem 15. Jahrhundert ist das Patrozinium des Märtyrerpapstes Felix II. (355-365) überliefert, das originär sein könnte. Das heutige Patrozinium der unbefleckten Empfängnis geht erst auf das 19. Jahrhundert zurück.[1061] Als Auftraggeber der Fresken wurde der Bischof von Porto, Petrus (1102-1133/34), vermutet.[1062]

Beschreibung: Es handelt sich heute um eine dreischiffige, nach Westen ausgerichtete Hallenkirche mit apsidialem Abschluss. Der Grundriss ist schief. Die Gründe dafür sind unbekannt. Vermutet wurde die Orientierung an etruskischen oder römischen Vorgängerbauten. Der Bau wurde in die 2. Hälfte des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts datiert. Spätere Umbauten gehen auf die Jahre zwischen 1460 und 1484 und 1503 zurück, in welcher das nördliche Seitenschiff und ein Ziborium geschaffen wurden. Eine Kapelle im Norden wurde im 18. Jahrhundert errichtet. Unklar ist, ob es sich bereits ursprünglich um eine dreischiffige Kirche gehandelt hat.[1063]

Wandmalereien wurden in der Apsis, auf der nördlichen Wand des Mittelschiffes und auf der nach Osten ausgerichteten Eingangswand nachgewiesen. Der Inhalt der Apsisfresken kann nicht mehr rekonstruiert werden. Auf der Nordwand lassen sich Szenen aus der Genesis und Exodus in den beiden oberen Registern, vier

---

1059 Zchomelidse 1996, 231.
1060 Ebd., 183.
1061 Ebd., 190-194.
1062 Ebd., 357-360.
1063 Ebd., 197-203. Ein Grundriss findet sich bei ebd., 369, Abb. 5.

Heiligenszenen im darunter liegenden Wandabschnitt und Genreszenen in der Sockelzone rekonstruieren. Auf der Eingangswand sind lediglich im Nordosten einige Fragmente eines Weltgerichts zu erkennen, in welchem sich Teile einer Darstellung des Himmlischen Jerusalems erhalten haben (Abb. 58-60).[1064]

Das **Himmlische Jerusalem** befindet sich im unteren Register des Weltgerichts und ist nur partiell mit Fragmenten der Werke der Barmherzigkeit und eines Apostelchores überliefert (Abb. 58).[1065] Die Himmelsstadt ist hier auf frontal wiedergegebene Mauern reduziert, welche mit horizontal und vertikal verlaufenden Edelsteinfriesen geschmückt und mit einem an der Seite anschließenden schlanken Turm mit kuppelförmigem Abschluss versehen ist. Eine geometrische Grundform lässt sich nicht ableiten. In der Stadt befinden sich drei weibliche Heilige mit Nimbus. Die Haare sind mit Edelsteinen geschmückt. Erhalten ist nur ca. die Hälfte der Darstellung. Es ist zu vermuten, dass mehr Heilige die Stadt bevölkert haben und dass die Architektur symmetrisch aufgebaut und möglicherweise auf der anderen Seite von einem Turm abgeschlossen war.

In der Forschung wurde der Vergleich mit der Weltgerichtstafel aus Santa Maria in Campo Martio gezogen, die heute in den Vatikanischen Museen aufbewahrt wird und vermutlich nach 1150 entstanden ist.[1066] Auf dieser Darstellung sind alle aus Santa Maria überlieferten Elemente vorhanden. Die Himmelsstadt wurde im unteren Register der Hölle gegenübergestellt. In der Mitte des ebenfalls aus Edelsteinen und mit einem Turm versehenen Himmlischen Jerusalems steht die Jungfrau Maria, welcher sich zwei heilige Jungfrauen und männliche Figuren zuwenden. Außerhalb knien die Auftraggeber der Tafel, die sich im Gebet Maria

---

1064 Zchomelidse 1996, 235 und Schema 366-367. Einen kurzgefassten Überblick zusammen mit einem Vergleich zu San Clemente in Rom bei dies. 1995. Zum Forschungsstand siehe Osbat 2006, 34-37.

1065 Zchomelidse 1996, 337.

1066 Ebd., 337-339. Für eine Datierung zwischen 1061-1071 sprechen sich Riccioni/Luca/Romano u.a. 2006 aus.

zuwenden und durch Tituli ausgewiesen sind.
Für Ceri bleibt unklar, ob ebenfalls Maria im Zentrum dargestellt war. Eine Ausrichtung der weiblichen Heiligen auf die Mitte der Darstellung ist zumindest nicht nachweisbar. Das Figurenrepertoire und die Gestik sind nicht identisch.

Literatur: Bertelli 1982; ders. 1983, 123-124; Cadei 1982; Christe 1996, 177; ders. 2001, 37, 163, 179; Iacobone 2006; Kessler 1989, 129-130, 134, 136, 140; ders. 1990, 57, 62; ders. 2005; ders. 2007; Meli 1982; Osbat 2006, 32-37; Osborne 2004; Premoli 1975-76; Romano 2006, 20; Toubert 1987, 128-130; Zchomelidse 1995; dies. 1996; dies. 2010, 116-121.

8 Civate (Italien, Lombardei), ehemalige Klosterkirche San Pietro al Monte, Gewölbe der Vorhalle

Datierung: Die Malereien sind Ende des 11. Jahrhunderts entstanden.[1067]

Technik: Es handelt sich um eine Mischtechnik aus al Fresco und al Secco.[1068]

Restaurierung: Unklarheit besteht über die in der Vergangenheit vorgenommenen Restaurierungen, die spärlich dokumentiert sind. Unbekannt ist, in welchem Umfang und seit wann die Fresken übertüncht waren. Erste Nachrichten hierzu stammen aus dem 16. Jahrhundert. Freilegungsarbeiten sind für die Jahre 1896, 1910 und 1927 belegt. Im letztgenannten Jahr erfolgten Sicherungsmaßnahmen an den durch Wasser stark geschädigten Fresken und Stukkaturen im Auftrag der Scuola Beato Angelico, die wohl um 1952 zu einem Ende kamen. Für 1963 sind weitere, nicht genauer lokalisierbare Restaurierungsarbeiten überliefert. Mitte bis Ende der 70er Jahre folgten umfassende Restaurierungen, dann konservatorische und konsolidierende Maßnahmen in den 80er und 90er Jahren.[1069]

Geschichte: Die ältesten Belege für die Existenz der Benediktinergemeinschaft von Civate gehen auf ein Verzeichnis seiner Mitglieder aus dem Jahre 845 zurück. In einer legendären, aber nicht verifizierbaren Überlieferung, wird die Gründung der Abtei in langobardische Zeit versetzt. Nach dem Verfall der Gemeinschaft im späten 15. Jahrhundert wurde um 1556 die Abtei von den Olivetanern übernommen. Mit der französischen Revolution wurde der Konvent aufgelöst. Heute wird die Kirche von dem Verein "Amici di S. Pietro al Monte" und der Scuola Beato Angelico betreut.[1070]

Beschreibung: Der Kirchenbau und seine malerische und plastische Ausstattung gehen auf das 11. Jahrhundert zurück und werden mitunter in Beziehung zu dem Pontifikat des lombardischen Papstes Alexanders II. (1061-1073) und dem Herrscher Arnolfo III.

1067 Eine ausführliche stilistische Herleitung bei Müller 2009, 43-98.
1068 Dokumentiert für das Lünettenbild und die Fresken des Ziboriums, siehe ebd., 397-398.
1069 Im Detail bei ebd., 391-401.
1070 Virgilio 2000, 38-44.

gesetzt.[1071]

Bei San Pietro handelt es sich um eine Saalkirche mit sichtbarem Dachstuhl, die sowohl in östlicher als auch in westlicher Richtung eine Apsis aufweist. Im Westen befindet sich auch das Presbyterium mit einem Ziborium, welches gegenüber den östlich davon gelegenen Teilen der Kirche erhöht ist. Die Apsis, die ebenfalls über Stufen zu erreichen ist, ist gegenüber dem Kirchenschiff eingezogen. Die Ostapsis ist vom Kirchenschiff durch einen monumentalen Bogen mit einem großen Lünettenfeld getrennt. In der unteren Hälfte weist er eine dreiteilige Bogenstellung auf, die zu kreuzgratgewölbten Annexräumen überleitet. Die seitlichen Räume sind einjochig und weisen kleine Apsiden mit Fensteröffnungen auf, die so in die Mauern der Ostapsis integriert sind, dass sie von Außen nicht sichtbar sind. Der mittlere Raum ist zweijochig und dient als Gang, welcher den Kirchenraum mit dem Deambulatorium verbindet, das halbkreisförmig um die Ostapsis gelegt ist. Unter der östlichen Apsis befindet sich eine Hallenkrypta mit vier Jochen, die in drei Schiffe unterteilt und ebenfalls mit Kreuzgratgewölben versehen ist. Bei dem Deambulatorium handelt es sich um eine Rekonstruktion, die Ende der 20er bis in die 40er Jahre des letzten Jahrhunderts vorgenommen wurde. Es ist mit dem unterhalb liegenden Oratorium San Benedetto über eine Treppe verbunden.[1072]

Die Beschäftigung mit der Baugeschichte von San Pietro reibt sich vor allem an der Frage, ob es sich bereits ursprünglich um eine Doppelapsidenanlage gehandelt hat oder ob die Westapsis und das Deambulatorium erst in einer späteren Bauphase errichtet wurden. Bei der letztgenannten Annahme hätte es sich folglich zunächst um einen nach Osten ausgerichteten Raum gehandelt. Zuletzt wurde wieder verstärkt die These vertreten, dass die bipolare Anlage dem

---

1071 Virgilio 2000, 42.

1072 Müller 2009, 24 und 26. Ein Grund- und Aufriss der Kirche findet sich bei ebd., 25, Abb.1.

Ursprungsbau entspricht.[1073]

Das **Himmlische Jerusalem** befindet sich in Civate im Gewölbe des Ganges, welcher Deambulatorium und Kirchenraum miteinander verbindet (Abb. 62). Es bildet Bestandteil eines umfassenden Bildprogrammes, welches vor allem auf die Ostteile der Kirche konzentriert ist.[1074]

Betritt man die Kirche von Osten über das Deambulatorium, erblickt man zunächst über dem Eingangsportal die Darstellung der Traditio Legis (Abb. 61). Christus, als Halbfigur dargestellt, befindet sich im Zentrum der Komposition über dem Scheitelpunkt der Tür und wird bildhaft zur Pforte nach Joh 10,9. Er übergibt die Schlüssel und das Gesetz an Petrus zu seiner Linken und Paulus zu seiner Rechten.[1075] Um den Bogen des Portals ist folgende Inschrift[1076] erhalten: (NOS) INTRA(RE) IUBE DONATOS MUNERE CULPAE: (IU)STITIE (P)O(RT)AS PETRO PAUL(OQUE DI)CATAS[1077] und nach Mt 16,16-19 (TU ES CH)RISTUS FILI(US...) DICO TI(BI T)U ES PETRUS (E)T S(U)PE(R)...AEDIFICABO...(I) AM...BI DABO CLAVES.[1078]

Im anschließenden mittleren Raumkompartiment befindet sich in der Lünette des Portals eine Darstellung von Abrahams Schoß, welche mit der Inschrift nach Sir 44,20 (AB)RAHAM PATER MULT(ARUM)

1073 Siehe hierzu zusammenfassend Müller 2009, 26-28 unter Verweis auf die Magisterarbeit von Cornelia Tews an der TU Berlin von 1996 zur Baugeschichte von San Pietro al Monte.

1074 Auf die Malereien und Stukkaturen des Ziboriums und der Krypta wird im Folgenden nicht eingegangen werden. Zu einer kontextualisierten Betrachtungsweise siehe zuletzt die Arbeit von ebd.

1075 Piva 2001, 76.

1076 Fast alle im Folgenden für Civate aufgeführten Inschriften sind zitiert nach den Ergänzungsvorschlägen von Giovanna Virgilio, die sich auf Vicenzo Gatti beruft, siehe Virgilio 2000, 15-22. Nur die Inschrift zum Martyrium von Jakobus d.J. ist zitiert nach Gatti ^{2}2011, da diese bei Virgilio fehlt. Die unterschiedlichen Lesarten in der Forschung finden sich übersichtlich zusammengefasst bei Müller 2009, 314-320.

1077 *„Befiehl, dass wir, von der Last der Schuld befreit, durch die Tore der Gerechtigkeit, die Petrus und Paulus geweiht sind, eintreten können."* Übersetzung zitiert nach Gatti 2007, 159.

1078 *"Du bist Christus der Sohn...Ich sage Dir, Du bist Petrus und über Dir werde ich errichten...schon...Ich werde Dir die Schlüssel geben."* Übersetzung der Verfasserin. Es ist nicht eindeutig feststellbar, ob es sich hier um eine Rekonstruktion oder eine optimierte Fassung des Titulus nach einer Restaurierung handelt, siehe hierzu Müller 2009, 106, Fußn. 3.

GENTIUM[1079] zusätzlich bezeichnet ist (Abb. 63).

Auf der Süd- und Nordwand sind Papst Gregorius, bezeichnet als SANCTUS GREGORIUS und Papst Marcellus (MAR)CELLUS (P)AP(A) zusammen mit Katechumenen und Lapsi dargestellt (Abb. 64, 65).[1080] Gregorius ist die Inschrift nach Ps 34, 6 und 12 VENI(T)E FILII (AUD)ITE ME TIMORE DOMINI DOCEBO VOS[1081] beigegeben und Marcellus die Inschrift AC(CE)DITE FILII ET INLUMINAMINI ET SABO(...) TR(I)ESURAS.[1082]

Im Gewölbe entfaltet sich die Vision des **Himmlischen Jerusalems** (Abb. 62). Darauf verweist eine Inschrift, die sich im Bogen über Abrahams Schoß befindet:

(h...)c urb(s) (s) (e...)to rut(il)at variata smaragdo marmoribus vivis prec(l)aris atque saphiris/(...)ib (ac) veterum patrum (F)u(nd)ata NOVORUM ANGELICIS PORTIS RECLUDITUR UNDIQUE IUSTIS; VISIOQUE AETERNA PACIS VIRTUTE QUADRATA; E CAELO VENIENS SPONSO SOTIATUR ET AGNO DE PEDE SU(E)SUIUS [sic] ONS VITAE NACITUR UNUS; QUATTUOR IN TOTUM DIVISUS PERFLUIT ORBEM.[1083]

In einem darüber liegenden gemalten Bogen wird auf die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung mit den Worten SPES FIDES (CH)ARITAS verwiesen. Die Himmelsstadt ist in Form eines perspektivisch gebrochenen Quadrates zu sehen. In den vier Ecken jenseits der Stadt sind die Namen von drei der vier Kardinaltugenden PRUDENTIA, IUSTITIA, FORTITUDO erhalten. Die Stadtmauer setzt sich aus 18 mehrgeschossigen, von Fenstern

---

1079 *„Abraham, Vater vieler Völker."* Übersetzung der Verfasserin.

1080 Piva 2001, 76.

1081 *„Kommt, ihr Kinder, hört mir zu! Ich will euch in der Furcht des Herrn unterweisen."* Übersetzung zitiert nach Gatti 2007, 160.

1082 *„Blickt auf zu ihm, so wird euer Gesicht leuchten."* Übersetzung zitiert nach ebd.

1083 *„Diese Stadt...schimmert mannigfaltig durch den Glanz von Smaragd, von lebendem (i.e. lebendig wirkendem) Marmor und hell strahlendem Saphir....gegründet auf die Väter des alten und neuen Bundes, [nur] den allseits Gerechten wird an den Engelspforten aufgeschlossen. Und die ewige Schau, vollkommen durch die Kraft des Friedens- bzw. - und die ewige Schau des Friedens, in Gestalt der quadratisch-vollkommenen Tugend. Wenn sie vom Himmel kommt, verbindet sie sich mit dem Bräutigam und zwar dem Lamm. Zu seinem Fuß entspringt die eine Quelle des Lebens. In vier Flüsse aufgeteilt bewässert sie den ganzen Erdkreis."* Übersetzung zitiert nach Müller 2009, 315 Anm. 141, 143, 145, 147, 149, 151.

durchbrochenen Türmen zusammen. Auf jedem Turm befindet sich eine Perle. Die Diversität der Stadtmauer wird durch unterschiedlich farbige Kompartimente verdeutlicht. Die zwölf Pforten sind geöffnet und in ihnen befinden sich die Büsten von zwölf Engeln, deren Flügel zu erkennen sind. Durch die perspektivische Verschränkung des Quadrates sind alle für den Betrachter sichtbar und lenken wiederum durch ihre zur Mitte gerichteten Blicke das Augenmerk in das Zentrum der Stadt, Jesus Christus. Inschriften über den Engeln verweisen auf die zwölf Edelsteine der Apokalypse. In Korrespondenz hierzu befinden sich auf jedem Portal die Initialen der zwölf Stämme Israels und der zwölf Apostel. Die Edelsteine der Himmelsstadt sind wie folgt bezeichnet: SAP(PHI)RU(S), IASPIS, AMETHIST(US), IACINTUS, CHRISOP(R)ASSUS, (TO)P(ASSUS), (BERIL)I(US), SMA(RA)G(DU)S, CALCEDONIU(S). Die Namen der zwölf Stämme Israels und der zwölf Apostel sind als Abkürzungen paarweise wiedergegeben: S. P., R. P., B. T., I. S., A.I., G. T., D. N., N. B., Z. B., I. I., L. I., I. A.[1084] Im Zentrum stehen die beiden Lebensbäume mit dem thronenden Christus, der auf dem Globus sitzend sein geöffnetes Buch in der linken Hand mit folgender Inschrift nach Joh 7,37 und Offb 22,17 präsentiert: Q(UI)SI/TIT/VE/NI/AT[1085]. In der rechten Hand hält er den goldenen Messstab. Zu seinen Füßen befindet sich das Gotteslamm. Der Strom des Lebens fließt hervor und ergießt sich viergeteilt über die Grenzen der Stadt.

In den Gewölbekappen des folgenden Joches des Ganges nach Westen sind die vier Paradiesflüsse TIGRIS, (FIS)ON, GEON, EUFRATES als Personifikationen wiedergegeben, die Wasser aus Amphoren gießen (Abb. 66).

Die Wandmalereien in der Apsis des nördlichen Annexraumes sind in mehrere Register unterteilt (Abb. 67). Zuunterst befindet sich eine

---

1084 *„Simeon - Petrus, Ruben - Paulus, Benjamin - Taddäus, Issachar - Simon Zelotes, Aser - Jakobus, Gad - Thomas, Dan - Matthäus, Naphtali - Bartholmäus, Sebulon - Philippus, Juda - Johannes, Levi - Jakobus, Joseph - Andreas“*, zitiert nach Virgilio 2000, 17-18.

1085 *„Wer Durst hat, der komme.“* Übersetzung zitiert nach Gatti 2007, 160.

gemalte Paneelstruktur aus verschiedenfarbigen, großen Quadern, die nach oben von einem Mäanderband abgeschlossen wird. Darüber zeigt sich auf Höhe des Apsisfensters ein Bildfeld mit sechs Figurengruppen, die jeweils zu dritt zusammengerückt und die Hände zum Gebet erhoben, für unterschiedliche Heiligenhierarchien stehen. Die Darstellung wird durch das Fenster in der Mitte der Apsis, welches mit ornamentalen Mustern verziert ist, unterbrochen. Durch einen Inschriftenfries über ihren Köpfen, welcher diesen Bereich von der Apsiskalotte trennt, lassen sich die unterschiedlichen Gruppen als Patriarchen, Propheten, Apostel, Evangelisten, Märtyrer, vermutlich Päpste und Anachoreten erkennen: (PATRI)AR(CE); (P)ROPHETE); APO(S)TOL(I); (EVANGELISTE); M(A)RTI(RES); (PONTIFICES); (ANAC)HORETE.

In der Apsiskalotte ist Christus als Salvator in einer kreisförmigen Mandorla dargestellt und hat seine Rechte segnend erhoben. Die Mandorla wird von zwei Engeln gehalten. Im Bogen über der Apsiskalotte sind Reste einer Inschrift sichtbar: ...ET GEMINE LEGIS SACRIS SUBNECTITUR ALIS.[1086]

Im Gewölbe des Joches befinden sich in den vier Kappen die Evangelistensymbole, die durch die Inschriften OIHS EVG; LUCAS EVG; (M)AT(EUS) EVG und MARCUS EVG ausgewiesen sind (Abb. 69).

Auf der Nordwand wird die Unterteilung der Bildfelder aus der Apsis wieder aufgegriffen. Zu erkennen sind zwei voneinander getrennte Szenen in der Lünette und dem darunter liegenden Register, die durch die Inschrift (HE)ROD(I)S Q...(T) AGRIP...(AR)ISTOBOLI FILIUS voneinander getrennt sind (Abb. 68). Es handelt sich wohl in der Lünette um das Martyrium von Jakobus d.Ä. unter Herodes Agrippa. Dieser wird zu seiner Enthauptung mit dem Schwert vor Herodes geführt (Apostel 12,2). Im darunter liegenden Bildfeld

1086 *„... und sie wird mit den heiligen Flügeln des doppelten Gesetzes gegürtet."* Übersetzung zitiert nach Müller 2009, Anm. 158.

erleidet Jakobus d.J. das Martyrium. Diese Szene kann durch die Inschrift I(A)cobu(S) AL(P)he(l) FRAT d NI XI(I)n HAC AU(L)A IAC identifiziert werden.[1087]

In der Apsis des südlichen Raumes ist eine identische Komposition mit drei übereinander liegenden Registern zu finden (Abb. 71). Über dem gemalten ornamentalen Feld ist die Inschrift ENITET HOC T(EM)P(LUM) MICH(AELI)S...ED(ICATU)M ANGELICA PARITER TOTA VIRTU(TE R)EFERTUM[1088] zu erkennen. Darüber sind sieben der neun Engelhierarchien in hintereinandergestaffelten Dreiergruppen frontal dem Betrachter zugewandt. Sie sind durch Inschriften über ihnen als: (A)NGELI, AR(CH)ANGELI, THR(ONI), DOMIN(ATIONES), VIRTUTES, PRINCIPATUS, (POTESTATES)[1089] ausgewiesen und wiederum um das Fenster angeordnet. In der Apsiskalotte ist erneut Christus als Salvator in der Mandorla dargestellt, der von den zwei höchsten Engelshierarchien den Seraphim und Cherubim, bezeichnet als S(ERAPHIM) und C(HER)U(BIM), begleitet wird. Auf dem gemalten Bogen der Apsiskalotte ist eine Inschrift zu lesen, die nach rechts weitergeführt die Bögen der anderen Wände mit einschließt: SPIRITUS ECCE TU(BIS) (SEPT)ENO PERTONET ORE; ECCL(ESIA)E VARIOSC(ON)FLICTUS ATQ(UE) LABORES; (POTENT)IS SEMPER MODERAMINA REGIS; HOSTES ANTIQUOS SCELERIS CUNCTIIQ(UE) MINISTRO(S).[1090]

Auf der nach Süden ausgerichteten Wand des Joches sind drei Posaunenengel der Offenbarung gruppiert (Abb. 72). Das Fenstergewände zeigt eine ornamentale Fassung. Darunter befindet sich die Inschrift: QUA NOS COMENDET FOVEAT DEUS ATQUE

1087 Gatti ^{2}2011, 40-41.

1088 *„Dieser Tempel Michaels erstrahlt...geweiht, ganz von der Tugend/Kraft der Engel erfüllt."* Übersetzung zitiert nach Müller 2009, 316, Anm. 160.

1089 *„Engel, Erzengel, Throne, Herrschaften, Tugenden, Fürsten, Mächte"* Übersetzung der Verfasserin.

1090 *„Siehe, der [Hl.] Geist lässt sieben Posaunen erschallen; Die verschiedenen Kämpfe und Mühen der Kirche; Die Regierung des immerwährend mächtigen Königs; Die alten Feinde und die Helfershelfer jeglichen Frevels."* Übersetzung zitiert nach Müller 2009, 316, Anm. 161, 317, Anm. 167, 163, 165.

(R)E(F)ORM(E)T.[1091]

Im Gewölbe sind vier weitere Posaunenengel wiedergegeben (Abb. 70).

Auf der Lünette, die zu dem dreigeteilten Raum im Osten überleitet, ist nach Kapitel 12 der Offenbarung der Kampf Michaels mit der Engelarmee gegen den Drachen dargestellt, der die Sonnenfrau bedroht (Abb. 73). Dem Bogen der Lünette folgend wird die Szene von einer Inschrift begleitet: H(E)C (PARI)TURA DOLET GENITI SED MUNERE GA(U)DET Q(UAE) SO(RTI)...E DRACO...(D)I...R(IS) MORT(IS) AMATOR AD DOMINUM RAPTUS PATRIA IAM SEDE LO(C...)S...REGNAT IN EXCELSIS DEIECTUS INDE SUPERBIS CUM QUIBUS (EST ARSU)S MICHAELIS CUSPIDE FOSSUS D(EMONI IBI V)ICT(IS EC) VOX SU...[1092]

Der thronende Herr in der Mandorla befindet sich im Zentrum der Komposition auf einem Thron sitzend. Sein ursprünglich plastisch ausgeformtes Gesicht ist zerstört. Die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben und in der Linken hält er eine Schriftrolle. Um ihn angeordnet sind die kämpfenden Engel, welche ihre Lanzen zusammen mit Michael, der sich, etwas größer und in Rüstung dargestellt, am linken Rand befindet, in den Drachen stoßen, der als DRACO bezeichnet unter ihnen liegt. Gemäß der Offenbarung hat er sieben Köpfe und zehn Hörner. Sein Körper ist schlangenförmig mit einem mehrfach verschlungenen Schwanz gestaltet, der sich bis an den äußeren rechten Rand erstreckt. Unter dem Schwanz sind die Sterne zu erkennen, die er durch sein Erscheinen herabstürzen lässt. Die Flügel des Drachens liegen am Körper an, und die gewaltigen Pranken überschneiden leicht den unteren Rand des Bildfelds, welches hier durch die Arkaden bogenförmig begrenzt ist.

1091 *„In der (sc. Ecclesia) Gott uns empfehlen, fördern und verbessern möge."* Übersetzung zitiert Müller 2009, 317, Anm. 168.

1092 *„Diese (Frau), die gebärend Schmerzen leidet, sich aber an dem Geschenk des Sohnes freut, die ... vom Drachen ... der den Tod liebt. Zum Herrn entrückt, bereits auf dem väterlichen Thron ... regiert er in den Höhen, wohingegen (sc. Lucifer) von dort hinabgeworfen wurde mit den Stolzen: mit diesen ist er verbrannt, durchstochen von der Lanze Michaels: dort die Dämonen ..."* Übersetzung zitiert nach ebd., 317, Anm. 170.

Unter ihm fallen zwei schattenartig gestaltete Dämonen auf die Erde herab. Links des Drachen befindet sich die Sonnenfrau, die auf einer Lagerstatt gebettet, unter Schmerzen ein Kind gebiert. Die Sonnenstrahlen der Sonne, die hier als SOL bezeichnet ist, erleuchten ihr Haupt. Zwischen ihr und dem Drachen befindet sich die Mondsichel LUNA. Ihr Sohn wird von einer Gestalt in einem weißen Gewand zu Gott emporgehoben und somit entrückt. Das Kind wird in einer erneuten Darstellung durch einen Engel dem Thronenden in der Mandorla gereicht.

Eine Inschrift schließt die Szene nach unten ab. Diese verläuft entlang der Bögen der Dreierarkaden und lautet wie folgt:

(O)N(...U...IMPERI)U(M A)TQUE POTESTAS[1093]

(DE)US (NOSTE)R I(M)PE...D(I)...PER SECULA NOSTRI[1094]

(HOC RE)SO(NAN)TI (HYM)NIS

T(E)L(L)U(S...E...E...)C(US...ORBIS)[1095]

IIII...FER...III(:::ETAS)/...III(I) (FE)R (L)OCHA.[1096]

Literatur: Agostoni 1960; Anthony 1951, 31, 45, 99, 101-102, 106; Baum 1939; ders. 1943, 47-48; Benton 1993; Bertelli 1979; Binaghi Olivari 1975; ders. 1979; Bognetti/Marcora ^{2}1985; Buttafava 1961; Castagna 2007; Christe 1979, 118-119; ders. 1984; ders. 1988; ders. 1996, 14, 56, 83, 101, 105, 108-112, 118, 144, 158-159, 162, 164-167, 196-198; ders. 2001, 42, 67, 195; Colli 1981; ders. 1982; ders. 1983, 122; Demus 1968, 112-114; Dodwell 1971, 152, 198; Feigel 1909; Francovich 1955, 358-369; Franzé 2011, 192, 200-202; Gatti-Perer 1983, 148-149, Kat. Nr. 2; Gatti 1975; ders. 1976; ders. 1978; ders. 1980; ders. 1990; ders. 2005; ders. 2007; ders. ^{2}2011; Giussani 1912; ders. 1921; Gousset 1977/78, Text 182-183, 184-189; Katalog, 67-68; Grabar/Nordenfalk 1958, 24, 43, 46, 48, 72, 85, 103, 110-111, 121; Guiglia Guidobaldi 1978; dies. 2004; dies. 2006; James 1931, 41; Klein 1979, 151-152; Klinkenberg 2010, 61-70;

1093 *„...Herrschaft und Macht..."* Übersetzung zitiert nach Müller 2009, 317, Anm. 171.

1094 *„Unser Gott...jahrhundertelang uns"* Übersetzung der Verfasserin.

1095 *„...widerhallend von Hymnen die Erde..."* Übersetzung zitiert nach Müller 2009, 318, Anm. 172.

1096 Keine sinnvolle Übersetzung möglich.

Kühnel 1986/87, 156-161, 168; dies. 1987, 145-152; Kuhn 1930, 24, 32, 46, 82, 84; Longoni 1850; Mancinelli 1971; Marcora 1974; ders. 1973; Mazzini 1962; ders. 1963; Meiri-Dann 2001; Michel 1961, 80, 101-102, 107-108, 118, 137, 157, 161, 165; Müller 2003/04; dies. 2009; dies. 2011; Nebbia 1950; Oursel 1980, 52-56, 58, 61, 452; Pergola 1998; ders. 2003; ders. 2006; Peroni 2006; ders. 2007; Piva 2000, 142-144; ders. 2001; ders. 2002; ders. 2003; ders. 2006; ders. 2007; Polvara 1948; Ruggiero 1953; Russel 1994, 148-149; Salvini 1964; Schrade 1963, 78-85; 198; Spinelli 1984; Tanaka 1978; Tentori 1994; Toesca 1947; Untermann 2006, 191; Vergagli 2003; Virgilio 2000, Zastrow 1983, 225-232.

9 Clayton (Großbritannien, Sussex), Pfarrkirche Saint John the Baptist, Nordwand

Datierung:	Um 1080-1120[1097]
Technik:	Al Fresco[1098]
Restaurierung	Die Wandmalereien wurden 1893 entdeckt. Eine detaillierte Dokumentation oder Beschreibung des Bestandes und Zustandes der Malereien nach der Aufdeckung existiert nicht. Aquarellzeichnungen, die im Auftrag der Society of Antiquaries im Jahr 1918 angefertigt wurden, gingen verloren. Eine erste Dokumentation durch Aquarellzeichnungen geht auf das Jahr 1932 zurück.[1099] Die Fresken wurden von 1963-65 unter der Leitung der Restauratorin Eve Baker gereinigt und konserviert.[1100]
Geschichte/ Beschreibung:	Bei der Pfarrkirche Saint John the Baptist handelt es sich um eine Saalkirche mit einem durch einen Triumphbogen abgeteilten rechteckigen Sanktuariumsabschluss. Ein Weihedatum ist nicht überliefert, allerdings wird diskutiert, ob es sich um einen späten anglo-sächsischen oder einen frühen anglo-normannischen Bau direkt nach der Eroberung handelt.[1101] Zu einem späteren Zeitpunkt wurde in die Nord- und Südwand je ein Fenster eingesetzt.[1102] In der Forschung wird die Kirche seit Beginn des 20. Jahrhunderts mehrheitlich aufgrund ihrer Wandmalereien zusammen mit Coombes, Hardham, Plumpton und Westmeston als eine Kirche der sog. „Lewes-Group“ bezeichnet, was auf eine enge Bezugsebene zur nahe gelegenen cluniazensischen Abtei Lewes verweisen soll.[1103]

1097 Park 1984, 201. Bell 1947, 10 geht von einer späteren Datierung um 1150 aus.

1098 Baker 1946, 4-5.

1099 Ebd., 3 verweist auf eine unbekannte Frau Becker als Schöpferin der Aquarelle aus dem Jahr 1932.

1100 Dies. 1966, 15.

1101 Gem 1984, 236 nimmt eine Entstehungszeit ab 1080 in anglo-normanischer Zeit an.

1102 Tristram 1944, 113.

1103 Der Begriff „Lewes-Group wurde von P.M. Johnston eingeführt, siehe Johnston 1909, 246, zitiert nach Park 1984. Unter anderem beruft sich Ernest W. Tristram auf diesen Begriff in seinem Standardwerk zur englischen mittelalterlichen Wandmalerei, siehe Tristram 1944, 28-36. Auch Audrey Baker baut auf diese Zuordnung anhand von Clayton, siehe Baker 1946, insbesondere 1-2, 42-44. Clive Bell hingegen bewertete den Begriff im Bezug auf Hardham und Clayton ob starker stilistischer und qualitativer Unterschiede sehr kritisch, siehe Bell 1947,

Das **Himmlische Jerusalem** ist in Clayton Bestandteil von Szenen aus der Apokalypse und dem Weltgericht, die an Nord- und Südwand und auf dem Triumphbogen in östlicher Richtung in zwei Registern angebracht sind, und welche von einem mehrteiligen Band voneinander getrennt werden (Abb. 74, 76, 79, 81). Mittelpunkt des Registerbandes bilden ineinander verschlungene ornamentale Ranken, die von mehreren schmalen Bändern und nach außen von jeweils einem zahnfriesartigen Band gerahmt werden. Das Registerband folgt am Triumphbogen der Rundung der Arkade. Über dem oberen Register bildet ein durch schmale Bänder abgegrenztes Mäanderband den oberen Abschluss der Bildkomposition.

Die Lesbarkeit der Malereien wird teilweise durch in gotischer Zeit eingefügte Fenster und den schlechten Erhaltungszustand gestört. Sowohl die Nord- als auch die Südwand werden im oberen Register an beiden Enden von Engeln gerahmt (Abb. 74, 75). Den Beginn des apokalyptischen Reigens dokumentieren die Posaunenengel, die im Nord- und Südwesten einander spiegelbildlich gegenüber angeordnet sind.

An der Nordwand folgt eine Darstellung, die als Bestrafung der Verdammten[1104] und Fall des Antichristen gedeutet wurde (Abb. 74, 75).[1105]

Dann wird der Einzug der Seligen ins **Himmlische Jerusalem** von Westen nach Osten geschildert (Abb. 76-78). Durch Kleider und Kopfbedeckungen sind mit Laien, Königen und Geistlichen drei unterschiedliche gesellschaftliche Stände fassbar.[1106] Am Ende der Reihe befinden sich die in der Hierarchie am niedrigsten eingeordneten Seelen, die knielange Togen und Kurzmäntel sowie

---

16-17. David Park hat die letzte umfassende Arbeit zur sog. „Lewes-Group“ vorgelegt, siehe Park 1984. Eine knappe Zusammenfassung findet sich bei Rosewell 2008, 11-13.

1104 Tristram 1944, 29.

1105 Baker 1946, 5-6. Bell 1947, 21 betont hingegen, dass der fragmentarische Zustand der Malereien keine eindeutige Zuordnung erlaube. Christe 1999, 14 greift die These von Baker wieder auf.

1106 Baker 1946, 6.

geschnürte Schuhe und Kopfbedeckungen tragen. Die Hände sind verhüllt. Bei der folgenden Gruppe der Könige, die in bodenlange Mäntel gehüllt und deren Häupter mit edelsteinverzierten Kronen geschmückt sind, ist dieser Gestus ebenfalls zu beobachten. Die dritte, der Himmelsstadt am nächsten stehende Gruppe, zeigt heilige Bischöfe als Vertreter des Klerus, die in Kasel, Stola und Albe gekleidet sind. Ihr Stand wird zudem durch den Bischofsstab und die Tonsur ausgewiesen. Sie werden von einem Engel in Empfang genommen, der in Dalmatika und Albe gekleidet ist. Ein weiterer Bischof ist näher an die Himmelsstadt herangerückt, und ein Heiliger, der fast identisch wie der Engel gekleidet ist, jedoch zusätzlich eine Kasel trägt, ergreift seine Linke. Neben den beiden befindet sich das **Himmlische Jerusalem**, das einen zum Betrachter geklappten hexagonalen Mauerring bildet. Die diagonal verlaufenden Mauerschichten sind deutlich sichtbar, und die oberste Ebene bildet ein umlaufender Kranz von Maueröffnungen.

Das Innere der Stadt ist ohne architektonische Füllung, jedoch mit den Halbfiguren von drei Heiligen versehen, welche die Hände zum Orantengestus erhoben haben. Diese wurden zuerst von C.E. Keyser als Verkörperung der Trinität gedeutet.[1107] Zumindest eine Figur trug eine Kasel, eine weitere Identifizierung ist aufgrund der fehlenden Attribute nicht möglich.

Clive Bell vermutete in ihnen die Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob.[1108] Es ist umstritten, ob drei Figuren existierten.[1109] Es erscheint allerdings plausibel, dass die dritte Figur zum ursprünglichen Bestand gehört. Garantiert sie doch einen symmetrischen Aufbau, der sich in der Architektur der Himmelsstadt selbst wiederholt. So entsprechen den Figuren auf der vordersten Ebene drei unterschiedlich gestaltete hochaufragende Türme, die durch durchlaufende Maueröffnungen im Erdgeschoss miteinander

---

1107 Keyer 1896, 213.

1108 Bell 1947, 21.

1109 Diese Vermutung äußert Audrey Baker mit dem Verweis auf frühere Publikationen, siehe Baker 1946, 7 und Anm. 2.

verbunden sind und gleichzeitig mit den diagonal verlaufenden Mauern des Hexagons eine architektonische Einheit bilden. Dieses wiederholt sich auf der hintersten Ebene der Komposition, die in achsensymmetrischer Spiegelung eine frontal dargestellte ideale Stadtsilhouette mit einer Rundkuppel in der Mitte, zwei mit Fenstern und Dächern versehenen Annexbauten und seitlichen Türmen zeigt. Der Grund der Stadt war laut W.E. Tristram grün gefasst,[1110] was als Paradiesallusion verstanden werden könnte.

Jenseits der Stadt ist ein Engel dargestellt, der diese nach Osten gegenüber dem Triumphbogen abschirmt und mit dem Posaunenengel einen personalisierten Rahmen der apokalyptischen Ereignisse bildet.

Laut W. E. Tristram hält er ein Tuch in den Händen, was sich nicht eindeutig ablesen lässt. Der Forscher vermutet, dass auf dem Tuch ein Passionsinstrument präsentiert wurde.[1111]

Im unteren Register ist von Westen nach Osten zunächst die Auferstehung der Toten aus Ihren Särgen dargestellt, die sich unterhalb des Engels mit der Posaune befinden, durch den ihre Auferstehung ausgelöst wird. Es folgt die Seelenwägung durch den Erzengel Michael. Die anschließende Szene ist durch einen Fenstereinbau weitgehend zerstört. Allerdings sind die Köpfe und Gliedmaßen von zwei Pferden sichtbar, die sich wie die im oberen Register dargestellten Seelen in Richtung Osten fortbewegen. Möglicherweise waren hier die vier apokalyptischen Reiter dargestellt (Abb. 76).

Auf der gegenüberliegenden Südwand lassen sich nur die Bildinhalte des oberen Wandabschnitts rekonstruieren (Abb. 79, 80). Das untere Register ist bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Wie bereits auf der Nordwand wird durch Engel ein Rahmen für die Bilderzählung geschaffen. Hier werden durch einen Posaunenengel, der sich im Westen befindet, die apokalyptischen Ereignisse

---

1110 Tristram 1944, 114.

1111 Ebd.

ausgelöst. Neben dem Engel steht eine Personengruppe, die sich einer weiter östlich gelegenen Szene zuwendet. Dort ist ein Reiter zu sehen, unter dessen nicht näher zu bestimmenden Reittier eine zu Boden geworfene Figur liegt. Sein rechter Arm wird von einer an der Seite stehenden Figur ergriffen. Diese steht am Ende einer größeren Personengruppe, die sich nach Osten wendet und dort auf das Kreuz blickt. Diese Gruppe ist nicht homogen, sondern spiegelt unterschiedliche Stände wieder. Sie befindet sich dem Zug der Seligen gegenüber. Eine Grenze zur anschließenden Szene wird durch einen Engel gebildet, der die folgende Kreuzerhebung von der Gruppe abschirmt. Das Kreuz wird von vier Engeln gestützt. Nach Osten wird die Südwand von einem weiteren Engel vom Triumphbogen abgetrennt. Die Anordnung der Szenen entspricht im Wesentlichen jener der Nordwand. Auch hier kann zwischen einem Bildraum des Bösen und Verdammten und einem Bereich der Verheißung unterschieden werden, in den Selige oder eine ausgewählte Gruppe Einlass begehren.

In der Mitte des nach Osten ausgerichteten Triumphbogens befindet sich im oberen Register Christus als Weltenrichter mit den die Wundmale zeigenden Händen in einer von zwei Engeln gehaltenen Mandorla mit Zackenmuster (Abb. 81). Eine Besonderheit ist der Thron, der sich hier aus architektonischen Versatzstücken zusammensetzt, die an vier übereinander angeordnete Fensterreihen erinnern. Als einziger Bestandteil der Gesamtkomposition überschneidet Christus die durch Mäander- und Registerband gesetzten Grenzen. Die Figuren zur Rechten Christi sind zu zwei Dreier-Gruppen zusammengefügt, zur Linken war vermutlich eine ähnliche Zusammenstellung vorhanden, was aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes als nicht gesichert gelten kann. Die Gestalten sind durch Aureolen als Heilige ausgewiesen und tragen lange Togen über ihren Untergewändern. Audrey Baker weist darauf hin, dass es sich entgegen der üblichen Ikonographie bei jenen vermutlich nicht um die neben dem Weltenrichter thronenden Apostel oder 24 Ältesten handelt.

Attribute, die sie als solche kennzeichnen könnten, fehlen. Die Forscherin vermutet, dass es sich bei ihnen um nicht näher zu bezeichnende Selige handelt.[1112] Aufgrund der Aureolen kann sicher von Heiligen gesprochen werden, die der göttlichen Schau teilhaftig sind. Im unteren Register ist, durch die Arkade des Triumphbogens getrennt, die Traditio Legis dargestellt. Auf der linken Seite übergibt Christus die Schlüssel an den sich vor ihm verneigenden heiligen Petrus. Auf der rechten Seite reicht er das Buch an Paulus. Beide Szenen sind architektonisch gefasst und zeigen Mauersteine, Fensteröffnungen und seitlich angesetzte Türme.

Literatur: André 1900, 231; Anthony 1951, 34, 52, 187-189; Bell 1947; Christe 1996, 14; Christe 2001, 8, 115, 174, 199; Demus 1968, 170-171; Gatti-Perer 1983, 221, Kat. Nr. 132; Gousset 1977/78, Text, 193, 198, Katalog, 74; Baker 1946; dies. 1966, dies. 1970; Bell 1947; Edwards 1986; Gem 1984; Johnston 1909; Keyser 1896; Michel 1961, 101; Milner-Gulland 1990; Park 1984; Rosewell 2008, 11-13, 24, 36, 73, 137, 162, 245; Tristram 1944, insb. 28-29, 113-115.

[1112] Baker 1946, 4-5.

10 Dortmund-Brechten (Deutschland, Nordrhein-Westfalen), Sankt-Johann-Baptist, Sanktuarium, Gewölbe

Datierung: Um 1270[1113]

Technik: Keine Angaben in der Forschungsliteratur

Restaurierung: Die Malereien wurden 1911 unter mehreren Kalkschichten wiederentdeckt und vollständig mit Leimfarbe übermalt. Von 1960-1962 wurden die Übermalungen unter Leitung von Josef van Heekeren wieder entfernt.[1114]

Geschichte: Die Dorfkirche von Brechten unterstand wie das Dorf dem Essener Frauenstift als Grundherrin. Zugleich nahm die Äbtissin die Funktion einer Patronatsherrin der Pfarrkirche ein.[1115] Die Besitzungen vor Ort und die Patronatsrechte sind seit dem 10. Jahrhundert gesichert. Aus dem 13. Jahrhundert stammt eine Inschrift, die auf einen nicht näher zu identifizierenden Erbauer Heinrich von Essen verweist.[1116]

Beschreibung: Bei Sankt-Johann-Baptist handelt es sich um eine dreischiffige Hallenkirche mit zwei Jochen. Im Westen ist ein Glockenturm vorgelagert. Die Kirche wird um 1240 datiert, der Turm war bereits im Vorgängerbau des 12. Jahrhunderts angelegt und wurde beim Neubau der Kirche umgestaltet. Das Sanktuarium zeigt einen rechteckigen Grundriss und ist gegenüber dem Laienbereich der Kirche leicht erhöht und durch einen Triumphbogen ausgezeichnet. Ein gerader Abschluss ersetzt heute die ursprüngliche Apsis. Als terminus post quem für diesen Umbau wurde das Jahr 1254 vorgeschlagen. Der gesamte Kirchenraum ist eingewölbt. Im Mittelschiff und im Sanktuarium befindet sich ein Domikalgewölbe, in den Seitenschiffen ein Kreuzgratgewölbe. In der Spätgotik, ca.

1113 Pieper 2009, 40.

1114 Rüsche 2009, 69-71, 75-76. Ausführlicher zu den denkmalpflegerischen Maßnahmen dies. 2011.

1115 Schilp 2009, 12.

1116 Janssen 2011, 113 oder auch Schilp 2011, 60-61.

um 1500, wurde im Nordosten eine Sakristei angebaut.[1117]

Im Gewölbe des Sanktuariums ist die älteste Weltgerichtsdarstellung einer westfälischen Kirche erhalten (Abb. 82). In diesem Zusammenhang, vor einem mit Sternen verzierten weißen Kalkgrund, ist das **Himmlische Jerusalem** dargestellt (Abb. 84). In den Gewölbezwickeln blasen aus den vier Himmelsrichtungen die Engel Gottes zum Gericht (Abb. 86-89). Die Toten steigen unter diesen in Gruppen aus ihren Gräbern und schieben die Grabsteine zur Seite, wobei sie sich gegenseitig helfen. Das Zentrum der Darstellung bildet Christus mit den gekreuzten Schwertern als Weltenrichter in der Mandorla, die von vier Engeln getragen wird.
Ihm gegenüber, in westlicher Richtung, stehen der Patron der Kirche, Johannes der Täufer, und Maria als Himmelskönigin im Sinne einer Deesis, die für das Weltgericht kennzeichnend ist (Abb. 83). Beide halten ein Schriftband in Händen. Auf dem Band des Johannes sind folgende Worte zu lesen: POENITENTIAM AGITE (Leiste Buße). Maria hingegen wird als Gottesmutter bezeichnet: MARIA SANCTA MARIA, MATER DEI (heilige Maria, Mutter Gottes).[1118] Zur Linken des Weltenrichters ziehen die Seligen ins Himmlische Jerusalem ein (Abb. 84). Auf der rechten Seite hingegen ist der Weg der Verdammten in die Hölle gezeigt (Abb. 85).
Der Zug der Seligen in die Himmelsstadt umfasst unterschiedliche Stände. Zuvorderst wird ein Bischof mit Mitra, an der die Vittae herabhängen, und Hirtenstab gezeigt, der zuunterst eine Albe, darüber die Dalmatika und eine mit einem Gabelkreuz verzierte Kasel trägt. Er wird von einem in Toga und Tunika gekleideten Engel, der einen Schlüssel in die verschlossene Pforte der

---

1117 Pieper 2009 und ders. 2011 bietet einen kompakten Überblick über die Baugeschichte, die ich hier lediglich auf wenige Angaben beschränkt wiedergebe. Bei ders. 2009, 25, Abb. 4 findet sich auch ein Grundriss der Kirche.

1118 Zitiert nach Schilp 2011, 64-65.

Himmelsstadt steckt, an der Hand genommen. Der linke Flügel des Engels ist angehoben und beschirmt den Bischof, wodurch seine Gestalt besonders hervorgehoben wird. Hinter ihm stehen ein König und eine Königin zusammen mit anderen Vertretern des Laienstandes mit Mütze und Haube sowie an letzter Stelle ein tonsierter Geistlicher. Er trägt Kasel und Pallium. Bis auf den Bischof sind alle Figuren dem Betrachter frontal zugewandt. Der Bischof vollzieht bereits eine Bewegung in Richtung des Himmlischen Jerusalems. Der neben ihm stehende König wendet zwar seinen Kopf dem Geschehen zu, sein Körper weist zum Betrachter hin. Wie bei den anderen Seelen sind seine Hände zum Gebet erhoben. Das **Himmlische Jerusalem** ist als Kirche dargestellt, die unregelmäßige Strukturen aufweist. Die Stadt / Kirche ist über ein geschlossenes Turmportal an der rechten Seite zugänglich, welches durch den Engel geöffnet wird. Daran schließt das Kirchenschiff mit einem hohen Vierungsturm und einem geraden Schluß an. Seitliche, unregelmäßig angeordnete Kapellenbauten mit Türmchen vervollständigen das Bild.
Dieser Bereich der Seligen des Weltgerichts wird von jenem der Verdammten räumlich klar durch den Erzengel Michael abgetrennt, welcher mit erhobenem Schwert den Verdammten den Weg zur Himmelsstadt verwehrt. Ein missgestalteter Dämon hält diese mit einem Seil umfangen und zieht die nackten, widerstrebenden Seelen der verdammten Männer und Frauen in Richtung des Höllenschlundes. Durch Kopfbedeckungen sind sie als Vertreter des Laienstandes und der Geistlichkeit ebenso gekennzeichnet wie ihre seligen Antipoden. Ihre Gesten des Händeringens und sich an den Kopf fassen, zeugen von Trauer und Verzweiflung.
Aber auch eine aggressive Geste ist sichtbar bei einer Frau, die mit einem Kind im Arm den Dämon an der Nase zieht. Diese Geste war im Mittelalter sexuell konnotiert, da die Nase stellvertretend für das menschliche Geschlechtsorgan steht. Die Frau ist deswegen möglicherweise als Personifikation der Unzucht, der *luxuria*, zu verstehen. Als weiteres Laster lässt sich die Habgier, die *avaritia*,

nachweisen, personifiziert durch einen Mann, der einen Geldsack geschultert hat und sich bereits im Höllenschlund befindet.[1119] Ein anderer Dämon trägt zu Linken der Habgier eine komplett verhüllte Figur auf dem Arm. Eine weitere nackte Gestalt befindet sich im Höllenschlund.

Neben den Malereien des Gewölbes haben sich Wandmalereien auf der Ostwand des Sanktuariums erhalten (Abb. 90-92). Es handelt sich um Maria als Himmelskönigin und Christus mit der Siegerstandarte, die von einem Architekturbaldachin umrahmt werden. Zu ihren Seiten befinden sich kleiner dargestellte Stifter, die nicht näher identifiziert werden können. Allerdings handelt es sich bei der Figur neben Christus um einen Mann. Beide Figuren haben ihre Hände erhoben und bitten um Fürsprache.[1120]

Weitere kleine Fragmente im Langhaus zeigen zwei kämpfende Ritter. Die Bildaussage lässt sich nicht mehr erschließen. Außerdem schmücken unfigürliche, ornamentale Malereien die Gewölbe von Mittel- und Seitenschiffen.[1121]

Literatur: Janssen 2011; Kluge 1959, 123; Pieper 2009; ders. 2011; Rehm 2011; Rüsche 2009; dies. 2011; Rüsche/Welzel 2009; Schilp 2009; ders. 2011; Schilp/Welzel 2011; Welzel 2009.

1119 Rehm 2011, 92-93.
1120 Welzel 2009, 66.
1121 Ebd., 66-67.

11 Gurk (Österreich, Kärnten), ehemaliger Dom Mariae Himmelfahrt, heute Pfarrkirche, Bischofskapelle, Gewölbe, westliches Joch

Datierung: Um 1260[1122]

Technik: Mischtechnik aus al Fresco und al Secco[1123]

Restaurierung: Die Fresken wurden im Gegensatz zu vielen anderen Wandmalereien weder mit Kalktünche bedeckt noch im 19. Jahrhundert übermalt. Substanz ging bei einem Feuer im Jahre 1808 verloren.[1124] Konservatorische und gegen den Trend der Zeit minimal invasive Arbeiten sind für das Jahr 1899 belegt. Im letzten Jahrhundert folgten wiederholt konservatorische Maßnahmen, wobei die Hauptschwierigkeit in der Trockenlegung der dauerhaft eindringenden Feuchtigkeit besteht. Seit den 1980er Jahren werden regelmäßige Untersuchungen durchgeführt, allerdings erfolgte bis auf eine Notsicherung der Fresken im Jahre 2008 keine umfassende Restaurierung.[1125]

Geschichte: Das Bistum Gurk weist eine ungewöhnliche Gründungsgeschichte auf, wurde es doch zunächst 1072 als Suffraganbistum von Salzburg ohne Diözese und eigenes Domkapitel gegründet. Aufgrund dieser Ausgangslage war es für Gurk sehr schwierig, seine Unabhängigkeit gegenüber Salzburg zu behaupten. Dafür schrieb man die Vita der heiligen Gräfin Hemma von Friesach und Zeltschach (995/1000-1045) um, welche auf Gurker Boden ein von Erzbischof Balduin 1043 geweihtes Frauenkloster und eine Marienkirche gestiftet hatte, indem man Versatzstücke aus dem Leben der heiligen Kunigunde (980-1033) einfügte. Zudem schuf man ein fingiertes Verwandtschaftsverhältnis, indem man Kunigunde zu Hemmas Tante erklärte. Die eigentliche Bistumsgründung wurde ebenfalls in die Zeit der Stifterin versetzt, um sich gegen Salzburger Besitzansprüche zu wappnen.[1126] Erst

---

1122 Eine ausführliche Herleitung zum Zackenstil und Datierung unter Berücksichtigung des Forschungsstandes zuletzt bei Schiestl 2011, 150-167.

1123 Kirchweger 2000a, 434.

1124 Ders. 2000b, 436.

1125 Schiestl 2011, 74-75 sowie ausführlich ebd., 56-74.

1126 Hartwagner 1963, 8-9.

unter Bischof Roman I. (1131-67) konnte Gurk entscheidende Fortschritte machen. Zwar gab es bereits ein Domstift und Domkapitel, eine eigene Diözese konnte erst Roman für das Bistum erwerben. Unter seine Regierungszeit fällt das Dombauprojekt. Aufgrund der Archivalien kann von einem Baubeginn zu Mitte des 12. Jahrhunderts ausgegangen werden. Um 1200 fand die Weihe des Hochaltars statt.[1127]

Beschreibung: Zu Beginn des 13. Jahrhunderts wurde die Bischofskapelle auf der Westempore über der Vorhalle erbaut. Es handelt sich um einen in zwei gleich große Joche unterteilten Saalraum mit Kreuzgratgewölben, der ursprünglich in einer vorkragenden Apsis im Osten endete. Die Apsis der Ostwand wurde Ende des 18. Jahrhunderts abgebrochen und durch einen Orgeleinbau ersetzt. Zu beiden Seiten der ehemaligen Apsis, die durch einen Baldachin gerahmt wurde, öffnen sich Dreierarkaden zum Mittelschiff und schaffen so eine Verbindung der darunter liegenden Kirche. Die gegenüber liegende Westwand wird durch einen in der Mitte liegenden Okulus und zwei seitlich darunter liegende Rundbogenfenster durchschnitten. In der Nordwestecke befand sich der ursprüngliche Zugang zur Kapelle. Später wurden in Nord- und Südwand zwei weitere Türen gebrochen.[1128]

Die Kapelle war vollständig mit Wandmalereien, die teilweise mit mittlerweile abgefallenen plastischen Auflagen versehen waren, geschmückt. Eine umlaufende, weitgehend zerstörte Draperie verbindet alle Wandflächen miteinander. Darüber sind Friese mit einem edelsteinartigen und ursprünglich plastisch gestalteten Muster angebracht, in welche Büsten von weiblichen auf der Süd- und männlichen Heiligenfiguren auf der Nordwand eingefügt waren (Abb. 101, 102, 109, 110). Ihre Nimben waren ebenfalls stukkiert. Die Friese schaffen räumliche Kontinuität. Darüber befindet sich

---

1127 Hartwagner 1963, 11.

1128 Ebd., 19. Ein Grundriss von Dom und Bischofskapelle findet sich bei Ginhart/Grimschitz 1930, Falttaf. 156 und 157.

eine weitere Bildzone in den Schildbögen. Die Fresken der West- und Ostwand weichen von dem genannten Aufbau ab, da der Heiligenfries hier entfällt. Stattdessen nehmen diese Wände die architektonische Gliederung des Raumes auf und integrieren sie in die Komposition (Abb. 93, 107)

Das **Himmlische Jerusalem** im westlichen Gewölbejoch bildet das Gegenstück zum Irdischen Paradies im östlichen Gewölbejoch der Empore, welches szenisch gestaltet ist (Abb. 103, 108).

Die Süd- und Nordwand zeigen von unten nach oben das angesprochene Schema aus Draperie und Büsten (Abb. 101, 102). Einige Figuren lassen sich aufgrund der Namensbeischriften identifizieren. Eine Inschrift ist fragmentarisch bei der ersten Heiligen auf der Südseite erhalten: S NA(TALIA?). Auf der Nordseite handelt es sich bei der zweiten bis vierten Figur um die heiligen Servatius, Augustinus und Gregorius, die als S SER(U)ACIU‘, S AUGUSTIN‘ (S) und (S) GREGORIU‘ ausgewiesen sind. Augustinus ist eine nicht mehr rekonstruierbare Inschrift beigegeben: CUM ... IL ... EMU ... SC̄ ... IU ... M ... E C ... PS[1129]

Im oberen Register der Südwand ist der Zug der Heiligen Drei Könige (Mt 2,1-12) gen Westen zu sehen (Abb. 101). Auf diese verweisen Inschriftenfragmente im Hinblick auf ihre Gaben: CASP(AR) ... T THUS BALTHAZAR AURUM ... O ... V ... TE ... PRE ... E ... TE[1130]

Den Königen wird auf der Nordseite der Einzug Christi in Jerusalem (Mt 21,1-11; Lk 19,28-40; Joh 12,12-15) gen Osten gegenübergestellt (Abb. 102). Folgende Inschriftenfragmente sind hier erhalten, die sich zwar nicht rekonstruieren lassen, jedoch auf den Messias verweisen: CUM ... M ... S ... IA .... HOC ON ... P ... OS ... OP ... U ... D ... P ... E

1129 Alle Inschriften sind zitiert nach Ginhart/Grimschitz 1930, 61-63. Die Übersetzungen sind - sofern nicht anders angegeben - der Einheitsübersetzung der Bibel entnommen.

1130 Übersetzung der Verfasserin: „Caspar (überreicht?) Weihrauch, Balthasar Gold...(Melchi)or (Myrrhe) ...

Auf der Westwand des westlichen Joches befindet sich die über die gesamte Wandfläche verlaufende Transfiguration Christi (Mt 17,1-8; Mk 9,2-9; Lk 9,28-36), bei der auf einzigartige Weise eine Verbindung zwischen Wand- und Glasmalerei hergestellt wird, da drei Glasfenster in die Komposition miteingeschlossen werden mussten (Abb. 93). Im Zentrum befindet sich Christus in der Mandorla, der in den Himmel erhoben ist. Er ist zwischen den über ihm liegenden Okulus mit der Kreuzabnahme und die beiden Rundfenster positioniert und fest in das um die realen architektonischen Glieder gemalte Linien- und Kreisschema integriert. Unter ihm auf den Boden gedrückt, befinden sich der Apostel Petrus[1131] sowie der Bedeutungsgröße entsprechend kleiner dargestellt der Kanoniker Ulrich II., der als Stifter des Freskos der Westwand in Erscheinung tritt und durch die Inschrift WLRIC‘ CANTC‘ SECD̄‘ ausgewiesen wird. In Händen hält er ein Inschriftenband: DNĒ IHU XPĒ NE DESPICIES DESIDERIŪ MEŪ SED IN...E...IU ESTO...I...EI...ONORE SC̄E GENETRICIS VE...APTĀ...E...TE[1132]

In den Laibungen der Rundfenster sind zwischen sternförmige und in Kreise eingeschriebene Ornamente jeweils drei figürliche Medaillons gestellt (Abb. 95-100). Es handelt sich im linken Rundfenster um kniende männliche und weibliche Stifterfiguren sowie einen Dreikopf im Scheitelpunkt der Laibung. Bei dem Mann ist der Buchstabe C... auszumachen (Abb. 95-97). In der Laibung des rechten Rundfensters sind die Büsten einer weiblichen und eines männlichen Heiligen sowie im Scheitelpunkt ein Adler zu erkennen (Abb. 98-100). Der männliche Heilige kann aufgrund einer Inschrift als Antonius S.ANTONIU‘ identifiziert werden. Über der weiblichen Figur, der als Attribut ein Palmzweig beigegeben ist,

---

1131 Deutung nach Schiestl 2011, 49. Die Namensbeischrift ist hier verloren. Die Deutung als Petrus ist plausibel, tritt dieser doch als einziger der anwesenden Jünger in der Transfiguration aktiv mit Christus in Kontakt und in Erscheinung, weswegen es sinnvoll erscheint, dass er in der Mitte der Komposition angeordnet wurde. “

1132 Die Bitte Ulrichs wird wie folgt von der Verfasserin übersetzt: *„Herr Jesus Christus verachte nicht meine Bitte, sondern...dies...zu Ehren der heiligen Mutter...* “

sind folgende Inschriftenfragmente zu erkennen:
...T...R...VT...ME...
Zu beiden Seiten der Rundfenster befinden sich unter Rundbögen die Propheten Moses auf der linken und Elias auf der rechten Seite, die durch die Namensinschriften MO(IS)ES…A und …HA ausgewiesen sind. Unter Moses kniet der Apostel Jakobus, der mit der Inschrift IACOB(US) bezeichnet ist. Der Name des Apostels unter Elias ist hingegen verloren. Es handelt sich wohl um Johannes.
Die Mandorla Christi wird unmittelbar in eine darüber liegende gemalte Kreisform übergeleitet, die von zwei auf Wolken stehenden Engeln präsentiert wird. Das Rundfenster mit der Kreuzabnahme (Mt 27,57-59; Mk 15,42-46; Lk 23,50-53; Joh 19,38-40) fügt sich in diese Komposition ein (Abb. 94). Der rahmende Vielpass trägt eine Inschrift, die sich auf die Kreuzigung bezieht: QUEM IOSEP SOLVIT ET HUMANDU SINDNE TPES VONDO PIE ANT ECCE MARIA[1133]
In den Scheitelpunkt des gemalten Kreis eingefügt ist ein Brustbild Gottes mit erhobenen Armen, dem ebenfalls ein Inschriftenband mit dem Ausspruch zur Gottessohnschaft Christi nach Lk 9,35 bzw. Mt 3,17 während der Verklärung beigegeben ist: (HI)C E(S)T FILIUS (ME)US DILECTUS[1134]
Eingefasst wird die gesamte Verklärungsszene von einer umlaufenden Inschrift: ELIAS MOIS(E)S VOX PATRIS LI...TES FACIES QUOQ SPELENDIDA TESTE[1135]
In den Zwickeln des Gewölbes unterhalb der Himmelsstadt stehen Propheten mit Spruchbändern (Abb. 105, 106). Im Südosten steht Ezechiel mit dem Rad frei nach Ez 1,16: VIDEO QUASI ROTAM Ī

1133 Für diesen und noch nachfolgende Übersetzungsvorschläge danke ich Herrn Dr. Klaus Niebler: *„Josef nahm sie* [vom Kreuz ab] [...?] *das ist Maria!“*

1134 *„Das ist mein auserwählter Sohn.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1135 Übersetzungsvorschlag Dr. Klaus Niebler: *„Elias und Moses, die Stimme des Vaters...auch ist Zeuge das leuchtende Anlitz...“* Mit der Erwähnung des leuchtenden Gesichts ist entweder der verwandelte Christus oder die Lichterscheinung Gottes gemeint.

MEDIO ROTE[1136]

Es folgt im südwestlichen Zwickel der Prophet Jeremias mit dem Töpfer und der Rute nach Jer 18,3: DESCĒDI IN DOMUM FIGULI IPĒ FECIT OPU‘ SUP ROTĀ[1137]

Im nordwestlichen Zwickel steht erneut Jeremias mit dem Mandelzweig nach Jer 1,11: VIRGAM VIGILANTĒ EGO VIDEO, welcher hier abweichend als Jungfrau in einem Architekturrahmen verbildlicht wird.

Schließlich ist im nordöstlichen Zwickel Johannes zu erkennen, der mit der Inschrift S. IO(HANNES) benannt ist und die Vision der Himmelsstadt empfängt: VIDI PORTĀ CIVITATIS AD ORIENTĒ POSITĀ[1138]

Das **Himmlische Jerusalem** fügt sich als runde Stadtmauer in das Kreuzgratgewölbe ein (Abb. 103, 104). An zwei Seiten, im Osten und Westen, wird es von den Bogenflächen der anstoßenden Mauern überschnitten. Ein dreiteiliges rot-weißes Band mit Resten der Inschrift HUIC SPECIOSA FAVE IUBILA REDIMIT SUAVE ET CONSORS E...EN...QUE DIGNISS(I)MA DIGNI[1139] bildet die äußere Umgrenzung der Mauerflächen. Diese setzen sich aus sechs mit Gemmen geschmückten Steinlagen und einem Zinnenfries zusammen. Dazwischen sind vier Türme eingefügt, deren sich verjüngende Spitzen bis zum Schlussstein emporwachsen. Auf den Turmspitzen sitzen die vier apokalyptischen Wesen, welche durch einen gemalten Kreis miteinander verknüpft und an den inneren Kreis des Gotteslammes gebunden werden. Erhalten sind die Beischriften von Johannes und Markus: S. JOHANNES im Südosten und (M)ARC‘ im Südwesten. Die Inschriften von Lukas im Nordwesten und

---

1136 Übersetzung der Verfasserin: *„Ich sah ein Rad (gleich) wie mitten im Rad.“*

1137 *„So ging ich zum Haus des Töpfers hinab. Er arbeitete gerade mit der Töpferscheibe.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1138 „*Einen Mandelzweig sehe ich.“* Übersetzung nach Einheitsübersetzung der Bibel. *„Ich sah die im Osten gelegene Tür der Stadt.“* Übersetzung der Inschrift, die Johannes beigegeben ist durch die Verfasserin.

1139 Übersetzungsvorschlag Dr. Klaus Niebler: *„Du Schöne, juble und sei diesem gnädig...es erlöst der Kuss und die Schicksalsgefährtin...die Würdigste.“*

Matthäus im Nordosten sind verloren.
Der gemalte kreisförmige Schlussstein des Gewölbes wird vom Lamm Gottes eingenommen. Zwischen die vier Türme sind vier Tore in die Mauer eingelassen. Nur zwei Tore verfügen über drei geöffnete Zugänge zur Stadt, was auf die sich überschneidenden Bögen zurückzuführen ist, die ein Einfügen weiterer Zugänge unmöglich machten. In den baldachinartigen Aufbauten der Tore sitzen jeweils drei Apostel, die von zwei Engeln flankiert werden, die Zepter und Globen in Händen halten. Die Engel tragen entweder Tunika und Toga oder eine Dalmatika. Identifiziert werden können durch die Inschriften S. MATHIAS, S. PETRU(S) und S. JOHANNES in der östlichen Kappe die Apostel Matthias, Petrus und Johannes. Der in die Mitte gerückte Petrus ist zusätzlich durch die Schlüssel als Apostelfürst gekennzeichnet. Die in der Mitte stehenden Apostel tragen jeweils Kasel und Pallium, jene an den Seiten Tunika und Toga.
Der Gurtbogen zum östlichen Joch zeigt die Jakobsleiter (Gen 28,11-22), in deren Mitte ein Christusmedaillon zu sehen ist, und welche das verlorene Irdische Paradies mit dem Himmlischen Jerusalem verbindet (Abb. 104, 108).
In den durch die Grate geteilten Gewölbezwickeln des östlichen Joches befinden sich die Personifikationen der vier Elemente mit Hörnern und individuellen Attributen in den Händen und zugehörigen Inschriften zusammen mit den vier Evangelisten (Abb. 107). Als individuelle Attribute sind dem Feuer im Südosten die Sonne, dem Wasser im Südwesten ein Dreizack mit Fisch und im Nordosten der Erde eine Garbe beigegeben. Die Luft im Nordwesten hingegen ist zerstört. Die Inschriften verweisen auf das Feuer als PLASMATUS VIV, das Wasser MILLE SEQUES ASTUS und auf die Erde als HIC HOMO PLASMA. Die Evangelisten sitzen an Schreibpulten mit ihren Büchern.[1140] Eine individuelle Zuordnung

1140 Schiestl 2011, 40. Übersetzungsvorschlag Dr. Klaus Niebler zum Feuer: *„Daraus wurde die Kraft (das Leben?)“*; zum Wasser; *„Geschaffen aus (1000?)“*; Zur Erde: *„Daraus wurde der Mensch geschaffen.“*

ist nicht möglich.

In den vier Gewölbekappen ist das Irdische Paradies von der Erschaffung Adams im Osten mit der Inschrift nach Gen 1,26: FACIAMU‘ HOMINĒ AD INMAGINĒ ET SIMILITUDINĒ NOM̄ über die Erteilung des Speisegebotes im Süden bis zum Sündenfall im Westen zu sehen (Abb. 108). Die Nordkappe wurde durch den Brand von 1808 zerstört. Hier war vermutlich die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt. Der gemalte Schlussstein beinhaltet das Kreuz und die Personifikationen der vier Paradiesflüsse, deren Wasser entlang der Gewölbegrate herabfließt. Die kreisförmige Inschrift verweist auf das Ausgießen der Flüsse: HII FUNDUNT FLUMEN...ME...QU...[1141]

Die Malereien auf der Süd- und Nordwand des östlichen Joches sind fast vollkommen zerstört (Abb. 109, 110). Teilweise sind die Vorzeichnungen und Reste der plastischen Auflagen sichtbar. Zuunterst befinden sich die gemalten Vorhänge und der Heiligenfries mit weiblichen Heiligen auf der Süd- und männlichen Heiligen auf der Nordwand. Darüber war möglicherweise in den Schildbögen auf der Südwand die Verkündigung von Christi Geburt und auf der Nordwand jene der Geburt Mariens dargestellt. Anhaltspunkte liefern eine Vase mit Lilien, Gefäße und Lilienstäbe.[1142] Allerdings ist trotz der sicherlich mariologischen Verankerung eine Unterscheidung der beiden Verkündigungen und dadurch die Zuordnung zu einer bestimmten Wand aufgrund des Bestandes nicht möglich.

Auf der Ostwand im östlichen Joch sind in den Zwickeln des direkt an die Mauer gebauten Altarbaldachins zwei Stifterfiguren in Proskynese dargestellt (Abb. 107). Es handelt sich um die Gurker Bischöfe Otto I. (1214) und Dietrich II. (1253-78), welche durch

---

1141 Schiestl 2011, 40. Die Übersetzung der Genesisstelle nach Einheitsübersetzung der Bibel lautet: *„Lasst uns Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich.“* Die fragmentarische Passage zu den Flüssen wird wie folgt von der Verfasserin übersetzt: *„Diese gießen aus den Fluss...mich...“*

1142 Schiestl 2011, 44 und 113.

eine übergeordnete Inschrift identifiziert werden können, die außerdem auf das Bildthema, Maria als Thron Salomons, hinweist: ECCE THRON‘ MAGNI FULGESCIT REGIS ET AGNI[1143] OTTO ELECTUS DIETRIC‘ EPISCOPU‘ CŌSECRATOR HUIU‘ ECLESIE SECUND‘[1144]

Außerdem ist beiden ein eigenes Inschriftenband mit einer Fürbitte an Maria beigegeben. Otto hält die Inschrift SCĀ ET INM(ACUL)ATA DELEAS NOSTRA PEC(CA)T(A)[1145] in Händen. Da der zum Bischof gewählte Otto vor seiner Weihe 1214 verstarb, sind die Insignien Mitra und Bischofsstab hinter ihm abgebildet und ihm nicht direkt beigegeben.[1146] Bischof Dietrich sind die Zeilen SIS MEMOR O PIA DIETRICI VIRGO MARIA[1147] zugeordnet. Die ursprünglich unter dem Baldachin liegende Apsis ist zerstört. Fragmente einer Mandorla und von zwei Flügeln sind vorhanden. Außerdem sind an den Seiten die Reste von zwei Figuren zu erkennen.[1148] Der Baldachin wird seitlich jeweils von Drillingsarkaden flankiert, die ebenfalls farbig gefasst sind. In den Laibungen der nord- und südseitigen Arkaden ist je eine Figurengruppe erhalten. Es wurde vermutet, dass es sich um Hemma und ihren Ehemann Graf Wilhelm und im Süden um die Figur der Kaiserin Kunigunde und ihren Mann Heinrich II. handele.[1149] Attribute oder Inschriften, die diese These stützen würden, existieren nicht. Der letztgenannten männlichen Figur ist eine Inschrift, die nicht sinnvoll ergänzt werden kann, beigegeben: ...T...R.VT.ME...

Das Bogenfeld ist Maria als Thron Salomons gewidmet. Auf drei

---

1143 Übersetzung der Inschrift nach Hartwagner 1963, o.S., Nr. 54: *„Herrlich strahlet der Thron des großen Königs und Lammes.“*

1144 Übersetzung der Verfasserin: „*Der erwählte Otto und Bischof Dietrich II. haben diese Kirche gestiftet.“*

1145 Übersetzung nach Hartwagner 1963, o.S., Nr. 64: *„Heilige und Unbefleckte, tilge unsere Sünden.“*

1146 Ebd.

1147 Ebd: „*Ich bitte, sei eingedenk des Dietrich, o milde Jungfrau Maria!“*

1148 Ginhart/Grimschitz 1930, 63 deuten die Figur mit Stab als Hl. Florian, der neben Paulus Patron der Kapelle war, was sich aufgrund der Fehlstellen nicht verifizieren lässt.

1149 Hartwagner 1963, o.S., Nr. 55.

Stufen sitzen zu beiden Seiten Mariens, die das Christuskind in den Armen hält, insgesamt sechs Tugenden mit Spruchbändern. Auf der obersten vierten Stufe hat Maria Platz genommen, deren Thron ihre wichtigsten Tugenden Liebe und Keuschheit, CARIT(AS) und (C)AST(ITAS), zugeordnet sind. Die anderen *virtutes* erhalten eigene Baldachine. Von links nach rechts gesehen handelt es sich um (HUMILI)TAS, PRUDENCIA, SOLITUDO und V(ERECUNDIA), Virginitas und Oboedientia, also um die Demut, Klugheit, Einsamkeit, Schamhaftigkeit, Jungfräulichkeit und den Gehorsam, die bis auf die letzten beiden Tugenden durch die aufgeführten Inschriften über ihren Köpfen ausgewiesen sind. Näher beschrieben werden diese durch die auf den Baldachinen sitzenden männlichen Figuren, die Spruchbänder in den Händen halten und durch Inschriftenbänder, die sie selbst ergriffen haben.

Die erste Figur hält eine Inschrift, die sich keiner Bibelstelle zuweisen lässt: (SUPE)R Q(UEM RE)QUIESCAT SPIR(ITUS MEUS) NISI SUPER HUMIL(EM)[1150]
Die Inschrift der Humilitas ist verloren.
Es folgt nach 1 Petr 4,7: ESTOTE (PRU)DENTES (ET) V(IGILA)TE Ī ORATIONIB'[1151]
Prudentias Inschrift kann hingegen nicht mehr sinnvoll rekonstruiert werden: VO...D...O.FI...T...T...T
Nach Hos 2,14 wird die Solitudo erklärt: DUCAM EĀ Ī SOLIT(UD)I(NEM) ET LOQUAR AD COR E(I)U(S)[1152]
Solitudo ist eine Inschrift nach Lk 1,28 beigefügt: INGRESU' ANGELUS AD EAM[1153]
Die nächste männliche Gestalt führt die nicht mehr zu

1150 Die Inschrift der ersten Figur weisen sowohl Ginhart/Grimschitz 1930, 60 als auch Schiestl 2011, 46 Jes 66, 5 Absatz 2 zu. Dies lässt sich bei einem Abgleich der Textstelle und einer Stichwortsuche in der Vulgata nicht bestätigen. Hierfür wurde die Suchmaske von http://www.bibelwissenschaft.de/startseite/wissenschaftliche-bibelausgaben/vulgata/ benutzt. Zuletzt aufgerufen am 18.07.2020. Übersetzung der Verfasserin: *„Wenn nicht außer über den Demütigen ruht sich mein Geist aus."*

1151 *„Seid also besonnen und nüchtern und betet*!" Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1152 *„Ich will sie in die Wüste hinausführen und sie umwerben."* Zitiert nach ebd.

1153 *„Der Engel trat bei ihr ein."* Zitiert nach ebd.

rekonstruierenden Zeilen an: ...RC...ORE...PR...ST..., OT...

Verecundia ist eine Inschrift nach Lk 1,29 beigegeben: TURBATA EST IN SERMONE EIUS[1154]

Die nächste männliche Figur verweist mit ihrer Inschrift auf 1 Kor 7,34: (VI)RGO COGITAT (QUAE) DOMINI SUNT[1155]

Die Virginitatis führt Zeilen nach Lk 1,34 an: VIRUM N(O)N COGNOSCO[1156]

Die letzte männliche Figur erläutert 1 Sam 15,22: MELI(OR E)ST OBE(DIENTIA) QUAM VICTIMAE[1157]

Nicht mehr erhalten ist die Inschrift der Oboedientia.

Zwei Löwen haben zu Füßen Mariens Platz genommen. Zwölf weitere sitzen auf den unteren Stufen, was 1 Kön 10, 18-20 und 2 Chr 9, 17-19 entspricht.[1158] Über Maria befinden sich die sieben Tauben des Heiligen Geistes nach Jes 11,1-2.[1159]

Literatur: Bacher 1970, 105-109; Baum 1930, 315; Biedermann 1994, 60-61, 132, 13; Christe 1996, 155-156, 159; Demus 1968, 212-214; Deuer/Grabmayer 2008; Franzé 2011, 192; Frodl 1942, 14, 37, 44; ders. 1954, 70, 74, 76-81; Gatti-Perer 1983, 221-222, Kat. Nr. 133; Ginhart/Grimschitz 1930, 58-90; Ginhart 1967; Grabar/Nordenfalk 1958, 110, 126; Grimschitz 1918; ders. 1920, 1-11; Hartwagner 1963; Kirchweger 2000a, 434; ders. 2000b; Koller 1997, 365; Michel 1961, 102; Posch/Wilfing 2001; Riehl 1944, 6; Schiestl 2011; Schrade 1963, 196-199; Stein-Kaiser 1975; Swoboda 1965; Van Der Kallen 1995; Wolfsgruber 1988.

1154 *„Sie erschrak über die Anrede."* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.
1155 Übersetzung der Verfasserin: *„Die Jungfrau sorgt sich um die Sache des Herrn."*
1156 Ebd.: *„Einen Mann (er)kenne ich nicht."*
1157 *„Gehorsam ist besser als Opfer."* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.
1158 Schiestl 2011, 81.
1159 Ebd., 91.

12 Kempley (Großbritannien, Gloucestershire), Pfarrkirche Saint Mary, Sanktuarium, Nord- und Südwand

Datierung: 1130 und 1140[1160]

Technik: Vermutlich handelt es sich um eine Mischung aus al Fresco und al Secco.[1161]

Restaurierung: Die romanischen Malereien des Sanktuariums wurden 1872 aufgedeckt und durch den Restaurator John Middleton mit Schellack versiegelt, der schnell nachdunkelte.[1162] Es ist unklar, ob die Malereien während der Restaurierung des Gebäudes in den Jahren 1911-13 ebenfalls restauriert wurden.[1163] 1955-58 wurden diese durch R. Baker und seine Frau Eve restauriert. Spätmittelalterliche Übermalungen wurden entfernt.[1164] Eine technische Untersuchung von Stephen Rickerby wurde vom Getty Conservation Institute 1989 gefördert.[1165]

Geschichte/ Beschreibung: Bei Saint Mary handelt es sich um eine um 1095 gegründete, geostete Saalkirche mit Westturm, die über ein hölzernes neuzeitliches Portal in der Südwand erschlossen wird.[1166] Sowohl im flach gedeckten Schiff als auch im durch einen Triumphbogen ausgeschiedenen, tonnengewölbten Sanktuarium sind Wandmalereien erhalten (Abb. 111, 113). Auf der Ostseite des Triumphbogens wurde 1978 die Darstellung der drei Marien am Grabe entdeckt. Johannes der Täufer in einer gemalten Nische sowie eine weitere nur fragmentarische Nischenfigur, bei der es sich vermutlich um Maria handelt, waren bereits zuvor sichtbar (Abb. 111, 112). Im Vergleich mit anderen Bildprogrammen in England, die ähnliche Szenen mit Holzkreuz zeigen, lassen diese sich laut David Park und Stephen Rickerby zu einer Kreuzigungsgruppe ergänzen.

1160 Rickerby/Park 1991, 27.

1161 Eine Begründung mit Hinweis auf die Gabrielskapelle von Canterbury findet sich bei Rickerby 1990, 255-258.

1162 Gethyn-Jones 1961, 8 und 41. Zu den Arbeiten John Middletons in verschiedenen Kirchen Gloucestershires siehe Bishop 1991, 9-11.

1163 Siehe hierzu Gethyn-Jones 1961, 41-44.

1164 Ebd., 50-61.

1165 Dokumentiert bei Rickerby 1990.

1166 Ein Grundriss der Kirche findet sich bei Gethyn Jones 1961, Abb. XIV.

Aus dem 15. Jahrhundert sind an der Nordwand des Schiffs Szenen des Weltgerichts und das Glücksrad erhalten. David Park und Stephen Rickerby halten weitere Schilderungen des 12. Jahrhunderts aus der Passionsgeschichte Christi für wahrscheinlich.[1167]

Das **Himmlische Jerusalem** befindet sich im Sanktuarium an der Nord- und Südwand (Abb. 114-117). Im Gewölbe thront die Maiestas Domini vor einem Sternengrund. Sie ist als einzige Figur längs zu diesem platziert (Abb. 113). Von Westen nach Osten sind beidseitig Maria mit einem Buch und Petrus mit Buch und Schlüsseln dargestellt, auf die zwei vierflügelige Cherubim mit Fahne und aufgeschlagenen Büchern folgen. Dann erscheinen die sieben Leuchter, die in zwei Gruppen geteilt sind. Es folgt die Maiestas Domini in der Mandorla, die mit gemalten Edelsteinen geschmückt ist. Als Attribut ist das geöffnete Buch mit den Buchstaben IHC und XPS beigegeben, die für Jesus Christus stehen. Die Rechte ist zum Segensgestus erhoben. Zu beiden Seiten der Mandorla sind quer hierzu die vier Evangelistensymbole angeordnet. Als Attribute sind die Evangelien beigegeben. Nördlich der Maiestas befinden sich der Engel als Symbol von Matthäus, dessen Rumpf im Meer aus Kristall aufgelöst ist und der Löwe des Markus. Südlich sind der Adler für Johannes und der Stier für Lukas zu sehen. Die Darstellung schließt zwei sechsflügelige Seraphim ein, deren obere Flügelpaare den unteren aus der Mandorla sich herauslösenden Dreiviertelkreis umschließen.

An Nord- und Südwand sitzen in den Arkaden des **Himmlischen Jerusalems**, die mit runden und rhombenförmigen Edelsteinen verziert sind, jeweils sechs Apostel, die zur Maiestas Domini emporblicken (Abb. 114-117). Identifiziert werden kann Petrus mit dem Schlüssel an der Nordwand. Er sitzt direkt neben dem Fenster. Die Arkaden werden durch symmetrisch angelegte Architekturrahmen ergänzt, welche die Fenster überfangen und

---

[1167] Rickerby/Park 1991, 27-31.

seitlich Turmbauten aufweisen. Zu erkennen sind Stadtmauern, die durch weitere Turm- und Dachaufbauten ergänzt werden. Mittig ist eine über Stufen zu erschließende Säulenvorhalle eines Gebäudes sichtbar. Die Fenstergewände sind von einem schachbrettförmigen Muster bedeckt. Von Osten her nähert sich jeweils eine Figur unter einer Arkade mit Kielbogen. Im Norden ist das ein Pilger mit Pilgerstab, im Süden ein Ritter mit Schwert.

Die Ostwand ist nach allen Seiten durch einen Rautenfries separiert (Abb. 113). In der Mitte befindet sich ein mit Malerei gefasstes Fenster, an dessen Seiten ursprünglich unter Arkaden je eine Figur untergebracht war. Zu erkennen ist ein segnender Bischof, der Kasel mit Pallium und eine Albe sowie Mitra, Manipel und Bischofsstab trägt.

In einer oberen Wandzone sind drei Medaillons mit Engelsbüsten zu sehen, die, frontal dargestellt, in ihren ausgebreiteten Armen nicht mehr lesbare Schriftbänder halten.

Literatur: Anthony 1951, 33, 52, 54, 189, 193-194; Baddeley 1913, 143-149; Bishop 1992, 10; Croome 1953, 12, 15; Demus 1968, 171-172; Evans 1962, 6-7; Gethyn-Jones 1961; Gousset 1977/78, Text, 191, 199, 201, Katalog, 73; Keyser 1877; Micklethwaite 1881; Morley 1985; ders. 2000; Proceedings 1908, 4-6; dies. 1920, 20-21; Rickerby 1990; Rickerby/Park 1991; Rosewell 2008, 15, 51, 54, 208, 100, 127, 173, 252; Transactions 1879-80, 10; dies. 1885-86, 247-249; Tristram 1944, 134-136.

13 Lagrasse (Frankreich, Languedoc-Roussillon, Aude), Abtei, Kapelle Saint-Barthélemy, Westwand

Datierung: Terminus post quem 1296[1168]

Technik: Keine Angaben in der Forschungsliteratur

Restaurierung: Die Malereien wurden 1953 durch Marcel Nicaud aufgedeckt.[1169] Restaurierungsmaßnahmen wurden nicht vorgenommen.[1170]

Geschochte: Die Abtei Lagrasse wurde im Jahr 799 gegründet. Aus dieser frühen Zeit hat sich ein Turm erhalten, der an das nördliche Querschiff der Abteikirche aus romanischer Zeit anschließt. Zahlreiche bauliche Veränderungen, die den Bau der 1296 errichteten Bartholomäuskapelle beinhalten, gehen auf Abt Auger (1279-1309) zurück, und waren mit einer Erneuerung der Benediktsregel in Lagrasse verbunden. Durch die Reform fand die Abtei zu neuer Blüte.[1171]

Beschreibung: Bei Saint-Barthélemy handelt es sich um eine Doppelkapelle, die den südlichen Teil eines Hofes bildet, der unter Auger gebaut wurde und Bestandteil der Abtsunterkunft war. Die Funktion der unteren Kapelle ist unklar. Es handelt sich um einen niedrigen Saal mit rechteckigem Abschluss, der gegen Ende des Ancien Régime profaniert und als Keller genutzt wurde. Hier sind wenige geometrische Malereien aus dem 13. und 14. Jahrhundert erhalten.[1172] Der darüber liegende Saal der Doppelkapelle zeigt ebenso einen rechteckigen Schluss, der gegenüber dem Laienbereich leicht erhöht ist.

Erschlossen wird der Raum über einen Vorraum. Auf dem Tympanon des Eingangsportals zur Kapelle wird bereits deutlich auf deren Erbauer durch zwei Inschriftentafeln und das Abtswappen von Auger verwiesen:

+ ANNO : D(omi)NI : M : CC : XC : VI : D(omi)N(u)S : AUGERI(US)

1168 Deschamps/Thibout 1963, 153.

1169 Bareil 1975, 57.

1170 Durliat/Drocourt 2008, 29.

1171 Ausführlich zur Geschichte von Lagrasse im Mittelalter ebd., 17-19. Zur Bau- und Kunstgeschichte ebd., 20-31.

1172 Ebd., 28.

ABBAS : H(uius) : LOCI
: FECIT : FIERI : ISTA(M) : CAPELLA(m) : AD : (H)ONORE(M) :
S(AN)C(T)I : BARTOLOMEI : APOSTOLI.[1173]

Die Malereien im Innern der Oberkapelle umfassten vermutlich den gesamten Raum, worauf Befunde an der Nord- und Südwand hindeuten. Die Ostwand zeigt einen monumentalen Lebensbaum (Abb. 120). Auf der Westwand der Kapelle werden in fünf übereinander liegenden Bildfeldern die Ereignisse des Jüngsten Tages geschildert, in welche die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** in Form der Himmlischen Wohnungen integriert ist (Abb. 118, 119). Das untere Register wird von ornamentalen Mustern und einer Mönchsgestalt eingenommen. Ein darüber liegendes Band mit dem Wappen des Stifters legt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Mönch um Abt Auger selbst handelt.[1174] Im darüber liegenden zweiten Register sind – vom Betrachter aus gesehen am linken Rand – die **Himmlischen Wohnungen** zu sehen, die sich in das dritte Register ausdehnen. Auf diese weisen die fünf übereinander liegenden Arkadenzonen als Wohneinheiten des Hauses hin, in deren Öffnungen jeweils sechs Büsten mit Kronen, es handelt sich wohl um Märtyrer, nach außen blicken. Auf der Zinnenwehr spielen drei Engel mit Fidel und Laute zum Lobe Gottes auf.
Im unteren Register öffnet sich ein Portal, das mittig die untere Arkade durchschneidet, und fast vollkommen durch den heiligen Petrus ausgefüllt wird. Auf gleicher Höhe stehen zur Rechten Petri die Toten aus ihren Gräbern auf. Im dritten Register werden die Seelen durch den Erzengel Michael gewogen. Die Verdammten wenden sich nach rechts dem Höllenrachen zu, die Seligen, in Lagrasse sind es heilige Bischöfe und Mönche, die von fliegenden

---

1173 Inschrift zitiert nach Durliat/Drocourt 2008, 29 und C.A.L. 2008, 152. Übersetzung der Verfasserin: *„Im Jahre des Herrn 1296 hat Abt Augerius diese Kapelle zur Ehren des heiligen Apostels Bartholomäus veranlasst.“*

1174 Bareil 2005, 54-55.

Engeln begleitet werden, streben im über dem Portal liegenden dritten Register auf die Himmelsstadt zu.
Im vierten Register sind elf statt der üblichen zwölf Apostel sitzend um den kreuzbewehrten Christus versammelt. Petrus, der als Pförtner vor den himmlischen Wohnungen steht, wurde vermutlich nicht in den Apostelchor integriert. Zur Rechten Christi sind namentlich lediglich Matthias, Judas und Jakobus der Ältere, der ein Schwert hält, bezeichnet. Die anderen lassen sich nur teilweise über ihre Attribute identifizieren.[1175] Zu beiden Seiten der Apostel stehen Gruppen von Auserwählten. Zur Rechten Christi sind dies Heilige mit Aureolen, zu seiner Linken heilige Bischöfe.[1176]
Das fünfte Register ist aufgrund einer baulichen Veränderung des Daches nur schlecht erhalten. Möglicherweise war hier eine Deesis mit thronendem Christus, Maria und Johannes dem Täufer sowie jeweils zwei flankierenden Engeln zu sehen. Ein Engel bläst die Posaune.[1177]

Literatur: Bareil 2005, 53-56; C.A.L. 2008; Deschamps/Thibout 1963, 13, 20, 153-154, 219; Durliat 1974; Durliat/Drocourt 1973, 117-121; dies. 2008; Mesuret 1967, 175-176; Pailhes 1982.

1175 Bareil 2005, 54.
1176 Ebd. identifiziert letztere als Diakone, obgleich sie Mitren tragen.
1177 Durliat/Drocourt 2008, 29.

14 Lyon (Frankreich, Rhône-Alpes, Rhône) Kathedrale Saint-Jean, genaue Lage unbekannt, zerstört

Datierung: Die Fresken oder Mosaike entstanden unter Erzbischof Leidrade (798-814).[1178]

Technik: unbekannt

Restaurierung: -

Beschreibung: Der Leiter der Kathedralschule und Poet Floro von Lyon (+860) hat in einem Lied Tituli einer bildlichen Darstellung in der Kathedrale von Lyon zitiert, die unter anderem auf die Darstellung des Himmlischen Jerusalems verweisen.

“Martyribus supter venerabilis emicat aula,
Martyribus supra Christus rex praesidet altus.
Circumstant miris animalia mystica formis,
Nocte dieque ymnis trinum inclamantia numen.
Adstat apostolicus pariter chorus ore corusco,
Cum Christo adveniet certo qui tempore iudex.
Vivaque Hierusales, agno inlustrante refulgens,
Quattuor uno agitat paradisi flumina fonte.
Pignoribus sacris clarus baptista Iohannes
Altare inlustrat, poscentia pectora purgat.”[1179]

Als Anbringungsort der Darstellungen wurde die Apsis vorgeschlagen, da der Altar Erwähnung findet.[1180] In der Himmelsstadt, deren Form sich nicht ableiten lässt, befand sich wohl das Lamm Gottes. Die vier Paradiesflüsse werden der Stadt

---

1178 Hubert 1951, 59.

1179 Floro von Lyon, *Carmen* XX, 548. Übersetzung der Verfasserin: *"Die Halle blitzt hervor unter den verehrungswürdigen Märtyrern; über den Märtyrern thront der König Christus in der Höhe. Umgeben von den mystischen Tieren in wunderbaren Formen, bei Nacht und Tag rufen sie mit Hymnen den Namen der Dreieinigkeit. Auch steht der Chor der Apostel mit blitzenden Gesichtern mit Christus, der sicher kommen wird als Richter der Zeiten. Und das lebendige Jerusalem, strahlend durch das leuchtende Lamm; aus einer einzigen Quelle fließen die vier Flüsse des Paradieses. Der strahlende Johannes der Täufer mit den heiligen Geiseln erleuchtet den Altar, welcher die verlangenden Herzen reinigt."*

1180 Deschamps/Thibout 1951, 12 oder Floro von Lyon, *Carmen* XX, 548, Anm. 8.

gegenübergestellt. Verorten lässt sich das Thema in den Zusammenhang einer Maiestas Domini mit Märtyrern und einem Apostelchor. Verwiesen wird auf die reale Präsenz der Reliquien des Kirchenpatrons Johannes und anderer Heiliger im Altar.

Literatur: Angheben 2011, 347; Christe 1979, 125; ders. 1983, 136; ders. 1996, 13, 130; Deschamps/Thibout 1951, 12-13; Gatti Perer 1983, 241, Kat. Nr. 163; Gousset 1977/78, Text 190, 197, 200, 202; Katalog, 62; Hubert 1951, 59.

Quellen: Quellen: Floro von Lyon, *Carmen* XX, 548 oder in Schlosser 1892, 314, Nr. 904.

15 Maderuelo (Spanien, Kastilien und León), Vera Cruz Kapelle (heute im Prado/Madrid), Nord- und Südwand

Datierung: 1. Viertel des 12. Jahrhunderts[1181]

Technik: Mischtechnik[1182]

Restaurierung: Die Malereien wurden im Jahre 1947 von Ramón Gudiol im sog. „Strappo-Verfahren“ von der Wand gelöst und 1948 in den Prado nach Madrid verbracht. Bei dieser Methode zur Ablösung von Malereien können Farbspuren auf dem Putz der Wände stehen bleiben. Dies war auch in der Kapelle der Fall. Die so *in situ* vorhandenen Reste wurden im Jahr 2001 von Graciano Panzieri und Maria M. García Pérez-Mínguez restauriert.[1183]

Geschichte/ Beschreibung: Die Kapelle Vera Cruz ist dem wahren Kreuz geweiht. Vermutlich wurden hier Kreuzreliquien aufbewahrt.[1184]

Es handelt sich um eine nach Osten ausgerichtete Saalkirche mit einem tonnengewölbten rechteckigen Sanktuariumsabschluss.

In diesem Bereich befanden sich die Wand- und Deckenmalereien, die in mehrere übereinander liegende Zonen gegliedert werden. Das **Himmlische Jerusalem** war in Maderuelo an der Nord- und Südwand zu sehen (Abb. 121-123).

Das untere Register der Wände wird von Arkaden eingenommen, wobei jene auf Nord- und Südwand gleichartig mit kleinen Türmchen zwischen den Rundbögen und Zinnen erscheinen (Abb. 122, 123), während jene auf der Ost- und Westwand von diesen in den architektonischen Details differieren und nicht unmittelbar an diese anschließen (Abb. 121, 125).

Unter den Arkaden auf Nord- und Südwand, die hier als **Himmelsstadt** gedeutet werden, sind jeweils sechs Apostel

---

1181 Ávila Juárez 2005, 82.

1182 Ebd.

1183 Anlässlich der Restaurierung wurden die Ergebnisse, ein kurzer Abriss zur Geschichte der Kirche und zur Ikonographie der Malereien online gestellt. Siehe hierzu http://www.maderuelo.com/ayuntamiento/informeveracruz.html. Zuletzt aufgerufen am 16.02.2020. Zum Umgang mit den Fresken vor und nach der Abnahme siehe Martínez Ruiz 2002.

1184 Pagès i Paretas 1997, 226-227.

versammelt, denen Bücher und Schriftrollen als Attribute beigegeben sind. Identifiziert werden können im Nordosten Petrus und Paulus, welche die für sie typische Haartracht tragen.[1185] Neben Petrus ist ein großer Torbau als Eingang zur Stadt eingefügt, unter dem die Köpfe von drei Figuren zu erkennen sind.[1186]
Aufgrund von zahlreichen Fehlstellen lassen sich die Darstellungen, die sich unter den Arkaden der Westwand befanden, nicht mehr rekonstruieren.
In der unteren Bildzone der Ostwand bilden Arkaden einen architektonischen Überbau (Abb. 121). Es handelt sich hierbei von links aus gesehen zum einen um die Begegnung zwischen Maria Magdalena und Christus in Bethanien (Mt 26,6-13; Mk 14,3-9; Lk 7,36-50, Joh 12,1-8). Christus neigt sich zu Maria Magdalena, die vor ihm kniet, um ihm die Füße zu salben. Über ihr fliegt ein Engel, der im Blickwechsel mit Christus auf Magdalena zeigt. Dieser Engel findet in der biblischen Überlieferung keine Erwähnung. Er wurde mit jenem Engel identifiziert, der sich im Gleichnis von den zehn Drachmen über die Bekehrung und Reue eines Sünders freut (Lk 15,7 und 10).[1187] Eine sehr breite und unregelmäßig gestaltete Arkade mit seitlichen Türmen rahmt die Szene. Es folgt ein Fenster. Im Scheitelpunkt des farbig gefassten Gewändes wurde die Taube des Heiligen Geistes eingefügt. Auf der daneben in südlicher Richtung liegenden Szene ist die Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige zitiert, obgleich hier nur ein König stellvertretend seine Gaben an Maria und das fragmentarisch überlieferte Kind überreicht. Maria mit dem Kind und dem König sind jeweils eigene Arkaden zugeordnet, die miteinander verbunden sind. Jene des Königs unterscheidet sich durch die Einfügung eines Turmes im Scheitelpunkt des Bogens leicht von der Arkade Mariens.

1185 Ávila Juárez 2005, 84 versucht hier Johannes, Jakobus den Älteren und Jakobus den Jüngeren zu identifizieren, obgleich eindeutige Merkmale und Attribute fehlen.

1186 Ebd.

1187 LCI 7, 527.

Die Aufrichtung des Wahren und hier mit Edelsteinen geschmückten Kreuzes, in welches das Lamm Gottes eingefügt ist, wurde in die Lünette gesetzt und von zwei Engeln begleitet. Damit verwoben sind die Opfer Kains und Abels, wobei die Annahme von Abels Opfer durch die Hand Gottes veranschaulicht wird. Der Ausschluss Kains von der göttlichen Vision und dem Kreuz wird durch eine Wolke veranschaulicht, die jenen von dem zuvor beschriebenen Bildraum exkludiert.[1188]

In der Lünette der Westwand (Abb. 125) werden die Erschaffung Adams durch Gott auf der linken Seite und der Sündenfall auf der rechten Seite erzählt, bei dem Eva den Apfel von der Schlange entgegenimmt, die sich um einen Baum geschlungen hat. Die Stammeltern sind namentlich als ATM und ATEV bezeichnet. In der darunter liegenden Rahmenarchitektur können keine Bildszenen rekonstruiert werden.

Im oberen Register der Nordwand (Abb. 122), welches an das Gewölbe anschließt, ist von Westen ausgehend eine weibliche Figur zu erkennen, die einer geflügelten Gestalt ein Buch übergibt, wobei es sich um Maria und den Adler des Johannes handeln könnte. Außerdem sind ein Seraphim, der Weihrauchfässer in Händen hält, dann der Erzengel Michael mit der Inschrift PETICIUS und der Stier des Lukas dargestellt.[1189]

Der statische Aufbau der Figuren auf der Südwand (Abb. 123) ist sehr ähnlich. Im Westen sind zunächst ein Bischof mit Heiligenschein, der Engel des Matthäus, wieder ein Seraphim mit Weihrauchfässern und der Erzengel Gabriel mit der Inschrift POSTULACIUS zu erkennen. Ganz im Osten folgt der Löwe des Markus.[1190]

Im Gewölbe thront Christus in der Mandorla, welche von vier Engeln

---

1188 Die Deutung als Kain und Abel z.B. bei Cook 1929, 345; Post 1930, 207; Cook/Gudiol Ricart 1950, 153. Abweichend Yarza Luaces 1974, 19, der die Figuren als Abel und Melchisedek deutet. Um letztgenannten kann es sich nicht handeln, da neben der Gewandung als Hohepriester auch die für ihn typischen Opfergaben Brot und Wein fehlen.

1189 Ávila Juárez 2005, 83-84.

1190 Ebd.

gehalten wird (Abb. 124). Es ist naheliegend, hier von einer Maiestas Domini zu sprechen, da Christus in der Mandorla von Wellen umgeben ist, die auf das Gläserne Meer gemäß Offb 4,6 weisen, der diese Zone besonders auszeichnet und sich in der Lünette mit der Erhebung des Kreuzes wiederfindet. Zudem zeigen sich drei der vier Evangelistensymbole in der darunter liegenden Wandzone. Das Gläserne Meer wird hier zu Seiten der weiblichen Heiligen weitergeführt und unmittelbar mit der Himmelsstadt verbunden.

Literatur: Ainaud i de Lasarte 1973, 30, 112-113; ders. 1989, 62; Alcolea/Sureda 1975, 37, 176; Ávila Juárez 2005; Carbonell i Esteller 1981, 37, 67, 68, 106, 117, 123; Cook 1929, 340-355; Cook/Gudiol Ricart 1950, 17-18, 43-44, 139, 149-154, 160, 171; Dalmases/José i Petarch 1986, 276; Dodwell 1971, 190, 197-198; Durliat 1995, 215-216, 218, 254; Franzé 2011, 177, 195; Grabar/Nordenfalk 1958, 76-77, 79; Grau Lobo 1996, 128-139; Gudiol Ricart/Alcole Gil/Cirlot 1956, 30; Gudiol Ricart/Reglà/Vilá 1974, 177; Kuhn 1930, 22, 45, 88; Martínez Ruiz 2002; Michel 1961, 81, 91-92, 111, 159-160; Morena 1982; Oursel 1980, 135-136, 402; Pagès i Paretas 1997; Pijoan/Gudiol Ricart 1948, 99; Post 1930, 201-209; Sureda i Pons ^{2}1989, 225-226; ders. 1994, 239-241; Yarza Luaces 1974.

16 Marienberg (Italien, Südtirol), Stiftskirche, Krypta, Westwand

Datierung: 1160-1185[1191]

Technik: Al Fresco[1192]

Restaurierung: 1887 wurden in der Apsis und im östlichen Gewölbe die Fresken im Auftrag des Abtes Leo Maria Treuinfels freigelegt. Eine erste Restaurierung der Malereien erfolgte 1927 durch Tullio Brizi.[1193] Weitere Freskenreste an der Außenmauer der Krypta wurden 1971 aufgedeckt und 1983 gereinigt. Im Jahre 1980 traten nach Abriss der barocken Prälaten- und Mönchsgruft weitere Fresken im Gewölbe und an der Westwand zu Tage. In der Fensterlaibung der Apsis wurden 1983 Wandmalereien freigelegt.[1194]

Geschichte: Kloster Marienberg wurde von den Taraspern gegründet. Der Standort oberhalb des Dorfes Burgeis wurde nach 1150 auf Initiative von Ulrich III. durchgesetzt. Über die frühen Kirchenbauten ist nur wenig bekannt. Relevant für diese Arbeit ist die Krypta, deren Weihe für die Jahre 1156 und 1160 diskutiert wird.[1195]

Beschreibung: Die Krypta ist ein kreuzgratgewölbter Raum mit rechteckigem Grundriss und einem dreiapsidialen Ostabschluss. Von außen sind die Apsiden nicht sichtbar (Abb. 126). Zwischen Haupt- und Seitenapsiden sind Türen eingefügt. Beleuchtet wird die Krypta über jeweils einen Oculus in den Apsiden. Im Westen kann der Raum über Treppen von den Seitenschiffen der Klosterkirche aus betreten werden.[1196]

Wandmalereien sind sowohl an der Außenseite der Krypta als auch im Innenraum erhalten. Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** befindet sich auf der Westwand des Innenraumes (Abb. 132). Eine Auflistung der Malereien wird im Folgenden von

---

1191 Forschungsstand zur Datierung zusammengefasst bei Stampfer/Steppan 2008, 196-197.

1192 Stampfer/Walder 1986, 23.

1193 Ausführlich zur Restaurierung und Maltechnik siehe ebd., 23-27.

1194 Dies. 2002 sowie Stampfer/Steppan 2008, insb. 195-197 und Steppan 2007a.

1195 Um Redundanzen mit dem Fließtext zu vermeiden, wird nicht näher auf die Gründungs- und Baugeschichte eingegangen. Siehe hierfür Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg.

1196 Konrad-Schineller 2015, 44.

Außen nach Innen vorgenommen. Nicht verwiesen wird in dieser Arbeit auf gotische Freskenfragmente mit Episoden aus der Nikolauslegende.

An der Außenseite der Krypta befinden sich Malereien auf der nördlichen Apsidiole und an der Nordwand der Hauptapsis (Abb. 130, 131). Ersterer ist mit einem edelsteinbesetzen Vorhang verziert, vor dem sich eine männliche Figur mit Pilgerstab befindet. Auf der Außenseite der Hauptapsis stehen zwei Figuren, die sich im Orantengestus zwei Engeln zuwenden. Im Innenraum konzentriert sich die Ausmalung auf die Hauptapsis und das mittlere Joch der Krypta mit Gewölbe und Westwand. Auf den seitlich an die Apsis anschließenden Wandflächen sind Fragmente erhalten. Ebenso existiert ein Überrest im nördlichen Bereich der Westwand.

In der Apsis ist die Maiestas Domini in der Mandorla dargestellt (Abb. 142-144). Diese wird von Cherubim und Seraphim, den vier Evangelistensymbolen, den Aposteln Petrus und Paulus und einem Mönch begleitet. In die Fensterlaibung sind zwei Märtyrerinnen mit Palmwedeln gemalt (Abb. 145).

Auf den Wandflächen zu Seiten der Apsis sind links ein nicht mehr zu bestimmendes Fragment und rechts die Reste einer Darstellung der Stifter Uta und Ulrich zu sehen (Abb. 128, 129). Erhalten ist nur die Figur der Uta, die ihre Hände der Hand Gottes entgegenstreckt. Von der zugehörigen Inschrift sind die Worte: MUNERA FERT XPO QUE MUNDO SUBTRAHIT ISTO erhalten.[1197]

Das Gewölbe ist in vier von Wolken getrennte Kappen unterteilt, in dem 13 Engel vor einem in blau getauchten Sternenhimmel schweben (Abb. 137-141). Sie lassen sich keiner bestimmten Engelshierarchie zuordnen. In den Kappen befinden sich jeweils drei Engel, und ein weiterer wächst aus dem als Blume gemalten Schlussstein hervor. Am Übergang zur Westwand sind Edelsteine in

---

1197 *„Christo opfert dieser Welt entrungen."* Zitiert nach Goswin, Registrum, 109. Der Chronist Goswin hat die gesamte Inschrift im 14. Jahrhundert in seine Chronik übertragen. Für den genauen Wortlaut siehe Kapitel 6.1.2.1 Angelologische Räume des Übergangs in Kloster Marienberg.

das Gewölbe eingefügt, die bereits auf die Himmlische Stadt verweisen.

Auf der Westwand ist das **Himmlische Jerusalem** zu sehen (Abb. 132). Das Fresko lässt sich zunächst horizontal in zwei Ebenen gliedern, die durch ein Mäanderband voneinander getrennt sind. Im unteren Bereich über der Sockelzone wurde ein gelber Vorhang gemalt, der in zackenförmigen regelmäßigen Falten hinunterfällt. Ungefähr in der Mitte – nur leicht nach links versetzt – steht ein bärtiger Mann mit Kappe und Mönchskutte (Abb. 133). In der rechten Hand hält er einen Schlüssel, an dem ebenfalls ein weiterer Schlüssel befestigt ist.

Darüber ist die himmlische Stadtarchitektur durch drei auf Säulen aufgelegte Türme und Zinnen angedeutet. Die Stadt ist zum Betrachter hin vollkommen offen und bezieht ihn so ohne Trennung in das Geschehen ein. Durch eine eingestellte Säule entstehen zwei Zonen, in denen sich je drei Engel befinden, die auf kleinen Standflächen stehen (Abb. 136). Untereinander sind diese Dreiergruppen durch ein leeres Schriftband miteinander verbunden. Der Hintergrund wird im Innern durch ein blaues Quadrat gebildet, das von allen Seiten von einer grünen Fläche umschlossen wird. Neben der Stadtsilhouette befindet sich beidseitig je ein als Halbfigur dargestellter Bischof (Abb. 134, 135). Als solche können sie durch die zweihörnige Mitra mit herunter hängenden Bändern und die Kasel identifiziert werden. Sie halten leere Spruchbänder in den Händen. Ihr Hintergrund wird von mehreren ineinander gewobenen verschiedenfarbigen Dreiecken gebildet, welche in ihrer Ausrichtung die Form des Gewölbebogens nachahmen.

Zur Linken der Himmelsstadt steht auf der Westwand des nächsten Joches eine männliche Gestalt in weltlicher Kleidung (Abb. 127).

Literatur: Andergassen 1996; ders. 2002, 111; Atz ^{2}1909, 343-350; Bertelli 1994; Claus 2007; Claus 2005; Dale 2004; Demus 1968, 129-130; Egg 1962, 137; ders. 1972, 20; Friedrich 2004; Frodl 1960, 22, 46; Garber 1921, 10-11; ders. 1928, 56-60; Gruber 1979, 15-16; Konrad-Schineller 2015; Loose 1996; Madersbacher 1996; Morassi

1934, 62-73; Müller 1978; ders. 1980; Myss/Posch 1966, 99; Rasmo 1971, 37-38, 44, 46-47, 50, 52, 54, 58, 63-64, 259; ders. 1972, 44-46; ders. 1976, 18; ders. 1980, 36; ders. 1985, 29; Roilo 1996; Schrade 1963, 74-77; Schwarzmaier 1996; Spada Pintarelli 1997, 50-58; Stampfer/Walder ^{2}1986; dies. 2002; Stampfer/Steppan 2008, insb. 195-197; Steppan 2007a; ders. 2007b, 110, 112-113, 117-120, 127-129; Weingartner 1923, 37; ders. ^{7}1991, 989-994.

Quellen: Goswin, Registrum.

17 Matrei (Österreich, Osttirol), Filialkirche Sankt Nikolaus, Oberkapelle Sankt Georg, Gewölbe

Datierung: Wiederholt wurde auf die stilistischen Unterschiede zwischen den Fresken von Unter- und Oberkapelle verwiesen.[1198] Es wurde vermutet, dass die Malereien der Oberkapelle aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und in der Unterkapelle aus dem letzten Drittel des 13. Jh stammen.[1199]

Technik: Es existieren hierzu keine Angaben in der Forschungsliteratur.

Restaurierung: Bis zu einem Brand im Jahre 1778 waren die Wandmalereien in Ober- und Unterkapelle sichtbar. Nach einer Übermalung mit weißer Farbe wurden zunächst die Fresken der Oberkapelle 1881 von Johann Hinter aufgedeckt. Statt zu retuschieren, griff der Restaurator stark in die vorhandene Substanz ein, indem er die Fresken mit Ölfarben vollkommen überdeckte. Erst Franz Walliser legte sie von 1930 bis 1940 wieder frei und restaurierte sie. Ernest Pokorny reinigte den Bestand 1962. Konservierende und freilegende Maßnahmen gehen auf die Jahre 1993 bis 1999 unter der Leitung von Egidio Ita zurück. Bei Grabungen im Westen der Kirche wurden 1998 Freskenfragmente gefunden, die wohl ursprünglich Bestandteil der Darstellung des Himmlischen Jerusalems gewesen sind. Die teilweise Zerstörung des Gewölbes könnte entweder durch ein Erdbeben von 1689 oder durch ein Feuer von 1778 bedingt sein.[1200]

Geschichte/ Beschreibung: Die Kirche ist entweder ins späte 12. oder ins frühe 13. Jahrhundert zu datieren. An gleicher Stelle befand sich ein vorromanischer Bau. Die Errichtung der neuen Kirche wurde mit der Einverleibung Matreis durch Salzburg im Jahre 1207 in Verbindung gebracht. Archivalische Quellen existieren erst seit dem 14. Jahrhundert.[1201]

1198 Siehe z.B. Kirchweger 2000c, 438.

1199 Fingernagel-Grüll 2007, 76-78. In diesem Sinne und unter Anführung der stilistischen Vergleiche zu Unter- und Oberchor Stampfer/Steppan 2008, 258-259. Karl Ginhart verweist auf eine „Besucherinschrift“ mit der Jahreszahl 1226 als terminus ante quem für die Fresken. Diese würde sich auf der Südwand des Oberchores befinden, siehe Ginhart 1934, 131.

1200 Fingernagel-Grüll 2007, 74-75.

1201 Ebd., 67-68.

Sankt Nikolaus ist heute Filialkirche zur Pfarrkirche Sankt Alban im Ortskern von Matrei.[1202]

Bei Sankt Nikolaus handelt es sich um eine Saalkirche mit Vorhalle und im Osten anschließenden Turm mit einer Doppelkapelle, die das Sanktuarium bildet (Abb. 146). Letztere wird durch zwei an den Mauern verlaufende Treppen und eine Empore erschlossen, die jedoch nicht bauzeitlich sind, sondern vermutlich im 15. oder 16. Jahrhundert erbaut wurden. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt die nördlich an die Doppelkapelle anschließende Sakristei.[1203]

Dem **Himmlischen Jerusalem** im Gewölbe der Oberkapelle Sankt Georg ist das verlorene Irdische Paradies der Unterkapelle Sankt Nikolaus gegenübergestellt (Abb. 151, 161).
Die Bogenlaibung zwischen Empore und Oberkapelle verbindet mit der Darstellung von Episoden aus der Vita Jakobs das Programm beider Kapellen miteinander. Unter den Kämpfern träumt in nördlicher Richtung Jakob von der Himmelsleiter, die von Gott gehalten wird und an der in der Bogenlaibung Engel empor klettern (Abb. 150, 158). Unter dem Kämpfer in südlicher Richtung salbt Jakob den Stein von Bethel (Abb. 157).
Die Mauerflächen der Georgskapelle sind über drei Register mit Malereien bedeckt (Abb. 147). Über dem Unteren mit einer gemalten Vorhangdraperie wenden sich in schmalen roten Rahmen die frontal dargestellten Halbfiguren von 21 Heiligen dem Betrachter zu (Abb. 147-149). Sie sind teilweise namentlich durch Inschriften als Märtyrerinnen und Märtyrer sowie heilige Bischöfe bezeichnet. Die Identifizierung der anderen Heiligen konnte durch Aufzeichnungen über die Restaurierungssarbeiten des 19. Jahrhunderts vorgenommen werden. So sind an der Nordwand

1202 Zu Sankt Alban siehe Fingernagel-Grüll 2007, 33-63.
1203 Ein Grundriss unter Berücksichtigung der Bauphasen findet sich bei ebd., 71, Abb. 28.

Agatha / S. AGATA, Caecilia, Perpetua, Mauritius, Vitus, Florian / S. FLORIA(N) und Laurentius zu sehen. An der Ostwand befinden sich Nikolaus, Marcellus / S. MARCELL(US) E(PISCOPUS), Clemens und Gregor, möglicherweise Silvester, Stephan / S. STEPHAN(US) IP und Blasius. Auf der Südwand Vincenz / S. VINCENTI, Sebastian / S. SEBASTIA(NUS), Albanus, Eustachius, Felicitas, Agnes und Katharina / (S. CA)TERINA. Im darüber liegenden Register stehen fragmentarisch erhaltene männliche Ganzfiguren, die partiell durch die Fenstereinbauten zerstört sind. Sie werden seitlich abwechselnd von grün-braunen Palmen oder braunen großblättrigen Pflanzen flankiert. In den Händen halten sie Schriftrollen. In den Zwickeln des Gewölbes leiten männliche Personifikationen der vier Elemente, die als AQUA – Wasser im Nordwesten, AER – Luft im Nordosten, IGNIS – Feuer im Südosten und TERRA – Erde im Südwesten bezeichnet werden, zur Himmelsstadt über (Abb. 151).[1204]

Das **Himmlische Jerusalem** ist als runde Stadtmauer in das Kreuzgratgewölbe vor einem blauen Hintergrund eingepasst (Abb. 151). Ein schmales rotes Band grenzt die Mauerflächen nach außen ab. Die Mauern setzen sich aus vier mit Gemmen geschmückten Steinlagen, einem bekrönenden Zinnenfries und kleinen Wehrtürmchen zusammen. Auffällig ist, dass die untere Mauerschicht einen besonders reichen mäanderbandartigen Edelsteinschmuck aufweist und die darüber liegenden Steinschichten die Formenvielfalt der Edelsteine durch runde, ovale, rhomben- und tropfenförmig gemalte Steine betonen. Entlang der Gewölbegrate sind vier Türme in die Mauern eingefügt, deren sich verjüngende Spitzen fast bis zum Schlussstein emporsteigen. In die Türme eingepasst sind die vier apokalyptischen Wesen, deren Büsten mit erhobenen Händen den gemalten rot-weiß gefassten Schlussstein des Gewölbes mit dem thronenden Christus halten (Abb. 156). Im Nordwesten ist der Engel für Matthäus, im Nordosten der Stier für Lukas, im Südosten der Löwe für Markus und im

[1204] Fingernagel-Grüll 2007, 76.

Südwesten der Adler für Johannes dargestellt. Zwischen die vier Türme sind vier Tore mit drei geöffneten Zugängen zur Stadt in die Mauer eingelassen, wodurch sich die apokalyptische Zwölfzahl ergibt. Unter Dreifacharkaden sind über allen vier Toren die Halbfiguren von drei Aposteln gemalt, die durch Inschriften identifiziert werden können. Allen Aposteln sind – bis auf Petrus mit dem Schlüssel – Schriftrollen beigegeben (Abb. 152-155).
Im Norden sind das Philippus / S. PHILIP, Johannes / S. IO(AN)IS und Jakobus d.Ä. oder d.J. / S. IACOB, im Osten Andreas / S. ANDRE(AS), Petrus / S. PETRU(S) und Bartholomäus / S. BA(RTOLOMEUS) sowie im Süden Simon / S. SIMON, Jakobus d.Ä. oder d.J. / S. (IA)COB und Matthäus / S. MATHEUS und im Westen Matthias / S. M(ATHIAS), Paulus / S. PAULUS und Thomas.[1205]
In der Bogenlaibung am Übergang vom Schiff zur ebenerdig gelegenen Nikolauskapelle ist das Agnus Dei zu erkennen, das von zwei Engeln begleitet wird (Abb. 160). An den Wandflächen der Nord- und Ostwand verweisen Episoden aus der Vita des heiligen Nikolaus auf den Patron der Kapelle. Neben der Mitgiftspende auf der Nordwand kann „Die Errettung aus Seenot“ auf der Ostwand rekonstruiert werden (Abb. 166-168). Unter der letztgenannten Episode sind Heilige unter Arkaden zu erkennen. Der Inhalt der Wandmalereien der Südwand ist nicht zu rekonstruieren (Abb. 169, 170). Im Gewölbe ist das Irdische Paradies mit der Erschaffung Evas im Osten über den Sündenfall im Süden, die Vertreibung aus dem Paradies im Norden und die Feldarbeit Adams und Evas Tätigkeit am Spinnrad im Westen dargestellt (Abb. 161-165). Die Szenen werden durch blau-weiße Bänder, die an den Gewölbegraten entlang zum Scheitelpunkt des Gewölbes zusammen laufen, voneinander getrennt.[1206] Möglicherweise

---

1205 Fingernagel-Grüll 2007, 76 verzichtet bei einigen Aposteln auf eine Rekonstruktion der fehlenden Buchstaben, weswegen meine Angaben teilweise hier etwas abweichen. Nicht mehr zu rekonstruieren sind heute die Inschriften der Westkappe.

1206 Ebd., 75-76.

verweisen sie auf die vier Paradiesströme.[1207] In den Zwickeln sind Pflanzen zu erkennen, die möglicherweise als Paradiespflanzen zu deuten sind.

Literatur: Aoshima 2002; Atz [2]1909, 370-373; Bacher 1970, 109-112; ders. 2000, 406, 433, 437-438; Baum 1930, 315; Bellinati/Bettini 1968, 102; Christe 1996, 155-156, 159; Demus 1968, 211-212; Egg 1972, 28; Fingernagel-Grüll 2007, 67-88; Franzé 2011, 192; Frodl 1942, 12, 14-16; ders. 1954, 71, 77-79; Garber 1921, 3, 13-14, 16; ders. 1928, 103-108; Gatti-Perer 1983, 222, Kat. Nr. 134; Ginhart 1934; Grabar/Nordenfalk 1958, 126; Hänsel-Hacker 1952; dies. 1954; Kirchweger 2000a, 433; ders. 2000c; Kofler-Engl 1995, 31-32, 35, 40, 42, 139, 212; Koller 1997, 365; Myß/Posch 1966, 93-96, 103-104; Pizzinini [2]1980, 14-20; Rasmo 1985, 31; Stampfer/Steppan 2008, 20, 22-23, 52-53, 61, 236, 258-259; Steppan 2007b, 120, 125, 146-147; Tuczek 1956, 42-43; Voss 1962, 111-113; Weingartner 1923, 37-39.

[1207] Gleiche Einschätzung auch bei Stampfer/Steppan 2008, 258.

18 Oizé (Frankreich, Pays-de-la-Loire, Sarthe), Pfarrkirche Saint-Hilaire, Südkapelle, Südwand

Datierung: um 1200[1208]

Technik: Mischtechnik aus Fresko- und Seccomalerei[1209]

Restaurierung: Die Wandmalereien wurden 1986 aufgedeckt und von B.-L. Moulinier restauriert.[1210]

Beschreibung: Die dem heiligen Hilarius von Poitiers geweihte Pfarrkirche wurde vermutlich in mehreren Baukampagnen verändert. Es handelt sich um eine Saalkirche mit rechteckigem Ostabschluss. An der Nordwand des Schiffes schließt mittig ein Glockenturm an. Diesem steht im Süden eine große Kapelle gegenüber, die mit dem Kirchenschiff verbunden ist, jedoch auch von außen über ein Portal betreten werden kann. Östlich an diese große Kapelle anschließend führt ein weiterer Durchgang in eine kleinere Kapelle, die wie ein Querschiffarm in das Kirchenschiff übergeht. Daran schließt im Osten ein weiterer Raum an. Zwar ist die Chronologie der Bauabfolge bisher nicht erforscht, dennoch nimmt Christian Davy an, dass das Schiff im 13. Jahrhundert eingewölbt wurde.[1211] Unklar ist in dieser kaum erforschten Kirche, welche Bereiche ausgemalt waren. Erhalten ist u.a. ein Fragment an der Südwand der großen südlichen Kapelle. Das Fragment wurde von Christian Davy als Begräbnis des heiligen Hilarius und die Auffahrt seiner Seele in das **Himmlische Jerusalem** interpretiert (Abb. 171). Ob es Teil eines größeren Zyklus aus der Heiligenvita gewesen ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, da Befunde fehlen.[1212] Hilarius, hier dargestellt als Bischof mit Mitra, wird im Bild von zwei Leichenträgern in seinen Sarkophag gelegt.[1213] Neben dieser Gruppe stehen zu beiden Seiten je drei Geistliche, die Rauchfässer, Stäbe, Kerzen und vielleicht den Bischofsstab des

---

1208 Davy 1999, 336 und ders. 1992, 71.
1209 Ders. 1999, 333-334 und ders. 1992, 71.
1210 Zitiert nach ders. 1999, 333. Der Restaurierungsbericht von 1987 ist nicht publiziert.
1211 Ebd., 333 mit einem Grundriss der Kirche.
1212 Ebd., 333 und 336.
1213 In diesem Sinne auch ebd., 336.

Hilarius in Händen halten. Ganz außen stehen auf beiden Seiten Bischöfe (Abb. 172, 173). Die Seele des Verstorbenen (Abb. 174), der bis auf seine Mitra nackt ist, wird in einer Mandorla von zwei Engeln in den Himmel erhoben, der hier in Gestalt des **Himmlischen Jerusalems** als Rahmenarchitektur wiedergegeben ist.

Im Zentrum der Stadt, direkt über der Seele von Hilarius, die in diese aufsteigt, liegt ein überdachtes Gebäude mit Schießscharten, das symmetrisch angelegt ist. In der Mitte sind ein roter Turm und an den Seiten weiße Türme sichtbar.

Zur Linken ist ein monumentaler und wehrhafter Turm dargestellt, der vielleicht auf der gegenüberliegenden Seite in einer spiegelbildlichen Anlage wiederholt wurde, was sich jedoch aufgrund des fehlenden Befundes nicht belegen lässt. Weiter links ist eine Häusergruppe aus drei Einzelgebäuden sichtbar. Im Folgenden verkröpft sich der Architekturrahmen der Himmelsstadt und zeigt einen weiteren Wehrturm. Die Bauten auf der rechten Seite entsprechen nicht der gegenüberliegenden Häusergruppe. Stattdessen ist ein Ensemble aus zwei Häusern und einem Wehrturm zu erahnen.

Literatur: Boulmer/Mouchet 1994; Davy 1992; ders. 1999.

19 Olèrdola (Spanien, Katalonien), Kapelle San Sepolcro, westlicher Wandabschnitt

Datierung: Mitte des 11. Jahrhunderts[1214]

Technik: Al Fresco[1215]

Restaurierung: -

Geschichte: Die Heiliggrabkirche von Olèrdola wurde von einem katalanischen Adligen, der in einer Urkunde als SenuHi bezeichnet wird, im Jahre 1061 gegründet. Seine zahlreichen Stiftungen sollten den Unterhalt der Kirche sichern. Im 12. Jahrhundert entstand ein Priorat der Chorherren vom Heiligen Grab.[1216]

Beschreibung: Der kreisförmige Zentralbau, dessen Innenwand von Nischen durchbrochen ist, wird um eine weit auskragende Apsis nach Osten erweitert, die mit dem Kirchenraum durch einen monumentalen Triumphbogen verbunden ist (Abb. 175).
Heute wird der Innenraum über drei Türen erschlossen, wobei vermutlich nur die Tür im Süden als bauzeitlich zu betrachten ist. Bei jenen zwischen den zwei Nischen im Süden und Norden handelt es sich um durchbrochene und erweiterte Nischen, wie Jordi Vigué dargelegt hat. Er geht von einer Tür im Süden und daran im Uhrzeigersinn anschließend von vier Nischen im Mauerwerk aus. Die Rotunde wird von einer Kuppel nach oben hin abgeschlossen.[1217]

Wandmalereien sind in Olèrdola vereinzelt auf den Wandflächen und in den Nischen erhalten (Abb. 176-186). Es wurde vermutet, dass die überlieferten Fragmente Bestandteil eines größeren Bildprogrammes waren, welches sich in die Apsis und Kuppel erstreckte.[1218] Im Folgenden wird zur besseren Übersicht die

---

1214 Die Datierung beruht auf dem Vergleich zu den Malereien von Calafell, die zwischen 1037 und 1076 entstanden sind, siehe hierzu beispielsweise Barral i Altet 1998, 101-102.

1215 Vigué 1975, 25.

1216 Untermann 2001, 68 und Vigué 1975, 20-21.

1217 Ausführlich ebd., 23-38.

1218 Adell i Gisbert/Llorach i Santis/Loosfeldt 1992, 148. Ein Schema der Wandmalereien findet sich bei Barral i Altet 1980, Faltblatt ohne Seiten.

Numerierung der Wandmalereien von Joan-Albert Adell i Gisbert zitiert (Abb. 175).[1219]

Der Triumphbogen war durch einen Fries farbig gefasst. Auf den Wandflächen sind schemenhaft Figuren zu erkennen. Direkt in der Mittelachse hat sich ein Medaillon mit einer Büste erhalten, deren Hand zum Segensgestus erhoben ist (Abb. 176-178 sowie 1a, 1b und 1c im Grundriss).[1220]

In der Apsis sind keine Malereien überliefert. Vermutet wurde hier die Darstellung der Maiestas Domini.[1221]

In der ersten Nische neben dem südlichen Eingang lässt sich eine Darstellung der Verdammten rekonstruieren. (Abb. 179-181 sowie 2b und 2c im Grundriss). Über der Szene mit diesen, deren nackte Leiber von blauen Monstern gehalten werden, ist an der Stirnseite der Mauer ein Fragment angebracht, das eine Handwaschung zeigt (Abb. 180 sowie 2a im Grundriss).

Sicherlich war hier die Handwaschung des Pilatus zu sehen und möglicherweise existierte in diesem Bereich ein größerer Bildzyklus der Passion und Auferstehung, was mit dem Patrozinium der Kirche in Einklang stünde.[1222]

Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** in Form der fragmentarisch erhaltenen **Himmlischen Wohnungen** befindet sich in Olèrdola im westlichen Wandabschnitt in der vom Eingang im Süden aus gesehenen zweiten rechteckigen Nische und die diese umgebenden Stirnseiten der Mauer (Abb. 179, 182-184 sowie 2d, 3a, 3b und 3c im Grundriss). Die Wohnungen fingieren gemauerte Stützen, wie sie in der realen Architektur der Grabeskirche von Olèrdola vorgebildet sind. Die Arkaden liegen eng beieinander und werden über- und teilweise ineinander gestaffelt. In jede ist ein Seliger eingefügt. Diese sind als Ganzfiguren ausgebildet, jene in den darüber liegenden

---

1219 Adell i Gisbert/Llorach i Santis/Loosfeldt 1992, 147, ohne Abb. Nr.

1220 Die möglichen Deutungen finden sich zusammengefasst bei ebd., 148-149.

1221 Barral i Altet 1980, 101.

1222 Ebd., 34 verweist auf die so bedingte Parallele.

Wohnungen als Büsten. Auf der vom Betrachter aus gesehenen linken Stirnseite der Mauerfläche geleitet eine männliche Gestalt, die deutlich größer ist, die drei folgenden Seligen mit übereinander verschränkten Händen zu den Himmlischen Wohnungen (Abb. 182 sowie 2d im Grundriss). Die Linke ist weit ausgestreckt und überschneidet die Auserwählten im Hintergrund. Direkt unter seiner Hand ist die rechte eines ebenso groß dargestellten nimbierten Heiligen sichtbar, dessen Körper auf die Wandinnenfläche der angrenzenden Kapellennische gemalt ist (Abb. 183, 184 und 3a im Grundriss). Hinter diesem Heiligen befinden sich ein Seliger und der Ansatz einer großen Arkade, die als Portal zu den Himmlischen Wohnungen und somit als hausstiftende Einheit aufgefasst werden kann, da diese über den Arkaden fortgeführt wird (Abb. 183, 184 sowie 3b und 3c im Grundriss).

Auf der Stirnseite der Wand über der nördlichen Nische erscheint eine weitere Szene mit drei Figuren, die der Christusvita angehören muss (Abb. 185 und 4a im Grundriss). Christus, der in der Mitte der Komposition sitzt, ist durch die Inschrift IĥS und einen Heiligenschein bezeichnet. An ihn gelehnt ruht Johannes, identifizierbar durch die Buchstaben IoĥS. Eine weitere Figur im Profil greift in eine Schüssel. Die erhaltenen Fragmente deuten auf das letzte Abendmahl hin, von dem die zentralen Figuren Christus, Johannes und Judas erhalten sind.[1223] In der darunter liegenden Nische thront dem Betrachter frontal gegenüber Maria mit dem Christuskind. Zu beiden Seiten bringen ihr Märtyrer ihre Kronen dar (Abb. 186 und 4b, 4c und 4d im Grundriss). Im Gewölbe der Nische ist ein Engel zu sehen, der in den ausgebreiteten Armen zwei Rauchfässer haltend, der Sonne entgegenfliegt (Abb. 186 und 4e im Grundriss). Die Szene wird nach oben von einem mäanderartigen Band abgeschlossen.

Literatur: Adell i Gisbert/Llorach i Santis/Loosfeldt 1992; Ainaud i de Lasarte

[1223] In diesem Sinne bereits Barral i Altet 1980, 26-28.

1973, 52; ders. 1989, 35-36; Alcolea/Sureda 1975, 15, 81, 88, 166; Barral i Altet 1980; ders. 1998, 100-102; Cook/Gudiol Ricart 1950, 23-24; Dalmases/José i Petarch 1986, 54, 126, 154, 156, 158, 173-175, 269-270; Gudiol Ricart/Reglà/Vilá Valentín 1974, 166-167; Junyent i Subirà 1961, 202; Sureda i Pons ^{2}1989, 135, 217, 255, 272-275; Untermann 1989, 68; Vigué 1975, 17-54.

20 Plumpton (Großbritannien, Sussex), Saint Michael and all angels, with all saints, Nordwand

Datierung: 1080-1120[1224]

Technik: Al fresco[1225]

Restaurierung: Eine partielle Aufdeckung der Wandmalereien auf dem nach Osten ausgerichteten Triumphbogen und auf der Westwand des Sanktuariums der Kirche geht auf das Jahr 1867 zurück. Der Bestand des Triumphbogens wurde rasch zerstört.[1226] Die in jener Zeit bereits sichtbaren Malereien der Nord- und Südwand wurden hingegen nicht aufgedeckt.[1227] Erst in den Jahren 1955-58 wurden weitere Malereien auf der Nord- und Südwand des Schiffes von E. Clive Rouse freigelegt. Auf der Westwand hingegen wurde nicht nach Malereien gesucht. Auf der Nordwand fand sich in dieser Freilegungsphase neben dem Zug der Seligen unter anderem eine Darstellung des Himmlischen Jerusalems.[1228] Durch spätere Fenstereinbauten sind die Wandmalereien sehr stark zerstört.

Beschreibung: Bei Saint Michael handelt es sich um eine Saalkirche aus dem 11. Jahrhundert, an welche im 12. Jahrhundert im Westen ein Turm angefügt wurde. Das Sanktuarium wurde im 13. Jahrhundert erneuert. Die südliche Vorhalle stammt aus nachmittelalterlicher Zeit.[1229]

Die Malereien gehören zur sog. «Lewes-Group».[1230] Diese waren wie in Clayton in zwei Zonen unterteilt und durch Registerbänder voneinander getrennt. Die erhaltenen Wandmalereien von Plumpton

---

1224 Park 1984, 201. E. Clive Rouse datiert Plumpton als spätestes Werk der „Lewes-Group“ um 1120, siehe Rouse 1956.

1225 Park 1984, 207.

1226 Eine erste Dokumentation findet sich bei Campion 1868. Siehe auch Park 1984, 202.

1227 Campion 1868, 1999 und Tristram 1944, 142.

1228 Der Vorbericht von E. Clive Rouse geht auf eine frühe Aufdeckungsphase der Malereien zurück, siehe Rouse 1956. Park 1984, 202 und 205 berichtet, dass die Arbeiten bis 1958 abgeschlossen waren.

1229 Zitiert nach https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1238266. Zuletzt abgerufen am 16.02.2020.

1230 Siehe hierzu die Ausführungen in Katalognr. 9 Clayton (Großbritannien, Sussex), Pfarrkirche Saint John the Baptist, Nordwand.

betreffen jenen Bestand, der in den 50er Jahren an der Nordwand des Schiffes freigelegt wurde. Hier findet sich das **Himmlische Jerusalem** (Abb. 187, 188). Die Beschreibung erfolgt von Westen nach Osten. Im oberen Register, fast bis zur Westwand reichend, ist zunächst ein Zug von Heiligen zu sehen, welcher von zwei Bischöfen mit Bischofsstäben angeführt wird, die von Petrus mit den Schlüsseln vor dem Himmlischen Jerusalem empfangen werden. Petrus ist durch die Reste der Inschrift PE ausgewiesen. Die Aufteilung entspricht jener in der Pfarrkirche von Clayton. Im Himmlischen Jerusalem befindet sich Christus mit dem Kreuznimbus.[1231] Eine genauere Beschreibung der Stadt ist nicht möglich, da große Bereiche durch ein später eingebautes Fenster verloren sind. Sichtbar sind zwei mit Überdachungen versehene Arkaden. Die Stadt war entweder quadratisch oder hexagonal (wie in Clayton). Ob sich neben Christus noch andere Figuren darin befanden, ist unklar.

Die Wandmalereien werden von einem bauzeitlichen Fenster unterbrochen, das farbig gefasst ist. Östlich davon ist wie in Clayton und den anderen Kirchen der «Lewes-Group» eine Traditio Legis überliefert. Im darunterliegenden Register, direkt unter dem Fenster, befanden sich vermutlich die apokalyptischen Reiter. Dies würde ebenfalls eine Parallele zu Clayton darstellen.[1232]

Die Fresken des Triumphbogens sind unvollständig durch einen Stich in der Erstpublikation durch Heathcote Campion überliefert, weswegen seine Beschreibungen nur unzureichend überprüft werden können. Eine genaue Bestimmung der Lage im Raum anhand eines Gesamtaufrisses erfolgte nicht, allerdings wird darauf verwiesen, dass sich die Fragmente auf der Stirn- und Rückseite des Triumphbogens befanden (Abb. 189, 190).[1233] Die Auferstehung der Toten war dem Stich zufolge im unteren Register auf der

---

1231 Rouse 1956, 188; Rosewell 2008, 245.

1232 Rouse 1956, 188.

1233 Campion 1868, 201. Zur Abbildung des Triumphbogens siehe ebd., unnumerierte Abbildung zwischen Seite 200 und 201.

Rückseite des Triumphbogens geschildert (Abb. 190). Die Toten erheben sich hier aus ihren Gräbern und wenden sich einem auf der linken Seite stehenden Engel zu, der ein mit Perlen geschmücktes Gewand in Händen hält, welches den Angaben Heathcote Campions zufolge rot gefärbt war. Von ihm und später von Ernest W. Tristram wurde vermutet, dass es sich um den Mantel Christi handelt, also um ein Leidenswerkzeug.[1234] Diese These erscheint plausibel und wird durch die Ikonographie des oberen Registers bestätigt, in welchem mit den Speeren und dem Kreuz weitere Marterinstrumente Christi zu sehen sind. Über der Auferstehung der Toten ist die Kreuzerhöhung verbildlicht. Zwei mit Untergewand und langer Tunika bekleidete Engel mit Speeren heben das Kreuz in die Höhe. Vom Betrachter aus rechts gesehen, befanden sich Überreste eines weiteren Engels, der durch die Inschrift MIHAEL als Erzengel Michael zu identifizieren ist. Unklar ist, was im Scheitelpunkt des Triumphbogens zu sehen war. In der Bogenlaibung befand sich eine Darstellung des Agnus Dei, im südlichen Abschnitt des Triumphbogens wurden der schriftlichen Dokumentation zufolge zwei weitere Engel aufgedeckt, und Reste einer Inschrift, die auf die Buchstaben EL endete, gefunden. Weder das Gotteslamm noch jene Engel wurden zeichnerisch dokumentiert oder fotografiert.

Auf der Stirnseite des Triumphbogens war die Flucht aus Ägypten mit Maria und Christus auf dem Esel geschildert (Abb. 189). Diese Darstellung ist durch einen Stich in der Publikation Campions überliefert.[1235] Eine Überprüfung ist aufgrund der Zerstörung nicht möglich.

Literatur: André 1892, 7, 9; ders. 1900, 240; Anthony 1951, 187, 189; Campion 1868; Edwards 1986; Godfrey 1956; Milner-Gulland 1990; Park 1984; Rosewell 2008, 12, 38, 245; Rouse 1956; Tristram 1944, insb. 31, 142-143.

1234 Zitiert nach Tristram 1944, 143.

1235 Zitiert nach ebd., 31 und 142-143.

21 Poitiers (Frankreich, Poitou-Charentes, Vienne), ehemalige Stiftskirche Notre-Dame-la-Grande, heute Pfarrkirche, Sanktuarium, Gewölbe

Datierung: 1070/90[1236]

Technik: Al Fresco[1237]

Restaurierung: Nachdem die Kirche 1840 zum Monument Historique ernannt wurde, kam es wiederholt zu umfassenden Restaurierungsmaßnahmen.[1238] In diesem Zusammenhang wurden die Wandmalereien im Gewölbe des Sanktuariums aufgedeckt. Das Gewölbe wurde von 1845-60 von Alexandre-Dominique Denuelle restauriert. In den Jahren 1850-60 kam es zu einer neoromanischen Ausmalung der Arkaden und Zwickel. Die ursprünglich darunter sichtbaren romanischen Wandmalereien gingen so verloren. Eine erneute Restaurierung erfolgte 1892 durch Charles-Joseph Lameire, dann 1948 durch Pierre Valade. Weitere Eingriffe und Analysen gehen auf die Jahre 1963 und 1972 zurück. Eine Zustandsaufnahme der Malereien wurde in den Jahren 2000 und 2001 vorgenommen.[1239]

Geschichte: Bei der Kirche Notre-Dame handelt es sich um eine ehemalige Stiftskirche, die heute als Pfarrkirche dient. Eine erste Erwähnung ist aus dem Kopialbuch von Redon durch eine Reliquientranslation des heiligen Maixent für das Jahr 924 belegt. Die romanische Kirche wurde von Urban II. am 9. Juli 1086 geweiht.[1240]

Beschreibung: Der auf das 11. Jahrhundert zurückgehende Kirchenbau wurde in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts um die aktuelle Fassade ergänzt.[1241] Es handelt sich um eine dreischiffige Staffelhallenkirche mit Tonnengewölbe im Mittelschiff und Sanktuarium sowie Kreuzrippengewölben in den Seitenschiffen. Im Gegensatz zu

---

1236 Hulnet-Dupuy 1999, 21. Ausführliche stilistische Vergleiche zum Beleg der Datierung bei dies. 2002, 223-231.

1237 Dies. 1999, 16-17.

1238 Für eine präzise Aufzählung und Einordnung in chronologischer Reihenfolge sei der Aufsatz von Bénedicte Fillion empfohlen, siehe Fillion 2002.

1239 Hulnet-Dupuy 2002, 202-205.

1240 Favreau 2002, 16-18.

1241 Camus 2002, 138. Ebenfalls zu Baugeschichte Zenner 2002.

anderen Hallenkirchen, bei denen Mittelschiff und Seitenschiffe gleich hoch sind, ist hier das Mittelschiff deutlich erhöht.[1242] Die Kirche hat kein Querschiff. Das Sanktuarium ist lang gezogen und halbkreisförmig mit einem zugehörigen Umgang ausgebildet. Im 11. Jahrhundert schlossen an Letzteren drei halbkreisförmige Annexe an.[1243] Zahlreiche weitere Kapellen und Annexbauten unterschiedlicher Zeitschichten grenzen heute an die Seitenschiffe und den Umgang an.

Das **Himmlische Jerusalem** ist zusammen mit der Darstellung einer Maiestas Domini und Maiestas Mariae im Gewölbe des Sanktuariums angebracht (Abb. 191, 192).

Ursprünglich war nicht nur das Gewölbe ausgemalt, sondern es fanden sich in den Zwickeln der Arkaden Engel unter gemalten Arkaden, die mit Türmen geschmückt waren. Darauf verweisen die von Alexandre Dominique Denuelle im Jahr 1845 angefertigten Zeichnungen (Abb. 198, 199).[1244] Im Deambulatorium wurden zwei Propheten mit ausgebreiteten Armen auf Widerlagern des Gewölbes gefunden, deren genaue Position unbekannt ist.[1245]

In der Kalotte zeigt sich die thronende Maria mit dem Christuskind im Schoß, deren Mandorla von zwei Engeln gehalten wird, und die von drei weiblichen Heiligen auf jeder Seite umgeben ist (Abb. 194).[1246] Es sind Reste einer Inschrift in der Mandorla erhalten, die wie folgt lautet: (IN GR)E(M)IO MATRI(S); wodurch auf Maria als Sedes Sapientiae gemäß der Formel *In gremio Matris residet Sapientia Patris* verwiesen wird. Nördlich der Mandorla sind die Buchstaben IA erhalten. Als Rekonstruktion vorgeschlagen wurden die Namen (MAR)IA oder IA(COBE).[1247] Die Heiligen agieren untereinander im Gespräch. Es wurde diskutiert, dass es sich in

---

1242 Camus 2002, 174. Ein Grundriss findet sich bei ebd., 140, Abb. 141.

1243 Ebd., 141.

1244 Siehe hierzu beispielsweise Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 62.

1245 Alexandre Dominique Denuelle spricht in einem Brief an Prosper Mérimée vom 4. Dezember 1852 von zwei Propheten. Der Brief ist abgedruckt bei Hulnet-Dupuy 2002, 204-205.

1246 Alexandre Dominique Denuelle beschreibt, dass der Thron Mariens mit Edelsteinen geschmückt war, was heute nicht mehr sichtbar ist, siehe seinen Brief bei ebd., 205.

1247 Dies. 1999, 7.

diesem Zusammenhang bei drei der Frauen um die drei Marien handeln könnte.[1248] Allerdings existieren hierfür keine eindeutigen Belege.

Die Maiestas Domini sitzt im Zentrum des Gewölbes in einem abgesonderten Bildfeld. Beigegeben sind ihr die Symbole der Evangelisten, Sonne und Mond. Flankiert wird ihre Mandorla von zwei Engeln (Abb. 193).

Ganz im Westen, über der Maiestas Domini ist das Christuslamm mit dem Kreuz als Leidenszeichen zu erkennen, das in ein Medaillon eingefügt ist. Vier Engel halten dieses in Händen (Abb. 193).[1249] Zu beiden Seiten des Lammes existiert ein Eingang zur **Himmelsstadt** (Abb. 195, 196). Diese ist als Arkade gestaltet, die kleinteilige Architekturen mit sieben Turmbauten und Edelsteinen aufweist.

Engel begleiten als Psychopompoi jeweils drei nackte Auferstandene in die Stadt. Erstere deuten mit einer Hand auf das Lamm Gottes über ihnen.

Unter dieser Gruppe fließt wellenförmig das Meer aus Kristall, das sich auch nach Osten unter mit Gemmen geschmückten Arkaden, in denen Apostel auf Globen sitzen, ausdehnt, welche ebenfalls einen Teil des Himmlischen Jerusalems bilden (Abb. 197).

In nördlicher Richtung lassen sich folgende Inschriften, die zur Kennzeichnung der Apostel angebracht waren, erkennen: IOH(ANNE)S, (PE)TRUS M(A)THE(US); THO(MAS); BARTO(LO)MEUS; P(HILLIPUS).[1250]

Literatur: Anthony 1951, 34, 36, 49, 57, 143-145; Baum 1930, 220; Blomme 2000; Brion-Guerry 1958, 37; Camus 2002; Christe 1996, 142, 181-182, 185; Demus 1968, 140; Deschamps 1949; ders. 1951c; Deschamps/Thibout 1951, 44, 63, 67, 93-98, 151-152, 159, 161,

---

1248 Hulnet-Dupuy 2002, 206.

1249 Alexandre-Dominique Denuelle rekonstruierte hier die Hand Gottes, siehe seinen Brief bei ebd., 205. Die gleiche Deutung findet sich in der Erstpublikation der Fresken von Le Touzé de Longuemar 1853/55, 15.

1250 Hulnet-Dupuy 2002, 210.

163; Duprat 1944, 5-7, 10, 64; Favreau 2002; Fillion 2002; Focillon 1950, 33, 35-36; Franzé 2011, 195; Gatti-Perer 1983, 248; Ginot 1932; Gousset 1977/78, Text 191, 199, 203, Katalog, 72-73; Grabar 1947, 170; Hulnet-Dupuy 1999; dies. 2002; Le Touzé de Longuemar 1853/55; Michel 1961, 8, 36, 43, 77, 107, 146, 148; Oursel 1980, 258-260, 265; Riou ^{3}1992; Schrade 1963, 169-170; Subet-Pictot 1990; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 11, 19, 24, 62; Zenner 2002.

22 Poncé-sur-le-Loir (Frankreich, Pays-de-la-Loire, Sarthe), Pfarrkirche Saint-Julien, Westwand

Datierung: Die Malereien werden aufgrund der Gewänder der Figuren zumeist um 1170-80 datiert. Alternativ wurde eine frühere Datierung um 1160-1170 vorgeschlagen.[1251]

Technik: Auf den Wandflächen al Fresco, in den Laibungen vermutlich Mischtechnik aus al Fresco und al Secco.[1252]

Restaurierung: Die Wandmalereien wurden 1890 von Abt Emmanuel Toublet entdeckt und 1893 durch Henri Laffillée freigelegt. Eine Restaurierung wurde 1961 von M.M. Baudouin und Ten Kate durchgeführt.[1253]

Geschichte: Die Existenz einer Kirche Saint-Julien lässt sich bereits für das Jahr 832 belegen. Nach mehreren Zugehörigkeiten zu unterschiedlichen Kirchenherren wurde diese auf Betreiben des Bischofs Hildebert von Lavardin (Bischof von 1087-1124) dem Kathedralkapitel von Mans zugeordnet. Die heute vorhandene Kirche ist vermutlich um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden.[1254]

Beschreibung: Bei Saint-Julien handelt es sich um eine dreischiffige, vierjochige und nach Osten ausgerichtete, tonnengewölbte Basilika mit zentraler Apsis. Die Seitenschiffe haben einen geraden Abschluss, der vermutlich bauzeitlich ist. Das Sanktuarium ist durch einen Triumphbogen vom Laienbereich der Kirche unterschieden und gewölbt. Im Norden schließt eine Kapelle an den Bau an, die in der Neuzeit zur Sakristei umgestaltet wurde.[1255]

Mittelalterliche Wandmalereien lassen sich im Hauptschiff der Kirche nachweisen und sind auf der Nord- und Südwand in zwei und auf der Westwand in vier Registern angelegt (Abb. 200-202).[1256] Die

---

1251 Davy/Juhel/Paoletti 1997, 176-177.

1252 Ebd., 174.

1253 Ebd., 170. Die frühesten Publikationen zur Entdeckung stammen von Triger 1890, Toublet 1891 und Laffillée 1892a.

1254 Davy 1999, 338.

1255 Detaillierter zur Baugeschichte Davy/Juhel/Paoletti 1997, 167-168. Ein Grundriss findet sich bei Davy 1999, 338, Abb. ohne Nr.

1256 Ders. 2004, 58. Zur besseren Übersicht siehe das Schema bei Davy/Juhel/Paoletti 1997, 168-169, Fig. 140 oder bei Davy 1999, 340. Die Wandmalereien aus dem 19. Jahrhundert, die sich

Fresken auf der Südwand sind nicht vollständig überliefert. Besser erhalten sind die Malereien der West- und jene der Nordwand. Das **Himmlische Jerusalem** in Gestalt der **Himmlischen Wohnungen** befindet sich an der Westwand der Kirche als Teil des Weltgerichts (Abb. 202, 207-208). Die Anordnung ist wie folgt: Im unteren Register der Wand auf Höhe des Portals befinden sich vom Betrachter aus gesehen auf der linken Seite die Darstellung der Hölle (Abb. 203), rechts vom Portal ein Martyrium auf einem Rad (Abb. 204). Darüber erstehen im zweiten Register auf der rechten Seite die Toten aus ihren Gräbern (Abb. 206), um vom in der Mitte der Wand sitzenden Christus, der seine Wunden zeigt, gerichtet zu werden (Abb. 205).

Bei letzterem ist das verblasste Ω zu erkennen.[1257] Die linke Bildhälfte mit der Auferstehung der Toten ist nicht zu sehen. Möglicherweise war hier das Herabstoßen in den Höllenrachen dargestellt. Die nackten und aufgrund ihrer guten Taten für würdig empfundenen Seelen werden im dritten Register auf der rechten Seite aus Sicht des Betrachters von einem Engel geleitet und von dem heiligen Petrus in das Himmlische Jerusalem in Gestalt der Himmlischen Wohnungen aufgenommen (Abb. 207-208). Letztere sind durch einen späteren Fensterdurchbruch um die Hälfte zerstört. Ursprünglich muss es sich um ein breit gelagertes Haus gehandelt haben, von dem das Portal mit Petrus und die linke Haushälfte erhalten sind, in das durch kreisförmige Medaillons die Himmlischen Wohnungen eingefügt sind.

Der Hintergrund der Medaillons besteht aus einem inneren und äußeren Kreis. Die Farben alternieren in der horizontalen Abfolge der Medaillons.[1258] Aus diesen blicken in weiße Togen gekleidete Heilige, welche durch die Kronen ihres Martyriums ausgezeichnet

---

auf dem Triumphbogen, im Sanktuarium und den Seitenschiffen befinden, werden hier nicht weiter berücksichtigt.

1257 Inschrift zitiert nach Davy 1999, 339.

1258 Besser sichtbar als auf dem Original ist dieser Wechsel in einer Zeichnung nachzuvollziehen, die sich bei Deschamps/Thibout 1951, 124, Abb. 2 findet.

sind. Eine zuverlässige Unterscheidung in männliche und weibliche Figuren lässt sich nicht treffen. Edelsteine, Paradiesranken und Kreuzblumen sind als weitere Kennzeichen feststellbar.
Im oberen vierten Register ist eine großformatige Figur mit Stab aus einer späteren Ausmalungsphase des späten 13. oder frühen 14. Jahrhunderts zu sehen (Abb. 202).
Auf der Südwand entfaltet sich in zwei übereinander liegenden Registern die frühe Kindheitsgeschichte Jesu (Abb. 201). Im oberen sind im Uhrzeigersinn zur Westwand ausgerichtet die Begegnung der Könige mit Herodes, die Anbetung der Könige und ihr Traum dargestellt. Im unteren sind in entsprechender Leserichtung der bethlehemitische Kindermord, die Flucht nach Ägypten und die Darbringung im Tempel zu sehen. Bei der letzten Szene haben sich die Beischrift von Maria (MARIA) und das Jesusmonogramm (IHS) erhalten. Auf der Nordwand sind die Malereien ebenfalls in zwei Registern arrangiert (Abb. 202). Im Oberen ist die Leserichtung unterschiedlich. Von der Mitte der Wand ausgehend wird eine Begegnung aus dem ersten Kreuzzug, nämlich die Schlacht gegen Kerborga, in drei Episoden gegen den Uhrzeigersinn zur Westwand hin geschildert. Ebenfalls von der Mitte der Wand ausgehend, jedoch im Uhrzeigersinn nach Osten ausgerichtet, sind Passagen aus der Genesis wie die Zuführung Evas zu Adam, der Baum der Erkenntnis, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies geschildert. Das untere Register zeigt vornehmlich Episoden der Verherrlichung Christi und die Parabel vom armen Lazarus. Die Erzählung mit der Ankündigung der Auferstehung Christi durch Maria Magdalena an die Jünger beginnt im Nordosten gegen den Uhrzeigersinn. Es folgen die Episode mit dem ungläubigen Thomas und das Opfer von Kain und Abel. Es schließen das Festmahl des reichen Prassers, sein Tod und der des armen Lazarus und Abrahams Schoß an. Einzelszenen ergänzen die Zyklen. Einige sind profanen Ursprungs wie die Darstellung eines Jägers, der ein Reh jagt oder ein Musikant, zu dessen Spiel eine Frau tanzt. Außerdem existieren ein Atlant und ein Akrobat. Desweiteren lassen

sich drei unterschiedliche Gottesbilder unterscheiden, die von Engeln begleitet werden.[1259]

Literatur: Anthony 1951, 38, 146-148; Baschet 1993, 176; Baum 1930, 220; Brion-Guerry 1958; Davy 1998, 35, 37, 39-40; ders. 1999, 338-347; ders. 2004; Davy/Juhel/Paoletti 1997, 167-179; Demus/Hirmer 1968, 45, 70; Deschamps 1947a, 460-461, 466; ders. 1947b, 115; Deschamps/Thibout 1951, 118, 122-126, 155-157, 159, 162; dies. 1963, 125; Deyres 1985, 163-167; Duprat 1944, 49-50, 74-79, 82; Focillon 1950, 41; Franzé 2011, 182; Grabar 1947, 176-177; Grabar/Nordenfalk 1958, 98, 130; Gousset 1977/78, Text 193, 199-200, 203, Katalog, S. 76-77; Isnard 1891; Laffillée 1892a; Lapina 2009; Lécureux 1911, 181, 187-188; Mãle 1905, 771-774; ders. 1924, 400; Mantz 1897, 83-84; Michel 1961, 16, 70, 97, 115, 117-119, 137, 148-149, 151; Oursel 1980, 309-310, 377, 404; Saint-Venant 1904, 116-120; ders. 1915a; Triger 1890; Toublet 1891; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 63-64; Wettstein 1974, 64.

1259 Siehe Davy/Juhel/Paoletti 1997, 170-171. Inschriften zitiert nach Davy 1999, 339. Aufmerksamkeit hat in der Forschung die Kreuzzugthematik erregt. Siehe Lapina 2009. Detailabbildungen der Nord- und Südwand können wie die anderen hier zu Poncé-sur-le-Loir aufgeführten Abbildungen über die Bilddatenbank des kulturellen Erbes der Region Pays de la Loire https://phototheque-patrimoine.paysdelaloire.fr/ unter Angabe der Stichwörter Poncé-sur-le-Loir und Saint-Julien eingesehen werden. Zuletzt abgerufen am 18.07.2020.

23 Prag (Tschechien, Prag), sv. Jiří, Sanktuarium, Gewölbe und Marienkapelle, Gewölbe

Datierung: Ende des 12. Jahrhunderts und um 1220/30[1260]

Technik: Kalkmalerei. Mischtechnik aus al Fresco und al Secco[1261]

Restaurierung: Die Wandmalereien in der Marienkapelle, darunter die Darstellung der Himmelsstadt, wurden 1865 freigelegt.[1262] Eine Seelenwägung in derselben Kapelle wurde erst 1888 entdeckt.[1263] In den Jahren 1902-03 legte man das Himmlische Jerusalem im Gewölbe des Sanktuariums und die Malereien im nördlichen Seitenschiff sowie auf der nördlichen Mauer des Mittelschiffs frei.[1264] Die Fresken im Sanktuarium wurden 1923 konservatorisch behandelt.[1265] 1960-63 restaurierten diese J. Blažej, D. Kašparová und M. Sukdoláková.[1266]

Geschichte: Bei der Kirche Sankt Georg auf der Prager Burg handelt es sich um eine Gründung des Přemysliden Vratislav I. (915-21). Seit der Etablierung des Prager Bistums in den Jahren 974-76 war die Kirche den Benediktinerinnen zugeordnet.[1267] Kirche und Stift waren eng mit den Přemysliden verbunden. Hier wurden Mitglieder der Familie bestattet und zahlreiche Äbtissinnen des Geschlechts standen dem Stift vor.[1268] Im 18. Jahrhundert wurde es aufgelöst und die Kirche säkularisiert.[1269] Viele der im Laufe der Jahrhunderte vorgenommenen Veränderungen wurden in einer Reromanisierung von 1897-1908 unter Leitung des Ingenieurs Franz Mach rückgängig gemacht und prägen bis heute die Erscheinung der Kirche.[1270]

1260 Všetečková 2005, 24 und 27-28.
1261 Ebd., 24.
1262 Kellner 1873, 274.
1263 Zu den Entdeckungen im Jahre 1888 siehe den kurzen Beitrag von Lüssner 1887-89.
1264 Všetečková 2005, 23.
1265 Merhautová 1966, 61.
1266 Všetečková 2005, 23.
1267 Merhautová 1974, 136.
1268 Die archäologischen Befunde zu den Gräbern hat Borkovský 1975 aufgearbeitet.
1269 Merhautová/Stejskal 1991, 33.
1270 Merhautová 1966, 72.

Beschreibung: Sv. Jiří ist eine dreischiffige, nach Osten ausgerichtete Emporenbasilika mit flachgedecktem Mittelschiff und Kreuzgratgewölben in den Seitenschiffen und im Sanktuarium. Letzteres liegt deutlich erhöht über einer Krypta. An das Südschiff schließt die ebenfalls partiell eingewölbte Marienkapelle an. An das Sanktuarium ist die Kapelle der heiligen Ludmilla angegliedert.[1271] In der Marienkapelle kamen die Nonnen regelmäßig zusammen. Dort wurden wichtige Äbtissinnen und weibliche Mitglieder der Přemislyden bestattet.[1272]

Das **Himmlische Jerusalem** ist sowohl im Gewölbe des Sanktuariums der Georgsbasilika als auch im Gewölbe der Marienkapelle dargestellt (Abb. 210, 216-219).

Die gotischen Wandmalereien aus Sankt Georg werden hier nicht besprochen.[1273]

Im Sanktuarium sind die romanischen Wandmalereien im Gewölbe erhalten geblieben. In der Apsiskonche befinden sich Fresken aus der Renaissance, die nicht weiter analysiert werden (Abb. 209).[1274]

In den Gewölbezwickeln waren ursprünglich vier vierflügelige Cherubim auf dem Rad zu erkennen, die größtenteils zerstört sind (Abb. 213). Ausgefüllt wurden die Zwickel zusätzlich durch ornamentale Ranken. In der im südöstlichen Zwickelfeld gelegenen Ranke ist eine Figur ohne weitere Attribute zu erkennen, die die Hand erhoben hält (Abb. 214). Möglicherweise ist diese als Drolerie anzusprechen. Es schließt die kreisförmige **Himmelsstadt** an, welche sich in drei ineinander gefügte Kreise unterteilen lässt, wobei Architekturelemente dem mittleren Ring vorbehalten sind (Abb. 210). Im äußeren Ring befanden sich ursprünglich vermutlich 16 Figuren. Sie sind in den Kappen zu Vierergruppen zusammengefasst, die von vier gemalten Varianten eines

---

1271 Ausführlich zur wechselhaften Baugeschichte Vlček 2000, 136-147. Ein Grundriss findet sich bei ebd., 138. Als älteres Standardwerk sei auf Merhautová 1966 verwiesen, insb. die übersichtliche deutsche Zusammenfassung bei ebd., 72-76.

1272 Borkovský 1972, 144-148.

1273 Siehe hierzu beispielsweise Všetečková 2005, 35-37.

1274 Siehe Mach/Sittler 1910-12, 423-424 mit alten Fotografien.

Vierpasses mit zusätzlichem Quadrat, die entlang der Grate verlaufen, voneinander getrennt sind. Die Vierzahl der Personen lässt sich schemenhaft z.B. in der Südkappe erahnen.
Jeweils zwischen drei stehenden Figuren ist eine sitzende Gestalt angeordnet (Abb. 211, 212). In der Westkappe kann der Evangelist Lukas identifiziert werden.[1275] Unter seinem mit Edelsteinen besetzten Thron taucht der Kopf seines Symbols, des Stieres, aus dem gläsernen Meer auf. Der Evangelist ist nimbiert und hält mit der Rechten eine Schriftrolle. Die Linke ist erhoben. Dies legt nahe, die restlichen thronenden Gestalten mit den Evangelisten Markus, Matthäus und Johannes gleichzusetzen, obgleich diese nahezu verloren sind. Die stehenden und ebenfalls nimbierten Gestalten sind sowohl frontal als auch leicht zur Seite geneigt und im Redegestus dargestellt. Die Figur zur Linken des Lukas trägt einen Palmzweig, was auf ihr Martyrium hindeutet. Die Attribute der Anderen lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Aufgrund der Zwölfzahl könnten die zwölf Apostel gemeint sein.
Die Darstellungen innerhalb des Vierpasses sind weitgehend verloren. Zuzana Všetečková vermutet, dass Propheten dargestellt waren.[1276] Allerdings fehlt hierfür aufgrund der Zerstörung der Malereien ein eindeutiger Beleg.
Im nächsten Ring, der durch wellenförmige Linien das Gläserne Meer suggeriert, befinden sich fragmentarisch überlieferte Architekturabbreviaturen, deren genaue Anzahl heute nicht mehr zu erkennen ist. Eine achsensymmetrische Anordnung ist zu vermuten, kann aber nicht verifiziert werden. Auffällig ist die kleinteilige Darstellung mit unterschiedlichen Türmen, die, soweit zu erkennen, geöffnete Tore aufweisen. Der im Zentrum liegende innere Ring ist zerstört. Eine Rekonstruktion der Darstellung ist nicht möglich.
Romanische Wandmalereien sind auch im Nord- und Südschiff erhalten. In der Apsiskalotte des Nordschiffs kann Christus als

1275 Všetečková 2005, 24.
1276 Ebd. Auf einem alten Foto von Jindřich Eckert sichtbar bei ebd., 40, Abb. 2.

Pantokrator identifiziert werden. Die darunter dargestellten Figuren sind weitgehend verloren. Im anschließenden Gewölbe sind vier unbekannte Heiligenmartyrien zu sehen. Außerdem haben sich auf dem Bogen des Nordportals Engelsdarstellungen in Medaillons erhalten. Diese Fresken sind zeitgleich zu jenen des Sanktuariums entstanden.[1277]

Zeitlich später um 1220/30 anzusetzen, ist die freskale Ausstattung der Marienkapelle, die an das südliche Seitenschiff anschließt (Abb. 215). In der Apsis befindet sich die Maiestas Domini, deren Mandorla von den vier geflügelten Evangelistensymbolen gehalten wird (Abb. 215, 216). Christus auf dem Thron ist mit dem aufgeschlagenen Buch in der Linken und der erhobenen Rechten dargestellt. Sein Gewand, welches aus einer weißen Tunika und einer braunen Toga besteht, ist gut zu erkennen. Zu beiden Seiten steht je ein Heiliger.

Möglicherweise handelt es sich um Maria und Johannes den Evangelisten und somit um eine Deesis.[1278] Sichtbar sind die ursprünglich vergoldeten Stuckauflagen der Nimben aller Figuren. Unterhalb der Kämpfer sind Überreste eines Apostelchores auszumachen. Jiří Mašín zufolge befand sich in deren Mitte die thronende Muttergottes, die bei der Wiederherstellung eines Fensters zerstört wurde.[1279] Im Gewölbe wiederholt sich eine Darstellung der **Himmelsstadt** (Abb. 216-219). Diese besteht hier aus einem kreisförmigen Mauerring mit Zinnen, dessen verschiedenfarbig gefasste Schichten bis in die Zwickel herunterreichen. In die Mauern eingefügt und mittig in die Grate gesetzt sind vier geöffnete Tore. Eine nicht mehr lesbare Inschrift bedeckte die oberste Mauerschicht unterhalb der Zinnen. Neben diesen schmückten sicherlich vier Türme die Mauern, von denen noch drei erhalten sind. Diese sind jeweils in die Mitte der Kappen gesetzt. In der Stadt befanden sich möglicherweise 12 bis 16

1277 Siehe Všetečková 2005, 25-26.
1278 Mašín 1954, 13.
1279 Ders. 1977, 152.

Figuren, deren Körper zu großen Teilen zerstört sind. In den relativ gut erhaltenen Ost- und Nordkappen sind jeweils eine Figur auf dem Turm und zwei flankierende Gestalten zu erkennen. Dadurch würde sich insgesamt die Zwölfzahl der Apostel ergeben. Denkbar ist, dass sich in den Graten ebenfalls Figuren auf den Mauern oder weiteren Türmen befanden, z.B. die Evangelistensymbole wie in den zeitnah entstandenen Malereien von Gurk und Matrei (Abb. 103, 151).
Das Zentrum der Stadt lässt sich aufgrund einer großflächigen Fehlstelle nicht mehr ausmachen.
Auf der Stirnseite der Nordarkade lässt sich eine stehende Figur mit Nimbus erkennen, deren Gesicht vollkommen zerstört ist. Sie hält ein großes weißes Tuch in Händen (Abb. 222).[1280]
Ein heiliger Bischof und eine andere Figur, von der das Gesicht und Teile des Oberkörpers zerstört sind, sind in der Laibung zu sehen (Abb. 220, 221).[1281] Der durch eine Aureole gekennzeichnete Bischof ist durch Mitra, Pallium und Bischofsstab klar erkennbar.
Auf der Südwand sind fragmentarisch drei Ganzfiguren oberhalb der Kämpfer erhalten (Abb. 223). Zur linken des Fensters steht eine dem Betrachter zugewandte Figur in einem roten Mantel. Rechts des Fensters sind eine frontal dargestellte Figur in einem rot-weißen Kleidungsstück und eine am äußeren Rand kleiner und in Dreiviertelansicht dargestellte Gestalt in weißer Kleidung zu erkennen. Letztere hält entweder ein Schriftband oder ein weißes Tuch in Händen. Unter der Kämpferzone und von der oberen Bildzone durch ein farbiges Band getrennt können auf der linken Seite noch Vertiefungen in Form einer Aureole ausgemacht werden. Möglicherweise gab es hier einen Heiligenfries – vergleichbar mit jenem in Gurk – dessen Stukkierungen abgefallen sind (Abb. 223).
In der Marienkapelle befinden sich weitere Malereien aus dem 1. Viertel des 13. Jahrhunderts. Auf der Westwand der Kapelle ist das Martyrium des Hl. Blasius (BEATUS BLASIUS), dem Nonnen

---

1280 Denkbar wäre z.B. die Darstellung der Vera Icon. Dies lässt sich allerdings am Befund nicht verifizieren.

1281 Všetečková 2005, 29.

beiwohnen und das mit der Inschrit DEOS. NROS. COMNIS. versehen ist, dargestellt (Abb. 224). Daneben steht eine monumentale Christophorusgestalt, bezeichnet durch die Inschrift CHRISTOFORI SANC(TI).[1282] Eine Seelenwägung befindet sich auf dem westlichen Eingangsbogen der Marienkapelle.[1283]

An der Nordwand des Mittelschiffs steht in der Aufmauerung einer dreifachen Arkade Christus zwischen den Apostelfürsten Petrus und Paulus.[1284]

Im Südschiff ist ein männlicher Heiliger erhalten.[1285]

Literatur: Baum 1930, 315; Borkovský 1972, 125-149; ders. 1975; Cibulka 1936; Kellner 1873; Mach 1901; Mach/Sittler 1910-12; Mádl 1890; Mašín 1954, 13; ders. 1977, 151-152; ders. 1984, 122-123; Merhautová 1966; dies. 1974, 11-12, 136-137; Merhautová/Stejskal 1991; Merhautová/Třeštík 1983, 122; dies. 1984, 37, 164, 360-361; Lüssner 1887-89; Podlaha 1941; Vlček 2000, 136-147; Všetečková 2005.

1282 Všetečková 2005, 28-30. Für eine Rekonstruktion der Beischrift des heiligen Blasius konnte ich keinen Vorschlag in der Literatur finden. Die Inschrift könnte sich auf die von Blasius Peinigern ausgesprochene Frage beziehen, ob er sich zur Vielgötterei bekenne: DEOS N(OST)ROS COM(MUN)IS...

1283 Mašín 1954, 13.

1284 Ebd. Abbildungen finden sich bei Všetečková 2005, 49-50, Abb. 19-22.

1285 Ebd., 49, Abb. 17.

24 Prüfening (Deutschland, Bayern), ehemalige Klosterkirche Sankt Georg, heute Pfarrkirche, Sanktuarium, Gewölbe; Benediktus- und Johanneskapelle, Gewölbe

Datierung: 2. Viertel des 12. Jahrhunderts[1286]

Technik: Mischtechnik aus al Fresco und al Secco[1287]

Restaurierung: Die romanischen Fresken wurden 1897 auf Betreiben des Landesamtes des Königlichen Landeskonservatoriums aufgedeckt und teilweise restauriert.[1288] Vollständig übermalt wurden die Malereien des Altarraumes. Konservatorische Maßnahmen wurden bei den Seitenkapellen Sankt Johannes und Sankt Benedikt sowie in der Vierung vorgenommen. Bei der Aufdeckung beschränkte man sich auf den östlichen Teil der Kirche. Im Langhaus traten 1956 Fragmente am nordöstlichen Pfeiler zutage, die vollkommen überdeckt wurden. 1984 folgten weitere Proben an den Wänden, die den Einsatz von blauer Farbe, aber keine figürliche Ausmalung belegten. Heidrun Stein vermutet, dass das Langhaus ausgemalt war.[1289]

Geschichte: Das vor den Toren Regensburgs gelegene Kloster Prüfening wurde im Jahre 1109 von Bischof Otto von Bamberg gegründet.[1290] Es handelte sich um das erste von mehreren Bamberger Eigenklöstern in der Diözese Regensburg. Der von Otto 1114 als Abt eingesetzte Mönch Erminold etablierte hier das Hirsauer Reformmönchtum.[1291] Die Weihe der Klosterkirche Sankt Georg wurde am 12. Mai 1119 von Otto und dem Regensburger Bischof Hartwich I. vorgenommen.[1292]

Beschreibung: Es handelt sich um eine Pfeilerbasilika. Das Langhaus hat sieben

---

1286 Ausführlich zur Datierung Stein 1987, 147-149.

1287 Ebd., 33-34.

1288 Fink 2001, 67.

1289 Stein 1987, 29-30. Zur frühen Restaurierungsgeschichte siehe auch Hallinger 2008.

1290 Siehe Otto von Bamberg, *Relatio Pii Operibus*, 1157; Ebo von Michelsberg, *Vita S. Ottonis,* 31; Herbord, *Dialogus* 13; Otto von Bamberg, *Vita Prieflingensis*, 13 und 24; *Annales Pruveningenses*, 606; Schwarz 1991, 5.

1291 Stein 1987, 15.

1292 Siehe *Annales Pruveningenses*, 606; *Notae Pruveningenses*, 610; Traditionen, 223. Noch heute existiert eine Tontafel mit der romanischen Weiheinschrift, siehe dazu z.B. Hupp 1906, 185-186.

Joche, ist dreischiffig und war ursprünglich flach gedeckt.[1293] Das im Osten anschließende und ursprünglich ebenfalls ungewölbte Querschiff ist breiter als das Langhaus. Östlich des Nord- und Südquerarms schlossen Apsidiolen an.[1294] Die ausgeschiedene Vierung geht auf die Gewölbeeinbauten der Barockzeit zurück.[1295] Die Dreischiffigkeit des Langhauses wird im Sanktuarium fortgeführt, welches bereits in der Romanik mit Kreuzgratgewölben überspannt war. Nicht mehr erhalten ist die ursprüngliche Apsis, welche 1610 durch einen polygonalen Abschluss ersetzt wurde.[1296] Zu den späteren Ergänzungen zählen die barocke Vorhalle und die an das nördliche Seitenschiff anschließende Michaelskapelle aus dem späten 15. Jahrhundert.[1297]

Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** findet sich in Prüfening dreifach in den Gewölben des Hauptaltarraums und den zu beiden Seiten anschließenden Johannes- und Benediktuskapellen, die im Folgenden in dieser Reihenfolge zusammenfassend beschrieben werden (Abb. 233, 240, 248).

Die Malereien an der Nord- und Südwand des Hauptaltarraums erstrecken sich jeweils über vier Bildzonen, die – farbig abgegrenzt – voneinander geschieden sind. An der nördlichen Seitenwand zwischen dem schlanken hohen Durchgang zur Johanneskapelle und dem Doppelarkadenfenster, ist eine reich gekleidete, bis zu den Knien von einem farbig abgesetzten Feld gerahmte, männliche Figur zu erkennen, die sich in Richtung Altar wendet und dabei die Hände in Orantenhaltung erhebt (Abb. 230, 231). In dynamischer Stellung scheint sie mit den Füßen den Rahmen des Bildfeldes zu überschreiten. Bekleidet ist sie mit einer reich bestickten und gegürteten weißen Tunika. Darüber trägt die Figur einen ebenfalls verzierten Mantel. Die Krone auf dem Kopf mit den seitlich

---

1293 Fink 2001, 61.
1294 Borgmeyer/Hubel/Tillmann u.a. 1997, 466.
1295 Fink 2001, 64-65.
1296 Borgmeyer/Hubel/Tillmann u.a. 1997, 467.
1297 Ebd., 466-467. Ein Grundriss findet sich bei Stein 1987, 162, Abb. 1.

herabhängenden Pendilien zeichnet sie als König aus. Im darüber liegenden durch einen roten, blauen und gelben Querstreifen als Hintergrund gekennzeichneten Register stehen vier Figuren, die sich ebenfalls nach Osten wenden (Abb. 231). Dieser Abschnitt wird durch die Arkadenstellung durchbrochen. Darauf nimmt die Malerei Rücksicht. So wird die sich an dieser Stelle befindliche Figur nicht überschnitten oder höher als die anderen Figuren angeordnet, sondern sie kniet nieder, um das Gesamtbild nicht zu stören und die Isokephalie zu erhalten.

Alle vier Figuren tragen eine Albe und darüber entweder die Dalmatika oder das Mönchshabit. Zusätzlich ausgezeichnet sind sie durch Tonsur und Nimbus. Als Attribute sind ihnen Bücher beigegeben. Es könnte sich um heilige Priestermönche, Mönche oder Diakone handeln.[1298]

Im darüber liegenden Register stehen sieben nimbierte Heilige ebenfalls in Orantenhaltung vor einem durch drei Streifen unterteilten blau-gelben Hintergrund (Abb. 232). Sie sind untereinander durch ein Schriftband verbunden, dessen Inhalt nicht mehr rekonstruiert werden konnte. Des Weiteren wird das Register durch eine in der Neuzeit eingesetzte Uhr beeinträchtigt. Die Figuren können aufgrund von Kleidung und Haartracht in Geistliche und Laien unterschieden werden. Die tonsierten Geistlichen tragen Albe, Dalmatika, Kasel und Pallium. Letzteres ist Insignie von Erzbischöfen und Bischöfen. Die Gewandung der Laien ist ähnlich. Sie tragen zwei Tuniken übereinander. Darüber einen auf der rechten Schulter geschlossenen Mantel. Heidrun Stein erkennt in ihnen weltliche Herrscher, die sich auf gleicher Stufe mit den (Erz-)bischöfen zu einem Kreis von Bekennern zusammenschließen.[1299] Ihnen ist eine Inschrift beigegeben, die wie die folgenden Textbänder der Wände aus dem Te Deum stammen: MISERE

1298 Dies nimmt Heidrun Stein an, Stein 1987, 40. Allerdings ist anzumerken, dass Diakone und Priester in der Regel als Insignie die Stola tragen, die hier fehlt.

1299 Ebd.

NOBIS MISERE NOBIS [1300]

Im obersten Register sind fünf weitere nimbierte Heilige in Orantenhaltung vor einem gelb-blauen Hintergrund zu sehen, die ein Schriftband mit der Aufschrift TE PROPHETARUM LAUDABILIS NUMERUS aus dem Te Deum in Händen halten (Abb. 232). Alle tragen eine Tunika und darüber entweder Chlamys, Mantelpallium oder einen auf der Brust geschlossenen Mantel. Nicht nur durch das Schriftband, sondern durch Beischriften über ihren Köpfen sind sie als Propheten bezeichnet. Erhalten haben sich die Namen ZACHARIA(S), DANIEL und (EZ)E(CH)IEL.[1301]

Die gegenüberliegende südliche Seitenwand weist eine identische Gliederung auf (Abb. 225). Auch hier verteilen sich die Malereien über vier Register.[1302] Im unteren wendet sich eine betende Figur analog zum gegenüberliegenden König in Richtung Apsis. Rahmung und dynamische Körperhaltung mit aus dem Register tretenden Fuß entsprechen dem Pendant auf der Gegenseite (Abb. 226).

Die Figur ist gekleidet in Albe, eine reich bestickte Dalmatika und Kasel. Aufgrund von Pallium, Mitra und Bischofsstab kann sie als Bischof bezeichnet werden. Da kein Nimbus vorhanden ist, war der Bischof zur Zeit der Anfertigung der Malereien entweder am Leben oder nicht kanonisiert, was auch für den König zutrifft.[1303]

Das darüber liegende Register entspricht hinsichtlich der Hintergrundgestaltung und Bezugnahme der Figuren auf die Architektur der gegenüberliegenden Seite (Abb. 227). Auch hier kniet eine nimbierte Gestalt, um auf die Arkadenstellung Rücksicht zu nehmen.

Dargestellt sind vier heilige Eremiten mit Stab, im Gegensatz zu den heiligen Mönchen der Nordseite. Sie sind gekennzeichnet durch ihre

---

1300 Zum Te Deum siehe Stein 1987, 65-66. Alle im Folgenden aufgeführten lateinischen Inschriften sind zitiert nach ebd. Die deutschen Übersetzungen stammen - sofern nicht anders angegeben - von der Verfasserin. So lautet der deutsche Wortlaut hier: *„Erbarme dich unser, erbarme dich unser."*

1301 Ebd., 40-41. *„Die Zahl der Propheten lobpreist dich."*

1302 Ebd., 41.

1303 Ebd.

langen Bärte und das teilweise lange Haupthaar.[1304]
Ihre Kleidung ist in Kontrast zu den prunkvoll bestickten Gewändern der anderen Figuren sehr schlicht. Über einer einfachen Tunika tragen sie Mäntel.
Die am Rand zur ehemaligen Apsis stehende Figur unterscheidet sich von den restlichen. Sie ist barfuß und trägt einen Mantel aus Kamelfell. Diese Attribute sowie der Hirtenstab sind eng mit der Ikonographie des heiligen Johannes des Täufers verbunden, weswegen es sich hier um ihn handeln muss.[1305]
Im darüber liegenden Register wurden von den Restauratoren vor einem dreigeteilten gelb-blauen Hintergrund sieben männliche Figuren mit Palmwedeln rekonstruiert (Abb. 228). Nach der Aufdeckung 1897 wurden sie als Frauen identifiziert. Einiges spricht dafür, dass es sich tatsächlich um Frauen handelt. Heidrun Stein konnte dies an den Gewändern belegen. Die vermeintlichen Dalmatiken waren durch einen Gürtel zusammengehalten, was durch den gerafften Faltenwurf deutlich wird. Die Gürtel seien nicht in jedem Fall von den Restauratoren rekonstruiert worden. Als Obergewand eines Klerikers werden Dalmatiken aber nicht gegürtet. Gegürtete Obergewänder sind vielmehr in der weiblichen Tracht anzutreffen, in der zwei Tuniken übereinander getragen werden. Bärte und Haartracht entspringen aufgrund der schwachen Überreste vermutlich der Phantasie der damaligen Restauratoren.[1306]
Im darüber liegenden Register sind erneut fünf Märtyrer mit Palmwedeln zu sehen (Abb. 229). Durch das Spruchband TE MARTIRUM CANDIDATUS LAUDAT EXERCITUS[1307] aus dem Te Deum können sie als solche identifiziert werden. Die jeweils äußeren Figuren lassen sich anhand ihrer Haartracht und Gewandung, die jener der Bekenner auf der gegenüberliegenden

---

1304 Stein 1987, 41.
1305 Ebd.
1306 Ebd.
1307 *„Dich lobpreist das leuchtende Heer der Märtyrer.“*

Seite entspricht, als weltliche Märtyrer identifizieren. Bei den zu beiden Seiten der äußeren Figuren folgenden Märtyrer handelt es sich vermutlich um Priester und Diakone. Sie tragen Albe, Dalmatika und haben eine Tonsur. Allerdings fehlt die Stola. Bei der mittleren Figur muss es sich aufgrund des Palliums um einen Bischof handeln, der den Märtyrertod gestorben ist.[1308]

Auch das Gewölbe des Hauptaltarraums ist mit Fresken ausgemalt (Abb. 233). In den Zwickeln oberhalb der Seitenschiffmauern wurde polychromes Mauerwerk als Chiffre für die **Himmelsstadt** imitiert. Bekrönt werden die vier Mauerkompartimente von einem mit je acht Arkadenöffnungen durchsetzten Geschoss, über dem Zinnen angebracht sind. Direkt oberhalb der mit Zinnen bewehrten Mauern steigen vier geflügelte Wesen empor, die von einem dreieckförmigen weißen Hintergrund umfangen werden. Es handelt sich um die Evangelistensymbole Löwe, Adler, Engel und Stier, welche durch die Beischriften den vier Evangelisten Markus S MARCUS, Johannes S IOANNES, Matthäus S MATHEUS und Lukas S LUCAS zugeordnet werden. Im Zentrum des Gewölbes thront in einem Clipeus eine weibliche Figur mit Nimbus. Der Clipeus selbst setzt sich aus mehreren Kreisen zusammen. Der äußere Streifen ist reich ornamentiert. Es folgt ein weiterer Streifen mit der Inschrift:

VIRTUTUM GEMMIS (P)RELUCENS VIRGO PERENNIS SPONSI IUNCTA THORO SPONSO CONREGNAT IN EVO.[1309]

Vor den inneren blau und gelb gehaltenen Feldern des Clipeus ist die Figur gesetzt. Nicht nur ihr Thron ist reich mit Edelsteinen geschmückt. Tuniken, Mantel und Schuhe sind überaus kostbar gestaltet. Darüber hinaus trägt sie über einem leichten Schleier eine Krone. In den Händen hält sie einen Kreuzstab mit Fahne und Sphaira. Ursprünglich befanden sich zu beiden Seiten der

---

1308 Stein 1987, 42.

1309 Die Übersetzung nach ebd., 93 Anm. 111: *„Voranleuchtend mit den Edelsteinen der Tugenden regiert die immerwährende Jungfrau, auf dem Hochzeitsbett des Bräutigams vereint mit dem Bräutigam in Ewigkeit.“*

Thronenden zwei weitere Figuren, die bei der Restaurierung nicht berücksichtigt wurden. Vom Clipeus strahlen vier kreuzförmig angeordnete blau und rot abgestufte Bänder wellenförmig aus.[1310] Auch die Gurtbögen sind mit Malereien versehen. Im östlichen, zur ehemaligen Apsis führenden Gurtbogen sind neun von geometrischen Mustern gefasste Engelsbüsten zu sehen (Abb. 233). Jeweils vier Büsten sind von außen zur Mitte hin ausgerichtet. Die Mittlere orientiert sich zum Ausgleich der Komposition in Richtung des Gewölbes. Auf dem gegenüberliegenden Gurtbogen, der zur Vierung überleitet, sind in analoger Anordnung zu den Engelsbüsten und von vegetabilen Mustern unterbrochen weibliche Personifikationen zu sehen.
Sie sind durch Beischriften als die christlichen und monastischen Tugenden CASTITAS (Keuschheit) SPES (Hoffnung) und CARITAS (Liebe) sowie FIDES (Glaube), MANSUETUDO (Sanftmut) und CONTINENCIA (Enthaltsamkeit) bezeichnet. In der Mitte des Gurtbogens ist die Hand Gottes zu sehen, die durch die Beischrift DEXTERA DNI als solche kenntlich gemacht ist. Sie ist segnend in Richtung Vierung erhoben.

Auf dem nordöstlichen Pfeiler der Vierung ist eine Verbildlichung der im Inverstiturstreit aktuellen „Zwei-Schwerter-Lehre“ abgebildet, welcher die Darstellung von Moses, Aaron und Hur gegenübergestellt wird.[1311]

Im Norden liegt die Johanneskapelle (Abb. 234). Die Wände waren vermutlich mit einem Zyklus aus dem Leben des Heiligen bedeckt. Es sind nur wenige Szenen erhalten und im westlichen Joch der Nordwand ist eine sinnvolle Rekonstruktion nicht mehr möglich. Zu sehen ist lediglich ein Figurenfragment und darüber ein architektonisches Gebilde, das an einen Tempel erinnert. Auf der

1310 Stein 1987, 42.
1311 Ausführlich hierzu dies. 2008, 52 oder dies. 2006.

Nordwand des Turmjochs ist unterhalb des Fensters eine Darstellung von Johannes in der Einöde erhalten. Da keine anderen Figuren mehr zu erkennen sind, ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob es sich um die Bußpredigt handelt oder um die Begegnung von Johannes mit Christus in der Wüste, die unmittelbar aufeinander im Evangelium folgen (Mt 3,1-17). Der Bezug zu Christus wird offenbar durch das Lamm. Auf der gegenüberliegenden Südseite der Johanneskapelle ist zu sehen, wie Johannes Herodes Antipas wegen der Beziehung zu Herodias verurteilt (Abb. 235). Zu Recht bemerkte Röttgers, dass Johannes hier anstatt seines Kamelfells einen Mantel mit Pelzbesatz trägt.[1312] Der Heilige und Herodes stehen in der rechten Bildhälfte. Mahnend hat Johannes die Hand erhoben. Die linke Seite ist schemenhaft erhalten. Vermutlich ist aufgrund des Nimbus ganz links erneut Johannes dargestellt. Er wendet sich zwei weiteren Figuren zu. Es könnte sich um die Inhaftierung des Heiligen in Anschluss an die Auseinandersetzung mit Herodes oder aber die vorausgegangene Bußpredigt des Täufers über das Lamm Gottes handeln. Eine zentrale Szene aus der Vita fehlt: Die Taufe Christi. Es könnte sein, dass sie im Schildbogen über der Szene in der Einöde dargestellt war. In der Apsis sind zuunterst die Enthauptung, die Bestattung und schließlich die Erhebung der Seele des Täufers in den Himmel in voneinander getrennten Feldern ins Bild gesetzt (Abb. 236, 237). Die heute zu erkennende Enthauptung gibt nicht den ursprünglichen Zustand wieder, da der Henker in der Mitte nicht der ersten Malschicht zugeordnet werden kann. Die Bestattung des Täufers und die Aufnahme seiner Seele durch zwei Engel wurden in die Kalotte positioniert. Im daran anschließenden Jochbogen vor der Apsis ist ein Brustbild Christi in der Gloriole mit Segensgestus zu erkennen. Zu beiden Seiten wird er von Engeln begleitet.[1313] Im Gewölbe sind erneut hohe Mauern zu erkennen (Abb. 240). Die

1312 Siehe Röttger 1929, 12 sowie zur Deutung der Szenen Stein 1987, 123.
1313 Ebd., 122-123.

Himmelsstadt der Johanneskapelle fügt sich quadratisch in das Gewölbe ein. Diese ist in drei Zonen gegliedert, die alle von Rundbogenarkaden durchbrochen werden. In der Mitte jedes Quadranten sitzt ein breites, überdachtes und geöffnetes Eingangstor. In den vier Ecken sind schlankere mehrgeschossige Ecktürme zu sehen, die kuppelartig bekrönt sind. Die eigentliche Stadt ist bis auf ein Lamm in der Mitte leer gemäß der Überlieferung in der Offenbarung.
Heidrun Stein konnte den Buchstaben E als Verweis auf die hier zu vermutende Inschrift Agnus Dei im roten, äußeren Streifen um das Lamm erkennen.[1314]
Südlich des Sanktuariums schließt die Benediktuskapelle an (Abb. 241). Aufgrund des Einziehens einer Zwischendecke in der Barockzeit kann heute der sicherlich der Johanneskapelle vergleichbare Raumeindruck nicht mehr nachvollzogen werden. Neben den durch die Zwischendecke entstandenen Schäden an den Fresken wurden die Malereien im Gewölbe durch einen Durchbruch für eine Holztreppe zur Glockenstube und ein nachträglich in die Apsis eingefügtes Rundbogenfenster zerstört.[1315]
Das Bildprogramm der Benediktuskapelle ist dem der Johanneskapelle sehr ähnlich. Auf den Wänden wird das Leben des heiligen Benedikt erzählt. Im heutigen Untergeschoss sind teilweise nur Farbspuren auszumachen (Abb. 244-245). Lediglich eine Szene an der südlichen Wand des Turmjochs ist hier zu identifizieren (Abb. 246). Zu sehen sind eine weiß gekleidete weibliche Figur mit Nimbus und eine weitere nimbierte Person vor einer Mauer. Die erhaltenen Inschriften DICT und SCOLASTICA verweisen auf eine Begegnung in der durch Gregor den Großen überlieferten Lebensgeschichte Benedikts mit seiner Schwester Scholastica, der Gründerin des Ordens der Benediktinerinnen. In einem Besitztum des Klosters Monte Cassino bewegte Scholastica kurz vor ihrem

1314 Stein 1987, 123.
1315 Ebd., 124-125.

Tod Benedikt zum Bleiben, indem sie von Gott im Gebet ein Wunder erflehte. Gott erfüllte ihre Bitte und sandte ein Gewitter, das den Heiligen daran hinderte in sein Kloster zurückzukehren. Im oberen Geschoss der Kapelle lässt sich das Bildprogramm besser erschließen. Das Biforienfenster zum Hauptaltarraum wird von der Zwischendecke teilweise überschnitten. Dadurch blieb über dem Gewölbe eine Engelsbüste im Biforienzwickel erhalten. Dieselben Büsten wurden im Hauptaltarraum und in der Johanneskapelle in den Biforienfenstern rekonstruiert. In der Benediktuskapelle hat man einen Eindruck davon, wie die Engel ursprünglich vor der Übermalung ausgesehen haben. Auf der Schildbogenwand über dem Biforienfenster ist eine weitere Szene aus der Vita des Heiligen geschildert (Abb. 250). In der Mitte der Komposition sitzt eine Figur im Mönchshabit und mit einem Abtsstab in der Hand. Durch eine Beischrift kann die Figur als Benedikt BENEDICTUS identifiziert werden. Mit der rechten Hand segnet er ein bauchiges Gefäß, welches ihm von einem Mönch zu seiner Rechten dargebracht wird. Das Fragment einer Inschrift NGIT ist zu erkennen. Links von Benedikt steht ein weiterer Mönch, der die Szene beobachtet. Geschildert ist die Episode der Vergiftung von Vicovaro. Im dortigen Kloster war Benedikt auf Initiative der ansässigen Mönche zum Abt ernannt worden. In dieser Position versuchte er eine strenge Befolgung der Klosterregeln zu erreichen, was von den Mönchen abgelehnt wurde. Daraufhin versuchten sie Benedikt durch einen Gifttrank zu ermorden. Der Versuch misslang. Als der Heilige das Gefäß segnete, zerbrach es. Diese Szene hat einen direkten Bezug zu Prüfening. Hier wachte Abt Erminold streng über die Befolgung der Hirsauer Reformen. Ein unzufriedener Mönch erschlug ihn daraufhin. Die Fresken mögen die Mönche an diese dunkle Episode der Klostergeschichte erinnert haben. Auf dem gegenüberliegenden Schildbogen sind leider keine Malereien mehr zu erkennen. Zwar ist das Bildprogramm in der Apsis durch das hochgezogene Apsisfenster beschädigt, der Inhalt kann trotzdem – auch in Analogie zur Johanneskapelle – erschlossen werden. Südlich des

Apsisfensters befinden sich zwei Mönche (Abb. 247). Der links stehende Bruder hat trauernd die Hand an die Wange gelegt, der rechts davon Kniende hält ein offenes Buch in der Hand. Über ihnen schwebt ein Engel mit dem Blick nach oben zu einer nackten Gestalt gerichtet. Auf der gegenüberliegenden Seite war vermutlich ein weiterer Engel angebracht. Darauf deuten die an dieser Stelle erhaltenen Hände hin. Die nackte Figur wird von einem Engel in Empfang genommen. Es ist anzunehmen, dass es sich bei der kleinen Gestalt um die Seele Benedikts handelt. Dafür spricht zum einen die vergleichbare Episode in der Johanneskapelle. Außerdem belegt die Anwesenheit der Mönche diesen Bezug, da diese in der Vita des Heiligen als Zeugen der Aufnahme der Seele in den Himmel genannt werden. Zusätzlich haben sich Reste einer Inschrift erhalten: ORNAMENTA VI links und NT PREMIA VITE. Eine weitere Parallele zur Johanneskapelle ist das von Engeln gehaltene Brustbild Christi in der Gloriole in der Mitte des Jochbogens der Apsis. Bei diesen zahlreichen Übereinstimmungen ist anzunehmen, dass über dem Altar der Tod Benedikts dargestellt gewesen ist.[1316]
Im Gewölbe ist erneut die **Himmelsstadt** verbildlicht (Abb. 248). In den Gewölbezwickeln ist über einer Mauerwerkszone eine Arkadenstellung mit je sechs Öffnungen in jedem der vier Zwickel zu erkennen. Durch einen roten Streifen von dieser unteren Zone abgesetzt, erhebt sich eine breite, kreisförmige, reich verzierte und mit Zinnen bewehrte Mauer. Zugänglich ist sie an vier Seiten über je drei geöffnete Türen, die genauso hoch sind wie die Mauer selbst. Nobilitiert werden die bogenförmigen Türen durch giebelartige Aufsätze, wobei die Giebel der in der Mitte sitzenden Öffnungen höher angeordnet werden. Direkt hinter den Türen sind nimbierte Figuren vor einem blauen Hintergrund platziert. Auch hier ist die jeweils mittlere Figur etwas höher positioniert als diejenigen zu ihrer Seite. Die Gesichter der Heiligen, bei denen es sich wohl um die

1316 Stein 1987, 124-127. Übersetzungsvorschlag der Verfasserin für die oben aufgeführte Inschrift: *„Schmuck .... (sind?) die Geschenke des Lebens.“*

Apostel gemäß der Offenbarung handelt, wurden unterschiedlich gestaltet und lassen verschiedene Lebensalter erkennen. Genau im Scheitelpunkt des Gewölbes wurde wie in der Johanneskapelle ein nimbiertes Lamm mit Kreuzesfahne in eine Wolkenkranzgloriole gesetzt. Die Inschrift AGNUS DEI ist deutlich zu erkennen.

Literatur: Anthony 1951, 131; Baum 1930, 257, 302-303; Borgmeyer/Hubel/Tillmann u.a. 1997, 464-470; Christe 1996, 132-133, 146, 155-157, 165, 197; Demus 1968, 187-188; Dodwell 1971, 170; Egg 1972, 28; Endres 1924; Fink 2001, insb. 56-79, 216; Gatti-Perer 1983, 220-221, Kat. Nr. 132; Gousset 1977/78, Text 191, 199, 204, Katalog, 75-76; Grabar/Nordenfalk 1958, 106, 108, 110-111, 118, 121, 125, 142; Haas/Pfistermeister 1985, 326-327; Hallinger 2008; Hemmerle 1970, 229-235; Hupp 1906; Karlinger 1914; ders. 1920; Michel 1961, 100-104, 115, 137-138, 157; Morsbach 1995, 26-27, 30; Petersohn 1988; Prüfening 1914; Röttger 1929; Schindler 1963, 143-144; Schmitz 1975; Schrade 1963, 190-194, 238-239; Schramm 1983, 147-149, 218-219; Skubiszewski 1988; Stein 1983; dies. 1987; dies. 1989; dies. 1996; Stein-Kecks 2006, 395-399, 405; dies. 2008; Strobel/Weis 1994, 137-141; Traeger 1996, 101.

25 Rom (Italien, Latium), Erzbasilika San Giovanni in Laterano, Sanktuarium, Apsis, Kopie

Datierung: 1291[1317] bzw. Kopie aus den Jahren 1883-1884

Technik: Mosaik

Restaurierung: Das Mosaik wurde in den Jahren 1883-1884 durch eine Kopie ersetzt.[1318]

Künstler: Jacopo Torriti und Jacopo da Camerino. In der unteren linken Ecke der Apsiskalotte ist folgende, fehlerhaft rekonstruierte Inschrift zu lesen: IACOBUS.TORITI // PICT. OhOPFECCIT. Der Künstler selbst ist davon getrennt, möglicherweise im oberen Register des Apsisrundes im linken Drittel dargestellt.[1319] Die Signatur Camerinos ist zusammen mit seinem Bild gegenüber im rechten Drittel der Apsis zu sehen. Die Inschrift lautet wie folgt: FR(ATER) IACOB(US) DE CAMERINO SOCI(US) MAG(IST)RI OP(ER)IS.[1320]

Geschichte/ Beschreibung: Die Lateransbasilika wurde 314 von Konstantin erbaut und hat im Laufe ihrer 1600jährigen Geschichte als eine der wichtigsten Kirchen des Christentums zahlreiche Veränderungen erfahren. Ihr heutiges Erscheinungsbild ist im Wesentlichen von den Restaurierungen des 17. und 18. Jahrhunderts geprägt. Es handelte sich ursprünglich um eine fünfschiffige, nach Osten ausgerichtete Säulenbasilika mit apsidialem Abschluss. Heute erscheint jene stattdessen als barocke Pfeilerbasilika.[1321] Relevant für diese Untersuchung sind die Veränderungen unter Nikolaus IV. (1288-1292) und unter Leo XIII. (1878-1903), da hier in der Apsis, in welcher sich die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** befindet, tiefgreifende Veränderungen vorgenommen wurden. Unter

---

1317 Zur Diskussion um die genaue Datierung, welche die moderne Kopie der Inschrift in der Apsiskalotte aus dem 19. Jahrhundert und die Quellenüberlieferung miteinbezieht Tomei 1990b, 77-78.

1318 Consoli 2006, 195. Es existieren Kopien, die den Zustand vor der Restaurierung festhalten. Einen Überblick über den Bestand bietet Waetzold 1964, 37. Weitere Befunde konnte Alessandro Tomei präsentieren, siehe Tomei 1990a und ergänzend Jatta/Fornaciari 1990.

1319 Zur Problematik von Inschrift und Identifizierung Torritis als Franziskanermönch siehe Pace 1996 oder auch Tomei 1990b, 79-81. Inschrift zitiert nach Pace 1996, 212.

1320 Die ergänzte Version zitiert nach ebd., 214. Siehe auch ebd., 215, Abb. 5.

1321 Consoli 2006, 193. Ein Grundriss findet sich bei Andaloro 2006, 195, ohne Abb. Nr.

Nikolaus wurde die konstantinische Apsis abgerissen und durch eine neue ersetzt, welche von Jacopo Torriti mit einem Mosaik ausgestattet wurde, das den frühchristlichen Vorgänger ersetzte. Im 19. Jahrhundert legten Luigi Fontana und Virgilio Vespignani die mittelalterliche Apsis nieder und erneuerten das Mosaik durch eine Kopie (Abb. 251).[1322]

In der Apsiskalotte ist eine gegenüber dem Rest der Komposition sehr kleine Darstellung des Himmlischen Jerusalems erhalten.

Im oberen Bildfeld vor blauem Grund ist die Büste Gottvaters in den Wolken zu erkennen, über dessen Haupt ein Seraphim schwebt, und der an den Seiten von jeweils vier Engeln flankiert wird.[1323]

Im Zentrum des Mosaiks ist ein Gemmenkreuz vor einem goldgewirkten Grund auf dem Paradiesberg errichtet, auf welches die Taube des Heiligen Geistes herabfährt. Im Schnittpunkt der Kreuzarme ist in einem gemalten Bergkristall die Taufe Christi dargestellt und das vom Heiligen Geist ausgegossene Wasser teilt sich vom Kreuz ausgehend in die vier Paradiesflüsse. Diese Szene wird an beiden Seiten von Hirschen und Lämmern flankiert. Unter dem Gemmenkreuz und zwischen den Flüssen ist das kleinformatig dargestellte **Himmlische Jerusalem** als goldene und mit Edelsteinen geschmückte Stadtmauer eingefügt. Es ist in einer paradiesischen Landschaft gelegen. Die Stadt ist in Frontalansicht wiedergegeben, wobei einzelne Mauerkompartimente und Türme verkröpft dargestellt sind. Eine geometrische Form ist nicht

---

1322 Consoli 2006, 193-195. Zu den baulichen Veränderungen im Bereich der Apsis siehe auch den Beitrag von Mathis 2003. Eine umfassende Studie zu den baulichen Veränderungen hat Monica Morbidelli vorgelegt, siehe Morbidelli 2010. Diese führt Literatur zur Restaurierungsgeschichte unter Berücksichtigung der Quellen an, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Siehe ebd., Literaturverzeichnis 222-245.

1323 Der Kopf des frühchristlichen Christus wurde – wie in einer Stifterinschrift von Papst Nikolaus erwähnt – vermutlich in das Mosaik aus dem 13. Jahrhundert übernommen, bevor dieses 1876 zerstört wurde, worauf ein Foto von Henry Parker aus dem Jahre 1870 hinweisen könnte, siehe Consoli 2006, 195. Welche Bestandteile des Mosaiks auf die frühchristliche Komposition zurückgehen, ist umstritten.
Da die Rekonstruktion des frühchristlichen Mosaiks nicht Gegenstand dieser Arbeit ist und es sich bei dem Himmlischen Jerusalem um eine eindeutig sekundär und von Jacopo Torriti geschaffene Darstellung handelt, wird auf eine Erörterung der betreffenden Forschungskontroversen verzichtet.

ableitbar. Mittig vor der Stadt steht der Cherubim des Paradieses mit dem Schwert als Wächter der Stadt. Hinter ihm innerhalb der Stadtmauern befinden sich möglicherweise die Apostel Petrus und Paulus, worauf die Physiognomien hindeuten. Über der Stadt und aus einer Paradiespflanze steigt ein Phönix hervor.

Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen Figuren. Vom Betrachter aus gesehen auf der linken Seite ist Maria zu erkennen, bezeichnet in griechischer Sprache als M̄P Ō V̄[1324], die für den neben ihr knienden Papst Nikolaus[1325] Fürbitte hält und ihre Hand auf seinen Kopf gelegt hat. Nikolaus ist folgende Inschrift beigegeben: NICOLAUS P̄P IIII S̄C̄Ē D̄Ī GENITC. SERVI.[1326] Ebenfalls kleiner dargestellt ist hinter den beiden der heilige Franziskus, benannt als S̄ FRANCISCUS.[1327] Es folgen größer verbildlicht die Apostel Petrus S̄ PETRUS und Paulus S̄ PAULUS.

Petrus hält ein Inschriftenband nach Mt 16,16 mit dem Text TU ES XP̄S FILIŪ DEI VIVI[1328] und Paulus nach Phil 3,20: SALVATOREM EXPECTAMUS DM̄N ĪC̄.[1329]

Auf der rechten Seite stehen Johannes der Täufer bezeichnet als S̄ IOhANNES BAPTISA, der heilige, ebenfalls klein dargestellte, Antonius von Padua benannt als S̄ ANTONIUS, der heilige Johannes der Evangelist, bezeichnet als S̄ IOhANNES V̄ und der heilige Andreas mit der Beischrift S̄ ANDREAS. Johannes der Evangelist und Andreas halten Inschriftenbänder in Händen. Johannes‘ Band zeigt mit IN PRĪCIPIO ERAT VERBU den Beginn

---

1324 Inschrift zitiert nach Lauer 1911, 223.

1325 Nikolaus war der erste Papst aus den Reihen der Franziskaner. Die Bedeutung dieses Hintergrundes für die Interpretation der Fresken ist von der Forschung herausgearbeitet worden. Siehe hierzu beispielsweise Recio Veganzones 1982 oder Petersen 1991.

1326 Inschrift zitiert nach Lauer 1911, 225.

1327 Die Forschung hat neben der oben erwähnten Integrierung des frühchristlichen Mosaiks vor allem die kleinformatige Einfügung der zeitgenössischen Heiligen Franziskus und Antonius in eine Komposition beschäftigt, welche eigentlich der stadtrömischen Tradition verhaftet ist. Siehe hierzu zusammenfassend Tomei 1990b, 88-90 oder Giordani 1994, 284-291.

1328 Diese und die folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin: Petrus: *„Du bist Christus, Sohn des lebendigen Gottes.“* Diese Inschrift stimmt bis auf Abweichungen in der Schreibweise mit jener von Santa Maria Maggiore überein, die dem Apostel Petrus beigegeben ist.

1329 *„Wir erwarten den Heiland, den Herrn Jesus Christus.“*

seines Evangeliums Joh 1,1.[1330] Andreas ist die Inschrift TU ES MAGISTR̄ MEUS XCQ beigegeben.[1331]

Alle Figuren stehen auf einer mit Blumen bestandenen Wiese. Direkt unter Maria und Nikolaus brachte Jacopo Torriti die o. e. Künstlerinschrift an. Darunter fließt ein Gewässer mit antikisch anmutenden Tieren und nackten Figuren.

Die Apsiskalotte wird von einer Inschrift abgeschlossen, welche die vorgenommenen Restaurierungen und das Mosaik als Auftrag von Papst Nikolaus IV. ausweisen. Diese wird nach der heute sichtbaren Kopie aus dem 19. Jahrhundert zitiert:

PARTEM POSTERIOREM ET ANTERIOREM RUINOSAS HUIUS SANCTI TEMPLI A FUNDAMENTIS REEDIFICARE FECIT ET ORNARI OPE MOSYACO NICOLAUS PP IIII FILIUS BEATI FRANCISCI ET SACRŪ VULTŪ SALVATORIS ÑTEG̃ REPONI FECIT Ī LOCO UBI PRIMO MIRACULOSE POPULO ROMANO APPARUIT QUĀDO FUIT ISTA ECCLIA CŌSECRATA. ANNO DÑI MCC NONAGESIMO II[1332]

Im Apsisrund, direkt unter der Apsiskalotte, finden sich zwischen den vier Fenstern die weiteren neun Apostel in einer paradiesischen Landschaft. Es handelt sich von links nach rechts um Judas, Simon, Jakobus den Älteren, Thomas, Jakobus den Jüngeren, Philipp, Bartholomäus, Matthäus und Matthias.[1333] Diese sind durch Beischriften zu identifizieren: S̄ IUDAS, S̄ SIMON, S̄ IACOB, S̄ THOMAS, S̄ IACOB, S̄ PHILIPP, S̄ BRTHOLOM, MATHEUS, S̄ MATAS. In den äußeren Bilddritteln knien spiegelbildlich zueinander angeordnet zwei deutlich kleiner als die Apostel dargestellte Franziskaner. Es handelt sich auf der linken Seite um einen

---

1330 *„Am Anfang war das Wort."* Bis auf Abweichungen in der Schreibweise entspricht diese Inschrift jener von Johannes dem Evangelisten in Santa Maria Maggiore.

1331 *„Du bist mein Lehrmeister, Jesus Christus."*

1332 *„Nikolaus IV., Papst und Sohn des seligen Franziskus, hat den hinteren und vorderen baufälligen Teil dieses Tempels von Grund auf wiederaufrichten und mit einem Mosaik schmücken lassen. Das heilige Gesicht des Erlösers ließ er wiedereinsetzen, wo es dem römischen Volk zum ersten Mal wundersam erschien als diese Kirche geweiht wurde. Im Jahr des Herrn 1292."* Die in der Kopie festgesetzte Datierung 1292 ist umstritten, siehe die oben angeführte Anmerkung zur Datierung in dieser Arbeit.

1333 Tomei 1990b, 79.

Architekten mit Zirkel und Winkel, der vermutlich mit Jacopo Torriti gleichzusetzen ist, und auf der rechten Seite um Jacopo da Camerino mit Hammer und Meißel beim Herausbrechen von tesserae aus einem Steinblock, der durch die oben genannte Inschrift identifiziert werden kann.[1334]

Die darunter angebrachte Inschrift wurde im 19. Jahrhundert entfernt und durch eine Kopie ersetzt. Allerdings ist ihr Wortlaut bekannt, welcher statt der Kopie zitiert wird:

„Hec est papalis sedes et pontificalis / presidet et XPI de iure vicarius isti / hoc quia iure datur sedes romana vocatur / nec debet vere nisi solus papa sedere / et quia sublimis alii subduntur in imis.“[1335]

Literatur: Andaloro/Romano 2000, 117-120; Angeli 1903, 179; Armellini 1880; Ballardini 2001, 286-288; Bellosi 1985, 9, 28, 30; Belting 1977, 171, 225; Cecchelli 1961; Clough 1991, 186-187, 192; Consoli 2006; de Rossi 1899, o.S.; Gandolfo 1983; Gardner 1973a, 584; Gatti-Perer 1983, 193-194, Kat. Nr. 83 und 197, Kat. Nr. 90; Gerspach 1880; Giordani 1994; Grabar/Nordenfalk 1958, 32; Matthiae ^{2}1988, 336, 340-341, 343; Hoogewerff 1953; Jatta-Fornaciari 1990; Ladner 1970, 235-240; Lauer 1911, 212-228; Laurière 1879; Mathis 2004; Matthiae 1967, 347-354, 382; Milioni 2007, 39-40; Morbidelli 2010; Müntz 1878/79; Oakeshott 1967, 311-314; Pace 1996; Petersen 1991; Regio Veganzones 1982; Rohault de Fleury 1877, 181-183, 358-362; Soldati 1928; Tomei 1987; ders. 1990a; ders. 1990b, 13-17, 19-20, 22-31, 45, 55, 60, 77-98, 102-105, 126, 131; ders. 1990c, 89-95; ders. 1991, 342-343; ders. 1999; Vicchi 1999, 78-80; Waetzoldt 1964, 37; Waal 1914; Wilpert 1924.

1334 Tomei 1990b, 79.

1335 Zitiert nach ebd. Die ursprüngliche Inschrift ist auf einer von Valentini erstellten Graphik sichtbar, die den Zustand vor der Restaurierung der Fresken wiedergibt. Abgedruckt bei Lauer 1911, 213, Abb. 84. Mein Übersetzungsvorschlag lautet wie folgt: *„Dies ist der päpstliche Sitz; und dort hat der vom Gesetz vorgesehene päpstliche Stellvertreter Christi den Vorsitz, weil dies vom Gesetz gegeben wird, wird er römischer Sitz genannt und auch darf hier wahrhaft der Papst allein sitzen, und weil andere vom Höchsten zum Niedrigsten unterworfen werden.“*

26 Rom (Italien, Latium), Papstbasilika Santa Maria Maggiore, Apsis

Datierung: 1288-1296[1336]

Technik: Mosaik

Restaurierung: Unter Papst Clemens IX. (1667-69) wurden die Figuren der Heiligen Franziskus und Antonius entfernt, jedoch unter dem Nachfolgepapst Leo X. (1670-76) wieder in das Mosaik eingesetzt.[1337] In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden Restaurierungen vorgenommen.[1338]

Künstler: Jacopo Torriti. Die Künstlersignatur befindet sich wie in San Giovanni in Laterano am linken unteren Rand der Apsiskalotte: IACOB; TORRITI PICTOR H. OP. MOSIAC̄ FEC̄.[1339]

Geschichte/ Beschreibung: Santa Maria Maggiore wurde dem Liber Pontificalis (LP I, 232-233) zufolge unter dem Pontifikat Sixtus III. (432-440) errichtet. Die nach Nordosten ausgerichtete Basilika war in ihrer Erbauungszeit dreischiffig ohne ein Querschiff mit apsidialem Abschluss. Heute sind an die Querschiffe zahlreiche Annexbauten angefügt. Im 13., aber auch zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert, kam es zu zahlreichen baulichen und gestalterischen Veränderungen. Relevant für diese Arbeit sind die unter Nikolaus IV. (1288-1292) vorgenommenen Veränderungen. Wie in San Giovanni ließ der Papst die ursprüngliche Apsis zerstören, neu errichten und ein Querschiff einbauen. In diesem Zusammenhang erhielt Jacopo Torriti auf Betreiben des Papstes und des Erzpriesters Giacomo Colonna den Auftrag zu einer Neugestaltung der Apsis mit einem

---

1336 Datiert war das Mosaik in einer verloren gegangenen Inschrift in der Apsis auf das Jahr 1296. Die Konzeption geht schon auf das Jahr 1288, und somit auf den Beginn des Pontifikats von Nikolaus IV., zurück, wie durch die Heranziehung von Quellen belegt werden konnte. Die Fertigstellung erfolgte nach seinem Tode. Siehe hierzu beispielsweise Tomei 1990b, 102-106. Nicht behandelt oder im Literaturverzeichnis berücksichtigt werden Forschungsdiskussionen zur Datierung im Verhältnis zu anderen Bildwerken wie beispielsweise dem Marienzyklus von Cavallini in Santa Maria in Trastevere.

1337 Ebd., 100.

1338 Righetti Tost-Croce 1988, 155.

1339 Diese und die folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin: *„Der Maler Jacopo Torriti hat dieses Mosaik gemacht.“*

Mosaik.[1340] Deren Ausstattung umfasste nicht nur die Innen- sondern auch die Außenseite. Die Mosaike der Letztgenannten sind durch zwei neuzeitliche Quellen um 1621 bekannt, welche den Zustand vor der unter Clemens X. (1670-76) durch Carlo Rainaldi ausgeführter Ummantelung der Apsis wiedergeben.[1341]

Übergreifendes Thema des Mosaiks der Apsiskalotte ist die Krönung Mariens, in welche die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** kleinformatig, wie in San Giovanni in Laterano, platziert ist (Abb. 252, 253). Maria und Christus befinden sich im Zentrum der Komposition auf einem Thron sitzend, eingefügt in einen Kreis, in welchen Sterne sowie Sonne und Mond integriert sind. Christus setzt Maria mit der Rechten die Krone auf. In der Linken hält er ein geöffnetes Buch, in das die Inschrift VENI ELECTA MĀ ET PONĀ IN TE THRONŪ MEU eingetragen ist.[1342]

Zu beiden Seiten sind in der unteren Hälfte der Komposition unterschiedliche Engelhierarchien versammelt, die sich im Gebet der zentralen Darstellung zuwenden. Am dichtesten an die Marienkrönung gerückt ist auf beiden Seiten jeweils ein Seraphim mit sechs Flügeln. Darunter stehen zwei niedrigere Ränge, die in Dalmatiken gekleidet sind. Unter diesen sind wiederum jeweils sechs Engel zu sehen, die Tunika und Toga tragen. Unter dem Kreis ist eine Inschrift sichtbar, die wie folgt lautet:

MARIA VIRGO ASSŪPTA Ē AD ETHEREŪ THALAMŪ INQUO REX REGŪ STELLATO SEDET SOLIO: EXALTATA EST SANCTA DEI GENITRIX SUPER CHOROS ANGELORUM AD CELESTIA REGNA[1343]

1340 Consoli/Mencherini 2006, 269-270. Zu den baulichen Veränderungen zusammenfassend Tomei 1990b, 99. Es wurden Kopien der Mosaiken angefertigt, siehe hierzu Waetzoldt 1964, 50-51. Ein Grundriss findet sich bei Andaloro 2006, 272, ohne Abb. Nr.

1341 Es existieren zwei neuzeitliche Quellen, die auf diese Darstellungen verweisen: Zum einen eine Radierung von De Angelis aus dem Jahre 1622 und ein etwa zeitgleicher Textbeleg in der Vaticana-Handschrift Barb.lat. 2109. Siehe hierzu Tomei 1990b, 99 und 119 Anm. 8 und Righetti Tosti-Croce 1988, 131 und 134. Bei ebd., 159 findet sich eine Abbildung der Radierung von De Angelis.

1342 *„Komme meine Auserwählte und ich setze dich auf meinen Thron."*

1343 *„Jungfrau Maria, erhoben zur ewigen Wohnstätte, wo der König der Könige auf dem Sternenthron sitzt. Erhöht ist die heilige Mutter Gottes über die Chöre der Engel zu den himmlischen Königreichen."*

Auf den beiden Seiten des Medaillons in der oberen Hälfte der Komposition ist ein komplexes Netz aus spiralförmig gedrehten vegetabilen Ranken zu erkennen, in welches unterschiedliche Vögel wie Pfauen, Tauben, Adler, Reiher und Enten eingefügt sind. Nach oben wird die Komposition durch einen baldachinartigen Fächer, in den ein Kreuz eingehängt ist, abgeschlossen. Die Ranken winden sich bis an die äußeren Ränder der Apsiskalotte.

Jenseits der Engelscharen folgen, vom Betrachter aus gesehen auf der linken Seite, der kniende Papst Nikolaus IV., bezeichnet als NICOLAUS PP̄ IIII, sowie die Apostel Petrus, Paulus und der heilige Franziskus, die durch die Beischriften S̄ PETRUS, S̄ PAULUS UND S̄ FRANCISCUS identifiziert sind.

Petrus hält ein Inschriftenband nach Mt 16,16 mit dem Text TU Ē XP̄S FILI DĪ VIVI und Paulus ist nach Phil 1,21 die Inschrift MIHI VIVĒ XC̄ Ē zugeordnet.[1344] Am linken Rand ist die Künstlerinschrift Torritis zu erkennen. Rechts der Marienkrönung ist kniend Kardinal Giacomo Colonna, benannt als D(OMI)N(U)S IACOBUS DE COLUPNA CARDINALIS, porträtiert. [1345] Dann folgen Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist sowie der heilige Antonius, die als S̄ IOHSB, S̄ IOHS EVAG̃ und S̄ ANTONIUS bezeichnet werden. Johannes der Täufer hält ein Band mit einem Text nach Joh 1,29 und 36 ECCE AGN DĪ und Johannes der Evangelist hat den Beginn seines Evangeliums Joh 1,1 IN PRINCIPIO ERAT VEB in Händen.[1346]

Alle Figuren stehen auf einer grünen Wiese, in welche vereinzelt Blumen eingefügt sind. Unterhalb befindet sich ein Gewässer, das aus den vier Paradiesflüssen gespeist wird, an deren Ufern jeweils ein Hirsch steht, der von ihrem Wasser trinkt. Unter den Strömen ist eine kleinformatige Darstellung der **Himmelsstadt** erhalten, die aus

---

1344 Petrus: *„Du bist Christus, Sohn des lebendigen Gottes."* Paulus: *„Christus ist mir das Leben."* Die Inschrift des Petrus ist identisch mit dem Schriftband von Petrus in der Apsis von San Giovanni in Laterano.

1345 Inschrift zitiert nach Oakshott 1967, 314.

1346 Johannes der Täufer: *„Siehe das Lamm Gottes."* Johannes der Evangelist: *„Am Anfang war das Wort."* Die Inschrift des Evangelisten entspricht jener in San Giovanni in Laterano.

einer goldenen und mit Edelsteinen geschmückten Mauer sowie zwei seitlichen Türmen besteht. Eine geometrische Form ist nicht ableitbar.
Mittig vor die Stadt gestellt wacht ein Cherubim mit erhobenem Schwert. Zu seinen Seiten befinden sich zwei Heilige, die als Apostel Petrus und Paulus gedeutet wurden.[1347] Die Darstellung ähnelt jener von San Giovanni in Laterano, obgleich hier eine stärkere Reduktion der Architekturchiffre zu beobachten ist. Das Personal ist fast identisch, allerdings wurde in Santa Maria Maggiore auf die Einfügung eines Phönixes verzichtet.
Im Gewässer zu Seiten der Stadt sind nackte Putti mit Vögeln und Fischen sichtbar. Am Ufer steht ein Lamm. Die Ränder werden von zwei Flussgöttern mit Amphoren gesäumt.
Die Apsiskalotte wird nach unten durch ein Edelsteinband abgeschlossen. Seitlich windet sich ein Ranken- und Blumenfries empor, in welchen in Medaillons die Büsten von Engeln eingefügt sind. Im Scheitelpunkt der Komposition ist das um Alpha und Omega erweiterte Chi-Rho sichtbar.
Auf dem Apsisbogen wurde das frühchristliche Motiv der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten aufgegriffen. Die Ältesten befinden sich in den Zwickeln und erheben ihre Kelche. In der darüber liegenden Himmelszone sind die Evangelistensymbole sichtbar, denen Bücher als Attribute beigegeben sind sowie die sieben Leuchter. Im Scheitelpunkt des Bogens befindet sich in einem Medaillon das Lamm Gottes auf dem Thron, flankiert von Sonne und Mond, mit dem geöffneten Buch und eingefügt in ein breites Friesband aus unterschiedlichen Ranken und Edelsteinmotiven.
Darunter und von dieser durch ein Gemmenband getrennt sitzt auf der linken Seite des Apsisbogens der heilige Hieronymus auf einem Thron hinter einem Pult auf dem ein Buch liegt. Er erklärt Paula und ihrer Tochter Eustochium die Heilige Schrift. Hieronymus ist sein

---

[1347] Beispielsweise Paolini Sperduti 1996, 126.

Name S̄ IERONIM beigegeben. Die beiden Heiligen können durch die Worte in Hieronymus Schrift COGITU MEO PAULA ET EUSTOCIUM[1348] identifiziert werden.

Auf der rechten Seite ist die Predigt des Apostels Matthäus an die Hebräer verbildlicht.[1349]

Im Apsisbogen werden Episoden aus der Mariengeschichte erzählt. Von links ausgehend ist die Verkündigung an Maria dargestellt. Der Engel Gabriel tritt mit einer Segensgeste an die vor einem Thron stehende Gottesmutter heran, die von Gott im Himmel mit dem Heiligen Geist erfüllt wird.

Es folgt die Geburt Christi, welche nach byzantinischer Tradition in eine Grotte eingefügt ist. Die liegende Gottesmutter legt das Christuskind in die Krippe, die sich unmittelbar neben Esel und Lamm befindet. Joseph wohnt der Szene im Vordergrund bei. Über der Grotte leuchtet der Stern von Bethlehem und Engel sind bei der Geburt anwesend. Rechts ist die Verkündigung an die Hirten zu erkennen. Dem Engel ist eine Inschrift nach Lk 2,11 NAT Ē VOBIS SALVATOR beigegeben.[1350]

Bei der größten und zentralen Szene unterhalb der Marienkrönung handelt es sich um den Marientod. Die tote Jungfrau liegt auf dem Totenbett mit überkreuzten Armen. Über ihr steht Christus in der Mandorla, welche die Gottesmutter umfängt und hat deren Seele in seine Arme geschlossen. Zu Seiten des mit Edelsteinen eingefassten Bettes befinden sich die trauernden Apostel Petrus und Paulus, dann die anderen Apostel sowie dahinter auf der rechten Seite trauernde Frauen und linker Hand Vertreter des geistlichen Standes. Um die Mandorla angeordnet sind die Engel Gottes, die die himmlische Zone markieren in welche andere nicht näher zu bestimmende Heilige integriert sind. An den äußeren Rändern sind links der Sionsberg bezeichnet als SYON, und rechts der Ölberg, benannt als MŌS OLIVETI zu erkennen.

1348 *„Gedenkt meiner Paula und Eustochium.“*

1349 Paolini Sperduti 1996, 131-132.

1350 *„Geboren ist euch der Heiland.“*

Beide Berge sind durch Architekturen gekennzeichnet, welche in der Forschung unterschiedlich gedeutet wurden.[1351]

Unter dem Totenbett knien drei kleine Figuren, die sich im Gebet Maria zuwenden. Es handelt sich um zwei Franziskaner sowie um einen Laien.[1352]

Als nächste Szene ist die Anbetung der Könige zu erkennen. Die drei Könige knien mit ihren Gaben vor der auf einem Thron sitzenden Gottesmutter mit dem Christuskind, welches nach den Gaben greift. Über dem Thron leuchtet der Stern. Von links nähert sich ein Engel Gottes.

Der Zyklus schließt mit der Darbringung Jesu im Tempel. Die Szene findet vor einer Architekturkulisse mit zentralem Ziborium über einem Altar und seitlich davon angeordneter Kolonnaden statt. Dem in der Mitte stehenden Opfertisch nähern sich von links Joseph mit zwei Tauben als Gabe und Maria mit dem Christuskind. Von rechts treten Simeon mit verhüllten Händen und Hanna mit einem Schriftband heran. Auf diesem sind die Worte BEATUS VENTER Q TE P nach Lk 11,27 zu lesen.[1353]

Grundsätzlich wird keine chronologische Reihung vorgenommen, sondern es ist eine Konzentration auf die zentral und großflächig in der Mitte befindliche Szene des Todes Mariens zu beobachten, deren Seele von Christus in den Himmel erhoben wird und sich in direkter Achse zum Himmlischen Jerusalem und der Marienkrönung befindet.

Literatur: Andaloro/Romano 2000, 120-124; Angeli 1903, 325; Bellosi 1985, 4, 6, 8-9, 17, 28, 30; Belting 1977, 61, 95, 103, 171, 224-226; Cecchelli 1956, 246-278; Clough 1991, 186-188, 191-192; Consoli/Mencherini 2006; de Rossi 1899, o.S.; Gandolfo 1983; Gardner 1973b; Giordani 1994, 290-293; Grabar/Nordenfalk 1958, 32; Henkels 1981; Karpp 1966; Ladner 1970, 241-247; Lauer 1911, 223, 226; Matthiae 1967,

---

1351 Siehe hierzu beispielsweise Tomei 1990b, 114-115 mit Verweis auf die Forschungen von Henkels 1981 und Menna 1987.

1352 Pace 1996, 215-217 interpretiert die Franziskaner als die beiden Künstler.

1353 *„Selig ist der Bauch, der dich trug."*

347, 352, 355-377, 388; ders. ^{2}1988, 309, 314, 327, 336, 338-343, 352, 354, 358, 370; Menna 1987; Müntz 1878/79; Oakeshott 1967, 311-318; Pace 1996; Paolini Sperduti 1996, 123-133; Regio Veganzones 1982; Righetti Tosti-Croce 1988; Soldati 1928; Tomei 1990b, 13-17, 19-33, 45-47, 55, 58-59, 61, 67, 90, 92, 99-125; ders. 1991, 344-345, 351; Vicchi 1999, 144-156; Waetzoldt 1964, 50-51; Wilpert 1916, 412-473, 473-496.

27 Rom (Italien, Latium), Titelkirche Santa Prassede, Triumphbogen

Datierung: 817-824 unter dem Pontifikat des Stifters Paschalis I.

Technik: Mosaik

Restaurierung: Dokumentiert sind Restaurierungen der Mosaike der Zenokapelle und der Apsis für die Jahre 1830-31. In der Laibung des Triumphbogens wurden die floralen Motive 1848 durch den Maler Francesco Gai erneuert, der zwischen 1865 und 1868 die anderen Mosaike des Triumphbogens restaurierte. 1890 nahm der Mosaizist Mattia Reinigungsarbeiten vor und konsolidierte Flächen. Für das Jahr 1901 sind Restaurierungen der Apsismosaike belegt und für 1965 Arbeiten in der Zenokapelle. Eine größere Restaurierungskampagne wurde 1987 von der Soprintendenza per i beni artistici e storici del Lazio umgesetzt. Die Mosaike wurden gereinigt und konsolidiert.[1354]

Geschichte: Im Liber Pontificalis wird berichtet, dass Santa Prassede unter dem kurzen Pontifikat von Paschalis I. zwischen 817-19 neu errichtet wurde, nachdem diese zuvor bereits eine der 25 Titularkirchen Roms gewesen war.[1355] Paschalis ließ zeitgleich ein dazugehöriges Kloster und ein Oratorium für die Märtyrerin Agnes errichten, deren Standorte unbekannt sind. Ebenso wenig ist zu erschließen, wo sich die ursprüngliche Sakristei befand. Der Bau wurde von Paschalis als Coemeterialkirche/Martyrium geplant. Er ließ dem Liber Pontificalis zufolge tausende Märtyrer und Bekenner aus den Friedhöfen außerhalb der Stadt nach Santa Prassede überführen und hier erneut bestatten. Diese Handlung wird als feierliche große Prozession geschildert, die im Einvernehmen mit den Römern und allen geistlichen Vertretern unter der Akklamation von Psalmen zum Gotteslob vollzogen wurde. Diese Translation stellte eine für das Papsttum so nie dagewesene publikums- und massenwirksame Veranstaltung dar. Nach der Prozession folgte wahrscheinlich die Weihe der Kirche. Eine Marmortafel aus dem 13. Jahrhundert im

---

1354 Tiberia 1988, 46-47.

1355 Für Details siehe Krautheimer 1967, 258.

Kircheninneren erzählt, dass am 20. Juli 817 Paschalis die Reliquien von 2300 Heiligen nach Santa Prassede brachte, um diese im Sanktuarium (die meisten unter dem Hauptaltar), in den Kapellen der Heiligen Agnes und Zeno sowie im Sekretarium zu bestatten.[1356]

Beschreibung: Die Kirche fügt sich in die sie umgebenden römischen Gebäudestrukturen ein. Durch die Steillage des Geländes und die umliegenden Gebäude erfolgt der Zugang über Treppen. Kirche und Atrium liegen auf einer erhöhten und aufgefüllten Ebene.[1357] Die dreischiffige, flach gedeckte und breitgelagerte Architravbasilika steht in der Tradition des konstantinischen Kirchenbaus.[1358] Die Kirche hat eine bemerkenswerte longitudinale Ausdehnung, wobei das Mittelschiff gegenüber den Seitenschiffen ca. zweieinhalb mal so breit ist. Ebenfalls karolingisch ist die von Zeno für seine Mutter angelegte Grabkapelle, die an das Kirchenschiff anschließt. Genau mittig, im achten Interkolumnium im ursprünglichen Bau, die Apsis ausgeschlossen, liegt die Zenokapelle. Mit dieser kreuzförmig angelegten Kapelle, die als Grablege von Paschalis Mutter dienen sollte, wurde der antike Bautyp des Mausoleums zum ersten Mal wieder aufgegriffen.[1359]

Das **Himmlische Jerusalem** befindet sich auf dem Triumphbogen im Kontext von anderen Darstellungen aus der Offenbarung auf der Apsisstirnwand und in der Apsiskalotte (Abb. 254, 255). Die Auftraggeberschaft Paschalis I. und somit eine Entstehungszeit zwischen 817-24 sind durch mehrere Quellen belegt. Zum einen

---

1356 Ausführlich bei Emerick 2001, 129-130. Der Text ist bei Ursula Nilgen abgedruckt, welche die im 18. Jahrhundert restaurierte Tafel im Zusammenhang mit der Zenokapelle untersucht hat. Siehe hierzu Nilgen 1974.

1357 Caperna 2002, 937-939.

1358 Untermann 2006, 91. Eine Rekonstruktion von Grund- und Aufriss bei ebd., 155, Abb. 131-132.

1359 Ebd., 154. Die Zenokapelle weist ebenfalls ein unter Paschalis entstandenes Mosaikprogramm auf. Siehe hierzu beispielsweise Nilgen 1974, Pace 1997, Paulter Class 1972, Wirenfeldt Asmussen 1986.

existiert ein Hinweis im Liber Pontificalis,[1360] zweitens wurde das Monogramm Paschalis im Scheitel der Triumphbogenlaibung und der Apsiskalotte dargestellt, und es ist darüber hinaus eine Widmungsinschrift im unteren Register der Apsiskalotte erhalten: EMICAT AVLA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS/ PRAXEDIS DNO SVPER AETHRA PLACENTIS HONORE / PONTIFICIS SVMMI STVDIO PASCHALIS ALVMNI / SEDIS APOSTOLICAE PASSIM QVI CORPORA CONDENS / PLURIMA SCORUM SVBTER HAEC MOENIA PONIT / FRETVS VT HIS LIMEN MEREATUR ADIRE POLORUM[1361]

Die figürlichen Darstellungen der Apsiskalotte zeigen als Hauptkomposition mittig Christus mit dem Kreuznimbus, gekleidet in eine braune Toga mit roten Streifen in einem Wolkenfeld stehend (Abb. 256). Die rechte Hand hat er erhoben, in der Linken hält er eine Buchrolle. Er wird von der Hand Gottes überfangen, die sich in den Wolken befindet. Zu seiner Rechten steht Paulus, der Praxedis zu Christus führt. Hinter ihr folgt Papst Paschalis mit einem Modell der Kirche. Zu Christi Linken befinden sich die nimbierten Gestalten des heiligen Petrus und der heiligen Pudentiana. Auch hier führt der Apostel die Heilige zu Christus. Petrus ist durch das weiße Haupthaar gekennzeichnet. Neben den beiden steht eine weitere Gestalt, die nicht genauer identifiziert werden kann. Möglicherweise handelt es sich um den heiligen Zeno. Alle Figuren sind nimbiert, allerdings ist der Nimbus von Paschalis eckig, da dieser bei Fertigstellung des Mosaiks lebte. Gerahmt wird die Szene von zwei Palmen. Auf der Palme neben Paschalis sitzt ein nimbierter Phönix als Sinnbild für die Auferstehung. Unter der Szene fließt der Jordan. Dieser ist mittig unter Christus eindeutig als +IORDANES

1360 *„Decoravit…absidam vero eiusdem ecclesiae musibo opere exornatam…et arcum triumphalem"* Liber Pontificalis II., 54. Zitiert nach Krautheimer/Corbett/Frankl 1967, 234.

1361 Zitiert nach Buchowieki 1974, 609-610. Die Übersetzung der Verfasserin lautet wie folgt: *„Die Halle strahlt auf, geschmückt mit verschiedenen Metallen, zu Ehren der frommen Praxedis, die Gefallen gefunden hat bei dem Herrn über den Himmeln, durch den Eifer des Paschalis, des höchsten Pontifex, erzogen für den apostolischen Stuhl, der allerorten sehr viele Gebeine von Heiligen barg und unter diesen Mauern begrub, vertrauend darauf, dass er durch diese verdient habe, sich der Schwelle/Behausung/Aufenthalt (limen) der Himmel zu nähern."*

bezeichnet. Es folgt der sog. Lämmerfries (Abb. 257-259). Jeweils sechs Lämmer wenden sich von den identisch dargestellten und mit Gemmen geschmückten Städten Jerusalem und Bethlehem (hier nicht eigens durch eine Inschrift ausgezeichnet), dem Christuslamm auf dem Berg zu, aus dem die vier Paradiesflüsse entspringen (Abb. 254).[1362]

Auf der Apsisstirnwand ist die Thronvision der Offenbarung zu sehen (Abb. 254). In der Mitte der Komposition befindet sich der mit Gemmen geschmückte Thron des Lammes unter dem Kreuz, vor dem die versiegelte Buchrolle liegt. Um diesen versammelt sind die sieben Leuchter der Offenbarung. Darunter zeigt sich das Gläserne und mit Feuer gemischte Meer. Darin befinden sich zu beiden Seiten vier Engel und die vier Wesen, denen als Attribute die Evangelien beigegeben sind. Unterhalb des Gläsernen Meeres offerieren die 24 Ältesten dem Lamm ihre Ehrenkränze.

Dieser Bereich der Darstellung ist sowohl formal als auch thematisch stark abhängig von der Apsisdekoration der frühchristlichen Kirche SS. Cosma e Damiano, die unter Papst Felix IV. (526-530) entstand.[1363]

Auf dem Triumphbogen erstreckt sich das **Himmlische Jerusalem**, welches weite Teile der Komposition einnimmt (Abb. 256). Im Gegensatz zur Apsisdekoration wurde vermutet, dass es sich um eine Neuschöpfung von Paschalis handelt und nicht um die Rezeption eines frühchristlichen Vorbildes.[1364] Die Stadt ist kreisförmig und weist acht Türme auf. Die goldenen Mauern sind mit Edelsteinen überzogen. Die Stadt liegt in einer mit Blumen ausgezeichneten paradiesischen Landschaft. Aufgrund der niedrigen, breiten Fläche, die im Zentrum des Triumphbogens zur Verfügung stand, ist die Stadt ebenfalls sehr breit und niedrig, wodurch eine elliptische Form[1365] entsteht. Allerdings ist sie so zum

---

1362 Buchowieki 1974, 609.
1363 Mauck 1987, 813.
1364 Wisskirchen 1990, 124.
1365 Darauf verweist auch Buchowieki 1974, 607.

Betrachter ausgerichtet, dass dieser einen Blick hineinwerfen kann. Im Innern existieren keine Gebäude, was den Formulierungen in der Offenbarung entspricht. Allerdings weist sie ein reiches Figurenrepertoire auf, welches sie fast vollkommen ausfüllt.
Im Zentrum – und gegenüber den anderen Figuren erhöht – steht Christus, der von zwei Engeln flankiert wird (Abb. 260). Unterhalb und zu seiner Rechten sind Maria und Johannes der Täufer positioniert. Zu seiner Linken steht vermutlich die heilige Praxedis.[1366] Hinter diesem engeren Kreis sind auf beiden Seiten die Apostel dargestellt, die von den Apostelfürsten angeführt werden (Abb. 261, 262). Zur Rechten Christi befindet sich wie in der Apsiskalotte Paulus und zu seiner Linken Petrus. Hinter den Aposteln, die Kronen in Händen halten, stehen an den äußeren Rändern drei weitere Gestalten. Es handelt sich um einen jungen, unbärtigen Mann zur Rechten Christi, der eine Buchrolle mit der Inschrift LEGE in Händen hält, dem ein älterer Mann mit einem weißen Bart gegenübergestellt ist, dem sich ein Engel mit einem goldenen Buch in der linken Hand zuwendet.
Der ältere Mann wurde aufgrund der Inschrift, die auf die Gesetze Gottes verweisen könnte, als Moses gedeutet, weswegen es sich bei dem jungen Mann um Elias handeln könnte.[1367]
In den Pforten der Himmelsstadt steht jeweils ein Engel. Ein weiterer Engel zu beiden Seiten weist Heiligen und Seligen, angeführt von Petrus und Paulus, den Weg in die Stadt. Die Heiligen präsentieren ihre Kronen (Abb. 263, 264).
Im darunter liegenden Register, welches durch ein Band von der Himmelsstadt abgetrennt ist, steht vor einem goldenen Hintergrund auf jeder Seite eine Ansammlung von ganz in weiß gekleideten und jugendlich dargestellten Figuren, die Palmwedel in Händen halten

1366 Mauck 1987, 813-814.
1367 Buchowieki 1974, 607.

(Abb. 265, 266).[1368] Diese Bildzone ist durch den Einbau von Reliquienkästen im 16. Jahrhundert partiell zerstört.[1369]

Literatur: Affanni 2006; Andaloro 2006, 295-306; Angeli 1903, 514-515; Anthony 1951, 40, 68, 93; Ballardini 1999; dies. 2001, 260-261; Bauer 2004; Baum 1930, 92; Blaauw 1991; ders. 1994; Brandenburg 1995; ders. 2004; Buchowieki 1974, 591-628; Caperna 1999; ders. 2002; Christe 1996, 65, 68, 71, 73-74, 79, 81, 85, 151-153, 197; de Rossi 1899, o.S.; Emerick 2001; Franzé 2011, 192; Gallio 2005; Gatti-Perer 1983, 188-190, Kat. Nr. 77; Goodson 2010, 149-152, 154-158; Gousset 1977/78, Text, 185, 190, 196-197, 200, 202, 204, Katalog, 66; Krautheimer/Corbett/Frankl 1967, 232-259; Mãle 1924, 7; Mancho 2011-2011; Matthiae 1967, 233-234, 237-242, 253-254, 256, 263, 309-310; ders. ^{2}1987, 279-280, 282-284, 293; Mauck 1987; Mc Clendon 1987; Muñoz 1927, 445-451; Oakeshott 1967, 198, 200, 204-207, 212; Pace 1997; Roccoli 2004; Thunø 2002; Tiberia 1988; Untermann 2006, 154; Warland 1991-92; Wisskirchen 1990; dies. 1991.

1368 Laut Rainer Warland handelt es sich um die Pueri der Jerusalemer Palmsonntags-Liturgie, siehe Warland 1991-1992, 543. Es könnte sich aber aufgrund der Attribute auch um Märtyrer handeln

1369 Buchowieki 1974, 606.

28 Saint-Benoît-sur-Loire (Frankreich, Loiret, Centre), ehemalige Abtei Fleury, Kapelle Saint-Pierre, Westwand, Kapelle und Wandmalereien zerstört

Datierung: 1026-1042[1370]

Technik: Wandmalereien und Kapelle sind zerstört, die genaue Technik ist unbekannt.

Restaurierung: -

Geschichte/ Beschreibung: Die Kapelle Saint-Pierre ist heute nicht mehr erhalten. Ihr Standort und der Grundriss sind durch zwei Pläne der Klosteranlage aus dem 17. Jahrhundert überliefert.[1371] Danach befand sich der kleine rechteckige Bau im äußersten Südosten und war in diesen Himmelsrichtungen von der Klostermauer umfangen. Dass es sich tatsächlich um die mittelalterliche Kapelle handelt und keinen späteren Neubau, kann nur vermutet werden.[1372] Auf dem Plan von 1640, in welchem die Kapelle mit dem Buchstaben p bezeichnet ist, sind drei Fenster an der Nordseite sichtbar. Im Westen des Baus schlossen Gebäude an die Mauerflucht der Klostermauer an, so dass hier keine zentrale Portalsituation möglich war. Unklar ist ebenfalls, ob die Disposition der anschließenden Gebäude neuzeitlich ist, oder ob diese bereits in der Erbauungszeit bestanden.

Über die zwei Freskenzyklen in der Kapelle berichtet der Chronist des Klosters Andreas Floriacensis retrospektiv, in der Auflistung der Errungenschaften und Neuerungen, die unter Abt Gauzlinus umgesetzt wurden. Unter anderem ließ Gauzlinus durch den Mönch Odolricus aus der Abtei Saint-Julien-de-Tours in Saint-Pierre einen Apokalypsezyklus an der Westwand und Episoden aus der Vita

---

1370 Ein erster Kirchenbau wurde durch einen Brand 1026 zerstört. Der Neubau wurde in weniger als zwei Jahren errichtet und die Malereien von einem gewissen Mönch Odolricus aus der Abtei Saint-Julien von Tours gemalt. Berichtet wird bereits 1042 von ihnen in der Vita Gauzlinus. Zerstört wurden die Malereien während der Revolution, siehe Gousset 1977/78, Katalog, 62.

1371 Beide Pläne werden in den Archives Nationales aufbewahrt. Siehe Arch. nat., N^{III} Loiret 1^{6} und Arch. nat., N^{III} Loiret, 1^{1}, zitiert nach Bautier 1968, 81, dort auch Abbildungen.

1372 Robert-Henri Bautier sieht hierin aufgrund der geringen Ausmaße ein hochmittelalterliches Bauwerk, siehe ebd., 113, insb. Fußn. 4.

Petri an einer Seitenwand ausführen.[1373] Durch Andreas sind die Tituli überliefert, welche die einzelnen Bilder der Zyklen begleiteten.[1374] Im Apokalypsezyklus verweisen diese u.a. auf das Himmlische Jerusalem. Zur besseren Übersicht sollen alle Tituli aufgeführt werden. Auffällig ist, dass Andreas diese nicht in jener Kapitel- und Versabfolge wiedergibt, die in der Offenbarung grundgelegt sind, sondern zwischen den einzelnen Kapiteln hin und her springt. Das liegt sicherlich darin begründet, dass der Autor die Tituli direkt an der Wand gesehen und von dort transkribiert hat. Die von ihm „eingeschlagene" Leserichtung entsprach dabei nicht der Abfolge der apokalyptischen Ereignisse.[1375] Anhand der Tituli wird die von Gauzlinus verfolgte eschatologische Sichtweise der Offenbarung deutlich, worauf Yves Christe hingewiesen hat.[1376]
Von Robert-Henri Bautier, Marie-Thérèse Gousset und Itsuji Yoshikawa wurden die verschiedenen Stellen aus der Offenbarung zugeordnet.
Vermutlich nimmt der erste Titulus auf den Engel in der Feuersäule Bezug, der das Ende der Zeiten verkündet (Offb 10,1-7).[1377]
1. *„Summus ab ęterna delapsus nuntius aula, tempora testatur divino examine claudi."*[1378]
Dann erwähnt Andreas einen Titulus, welcher auf den gewaltsamen Tod der zwei Zeugen durch das Tier anspielt, aber auch auf deren Auferstehung in den Himmel (Offb 11,7-12).[1379]

1373 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 118, 120 und 126. In der zitierten Edition liegt der Text auch in einer französischen Übersetzung vor. Siehe auch Deschamps/Thibout 1951, 21 und Gousset 1977/78, Katalog, 62.

1374 Der Text wurde von Robert-Henri Bautier ediert und übersetzt. Im Folgenden wird dieser als Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin* zitiert. Er findet sich beispielsweise bei Christe 2003, 152-153 mit einer abweichenden Zählung der Tituli und in anderer Schreibweise.

1375 Robert-Henri Bautier und vor ihm Itsuji Yoshikawa haben versucht, ein Schema des Zyklus an der Westwand zu rekonstruieren, siehe Bautier 1968, 128-131 und Yoshikawa 1939, 152-153. Letzten Endes kann jedoch nicht rekonstruiert werden, wie Andreas die Bilder gelesen hat, da nicht die Maßstäbe einer modernen Bildbeschreibung greifen. Deswegen wird hier auf einen Rekonstruktionsversuch verzichtet.

1376 Siehe hierzu ausführlich Christe 2003.

1377 Bautier 1968, 119. Zur eschatologischen Verknüpfung dieses Titulus siehe Christe 2003, 141.

1378 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 120. Diese und die folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin: *„Der größte Bote ist herabgestiegen von der ewigen Halle, er bezeugt, dass durch göttliches Urteil die Zeiten geschlossen sind."*

1379 Bautier 1968, 119 gibt versehentlich Kapitel 10,7-13 an.

2. *„Olim pro meritis intacti funere carnis, occumbunt membris pro celsi nomine Regis, lucida perpetui vocitati lumina regni, quos ita dextra Patris revocat super atria cęli.“*[1380]

Es folgt die Erwähnung des Adlers, der nach dem Tönen der ersten Posaune seinen Wehe-Ruf erhebt (Offb 8,13).[1381]

3. *„Signum iudicii pandens, haec taliter inquit: „Vę, vę terrigenis et toto vę simul orbi!“*[1382]

Nun wird ein Titulus zitiert, der auf die Ereignisse Bezug nimmt, die durch die fünfte Posaune ausgelöst werden. Der Abgrund wird geöffnet und aus jenem steigen Heuschrecken herauf, welche in Gestalt von gerüsteten Pferden und mit Skorpionschwänzen versehen, die Menschheit quälen (Offb 9,1-10).[1383]

4. *„Panditur atque tetri puteus pregrandis Averni, in terris ex quo diffunditur ista propago, quę rabiem cordis cupiens implere maligni, non datur ex toto sed partim ledere iustos.“*[1384]

Laut Robert-Henri Bautier handelt es sich bei dem folgenden Titulus um einen Verweis auf die Anbetung des Lammes (Offb 5,6-13), Marie-Thérèse Gousset hingegen plädiert für Offb 7,11-12 und Itsuji Yoshikawa für Offb 7,16.[1385]

5. *„Ex hinc ętherei laudes reboando ministri conlaudant Dominum nocte dieque pium, victor quique, sacros referens de morte triumphos nos dedit excelsos mente subire polos.“*[1386]

1380 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 120. *„Einst begraben aufgrund der Verdienste in unberührtem Fleisch, sterben die Glieder im Namen des höchsten Königs. Helle Lichter des ewigen Königreiches werden sie gerufen, und jene werden zur Rechten des Vaters in den Himmel zurückgerufen.“*

1381 Bautier 1968, 119.

1382 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Das Zeichen des Richters öffnend, so sagt dieser: Wehe, wehe über die aus der Erde Geborenen und über die ganze Welt zugleich.“*

1383 Bautier 1968, 120 gibt versehentlich Kapitel 10,1-10 an.

1384 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Und es wird geöffnet die dunkle Grube der gewaltigen Unterwelt, von wo aus verbreitet wird jener Sprößling, der begehrt, die Rache des bösen Herzens zu erfüllen. Es wird ihm nicht ganz, aber teilweise gegeben sein, die Gerechten zu verletzen.“*

1385 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 120; Yoshikawa 1939, 123, 130-131; Gousset 1977/78, Text, 179. Diskutiert zugunsten von Yoshikawa von Christe 2003, 144.

1386 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Von hier hallt der Lobpreis der Diener des Äther wieder, rühmen sie den gütigen Herrn in der Nacht und am Tag, und der Sieger bringt zurück vom Tod die triumphierenden Heiligen. Er gewährt uns im Geist emporzusteigen in den höchsten Himmel.“*

Den nächsten Titulus deutet Robert-Henri Bautier als Vision des himmlische Hofstaates (Offb 4,1-11), Isuji Yoshikawa hingegen als Anbetung des Lammes (Offb 5,9 oder 20,4).

6. *„Hic tua, summe Pater, veneratur lucida sedes, qui cęlis terras, inclite, consocias, suscipis inde libens famulorum vota tuorum, quę tibi cęlestes dant super astra duces. Huic siquidem vere semper genu flectitur omne.“*[1387]

Hier wird die Vision der Seelen gemeint sein, die Johannes nach dem Öffnen des fünften Siegels erblickt (Offb 6,9).[1388]

7. *„Atque creaturę agmina stelligerę dictus stellifer Johannes gratia Regis mirans conspicit hos Christi pro nomine cesos.“*[1389]

Der folgende Titulus bezeichnet das Vermessen des Tempels durch Johannes (Offb 11,1-2).[1390]

8. *„Corpore virgo, sacer carus Dominoque Johannes mentis in extasi metitur limina templi.“*[1391]

Nun werden die zwei Zeugen, die als Ölbäume bezeichnet werden, erwähnt (Offb 11,3-4).[1392]

9. *„Hi sunt vero duę regni cęlestis olivę.“*[1393]

Dann wird die Episode der Sonnenfrau mit dem Kind und dem Drachen sowie der Kampf Michaels und seines Engelheeres gegen diesen geschildert (Offb 12,1-12).[1394]

10 a. *„Huius cęlicolam subductus partus ad aulam, sic tremebunda fugit tanti terrore draconis, tercia lucendi quo cęli portio defit. b. Cum*

1387 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Hier, höchster Vater, wird verehrt dein strahlender Thron. Du vereinigst geneigt Himmel und Erde. Von dort empfängst du gern die Gebete/Geschenke deiner Diener, welche dir die himmlischen Führer über den Sternen darreichen, weil ja in Wirklichkeit immer alles vor ihm das Knie beugt.“*

1388 Bautier 1968, 121.

1389 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Und der als gestirnt bezeichnete Johannes, bewundert von Gnaden des Herrn die Heereszüge der Sternenwesen, und erblickt jene, die für den Namen Christi gestorben sind.“*

1390 Bautier 1968, 121.

1391 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Der jungfräuliche Leib, heilig und teuer für den Herrn, und Johannes, im Geist in Verzückung versetzt, vermisst die Grenzen des Tempels.“*

1392 Ebd.. Zur Singularität dieses von Gauzlinus gewählten Themas in monumentalen Zyklen des 11. und 12. Jahrhunderts und deren eschatologischer Implikation siehe Christe 2003, 142.

1393 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Hier sind wahrhaft die zwei Olivenbäume des himmlischen Königreiches.“*

1394 Bautier 1968, 122. Zur eschatologischen Aussage dieses Titulus sowie einem möglichen Bezug zu den Beatushandschriften der Gruppe II siehe Christe 2003, 142-144.

quo cęlestes pugnantes quippe cohortes, ipsum tartareis tradunt sine margine pęnis.“[1395]

Im nächsten Titulus werden die Auswirkungen der sechsten Trompete beschrieben. Die vier am Euphrat festgebundenen Engel werden befreit und vernichten mit dem Reiterheer ein Drittel der Menschheit.[1396]

11. *„Eufrates flumen, quos furvo vortice cingit, nutu divino mittit per sęcla solutus; armis insignes, vultu pariterque feroces, disperdunt populos flammis ac denique ferro, istud, summe Pater, te permittente potenter, qui nos pro nostris sic censes tondere actis.“*[1397]

Hier fressen die Vögel auf Befehl des Engels in der Sonne das Fleisch der Ungläubigen nach Ankunft des göttlichen Reiters (Offb 19,17-18).[1398]

12. *„Cętibus aligeris divina voce vocatis, odibiles Christi, cęlesti cuspide fusi, spe privata quidem vivendi corpora prebent.“*[1399]

Es ertönt die siebte Posaune (Offb 11,15-17) und der Tempel mit der Bundeslade öffnet sich für den Seher Johannes (Offb 11,19).[1400]

13. *„Intonat in tectis vox et septena supernis.*

14. *Archa Dei patuit cęlebri inspicienda Johanni.“*[1401]

Das Weltgericht beginnt, und die Richter sitzen zur Rechten Christi (Offb 20,4). Jener thront in der Mitte und richtet die Toten (Offb 20,11), die aus der Unterwelt, dem Meer und aus der Erde

---

1395 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122. *„Nach seiner Geburt wird der Himmelsbewohner zum (himmlischen) Hof geführt. So flieht er zitternd vor dem großen Schrecken des Drachen, vor dem der dritte Teil des Himmels aufhört zu leuchten.“*

1396 Bautier 1968, 123.

1397 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 122 und 124. *„Der Fluss Euphrat, umzingelt diese mit unterirdischem Wirbel, nachdem sie durch göttlichen Befehl befreit worden sind, schickt er sie durch die Jahrhunderte; ausgezeichnet durch die Waffen, und zugleich mit wütenden Gesichtern, richten sie die Völker zugrunde mit Flammen und schließlich durch das Eisen. Höchster Vater, durch deine mächtige Erlaubnis, prüfst du so für uns das Beschneiden unserer Handlungen.“*

1398 Zur eschatologischen Bedeutung dieses Titulus siehe Christe 2003, 142.

1399 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 124. *„Die übrigen Geflügelten werden von der göttlichen Stimme gerufen, jene von Christus Gehassten, werden durch den himmlischen Speer gefällt; sie reichen nämlich die Körper dar, ohne Hoffnung zu leben.“*

1400 Bautier 1968, 123. Zur eschatologischen Verknüpfung dieses Titulus siehe Christe 2003, 141.

1401 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 124. *„Und die siebte Stimme tönt von oben aus dem Tempel. Die Bundeslade Gottes öffnet sich dem viel genannten Johannes, der hineinschaut.“*

auferstehen (Offb 20,13).[1402]

15. *„Partibus a dextris rectores hi residentes digne discutiunt summo judicę mundum.*

16. *Majestate potens, qui sic iudicat orbem.*

17 a. *Agmina millenis semper vexata gehennis inferus ore vomit, repetendaque corpora mittit.*

b. *Equor et exesas per tempora longa catervas rursus subductas tradit pacienter ad auras.*

c. *Parturit absconsos hominum quoque terra maniplos, occursu Domini quos offert lęta trementi.“*[1403]

Hervorgehoben wird in den Tituli das Schicksal der heiligen Männer, Eremiten, Jungfrauen und Bekenner sowie der Auserwählten gemäß Offb 20,12. Außerdem werden die Gerechten erwähnt, die aus ihren Gräbern auferstanden sind.[1404]

18 a. *„Fulgida sanctorum consortia cerne virorum necne heremitarum, meritum scandantia regnum.*

b. *Hic et virgineas gaudentes inspice turmas et confessorum preclaras necne phalanges, atque triumphantes in Christi laude tyrones.*

c. *Insonat haecque piis oppressis mole sepulchri.“*[1405]

Diese gehen in das mit Edelsteinen geschmückte **Himmlische Jerusalem** ein (Offb 21), das in Referenz auf die Brautmetapher (Offb 21,2 und 9) als jungfräulich bezeichnet wird.

19. *„Sanctam Jerusalem gemmis averte choruscam, virginitate*

1402 Bautier 1968, 124. Zur eschatologischen Verknüpfung dieses Titulus siehe Christe 2003, 142. Zur weiteren Bedeutung mit einem Vergleich zur Apokalypse von Oxford, ebd. 144-146.

1403 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 124.*„Diese Lenker sitzen zur rechten Seite, mit dem höchsten Richter erörtern sie würdig die Welt. Mächtig in seiner Erhabenheit ist jener, der die Welt richtet. Die Heere werden beständig in tausend Höllen gestoßen. Die Unterwelt speit sie aus dem Rachen, und entlässt die eingeforderten Leiber. Und das Meer liefert mit Geduld aus die Scharen, die es lange Zeit durchfressen und führt diese zurück in die Lüfte. Auch die Erde gebiert verborgene Scharen der Menschen, und sie bietet jene freudig der zitternden Begegnung mit dem Herrn an.“*

1404 Bautier 1968, 125. Siehe auch Christe 2003, 145.

1405 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 124. *„Sieh die schimmernde Gemeinschaft der heiligen Männer und auch der Eremiten, die sich erheben in das verdiente Königreich. Und schau auch die Schar der Jungfrauen, die sich freuen und auch die Gruppen der ehrenvollen Bekenner, und auch jene triumphierenden Rekruten zum Lobe Christi. Auch erschallt dies von den Frommen, die niedergedrückt sind durch die Last des Grabes.“*

sacer quam vidit mente Johannes.“[1406]

Die Ungerechten hingegen erwartet der zweite Tod im ewigen Feuer (Offb 21,8).[1407]

20. *„Taliter injusti, quos punit leva Tonantis, exclusi vita, voces dant cum prece frustra.*

21. *Tartarus ignivomo constrictus carceris antro, cum mortis rabię dampnatur sic sine fine.“*[1408]

Welche Rückschlüsse lassen sich über die Tituli auf die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** ziehen? Zum einen sind der Kontext und die Lage im Kirchenraum bekannt. Die Himmelsstadt ist hier Teil eines umfassenden, narrativen Apokalypsezyklus gewesen und befand sich an der Westwand. Es lässt sich keine hervorgehobene Position in der Komposition postulieren. Auffällig ist, dass in den Tituli das Weltgericht und die daraus folgenden Ereignisse breite Erwähnung finden. Die Hölle mit den Verdammten wird zum Gegenbild der Himmelsstadt und den Erwählten, obgleich sich hieraus keine räumliche Gegenüberstellung generieren lässt.

Die Himmelsstadt ist mit Edelsteinen ausgezeichnet. Es handelt sich um eine Darstellung, die auf dem Text der Offenbarung beruht.[1409] Mehr Angaben zu ihrer Gestalt und den Bewohnern lassen sich nicht rekonstruieren. Titulus 19 verweist, wie andere Tituli des Programmes, auf den Seher Johannes. In vielen Apokalypsezyklen ist der Seher im Bild anwesend, möglicherweise also auch hier. Bemerkenswert ist die genaue Aufzählung der zukünftigen Bewohner der Himmelsstadt in Titulus 18. Erwähnt werden die Auserwählten und auferstandenen Gerechten. Hinzu kommen Heilige, Eremiten Jungfrauen und Bekenner, also verschiedene

---

1406 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 124. *„Richte dich eifrig auf das heilige und von Edelsteinen schimmernde Jerusalem, welches Johannes heilig in seiner Jungfräulichkeit im Geiste gesehen hat.“*

1407 Bautier 1968, 125. Siehe auch Christe 2003, 145.

1408 Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*, 124. *„So werden die Ungerechten, welche die linke Seite des Donners bestraft, vom Leben ausgeschlossen. Sie erheben die Stimmen zu unnützen Bitten. Tartarus, befreit aus der Höhle des Kerkers, speit Feuer. Mit dem Zorn des Todes verurteilt er ohne Ende.“*

1409 In diesem Sinne Christe 2003, 146.

Ränge der Kirche. Es ist zu vermuten, dass diese Gruppen im Bild zu unterscheiden waren. Denkbar ist, auch aufgrund der Folge der Tituli, dass sich diese Hierarchien in unmittelbarer Nähe des Himmlischen Jerusalems befunden haben, wobei unklar bleibt, ob die Gruppen horizontal oder vertikal angeordnet waren, ob es sich um eine statisch frontale Darstellung handelte oder die Figuren auf die Stadt zuzogen.

Literatur: Anthony 1951, 99, 145; Baum 1930, 163; Bautier 1968; Christe 1983, 138; ders. 1996, 14, 42, 51, 102, 113, 115, 118-122, 139, 159, 162, 197; ders. 2001, 42, 48-49, 71, 75-76, 124; ders. 2003; Deschamps/Thibout 1951, 21-22; Gatti-Perer 1983, 248; Gousset 1977/78,Text, 178-180, 184; Katalog, 62-65; Grabar/Nordenfalk 1958, 68; James 1931, 22, 39-40; Klein 2011, 275-276, 279-280; Müller 2009, 327-328; Oursel 1980, 41, 50, 257, 265, 272, 363-354; Yoshikawa 1939, 120-161.

Quellen: Andreas Floriacensis, *Vie de Gauzlin*.

29 Saint-Chef-en-Dauphiné (Frankreich, Rhône-Alpes, Isère), ehem. Abtei, Kapelle Christi, der Erzengel Michael, Gabriel, Raphael & des Heiligen Georg, Gewölbe

Datierung: 3. oder 4. Viertel des 11. Jahrhunderts[1410]

Technik: Al Fresco[1411]

Restaurierung: Im Jahr 1813 wurden die mittelalterlichen Wandmalereien in der Apsis und in den vier Seitenkapellen der Kirche Saint-Chef übermalt. Die Oberkapelle war hiervon nicht betroffen. Eine Aufdeckung der Fresken in der Unterkapelle Saint-Clément und eine Restaurierung und Übermalung durch Teyssier de Savy sind für das Jahr 1884 belegt. 1913 wurde die Neuausmalung des frühen 19. Jahrhundert entfernt. Eine erstmalige Restaurierung der Fresken der Oberkapelle erfolgte in den Jahren 1958-61 durch Marie-France de Christen. Es wurde das sog. Stacco-Verfahren zur Ablösung der Fresken angewandt. Nach Restaurierungen im Atelier wurden diese wieder an die Wand gebracht. 1965 und 1966 erfolgten konservatorische Maßnahmen. In der Unterkapelle nahm Marie-France de Christen 1966 die Übermalungen von 1884 im Gewölbe ab, die Mauerflächen wurden 1973 restauriert. 2001 wurden in der Apsis und im Kirchenschiff Sondagen und stratigraphische Analysen vorgenommen.[1412]

Geschichte: Die Abtei von Saint-Chef wurde der Überlieferung des 9. Jahrhunderts zufolge vom heiligen Theudarius (gest. 542) gegründet.[1413] Diese war vom Erzbistum Vienne abhängig. Klostergebäude und Kirche wurden unter den Erzbischöfen Thibaud (970-1000) und Léger (1030-1070) erbaut.[1414] Die wechselvolle Geschichte der Abtei, die im 16. Jahrhundert zu

---

1410 Diese Datierung stammt von Barbara Franzé, siehe Franzé 2011,174-190. Zuvor wurden die Fresken häufig später, entweder um 1100-1110 oder in das 2. Viertel des 12. Jahrhunderts eingeordnet. Der Forschungsstand hierzu ist zusammengefasst bei ebd., 143-144.

1411 Diese Angabe wurde im Restaurierungsbericht von Marie-France de Christen aus dem Jahr 1958 gemacht, der in Auszügen bei ebd., 146 abgedruckt ist.

1412 Ausführlich hierzu ebd., 146-147.

1413 Ebd., 11.

1414 Ebd., 9.

einem Kanonikerstift umgewandelt wurde, ist von zahlreichen Zerstörungen während der Religionskriege und einem schweren Brand im Jahr 1705 geprägt. Die Stiftsherren verließen 1774 den Ort und siedelten nach Saint-André-les-Bas über, so dass die Abtei bereits vor den Zerstörungen der französischen Revolution zerfiel. Seit 1905 ist der Komplex in staatlichem Besitz.[1415]

Beschreibung: Bei der romanischen Kirche von Saint-Chef handelt es sich um eine dreischiffige, nach Osten ausgerichtete Hallenkirche mit offenem Dachstuhl. Ein Tonnengewölbe überspannt die Vierung und die im Innern halbkreisförmige Apsis. Das Querschiff ragt über die Seitenschiffe hinaus. Die Querschiffarme sind jeweils zweijochig, wobei jedem Joch eine halkbkreisförmige Apsidiole beigegeben ist. Fünf Kapellen sind in die Querschiffarme integriert und nehmen jeweils ein Joch ein. Von Norden nach Süden handelt es sich zunächst um eine Ober- und Unterkapelle, die den Engeln und dem heiligen Clemens geweiht sind sowie um die Kapellen des heiligen Joseph, Maria und Theudarius. Kreuzgratgewölbe weisen die Clemens- und Theudariuskapellen auf, die Josephs- und Marienkapelle Tonnengewölbe, wohingegen die Engelskapelle ein Spiegelgewölbe besitzt.[1416]
Ober- und Unterkapelle sind durch einen Treppenzugang in der Westwand miteinander verbunden. Die Oberkapelle öffnete sich über drei Arkaden im unteren Abschnitt der Südwand, die heute verglast sind, zum Querschiff.

Relevant sind für diese Arbeit die Darstellungen in der Ober- und Unterkapelle. Das **Himmlische Jerusalem** im Spiegelgewölbe der Oberkapelle wurde dem Irdischen Paradies, verbildlicht in den vier Paradiesflüssen, in der Unterkapelle gegenübergestellt (Abb. 273, 289).

1415 Franzé 2011, 23-24. Ein Grundriss der Kirche findet sich bei ebd., 98, Abb. 153.

1416 Eine ausführlichere Baubeschreibung bei Cahansky 1966, 16-18 oder Franzé 2011, 40-46. Eine Dokumentation der Baugeschichte auch bei ebd., 47-92.

Der Spiegel des Gewölbes der Oberkapelle / Kapelle Christi, der Erzengel Michael, Gabriel, Raphael und des Heiligen Georg wird vollständig von dem thronenden Christus mit ausgebreiteten Armen in der Mandorla eingenommen. In seinem Schoß liegt das aufgeschlagene Buch, in welchem die Worte PAX VOBISCUM zu lesen sind. Auch die Wangen sind vollständig mit Figuren bedeckt. In der östlichen steht im Zentrum die Muttergottes mit zum Segensgestus erhobenen Händen (Abb. 273). Zu ihrer Linken stehen drei Engel. Zu ihrer Rechten stehen vier Engel, wobei jener am äußeren Rand kleiner als die übrigen Engel dargestellt ist. Die beiden Engel zu Seiten Mariens tragen dunkle Messgewänder mit Pallium und darunter eine Albe, zwei weitere sind in vergleichbare Gewänder, jedoch ohne Pallium gehüllt, die übrigen drei tragen entweder braune oder weiße Tuniken und weiße Togen. Auf der gegenüberliegenden westlichen Wange ist im Zentrum der Komposition die kleinformatige Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** zu sehen, auf welches das Lamm Gottes in einem Medaillon herabschwebt, das mit dem Scheitelpunkt der Mandorla Christi und der Himmelsstadt eine vertikale Achse bildet (Abb. 273, 275). Die Stadt ist aus Stadtmauern mit Zinnen aufgebaut, die keine Rekonstruktion einer geometrischen Grundform erlauben. Die Seitenwände sind nach innen geklappt und münden in einem in der Mitte gelegenen niedrigen Turm. In diese beiden Wandflächen und den Turm ist jeweils eine Arkade eingefügt, aus der die Büste eines Seligen blickt. Die rückwärtige Wand besteht aus zwei seitlichen Türmen, auf denen jeweils ein weiß gekleideter Engel mit Labarum hervorragt und aus einem mittleren höher aufragenden Turm mit Kuppel und Laterne, in welchem ebenfalls in einer Arkade der Kopf eines Seligen zu sehen ist. Direkt über der Laterne schwebt das Medaillon mit dem Lamm Gottes auf die Stadt herab.
Von rechts nähern sich vier nackte Selige der Stadt, die zu Zweiergruppen angeordnet, vermutlich durch einen Baum oder eine

andere Pflanze, voneinander getrennt sind. Diese wurden als Adam und Eva vor und nach dem Sündenfall gedeutet.[1417] Sie kommen vor einem viel größer dargestelltem Engel in Tunika sowie Toga und mit Labarum in der Hand zum Stehen, der mit der rechten Hand auf die Seelen verweist und sich gleichzeitig einer vor der Stadt stehenden und in ein weißes Gewand gehüllten Figur zuwendet, welche die Hände zum Gebet erhoben hat.

Auf der gegenüber liegenden Seite nähert sich ein weiterer Engel, der ebenfalls mit Tunika und Toga bekleidet ist. Er hält einen in ein weißes Gewand gehüllten Seligen an der Hand. Hier hat der Engel die Position direkt neben den Stadtmauern eingenommen. Der Selige folgt ihm.

Auf der nördlichen und südlichen Wange befinden sich jeweils sieben Engel. Die Engel der nördlichen Wange sind durch ihre Kleidung voneinander geschieden (Abb. 273). Einer trägt Albe und Kasel, drei Tuniken mit Togen und zwei weitere einfache braune Gewänder. Der siebte Engel ist ein Seraphim mit sechs Flügeln. Drei Engel halten Schriftbänder. Das erste Schriftband von links lässt sich nicht mehr entziffern. Auf dem nächsten sind nach Offb 11,17 die Worte der 24 Ältesten zu lesen, die den Thron des Herrn anbeten und dadurch auf das Gloria verweisen: GRACIAS AGIMUS TIBI (DOMINE).[1418] In nordöstlicher Richtung hält der Seraphim ein Spruchband mit dem Sanctus, welches das immerwährende Gotteslob der vier Wesen nach Offb 4,8 adaptiert: S(ANC)T(U)S S(ANC)T(U)S S(ANC)T(U)S D(OMI)N(U)S D(EU)S S(ABAOTH).[1419] Die südliche Wange zeigt eine ähnliche Varianz an Engeln (Abb. 276). Drei sind in die liturgischen Gewänder Albe sowie Dalmatika mit Pallium gekleidet, wobei einer dieser Engel in byzantinischer Tradition eine reich geschmückte Dalmatika trägt sowie Globus und Labarum in der Hand hält. Drei weitere tragen Tunika und Toga.

1417 Franzé 2011, 150 und Vivier 2000, 43 und 45.

1418 Diese und die folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin: *„Wir sagen dir Dank, Herr.“*

1419 *„Heilig, heilig, heilig (ist) der Herr, der Gott Zebaoth“*

Außerdem wurde auf dieser Wange ein Seraphim eingefügt, der jenem der nördlichen Wange gegenüberliegt. Nur er hält ein Spruchband mit einem weiteren Vers des Sanctus in Händen: PLENI S(UNT COELI ET) T(ER)RA.[1420]

In der Apsiskalotte thront die Maiestas Domini, die von zwei Evangelistensymbolen begleitet wird. Zu erkennen ist nur noch der Adler des Johannes zur Linken des Thronenden. Zur Rechten war möglicherweise der Engel des Matthäus verbildlicht (Abb. 277).[1421]

Auf den Wandflächen der Apsis sind zu beiden Seiten der Fenster die drei Erzengel und der heilige Georg angeordnet. Die Erzengel tragen jeweils eine Albe als Untergewand und darüber eine Dalmatika mit Pallium (Abb. 278). In Händen hielten sie heute nicht mehr lesbare Schriftbänder. Der heilige Georg ist in ein zweifarbiges Untergewand und einen Mantel gehüllt.[1422]

Darunter ist eine gemalte Draperie gehängt, die von einer Inschrift unterbrochen wird. Diese zeigt die Gegenwart der gemalten Figuren im Altar, welcher Christus, den heiligen Erzengeln Michael, Gabriel und Raphael sowie dem Märtyrer Georg geweiht ist.

CONSECRAT(UM) EST HOC ALTARE IN (H)ONORE D(OMI)NI NOSTRI JH(ES)U XPI ET S(AN)C(T)OR(UM) ARCANGELORU(M) MICAELIS GABRIELIS ET RAPHAELIS ET S. GEORGII MAR(TYRIS).[1423]

In den Laibungen des Apsisfensters lassen sich schemenhaft zwei Gestalten ausmachen, die nicht mehr identifiziert werden können.

Auf dem Triumphbogen sind zwei Engel zu erkennen, die sich dem Lamm Gottes zuwenden, das sich im Scheitel des Bogens befindet (Abb. 279, 280).

Die übrigen Wandflächen sind in zwei bis drei Register unterteilt.

Im oberen Register der Südwand befinden sich in zwei voneinander

---

1420 *„Angefüllt sind Himmel und Erde."*

1421 Diese Zuordnung nach Franzé 2011, 164.

1422 Eine Abbildung des Heiligen Georg findet sich bei ebd., 137, Taf. XV.

1423 Zitiert nach Deschamps/Thibout 1951, 50. *„Dieser Altar ist geweiht zu Ehren unseres Herren Jesu Christi sowie den heiligen Erzengeln Michael, Gabriel und Raphael und dem Märtyrer Georg."*

getrennten Bildfeldern vermutlich die zwölf Apostel und zwölf Propheten (Abb. 281, 282).[1424] Um die 24 Ältesten kann es sich aufgrund der Trennung der Bildfelder nicht handeln. Bis auf eine Figur im linken Bildfeld, die eine Harfe in Händen hält, ist allen ein Buch als Attribut beigegeben. Die Harfe legt nahe, in der abgebildeten Gestalt den Propheten David zu erkennen, der vermutlich im Kreis der anderen Propheten des Alten Testaments dargestellt ist. Im rechten Bildfeld wären dann aufgrund der erneuten Zwölfzahl die Apostel zu vermuten. Eine weitere Zuordnung ist aufgrund der fehlenden Attribute nicht möglich.
Das darunter liegende Register wird von farbig gefassten Arkaden eingenommen. Zu beiden Seiten der Öffnungen wird das figürliche Dekor fortgeführt. Zwei männliche, ältere Gestalten mit Nimbus sitzen dort. Die Figur auf der linken Seite hält ein Schriftband in Händen, dessen Inschrift nicht mehr erhalten ist (Abb. 283). Die untere Hälfte des Mannes auf der rechten Seite ist zerstört, so dass ungewiss ist, ob hier eine vergleichbare Disposition vorlag.
Gedeutet wurden die Figuren unterschiedlich: Als die Propheten Ezechiel und Isaak oder als Ezechiel und Johannes der Evangelist. Weiterhin werden die Figuren als Petrus und Paulus und damit als Repräsentanten der *ecclesia ex judeis* und *ex gentibus* interpretiert.[1425]
Im oberen Register der Westwand sind verschiedene Stände der Kirche versammelt. Paul Deschamps und Marc Thibout unterscheiden Patriarchen, Doktoren der Kirche, Bekenner und Märtyrer, und unter jenen Ritterheilige.[1426] Es handelt sich um insgesamt 21 Figuren. Aufgrund des schlechten Zustandes ist die vorgenommene Unterscheidung schwer nachvollziehbar, allerdings lassen sich durch die unterschiedliche Gewandung sicherlich Heilige

1424 Dies ist die in der Forschung übliche Zuweisung z.B. bei Vivier 2000, 31.
1425 Franzé 2011, 160.
1426 Deschamps/Thibout 1951, 51.

des geistlichen und weltlichen Standes unterscheiden.[1427]
Im darunter liegenden Register sind die vier Evangelisten versammelt. Sie tragen Tunika und Toga. Die Evangelisten sitzen zusammen auf einer Bank. Beigegeben sind den Mittleren Schriftrollen und die Äußeren sind beim Schreiben ihres Evangeliums wiedergegeben. Eine namentliche Zuordnung ist nicht möglich, da ihnen keine Symbole beigegeben sind und weitere Hinweise fehlen. Das untere Register zeigt ein ornamentales Muster.
Im oberen Register der Nordwand sind vier oder fünf weibliche Frauen links des Fensters zu erkennen. Sie sind in weiße Untergewänder und verschiedenfarbige Obergewänder sowie teilweise in Mäntel gehüllt. Die Haare sind verborgen. Zumindest die mittlere Gestalt trägt ein Gefäß in Händen.[1428]
Rechts des Fensters sind die drei in Tunika und Toga gekleideten Patriarchen versammelt (Abb. 288). Der in der Mitte sitzende Erzvater trägt ein Schriftband, das nicht mehr zu entziffern ist.
In den Fensterzwickeln waren ursprünglich zwei nackte Figuren zu sehen, die heute zerstört sind (Abb. 272).
In den Fensterlaibungen lassen sich zwei Heilige in liturgischen Gewändern mit zum Gebet erhobenen Händen erkennen.[1429] Die linke Figur trägt eine Albe mit Stola als Unter- und eine Kasel als Obergewand. Die Rechte trägt ein identisches Untergewand sowie Dalmatika und darüber eine Kasel, weswegen diese als Bischof gedeutet werden kann. Bei der ersteren erscheint die von Barbara Franzé vorgetragene These, dass es sich um einen Priester handelt, aufgrund der Kleidung, die von mehreren Rängen getragen

---

1427 Eine detailierte Unterscheidung findet sich bei Franzé 2011, 152-154 unter Berufung auf die stark rekonstruierenden Aquarellzeichnungen von Alexandre Denuelle von 1846. Die von Denuelle gefertigten Zeichnungen der Fresken können über die virtuelle Plattform POP des französischen Kultusministeriums unter den Stichworten Saint-Chef und Denuelle eingesehen werden. Siehe https://www.pop.culture.gouv.fr/ Zuletzt abgerufen am 18.07.2020.
Eine Auswahl findet sich in dieser Arbeit, siehe Abb. 267-272.

1428 Eine Abbildung findet sich bei Franzé 2011, 133, Taf. X.

1429 Eine Abbildung findet sich bei ebd., 156, Abb. 194.

wurde, nicht zweifelsfrei möglich zu sein.[1430]

Im Scheitelpunkt befindet sich ein Kreis, dessen Darstellung verloren ist.

Im unteren Register sind erneut links zwei weibliche Heilige in langen weißen Gewändern und mit verhüllten Haaren zu erkennen, die verloren gegangene Schriftbänder in Händen halten (Abb. 286). Rechts sind männliche Heilige dargestellt (Abb. 287).[1431] Letztere tragen über der Albe mit Stola Dalmatika sowie Kasel und Pallium, und sind so deutlich als Bischöfe zu identifizieren. In Händen halten sie Bücher als Attribute.

In der Unterkapelle Saint-Clément gießen in den vier Kappen des Gewölbes die Personifikationen der vier Paradiesflüsse Wasser aus Amphoren (Abb. 289, 290). Im Osten befindet sich der Gihon GEHON, im Süden der vollkommen zerstörte Euphrat, im Westen Tigris TIGRIS und im Norden Phison PHISO(N). Im gemalten Schlussstein war die Taube des Heiligen Geistes verbildlicht und von folgender Inschrift nach Weisheit 1,7 umgeben: SPIRITUS DOMINI REPLEVIT ORBEM TERRARUM ET HOC QUOD CONTINET OMNIA.[1432]

Aus den Zwickeln des Gewölbes wachsen gemalte Paradiespflanzen empor. In den Laibungen liegen gemalte Bänder. Auf der Ostwand sitzt die Maiestas Domini, die ursprünglich von zwei Evangelistensymbolen umgeben war. In den 60er Jahren waren rechts der Lukasstier und links der Markuslöwe sichtbar.[1433]

Im Fenster der Apsis waren nach Rudolf Storz zwei Märtyrer sichtbar, auf deren Schriftbändern folgende Inschrift zu lesen war, wobei der Text rekonstruiert sei: „*Contemnentes aulam regiam,*

1430 Franzé 2011, 156-158 erkennt bei der rechten Figur zusätzlich ein Pallium über der Dalmatika und interpretiert die Gestalt deswegen als Bischof.

1431 Siehe ausführlich ebd., 155-160, welche die Frauen im oberen Register als die Heiligen Frauen an Christi Grab und die unteren als Nonnen deutet. Die Figuren in der Laibung identifiziert sie als Prälat und Bischof.

1432 Zitiert nach ebd., 168. Übersetzung nach Einheitsübersetzung der Bibel: *„Der Geist des Herrn erfüllt den Erdkreis und er, der alles zusammenhält..."*

1433 Franzé 2011, 171. Eine Abbildung findet sich bei ebd., 172, Abb. 222.

pervenerunt ad caelestia regna.“[1434]

Im Süden existiert keine Wand, da die Kapelle hier in den Querschiffarm übergeht. In der Lünette der Westwand ist die Verkündigung des Engels an Zacharias erhalten. Im Bogenfeld über dem Fenster der Nordwand sind zwei schwebende Engel zu sehen, die sich einem im Scheitelpunkt liegenden Halbkreis zuwenden, dessen Darstellung nicht mehr sichtbar ist (Abb. 289). In der Laibung des Bogens ist im Zentrum ein Kreis dargestellt, dessen Inhalt verloren ist. Zu beiden Seiten des Kreises stehen zwei nimbierte männliche Gestalten mit Schriftbändern, deren Inhalt unleserlich ist (Abb. 290).[1435]

Zeitgleich entstanden sind ferner die Wandmalereien in der Kapelle Saint-Theudère, die sich gegenüber der Doppelkapelle befinden (Abb. 291, 292).[1436]

Literatur: Anthony 1951, 38, 139; Baum 1930, 221; Brion-Guerry 1958, 55-56; Cahansky 1966; Chatel 1968; Christe 1996, 153-154, 159, 162, 184-185, 197; Demus 1968, 136; Deschamps 1947a, 458-459; ders. 1947b, 113-114; ders. 1951b, 103-104; Deschamps/Thibout 1951, 13, 16, 49-54, 62, 152, 155-156, 161; dies. 1953, 391, 393-394; Duprat 1944, 178-179, 187-195, 219; Francovich 1955, 513-516; Franzé 2011; Gatti-Perer 1983, 243-244, Kat. Nr. 166; Gousset 1977/78, Text 190, 198, 201-203, Katalog, 69-70; Grabar/Nordenfalk 1958, 46, 103, 110-111, 121; Hubert 1951, 59; Klein 1979, 150; Leclercq-Kadaner 1977; Mãle 1905, 780; Michel 1961, 8, 13, 24, 34, 74-75, 108-109, 118, 134, 150, 157; Oursel 1980, 57-59, 265-266, 386, 452; Schrade 1963, 49-52, 60, 82, 169, 183, 186, 232; Storz 1960; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 12, 16, 24, 70; Vivier 1998; dies. 2000; Wettstein 1974, 98.

1434 Storz 1960, 111. Übersetzung der Textstelle durch die Verfasserin: *„Die königliche Halle geringschätzend, gelangen sie zur himmlischen Herrschaft.“*

1435 Franzé 2011, 171.

1436 Ebd., 173. Eine kleine Studie zu den Fresken der Kapelle Saint-Theudère wurde von Élisabeth Chatel publiziert, siehe Chatel 1968. Zur Theudariuskapelle in dieser Arbeit Kapitel 6.2.1.1 Vertikalsequenzen: Die Doppelkapelle von Saint-Chef.

30 Saint-Jacques-de-Guérets (Frankreich, Centre, Loir-et-Cher), ehemalige Kloster- und Pfarrkirche Saint-Jacques, heute Pfarrkirche, Sanktuarium, Ostwand

Datierung: Laut Laurent Lempereur sind die Malereien Ende des 12. Jahrhunderts, um 1180, entstanden.[1437] Christian Davy, Vincent Juhel und Gilbert Paoletti gehen ebenfalls von einer Datierung der älteren Malschichten gegen Ende des 12. Jahrhundert aus. Die jüngeren Fresken werden von ihnen in das frühe 13. Jahrhundert datiert.[1438]

Technik: Die ältere Malschicht wurde auf Kalkgrund al Secco ausgeführt. Die Jüngere vermutlich al Fresco.[1439]

Restaurierung: Die Wandmalereien wurden 1890 durch Abt Haugou zusammen mit dem Architekten Henri Laffillée freigelegt.[1440] Entdeckt worden waren sie 1840, nachdem sie nach einer Neugestaltung der Apsis seit 1722 nicht mehr sichtbar gewesen waren.[1441] Von 1973-84 fanden chemische Untersuchungen und eine Restaurierung statt. Weitere technische Analysen wurden durch B.-L. Moulinier im Jahre 1996 durchgeführt.[1442]

Geschichte: Zunächst als Kirche eines Benediktinerklosters dienend, wurde Saint-Jacques Teil des Regularkanonikerstiftes des heiligen Augustinus, das der Abtei Saint-Georges-du-Bois zugehörig war. Die Kirche wurde sowohl von den Mönchen als auch von den Mitgliedern der Pfarrkirche sowie von Pilgern genutzt.[1443] Saint-Jacques liegt an der nördlichen Pilgerroute nach Santiago de Compostella. Außerdem durchquerten Pilger auf dem Weg nach Nantes das Tal der Loir. Die Benediktiner der Abtei beherbergten

---

1437 Lempereur 1992, 56.
1438 Davy/Juhel/Paoletti 1997, 160.
1439 Ebd., 156-157.
1440 Lempereur 1992, 56. Es existieren frühe Fotografien und Aquarelle der Malereien, welche direkt nach der Aufdeckung angefertigt wurden, siehe Societé Nationale des Antiquaires de France 1890, 185. Abt Haugou und Henri Laffillée publizierten die Entdeckungen, siehe Haugou 1890, ders. 1891, Laffillée 1892b. Eine umfassende Veröffentlichung mit Abbildungen erfolgte kurz darauf durch Rochambeau 1894.
1441 Di Matteo 1981, 381.
1442 Davy/Juhel/Paoletti 1997, 150-151.
1443 Ebd., 148.

diese auf ihrem Weg. Die Zugehörigkeit zu Saint-Georges und den Augustinern wird durch die Wandmalereien der Kirche deutlich, welche die Heiligen Augustinus und Georg in der Apsis zeigen.[1444]

Beschreibung: Die von einer Tonne überwölbte Saalkirche schließt mit einer mit zwei Fenstern versehenen Apsis, deren enorme Ausdehnung der Breite des Schiffes entspricht. Wandmalereien haben sich ab ca. der Hälfte des Schiffs auf beiden Wandflächen der Nord- und Südwand und in großen Teilen der Apsis in drei Registern erhalten, wobei das untere Register von einem Vorhangmotiv eingenommen wird (Abb. 293, 294).[1445]

Die Malereien sind an zahlreichen Stellen erheblich gestört. Ob Fresken den westlichen Teil des Kirchenschiffes bedeckten, ist unklar. Erhalten sind verschiedene Episoden aus der Christusvita, aus Heiligenviten und apokalyptische Episoden. Das **Himmlische Jerusalem** ist hier als untergeordnetes Bildelement in der Apsis angebracht (Abb. 295-297). Auf der Nordwand des Kirchenschiffes sind die Geburt Jesu und der bethlehemitische Kindermord in übereinander liegenden Registern verbildlicht (Abb. 293). Darunter ist die Ebene mit dem Vorhang zu erkennen. Es folgt im Uhrzeigersinn die Vergebung des heiligen Gilles gegenüber Karl dem Großen, der namentlich als (CAR)OLUS bezeichnet ist. Es schließt in der Apsis die Kreuzigung in einem oberen Bildregister an. Inschriftlich bezeichnet sind Johannes (IOHAN)NES sowie SOL und LUNA für Sonne und Mond. Die Inschrift Mariens, die wie Johannes neben dem Kreuz steht, ist verloren. Darunter befinden sich die Auferstehung der Toten sowie die heiligen Frauen am Grab. Über dem zentralen Fenster der Apsis ist das apokalyptische Lamm in der Mandorla zu sehen. In den Laibungen des darunter liegenden Fensters befinden sich Georg und Augustinus, die inschriftlich als S GEORGIUS und S AUGUSTINUS bezeichnet sind. Unter diesem und den im Uhrzeigersinn folgenden zwei Fenstern sind weitere

---

1444 Lempereur 1992, 56-57.

1445 Ein Grundriss findet sich bei Davy/Juhel/Paoletti 1997, 148, Abb. 118.

Weihekreuze zu erkennen. Neben dem Lamm nach Süden im oberen Register thront die Maiestas Domini, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, die durch die Inschriften MATH(EU)S, IOH(ANNE)S und (LU)CA(S) bezeichnet sind. Die Inschrift von Markus ist zerstört. Sie werden begleitet durch den heiligen Jakobus, der durch die Beischrift S IA(COBUS) ausgezeichnet ist. In den darunter liegenden Registern sind das Abendmahl und das bereits bekannte Vorhangmotiv zu finden.[1446] In südlicher Richtung schließt auf der oberen Ebene die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** in Gestalt der **Himmlischen Wohnungen** an (Abb. 295-297). Diese werden durch das südliche Apsisfenster durchschnitten. Als Wohnungen im Haus des Herrn lassen sich jene durch die übereinander gestaffelten Arkaden identifizieren. Das geöffnete, die Geschosse übergreifende Portal am rechten Rand verweist auf die größere Einheit des Hauses, in welchem die Wohnungen untergebracht sind. Deutlich sichtbar sind die einzelnen Mauersteine und die Verzierungen der Säulen. Durch das Portal wird ein nackter Auserwählter von Petrus in die Himmelsstadt geleitet. Aus den Öffnungen der ursprünglich fünf übereinander liegenden Arkadenzonen blicken 16 Büsten. Die Büsten der fragmentarischen oberen Arkade sind nicht erhalten. Aufgrund ihrer Kronen und der direkten Positionierung über dem Martyrium des heiligen Jakobus sind jene ebenfalls als Märtyrer anzusprechen. Von links tragen Engel an die Mauern nackte Seelen heran (Abb. 296). Auf die himmlische Sphäre verweisen ferner die Edelsteine in den Kronen der Märtyrer und die Rankenmotive im Hintergrund.

In dem darunter liegenden Register ist das Martyrium des heiligen Jakobus zu sehen, das der später entstandenen Malschicht zuzurechnen ist. Darunter sind möglicherweise die Personifikationen der Hoffnungslosigkeit und des Hochmuts verbildlicht, denen eine Inschrift beigegeben ist: MONET HAN(C) FAVET HUIC (F)ERI(T)

1446 Lempereur 1992, 56-57 und Davy/Juhel/Paoletti 1997, 151-153 mit Abb. 122. Die Inschriften wurden mit kleinen Korrekturen zitiert nach ebd., 154-155.

HEC CADET ENSE (C)RUENTO. Auf der Südwand des Kirchenschiffes sind die Wandmalereien erneut in drei Registern verortet mit einer Darstellung des Wunders der Mitgiftspende, des Säuglingswunders des heiligen Nikolaus und der Auferstehung des Lazarus sowie der bereits bekannten Draperie (Abb. 294). Das Mitgiftwunder der drei Mädchen ist durch die Inschrift (I)AM DIC(T)U(S) DITAT P(RE)SUL P(IETA)TE (M)ARITAT ILL(ESAS) NATAS AD T(RIST)IA L(UC)RA PARATAS bezeichnet. Außerdem hat sich bei der Auferstehung des Lazarus ein Inschriftenfragment erhalten: ...ERIGIT DU(M)...(L)AZARU(S) IAM (PUT)RIDUS...TE N(OST)RAS INSE... Es folgt im Süden eine Erweiterung der Darstellung nach oben um ein weiteres Register. Dort sind die Gerechten versammelt, die von den darunter gezeigten Verdammten geschieden werden. Neben den Verdammten steigt Christi in die Vorhölle herab. Darunter verschlingt Leviathan die Seelen. Die Inschrift gibt die erste Zeile des Laudes am Karsamstag wieder: MORS E(RO) MOR(S) TUU(S) ERO INFERNE.[1447] Die sicherlich darunter liegenden Malereien sind nicht mehr erhalten. Möglicherweise ist mit einer erweiterten Höllendarstellung zu rechnen. Auf jeden Fall wird das Vorhangmotiv fortgeführt worden sein und möglicherweise war das gemalte Weihekreuz zu sehen.[1448]

Literatur: Anthony 1951, 3, 34, 38, 146, 148; Baum 1930, 220; Berland 1980, 337-343; Davy 1998, 35, 37, 40-41; ders. 1999, 35, 111, 132, 229, 297, 331, 351-353, 355; Davy/Juhel/Paoletti 1997, 148-162; Demus 1968, 149-150; Deschamps 1947a, 463-466; ders. 1947b, 110, 117; Deschamps/Thibout 1951, 61, 118, 121, 126-130, 153, 155-157; dies. 1963, 102, 220-221; Di Matteo 1981; Duprat 1944, 49-50, 55-61, 64, 78-79; Focillon 1938, 41-42; Franzé 2011, 182; Gaborit

---

1447 Lempereur 1992, 56-57 und Davy/Juhel/Paoletti 1997, 152-153 mit Abb. 122. Die Übersetzung der Inschriften in Reihenfolge durch die Verfasserin lautet wie folgt: Bei den Untugenden: *„Er ermahnt sie, ist diesem gewogen; diese verwundet, trifft das blutbefleckte Langschwert.“* Beim Mitgiftwunder: *„Schon ist gesagt worden, dass der Bischof in Frömmigkeit reich wird und jene Töchter zur traurigen Habsucht bereit, verheiratet.“* Bei der Auferstehung des Lazarus: *„... dann stand auf....Lazarus (war) schon verwest ... dich unsere...“* Bei den Verdammten: *„Ich werde der Tod sein, Hölle, ich werde dein Tod sein.“*

1448 Vergleiche das Schema bei Davy/Juhel/Paoletti 1997, Abb. 122.

1988, 20-28, 76-83; Gelis-Didot/Laffillée [2]1889, o.S.; Gousset 1977/78, Text 193, 199-200, 203, Katalog, 77; Grabar 1947, 176-177; Hagou 1890; ders. 1891; Kuhn 1930, 23, 45; Kupfer 1993, 152; Laffillée 1892b, 172-174; Lécureux 1911, 181, 188, 192; Lempereur 1992; Lesueur 1969, 350-352; Mãle 1905, 771-773, 777; Michel 1961, 37, 74, 80, 82, 96, 100, 108-109, 113, 115, 117, 119, 137-138, 151, 156; Oursel 1980, 309-311, 408; Rochambeau 1894, 179-189; Saint-Venant 1904, 130-134; ders. 1915b; Societé Nationale des Antiquaires des France 1890, 184-185; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 15, 29; 72; Wettstein 1974, 63.

31 Saint-Lizier (Frankreich, Midi-Pyrénées, Ariège), Kathedrale Notre-Dame, Nordkapelle, Gewölbe

Datierung: Die Malereien im Sanktuarium wurden seit den 90er Jahren mehrheitlich um 1065-75, jene in der Nordkapelle hingegen um 1075-85 datiert.[1449] In jüngster Zeit hingegen wurde über Vergleiche mit Sant Pere d'Àger eine spätere Datierung unter der Herrschaft von Bischof Ramon Guillem (1104-1126) vorgeschlagen, unter dem die Kirche 1117 geweiht wurde.[1450] Die neuzeitlichen Wandmalereien sind nicht Gegenstand dieser Untersuchung.

Technik: Keine Angaben in der Forschungsliteratur

Restaurierung: Die Wandmalereien in der Kathedrale von Saint-Lizier wurden in den Jahren 1960 bis 1985 systematisch aufgedeckt. 1958 entdeckte der Kanoniker Tort Malereien in der Apsis, die 1962 freigelegt und konserviert wurden. 1980 wurden die Fresken im Gewölbe der Nordkapelle entdeckt.[1451]

Beschreibung: Die Kathedrale von Saint-Lizier ist im Wesentlichen in zwei Phasen entstanden. Zunächst wurde um die Mitte des 11. Jh oder etwas später eine Kirche mit Flachdecke errichtet. Die Einwölbung fällt möglicherweise mit der Weihe des Baus um 1117 zusammen.[1452] Es handelt sich um eine nach Osten ausgerichtete Saalkirche mit einem über den Baukörper herausragenden Querschiff, an dessen Nord- und Südarm je eine quadratische Kapelle mit apsidialem Abschluss angesetzt ist. Sie endet in einem Sanktuarium mit halbkreisförmiger Apsis.[1453] Die nördliche Kapelle ist ein kleiner Saal mit Apsis, der von einer Tonne überwölbt ist. Es existiert eine Fensteröffnung.

1449 Eine ausführliche Herleitung bei Ottaway 1994a, 171-177. Kürzer gefasst bei ders. 1992, 40-41.

1450 Ausführlich hierzu Pagès i Paretas 2010.

1451 Sire 1994, 307-308.

1452 Ottaway 1992, 226-227.

1453 Ders. 1994a, 89. Grundriss bei Jaoul 2004, 12.

Romanische Wandmalereien sind in Saint-Lizier sowohl im Sanktuarium der Kirche als auch in der kleinen Nordkapelle erhalten. In Letzterer befindet sich im Gewölbe die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems**.

Es lassen sich im Gewölbe der Nordkapelle vier gemalte Register unterscheiden, wobei jeweils zwei spiegelbildlich zur Gewölbemitte hin angeordnet sind (Abb. 298, 299). In den jeweils unteren Registern befinden sich die Evangelistensymbole, welche ursprünglich durch Inschriften in einem über den Szenen liegenden dreiteiligen Band, welches die Register voneinander scheidet, bezeichnet waren (Abb. 300, 301). Im südlichen Abschnitt des Gewölbe befinden sich von links nach rechts der Löwe des Markus und der Engel des Matthäus. Über dem geflügelten Löwen mit Heiligenschein sind Reste seiner Inschrift S(AN)C(TU)S (MARCUS) zu erkennen. Jene des Matthäus ist vollkommen verloren. Der geflügelte und nimbierte Matthäus ist in ein helles Untergewand und einen bräunlichen Überwurf gekleidet und hält als Attribut ein Buch in Händen. Daneben sind schemenhaft zwei weitere Figuren zu erkennen. Zunächst ist die Büste eines schwebenden Engels in einem Medaillon dargestellt, der anhand seiner Flügel auszumachen ist. Er trägt ein weißes Untergewand und einen braunen Überwurf. Das Gesicht ist verloren. Der Engel wendet sich einer knienden Gestalt in weißer Tunika und rötlicher Toga mit Heiligenschein zu, welche die Hände zum Gebet erhoben hat. Ihr Gesicht ist nicht erhalten.

Marcel Durliat interpretierte die Figur als Seher Johannes, dem der Engel die Schau des Himmlischen Jerusalems verkündet.[1454]

Im gegenüberliegenden nördlichen Register befindet sich zunächst die bereits angesprochene Fehlstelle und dann von links nach rechts die Evangelistensymbole des Lukas und des Johannes, die durch die Inschriften (SA)NCTUS LUCAS und SANCTUS IOH(AN)N(ES) bezeichnet sind. Die beiden sind ebenfalls geflügelt

[1454] Durliat 1982, 201.

und nimbiert.

In den darüber liegenden spiegelbildlich aufgebauten beiden Registern, welche in der Gewölbemitte zusammentreffen, ist die **Himmelsstadt** dargestellt, die sich in jedem Register aus drei Türmen zusammensetzt, so dass sie insgesamt durch sechs statt zwölf Türme gekennzeichnet ist (Abb. 302, 303). Diese sind aus verschiedenfarbigen Mauerschichten aufgebaut. Jeweils ein Turm ist zusätzlich mit einem geöffneten Portal versehen, welches den Eingang zum Himmlischen Jerusalem verdeutlicht. Die oberen Abschlüsse sind aufgrund von Zerstörungen der Fresken nicht mehr auszumachen. Zwischen diese und vor eine Mauerschicht gesetzt befindet sich in jedem Register jeweils ein Heiliger, also drei auf jeder Seite. Ihre Gesichter sind kaum auszumachen, allerdings lassen sich bei einigen die Nimben erkennen. Sie tragen unterschiedlich farbige Gewänder, die aus einem langen Unter- und einem etwas kürzeren Obergewand bestehen. Der Himmelsstadt nähert sich jeweils ein weiterer identisch gekleideter Heiliger, der von jenen, die vor dem geöffneten Torturm stehen, empfangen wird. Die zwischen den Türmen positionierten Heiligen wiederholen diese Geste.

In welchem Umfang sich Fresken an den Wänden und in der Apsis der Nordkapelle befanden, ist unklar. Falls in der Apsis romanische Wandmalereien existierten, wurden diese im 13. Jahrhundert übermalt. Die Darstellung einer thronenden Maria hat sich hier bis heute in der Apsiskonche erhalten. Aus romanischer Zeit ist der Kopf eines Heiligen überliefert (Abb. 304). Eine Inschrift aus romanischer Zeit auf der Nordwand verweist auf den Apostel Andreas verweist: (SANCTU)S AN(DR)EA(S) (Abb. 305). Marcel Durliat vermutete daraufhin, dass ein Apostelchor dargestellt war.[1455]

[1455] Durliat 1982, 201-202.

Im Sanktuarium der Kirche bilden die Fresken sowohl Bestandteil der sieben Arkaden des Apsisrundes als auch der Apsiskalotte. Insgesamt lassen sich in der Horizontalen fünf Zonen unterscheiden. Zusätzlich wird die Malerei durch die Symbiose mit den plastisch ausgeführten Arkaden in der Vertikalen gegliedert.[1456] In die äußeren und mittleren Arkaden wurden zu einem späteren Zeitpunkt Fenster eingebrochen, so dass die Malerei nur in den übrigen vier Bögen vollständig erhalten ist.

In der unteren Zone wird ein Zyklus der Inkarnation und frühen Kindheitsgeschichte Jesu erzählt. Die Szenen sind durch die vertikale Ordnung der Arkaden voneinander getrennt. Je einer Arkade ist eine Episode zugeordnet. Die äußeren Szenen sind verloren. Es handelt sich vom Betrachter aus gesehen von rechts nach links um die Heimsuchung und die Verkündigung. Das mittlere Bildfeld ist zerstört. Hier kann die Darstellung einer Maiestas Mariae vermutet werden.[1457] Von links ausgehend sind die Begegnung der Magier mit Herodes und die Anbetung des Kindes geschildert.

Oberhalb ist ein gemalter Figurenfries mit Büsten weiblicher Heilige eingefügt, die Schriftbänder in Händen halten, deren Texte nicht lesbar sind.

Darüber ist in Zweiergruppen unter den Arkaden angeordnet ein Apostelchor vorhanden.[1458] Über den Arkaden, deren Bögen farbig gefasst sind, ist eine weitere schmale Bildzone gesetzt. In die Zwickel wurden männliche Köpfe eingefügt. Durch einen schmalen Bildstreifen davon getrennt, sitzt die in die Mandorla eingefügte Maiestas Domini auf einem Edelsteinthron. Sie wird von den vier Wesen flankiert.

Literatur: Cazenave 1965; Christe 1996, 155; Cook/Gudiol Ricart 1950, 27-

---

1456 Auf die vertikale und horizontale Erfassung der Fresken hat bereits Ottaway 1994a, 267 hingewiesen. Er hat eine eigene Studie zu den Wandmalereien des Sanktuariums verfasst, siehe ders. 1994b. Abbildungen der Apsisfresken bei Jaoul 2004, 13.

1457 Als Vergleich sei hier auf die Darstellungen in der Apsis von Santa Maria de Barberà verwiesen.

1458 Zum Apostelchor Ottaway 1995b.

28; Dalmases/José i Petarch 1986, 271-272; Durliat 1969; ders. 1981, 59-61; ders. 1982; Franzé 2011, 183, 186, 195; Gudiol Ricart/Reglà/Vilá 1974, 172, 174; Jaoul 2004, 12-16; Mentré 1995, 134; Mentré/Regnault 1997; Ottaway 1992, 38-42; ders. 1994a; ders. 1994b; ders. 1995a; ders. 1995b; Pagès i Paretas 2010; Sire 1994; Sureda i Pons ^{2}1989, 86, 214, 219, 221-222, 284.

32 Saint-Loup-de-Naud (Frankreich, Île de France, Seine-et-Marne), ehemalige Prioratskirche Saint-Loup-de-Naud, Sanktuarium, Südwand, Fresken zerstört

Datierung:	Möglicherweise 2. Viertel 12. Jahrhunderts[1459]
Technik:	Unbekannt
Restaurierung:	-
Geschichte:	Eine Ersterwähnung von Saint-Loup-de-Naud geht auf das Jahr 978 zurück.[1460] Die Gründung eines Priorats ist um 992 nachweisbar.[1461] 1560 wurde dieses während der Hugenottenkriege niedergebrannt. Die Kirche entging den Zerstörungen.[1462] 1845 wurde Saint-Loup-de-Naud als Monument historique klassifiziert. 1872 entdeckte der Architekt M. Mimey Wandmalereien in der Apsis und im Sanktuarium. Dieser musste die Fresken auf Anweisung entfernen, ließ aber vorab Aquarellzeichnungen von Charles-Joseph Lameire anfertigen, die den Zustand bei der Aufdeckung dokumentieren sollten.[1463]
Beschreibung:	Saint-Loup entstand im Wesentlichen in zwei Phasen in der 2. Hälfte des 11. und der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Es handelt sich um eine dreischiffige, sowohl mit Tonnen-, Kreuzgrat- als auch Kreuzrippengewölben versehene und nach Osten ausgerichtete scheinbare Staffelhalle mit dreiapsidialem Abschluss. Das Querschiff ragt nur leicht über die Seitenschiffe hinaus. Die Kirche weist eine ausgeschiedene und mit einer Kuppel versehene Vierung auf. Ursprünglich verfügte Saint-Loup über Obergadenfenster und ist somit eigentlich als Basilika anzusprechen. Die Fenster sind nicht mehr erhalten.[1464]

1459 Roblot-Delondre 1913, 133.
1460 Ebd., 112-113.
1461 Zweifel 1998, 53.
1462 Roblot-Delondre 1913, 115.
1463 Ebd., 128. Siehe auch die frühe Dokumentation derselben durch Montaiglon 1876, 176.
1464 Eine ausführliche Baubeschreibung und Aufgliederung der Bauphasen bei Zweifel 1998. Ein Grundriss findet sich bei ebd., 55, Abb. 2.

Die romanischen Wandmalereien von Saint-Loup sind vollkommen zerstört und nur anhand von Aquarellzeichnungen zu rekonstruieren. Im Kirchenraum wurden nach der Zerstörung moderne Rekonstruktionen angebracht. Das **Himmlische Jerusalem** in Gestalt der **Himmlischen Wohnungen** befand sich auf der Südwand des Sanktuariums (Abb. 306).

Von der Apsiskalotte existiert eine Aquarellzeichnung, die einen Eindruck der Wandmalereien vermittelt (Abb. 307). Die Wiedergabe reicht bis knapp unterhalb der drei Apsisfenster.[1465] Zu deren Seiten sind die Bögen von gemauerten Arkaden zu erkennen, in denen auf der linken Seite Ansätze eines architektonischen Rahmens und darüber die Inschrift LUPUS zu wiedergegeben sind.

Es handelt sich um den Patron der Kirche, den heiligen Bischof Loup und einen anderen tonsierten Heiligen, der über einer Albe eine dunkle Kasel mit Pallium und den Bischofsstab trägt. Paul Deschamps und Marc Thibout vermuteten, dass der heilige Bischof Savin von Sens dargestellt war. Eine Inschrift ist allerdings nicht mehr erhalten. Die Malereien werden als monumental, ca. vier Meter hoch, beschrieben.[1466]

Im darüber liegenden gemalten Zwickelfeld schüttet die nackte Personifikation des Paradiesflusses Gihon Wasser aus einem Krug aus. Identifiziert werden kann sie durch die beigefügte Inschrift G(IH)ON. Daneben sind im Aquarell schemenhaft die Buchstaben (PI)S(CH)ON zu rekonstruieren. Die zugehörige Personifikation ist verloren. Jenseits der Fenster, auf der rechten Seite, sind zwei weitere nackte Gestalten, diesmal ohne Inschriften, wiedergegeben. Die äußere Figur gießt ebenfalls Wasser aus einem Krug, die andere steht aufrecht und mit erhobenen Armen ohne ein

---

1465 Aufgrund des Aquarells kann angenommen werden, dass die Fenster in gotischer Zeit verändert wurden. Nach der Fertigstellung der Aquarelle, vermutlich auf Betreiben des Architekten M. Mimey, wurden in diesem Bereich stattdessen Arkaden und zugehörige Fenster eingefügt, wobei die Fresken zunächst - obgleich stärker beschnitten - in situ blieben, wie ein frühes Foto belegt. Siehe hierzu Salet 1933, 143-144. Das Foto findet sich bei ebd. zwischen den Seiten 142 und 143.

1466 Deschamps/Thibout 1951, 131.

erkennbares Attribut da. Dann wird die Darstellung von den Fenstereinbauten unterbrochen. Spiegelbildlich waren sicherlich die anderen Paradiesflüsse Perat und Hiddekel gemeint. An den Seiten des folgenden Registers thronen jeweils sechs Apostel. Im Zentrum, und von diesen durch einen Rahmen getrennt, halten zwei Engel die Mandorla der Maiestas Domini, welche sowohl dieses horizontale Register als auch die beiden folgenden durchbricht. Der thronende Christus hält in der Linken das geöffnete Buch mit den Worten: SALUS POPUL(US) EGO SUM A (ET) Ω.[1467]

Die Rechte ist erhoben. Christus ist durch den Kreuznimbus bezeichnet. Er trägt ein weißes Untergewand mit rotem Besatz und eine rote Toga. Zu seinen Seiten sind in zwei übereinander angeordneten Registern die vier Evangelistensymbole dargestellt. Im Gewölbe der Vierung befindet sich ein Medaillon mit der Darstellung des Gotteslammes (Abb. 309), welches von einer Inschrift, die den Beginn des Agnus Dei markiert, umgeben ist: (E)CCE A(G)NUS DEI ECCE QUI TOLLIT PECCA(TA) (MUN)DI MISERERE NOBIS.[1468]

Auf der Südwand des Sanktuariums befindet sich das **Himmlische Jerusalem** in Gestalt der **Himmlischen Wohnungen** (Abb. 306), die ikonographisch nahe verwandt sind mit den Fresken in Vicq-sur-Saint-Chartier.[1469] Die Wand war mindestens in zwei Register unterteilt. Die tatsächliche Ausdehnung der Fresken lässt sich über das Aquarells nicht erschließen. Im Arkadenzwickel des unteren Registers ist die Seelenwägung durch den Erzengel Michael verbildlicht, dessen Waagschalen in Ansätzen sichtbar sind. Darüber befinden sich drei Streifen, die dieses von dem oberen Register trennen und mit Inschriften bedeckt sind. Entziffern lassen sich auf dem Aquarell die Buchstaben ...S LICMR und darüber der

---

1467 Diese und die folgende Übersetzung stammen von der Verfasserin: *„Sei gegrüßt, Volk. Ich bin der Anfang und das Ende."*

1468 „*Sieh das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt. Erbarme Dich unser."*

1469 Verweis bei Kupfer 1993, 137-138. Zu Vicq siehe Katalognr. 36 Vicq-sur-Saint-Chartier (Frankreich, Centre, Indre), Pfarrkirche Saint-Martin, Sanktuarium, Südwand.

Buchstabe M. Eine sinnvolle Rekonstruktion ist nicht möglich.
Im darüber liegenden Register ziehen die Seligen in die Himmelsstadt ein. Von rechts werden sie von zwei Engeln beschirmt. Der äußere Engel war im 19. Jahrhundert nur schemenhaft zu erkennen. Der folgende Engel trägt ein braunes Obergewand. In seinen erhobenen Armen hält er eine Seele in einem weißen Gewand, die von zwei Engeln in Empfang genommen und von diesen in die Krone ihres Martyriums und ein prachtvolles Gewand gekleidet wird. Vor dem Engel steht dicht gedrängt eine Gruppe mit Seligen, die bekleidet sind. Vor ihnen befindet sich der heilige Petrus im Tor der Himmelsstadt in Gestalt der Himmlischen Wohnungen. Direkt hinter dem Tor ist innerhalb des Hauses Abrahams Schoß zu sehen, der durch die Inschrift ABRAHAM bezeichnet ist. Die ruhenden Seelen sind deutlich zu erkennen. Die Darstellung befindet sich unter einer Arkade, deren Höhe das gesamte Haus umfasst. Links davon sind auf drei Etagen die Wohnungen der Heiligen verteilt. Unterscheiden lassen sich im oberen Register weibliche Märtyrerinnen von männlichen Heiligen im darunter liegenden mittleren Register. Die untere Ebene war für den Aquarellisten nicht mehr sichtbar. Die genaue architektonische Ausgestaltung des Hauses mit den Wohnungen ist aufgrund der schematischen Darstellungsweise des Aquarells unklar.
In der Laibung des Eingangsbogens des Sanktuariums befinden sich die zwölf Tierkreiszeichen (Abb. 308), die durch Inschriften gekennzeichnet und in übereinander gestaffelten Rahmen angeordnet sind. Der Tierkreis beginnt mit dem bis auf die Hinterläufe verlorenen Widder. Es folgen der Stier T(A)U(R)US, die vollkommen verlorenen Zwillinge, der Krebs (CANC)ER; der Löwe LEO und die Jungfrau, deren Inschrift nicht sichtbar ist. Schließlich sind die Waage L(IBRA), der Skorpion SCORPIU und der Schütze SAG(ITTA)RIU(S) dargestellt. Die Tierkreiszeichen Steinbock, Wassermann und Fische waren bereits während der Anfertigung der Aquarelle zerstört.

Literatur: Anthony 1951, 154, 156; Baschet 1993, 176; Baum 1930, 221; Berland 1980, 42; Crozet 1932, 333, 361-363; Deschamps/Thibout 1951, 130-131, 156, 158; Duprat 1944, 51, 82-83; Franzé 2011, 158; Hubert 1951, 63-64; Kupfer 1993, 137-138; Lesueur 1969, 361-362; Mãle 1905, 779; Michel 1961, 138; Montaiglon 1876; Oursel 1980, 138-139; Roblot-Delondre 1913; dies. 1929; Salet 1933, 168-169; Schreiner 1983, 77; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 15, 73; Zweifel 1998.

33 Sankt Georgen ob Judenburg (Österreich, Steiermark), Pfarrkirche Sankt Georgen, Sanktuarium, Gewölbe

Datierung: Um 1240[1470]

Technik: Kalk-Secco mit organischem Bindemittelbestandteil, möglicherweise Kasein[1471]

Restaurierung: 1988 erfolgte eine Freilegung, Hinterspritzung und Reinigung der Malereien unter der Leitung von Restaurator Heinz Leitner. Neuputz wurde an Stellen mit verloren gegangener Originalsubstanz vorgenommen und „Aqua-Sporca-Retuschen“ zurückhaltend eingesetzt, um helle Verluste auszugleichen.[1472] Gefährdet sind die Malereien durch eine zu hohe Salzkonzentration.[1473]

Geschichte: Wegen der Thematisierung der Georgslegende wurde vermutet, dass es sich bei Sankt Georgen um die Eigenkirche eines Adligen handeln könnte.[1474] Quellen, die diese Vermutung belegen könnten, existieren nicht. Eine eindeutige Ersterwähnung ist für das Jahr 1277 in einer Urkunde belegt.[1475]

Beschreibung: Die romanische Saalkirche geht vermutlich auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück. Der Bau ist geostet und das mit einer Kuppel versehene quadratische Sanktuarium ist durch einen Triumphbogen vom ursprünglich vermutlich flach gedeckten Laienbereich getrennt. Über diesem erhebt sich der Chorturm. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde Sankt Georgen nach Osten um einen zweijochigen polygonalen Altarraum und eine Sakristei ergänzt (Abb. 310). In der Barockzeit erhielt das Langhaus ein Kreuzgratgewölbe und wurde in drei Joche unterteilt. Außerdem

---

1470 Ausführlich diskutiert und hergeleitet bei Drnek 2008, 159-245.

1471 Schwieger 1997, 6-7.

1472 Ebd., 8.

1473 Vorschläge für ein Konservierungskonzept wurden von Olaf Schwieger erarbeitet, siehe Schwieger 1997. Eine CD-Rom über Sankt Georgen bietet einen Überblick über die Restaurierungskampagne und konservatorische Konzepte, siehe Sankt Georgen CD-ROM Die spätromanischen Wandmalereien der Pfarrkirche von Sankt Georgen ob Judenburg. Interaktive CD-ROM zur Baugeschichte - Kunstgeschichte - Bildsprache - Freilegung und Konservierung - Materialwissenschaften 2003.

1474 Drnek 2008, 32.

1475 Ebd., 32 verweist auf die Erwähnung einer Georgskirche in der Mitte des 12. Jahrhunderts in einem Verbrüderungsbuch des Stifts Seckau.

wurden zwei Querschiffarme mit Konchen angefügt.[1476]

Die Wandmalereien des romanischen Sanktuariums wurden 1988 bei Renovierungsmaßnahmen entdeckt. Olaf Schwieger vermutet eine frühere Aufdeckung bei Restaurierungssarbeiten im Jahre 1929 und eine anschließende konservatorische Abdeckung derselben mit einer Putzschicht. Diese These lässt sich in den Quellen nicht belegen. Fresken sind an den Wand- und Gewölbeflächen des Sanktuariums erhalten. Die Malereien der Ostwand sind durch den gotischen Erweiterungsbau des 15. Jahrhunderts nur bruchstückhaft erhalten.[1477] Ein nachträglich eingebautes Fenster an der Südwand unterbricht die Malereien.

Das **Himmlische Jerusalem** ist in das Gewölbe des Sanktuariums in den Kontext eines Georgszyklus an den Wandflächen gesetzt (Abb. 311).[1478]

Die Malereien an den Wänden sind in Register unterteilt. Die untere Sockelzone wurde mit einem Vorhangfries geschmückt. Darüber wird im zweiten und dritten Register die Lebens- und Leidensgeschichte des Kirchenpatrons Georg geschildert (Abb. 335, 336).

Es handelt sich beginnend im dritten Register von oben der Nordwand und im Uhrzeigersinn gelesen um folgende Szenen: Zug in den Kampf, Georg gibt sein Vermögen an die Benachteiligten, der Heilige wird von Kaiser Tacianus verhört und bekennt sich zu seinem Glauben. Anschließend sind die Geißelung und das Martyrium auf dem Rad zitiert. Auf der gegenüberliegenden Südwand sind auf gleicher Höhe die Erscheinung vor den Königen und die Misshandlung des Heiligen mit Knüppeln zu sehen. Die dazwischen liegende Szene ist verloren. Es folgt Georg auf dem ehernen Bett und die Auferweckung des Ochsen der Scholastika. Im zweiten Bildregister von unten auf der Nordwand werden die

---

1476 Drnek 2008, 32-33. Ein Grundriss der Kirche findet sich bei Kaiser 1989, 23.
1477 Schwieger 1997, 7-8.
1478 Ein Schema der Wandmalereien wurde von Lanc 1989, 50, erstellt.

Auferweckung der Toten zum Leben und daran anschließend deren Taufe durch den Heiligen erzählt. Schließlich wird der Ochse durch den Zauberer Athanasius geteilt. Georg trinkt in der nächsten Szene das Gift des Zauberers. In einer weiteren Szene nimmt er ein wirksameres Gift zu sich. In der letzten Episode dieses Wandabschnitts wird der Zauberer enthauptet. Im analogen Bereich der Südwand folgt der Disput zwischen Georg, Tacianus und Kaiserin Alexandra. Die beiden folgenden Szenen sind verloren und sichtbar ist erst wieder die Enthauptung des Heiligen. Der Zyklus schließt mit der Himmelfahrt, der ein Stifter beiwohnt.[1479]

Das vierte, obere Register zeigt von aufgeklappten Architekturen umschlossene und gerahmte sowie namentlich bezeichnete Propheten des Alten Testaments mit Spruchbändern, deren Inschriften diese als Bestandteil der **himmlischen Stadt** kennzeichnen (Abb. 325-334). Diese lauten wie folgt:[1480]

S(AN)C(TU)S Ysaias / Jes 2,2: P(RE)P(AR)AT(US) MO(NS) DO(MUS) D(OMI)N(I)[1481]

S(AN)C(TU)S IEREMIA / Jer 31,6: ASCENDAM(US) IN SYON AD D(OMI)N(U)M[1482]

S(AN)C(TU)S EZECHIEL / Ez 10,3-4: I(M)PLEVIT GLORIA D(OMI)NI DOMUM ISTAM[1483]

S(AN)C(TU)S AMOS / Am 9,11: SUSCITABO T(A)B(ER)NACU(L)UM D(AV)ID[1484]

S(AN)C(TU)S ABA(CUS): nicht erhalten

S(AN)C(TU)S MICHEAS: nicht erhalten

S(ANCTUS DA)VID / Ps 93,5: DOM(U)M TUA(M) D(OMI)NE D(ECET) S(ANCTITAS)[1485]

1479 Szenenfolge und -nennung zitiert nach Lanc 2002, 469-470.

1480 Alle lateinischen Inschriften sind zitiert nach ebd., 470 und 473.

1481 *„Der Berg mit dem Haus des Herrn steht fest.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1482 *„Auf, lasst uns hinaufpilgern nach Zion zum Herrn, unserem Gott.“* Zitiert nach ebd.

1483 *„Erfüllt mit dem Ruhm des Herrn ist dieses Haus.“* Übersetzung der Verfasserin, da freie Adaption der Ezechielpassage.

1484 *„(An jenem Tag) richte ich die zerfallene Hütte Davids wieder auf.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1485 *Herr, deinem Haus gebührt Heiligkeit (für alle Zeiten).* Zitiert nach ebd.

S(AN)C(TU)S Salomo(N) / Hl 2,16: DILECT(US) M(EU)S M(IH)I EGO ILLI[1486]

S(AN)C(TU)S AGEUS / Hag 2,9-10: MAGNA ERIT GLORIA DOMUS ISTI(US)[1487]

S(AN)C(TU)S Z(A)charias / Sach 2,10 und 14: SYO(N) E(G)O I(N) ME(DIO) TUI[1488]

S(AN)C(TU)S Sophonia(S) / Zef 3,15: DISTULIT D(OMI)N(U)S IUDICIU(M) TUU(M)[1489]

(SANCTU)S NA(H)UM / Nah 1,13: VI(N)CULA TUA DIRU(M)PA(M)[1490]

Darüber ist durch ein umlaufendes Band ein Kreis eingefügt, der das flache Gewölberund umschreibt und die Überleitung zwischen quadratischem Grundriss und vermittelnden Gewölbezwickeln nuanciert (Abb. 311).

In den Kreis sind unter zwölf Arkaden, deren Zwickel von mit Zinnen bewehrten Türmen geschmückt werden, die zwölf Apostel eingefügt, die durch Inschriften in den Arkaden bezeichnet sind (Abb. 313-324). Sie halten Spruchbänder in den Händen. Die Inschriften lauten wie folgt:

S(AN)C(TU)S PETRUS / 1 Petr 1,10: DE HAC SA(L)UTE EXQ(UI)SIER(UN)T P(RO)P(HE)TE[1491]

S(AN)C(TU)S PAULUS / Hebr 4,11: FESTINEM(US) I(N)GREDI I(N) ILLA(M) REQ(UI)EM[1492]

S(AN)C(TU)S ANDREAS / Joh 1,41: D(ICITU)R CH(RISTU)S I(N)VENIM(U)S MESSIA(M) Q(UI)[1493]

1486 *„Der Geliebte ist mein und ich bin sein.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1487 *„Groß wird die Herrlichkeit des Herrn sein.“* Vulgata Hag 2,10 und Einheitsübersetzung Hag 2,9.

1488 *„(Juble und freue dich, Tochter) Zion (denn siehe,) ich (komme und) wohne in deiner Mitte.“* Vulgata Sach 2,10 und Einheitsübersetzung Sach 2,14.

1489 *„Der Herr hat das Urteil gegen dich aufgehoben.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel

1490 *„Deine Fesseln werde ich sprengen.“* Zitiert nach ebd.

1491 *„Nach diesem Heil haben die Propheten gesucht.“* Zitiert nach ebd.

1492 *„Bemühen wir uns also, in jenes Land der Ruhe (zu kommen).“* Zitiert nach ebd.

1493 *„Wir haben den Messias gefunden. Messias heißt übersetzt: der Gesalbte (Christus).“* Zitiert nach ebd.

S(AN)C(TU)S (I)ACOBUS: HOC DONUM ESYR UM E(ST)[1494]

S(AN)C(TU)S IOHANNES: IER(USA)L(E)M NOVA SPONSA AGNI[1495]

S(AN)C(TU)S THOM(AS) / Joh 14,4-6: (AB I)OH(ANN)E VIA(M) SCIM(US) Q(U)O VADIS SCIM(US)[1496]

(SANCTUS) IA(C)OBUS: BIBEMUS[1497]

S(AN)C(TU)S PH(I)LIPPUS / Joh 1,45: HU(N)C SC(RI)PSIT MOISES I(N) LEGE[1498]

S(AN)C(TU)S BARTOLOMEUS: SALVATOR VERI ISRAHEL[1499]

S(AN)C(TU)S SY(MON): VERA RETE(M)PCIO ISR(AE)L[1500]

S(AN)C(TU)S IUDAS: MA(NI)FESTAT(US) E(ST) NOB(IS) I(N) MU(N)DO[1501]

S(AN)C(TU)S MATHIAS: I(N) FIDE DEO E(ST) SAL(US) ET(ER)NA[1502]

In der Mitte des Gewölbes ist in ein Medaillon mit Vierpass die Ecclesia mit dem Kelch und dem Gotteslamm gesetzt (Abb. 312). Gerahmt wird sie von den vier namentlich bezeichneten Evangelistensymbolen S(AN)C(TU)S I(O)H(ANNE)S, S(AN)C(TU)S M(ATHEUS), (SAN)C(TU)S LUCAS, S(ANCTUS) MARCUS, die zwischen die Pässe eingesetzt sind. Eine Inschrift ist kreisförmig um die Darstellung gelegt und lautet wie folgt: SPONSA SUBARRATUR AGNI DUM FONTE NOVATUR SANGUINI[S I]NSONTIS NOS DET DIGNO[S FORE F]ONTIS.[1503]

Durch die Kombination von quadratischem Grundriss und

1494 *„Dies Geschenk ist [..?..]“* Übersetzung der Verfasserin. Drenk 2009, 117-118 schlägt eine alternative Lesart vor. Es ist unklar, ob es sich um Jakobus major oder minor handelt.

1495 *„Jerusalem, die neue Braut des Lammes.“* Übersetzung der Verfasserin. Drenk 2009, 118 bezieht den Text auf Offb 21,9-10.

1496 *„Von Johannes wissen wir den Weg, wir wissen wohin du gehen wirst.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1497 *„Lasst uns trinken!“* Übersetzung der Verfasserin. Nach Drenk 2009, 120 möglicherweise aus Mt 6,30-34. Es ist unklar, ob es sich um Jakobus major oder minor handelt.

1498 *„Über den Moses im Gesetz geschrieben hat.“* Zitiert nach Einheitsübersetzung der Bibel.

1499 *„Der Retter des wahren Israel.“* Übersetzung der Verfasserin.

1500 *„Die Erlösung des wahren Israel.“* Übersetzung von ebd.

1501 *„Gezeigt wurde es uns in der Welt“* Übersetzung von ebd.

1502 *„Im Glauben an Gott ist ewiges Heil.“* Übersetzung von ebd.

1503 *„Die Braut wird bereitet für das Lamm, indem sie erneuert wird durch den Quell des schuldlosen Blutes. Sie gebe, dass wir der Quelle würdig sind.“* Übersetzung von ebd.

kreisförmigem Gewölbe, zwischen denen die Himmelsstadt eingebettet ist, entsteht eine Synthese der viereckig geformten civitas der Offenbarung und dem ebenfalls in mittelalterlichen Vorstellungen und zahlreichen Exegesen belegten idealen Rund des Gewölbes.

Die aufgeklappte Rahmenarchitektur und Arkadenzone werden in Sankt Georgen unterschiedlich gewichtet. Die unten liegende Architektur ist niedriger als die darüber errichtete Arkadenzone. Außerdem wirken die einzelnen Elemente der unteren Zone kompakter. Keines der mit Zinnen, Türmen und teilweise hohen Sockelzonen bewehrten und oft in mehrere durchfensterte Geschosse unterteilten Gebäude gleicht dem anderen. Geeint werden sie durch in der Mitte vorgeblendete Säulen, welche die achsensymmetrische Idealität der Stadt verdeutlichen. Verbunden werden die Rahmenarchitekturen durch mit Zinnen bewehrte Mauern, die, nach hinten geklappt, die Propheten umschließen und Tiefenräumlichkeit suggerieren. Letztere sind als Dreiviertelfiguren ausgebildet und erwecken in einer Abwandlung von Offb 21,14 den Eindruck, die Position der Apostel eingenommen zu haben und als Grundsteine in der Stadt verankert zu sein. Die schlanken und scheinbar leichten Säulen der Arkatur bauen auf diese Stadtfundamente auf und bieten den vollfigurig ausgeführten und aus den Arkaden hervortretenden Aposteln Raum. Auf eine genaue Übertragung des Bibeltextes wird also zugunsten einer hierarchischen Stufung verzichtet. Öffnung wird nicht etwa durch die Tore der Offenbarung, sondern durch die blaue Hintergrund-gestaltung suggeriert.

Literatur: Die spätromanischen Wandmalereien der Pfarrkirche von Sankt Georgen ob Judenburg. Interaktive CD-ROM 2003; Brunner 1989; ders. 2000; Drnek 2008; dies. 2009; Kaiser 1989; Koller 1997, 364-365; Lanc 1989; dies. 1989b, dies. 1991; dies. 2002, 466-482; Schwieger 1997; Smolak 1991; Weber 2003; Weidl 2008.

34 Schaffhausen (Schweiz, Kanton Schaffhausen) Kloster Allerheiligen, Erhardskapelle, Sanktuarium, Gewölbe

Datierung: 2. Viertel des 13. Jahrhunderts[1504]

Technik: Kalkmalerei, die im 15. Jahrhundert in Temperatechnik übermalt wurde.[1505]

Restaurierung: Die Malereien wurden zu einem unbekannten Zeitpunkt bedeckt und traten partiell wieder zu Tage. Eine erste Sichtbarkeit ist in einer Innenansicht von 1850 belegt, weitere Hinweise sind für das Jahr 1917 nachgewiesen.[1506] Die Erhardskapelle des ehemaligen Klosters Allerheiligen wurde in den 20er Jahren auf Betreiben des damaligen Konservators Konrad Sulzberger restauriert und die Malereien systematisch aufgedeckt. Im Schaffhauser Stadtarchiv wird sein Tagebuch zum Umbau der Alten Abtei in ein Museum und zu den vorgenommenen Restaurierungen in der Erhardskapelle verwahrt und gibt Aufschluss über die Arbeiten.[1507] Die Wandmalereien wurden 1924 fast vollkommen übermalt. Diese lösen sich mittlerweile wieder von der Wand, wodurch die originale Malsubstanz verloren geht.[1508] Die Erhardskapelle ist in die Ausstellungsräume des Museums zu Allerheiligen integriert.

Geschichte/ Beschreibung: Kloster Allerheiligen wurde am 22. November 1049 durch Ita und Eberhard von Nellenburg als Eigenkloster gegründet.[1509] In die Phase des Klosterausbaus zwischen der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts und der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts (Allerheiligen V) fällt die Errichtung der Erhardskapelle mit der darüber liegenden Michaelskapelle.[1510]

Die Erhardskapelle schließt im Süden an das heutige Atrium an und wird von der Forschung als Ersatz für die zusammen mit der

---

1504 Böhmer 2011, 307.
1505 Ebd., 308.
1506 Ebd., 306.
1507 Für den Hinweis auf das Tagebuch sei Kurt Bänteli gedankt. Es ist unter der Signatur C II 71.06.01/05 im Stadtarchiv von Schaffhausen einzusehen.
1508 Böhmer 2011, 306-308.
1509 Zur Gründung durch die Nellenburger und die Segnung der Baustelle durch Papst Leo IX. siehe Gamper 1999, 129-130.
1510 Im Detail zu Phase V siehe Bänteli 1999, 74-92.

Torhalle abgerissene Nordkapelle betrachtet. Sie wurde im späten 12. Jahrhundert erbaut und war mit dem Atrium bereits in der Romanik durch eine Tür verbunden. Die einschiffige Kapelle ist rechteckig und geostet. Ursprünglich konnte sie von Westen durch ein heute nicht mehr erhaltenes Portal betreten werden, was eine im Boden gefundene Kalksteinschwelle nahe legt. Zusammen mit der vermutlich später gebauten Michaelskapelle bildet sie eine Doppelkapelle. Ein Portal an der Südseite ermöglichte eine Verbindung dieser beiden Kapellen untereinander. Beleuchtet wurde die Erhardskapelle durch drei Rundbogenfenster in der Südwand.[1511] Im 15. Jahrhundert wurde die Tür zum Atrium nach Osten verschoben und das romanische Fenster der Sanktuariumssüdwand durch ein gotisches Viereckfenster ersetzt.[1512] Heute befindet sich an dieser Stelle wieder ein Rundbogenfenster. Der Altarraum ist gegenüber dem Laienbereich durch eine Stufe leicht erhöht (Abb. 337). Eine zusätzliche Abgrenzung erfolgt durch Wandpfeiler, die ein quadratisches Kreuzgratgewölbe tragen.

Im Sanktuarium hat sich ein Bildprogramm erhalten, dessen Erhaltungszustand fragmentarisch ist. In der Lünette bestimmen einander typologisch gegenüber gestellte Szenen die Darstellung, welche den Kreuzestod Christi vorwegnehmen. Die Himmelsstadt ist in das Gewölbe des Sanktuariums gesetzt (Abb. 338).
In der Mitte der Lünette dominiert Christus am Kreuz mit Maria in blau-rotem Gewand und Johannes dem Evangelisten (Abb. 349). Die linke Bildhälfte wird von der Opferung Isaaks eingenommen (1 Mos 22,1-19). Dieser kniet auf dem Altar, während ihn Abraham am Schopf fasst und das Schwert erhebt. Gleichzeitig wendet er den Kopf und erblickt den Engel Gottes. Am linken Bildrand ist der Widder zu erkennen, den Abraham schließlich als Brandopfer statt

---

1511 Bänteli 1999, 80-81. Ein Grundriss der Kapelle, sowie ein Längs- und Querschnitt finden sich bei Böhmer 2011, 306-307, Abb. 381-383.

1512 Bänteli 1999, 96.

seines Sohnes darbringen wird.
In der rechten Bildhälfte ist die Aufrichtung der ehernen Schlange durch Mose zu erkennen, der diese an einem Stab befestigt (4 Mos 21,4-9). Der Szene wohnt ein Zeuge bei. Davon durch eine Palme getrennt und deutlich kleiner dargestellt, kann am äußersten rechten Bildrand eine männliche Stifterfigur vermutet werden.
In der Laibung des Bogens der Ostwand sind Büsten von Heiligen eingefügt, die aufgrund des fragmentarischen Zustandes keine weiteren Rückschlüsse ermöglichen (Abb. 350-353). Roland Böhmer deutet sie als männliche Heilige und konnte als Attribut bei einer Figur der Nordseite einen Palmzweig erkennen.[1513] Dies weist diese Gestalt als Märtyrer aus.
In den Gewölbekappen ist das **Himmlische Jerusalem** als quadratisch angelegte Stadtmauer dargestellt (Abb. 338). In den Zwickeln wachsen Rankenmotive hervor (Abb. 343, 344), die zu mächtigen, mit Zinnen bekrönten, rotbraunen Mauern überleiten, aus denen in den Gewölbegraten vier Türme erwachsen.
Der Aufbau von Südost- und Nordostturm entspricht einander wie jener von Südwest- und Nordwestturm (Abb. 345-348).[1514]
Im Grat zwischen Ost- und Südkappe ragt aus der rotbraun gefassten Stadtmauer ein zu beiden Seiten aufgeklappter in hellerem braun gestalteter Turm. Der untere breite Teil des Turms wird zur Ostkappe durch ein großes Rundfenster durchschnitten. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ist nicht zu klären, ob ein entsprechendes Fenster auf der gegenüberliegenden Seite existierte. Eine zum Betrachter hin aufgeklappte rotbraune Zwischenebene schließt diesen Teil nach oben ab. Dieser untere wird Josef und Konrad Hecht zufolge von zwei runden Türmen flankiert, die von Helmen in Kuppelform bekrönt werden.[1515] Für den heutigen Betrachter lässt sich nur mit Mühe das in der südlichen Gewölbekappe liegende Rundtürmchen erahnen. Mittig aus dem

1513 Böhmer 2011, 311.
1514 Ebd., 311-312.
1515 Hecht 1949, 63.

Dach des unteren Turms hervor bahnt sich ein deutlich verjüngter weiterer hellbrauner Turmteil mit einem niedrigen Helm in Pyramidenform seinen Weg nach oben und endet ungefähr auf Kinnhöhe der Figuren.
Der anschließende zu beiden Seiten des Grates verlaufende Südwestturm ist ebenso fantasievoll gestaltet wie der bereits erwähnte Südostturm. Über einem gelbbraunen Unterbau, steigt die rotbraune Dachfläche in einer leichten Brechung schräg an und wird in ihrer sich verjüngenden Form von einer auskragenden Fläche durchbrochen. Über dieser Plattform erhebt sich eine Laterne, die Josef und Konrad Hecht zufolge von einem Pyramidendach abgeschlossen wird.[1516]
Der nordwestlich anschließende rotbraune Turm ist schmal und ragt hoch hinauf. Der obere Abschluss ist unklar. Zu beiden Seiten stehen niedrigere gelbbraune Flankentürme. Die genaue Form ihrer rotbraunen Helme lässt sich aufgrund von Fehlstellen im Putz nicht mehr rekonstruieren.[1517]
In dem zur Ostkappe anschließenden Grat steht ebenfalls ein Turm. Über einem breiten unteren in hellem braun gehaltenen Turmteil erhebt sich eine rotbraune Zwischenebene, die zum Betrachter hin aufgeklappt ist. Darauf steht mittig ein ebenfalls rotbrauner, schmaler und hochaufragender Turm mit einem niedrigen Helm in Pyramidenform. Er wird von zwei niedrigeren grünen Seitentürmen flankiert. Diese sind jeweils in zwei Geschosse unterteilt. Im Erdgeschoss erfolgt ein Zugang über eine breite Türöffnung. Im Obergeschoss lassen sich jeweils drei Fensteröffnungen erkennen. Der kuppelförmige Helm wurde Josef und Konrad Hecht zufolge irrtümlich zu einer Kugel ergänzt.[1518]
Im Stadtinneren der Ost- und Westkappen bereichern jeweils zwei Hausbauten, bei denen teilweise die Dächer zu erkennen sind, die

---

1516 Hecht 1949, 64.
1517 Eine von dieser Beschreibung abweichende Interpretation der einzelnen Bauteile findet sich bei ebd.
1518 Ebd., 63.

Szenerie. Diese befinden sich jenseits der Mauern zu Seiten der Figuren. Zumindest bei zwei Häusern ist zu erkennen, dass ihre Türen geöffnet wiedergegeben sind. Möglicherweise wurden die Häuser in die Ost- und Westkappen gesetzt, da jene durch ihre stumpfen Winkel eine größere Fläche zur Ausmalung bieten.
In der Stadt thronen in jeder Kappe je drei männliche Figuren mit Heiligenscheinen, bei denen es sich möglicherweise um die zwölf Apostel handelt (Abb. 339-342). Es lassen sich weder die Gesichter, noch Attribute erkennen, die eine genauere Identifizierung ermöglichen würden.
Josef und Konrad Hecht erkannten bei der jeweils rechts außen sitzenden Gestalt in der Süd- und Westkappe ein Gefäß im Schoß.[1519] Heute entzieht sich diese Annahme dem Blick.
Die Forscher beobachteten in der Westkappe, dass zwischen der linken Figur und dem Turm in einem kleineren Maßstab in der Gotik ein kleiner Engel eingefügt wurde. Er ist gekennzeichnet durch grüne Flügel und blaue Tunikareste.[1520]
Die Gestalten tragen verschieden farbige Tuniken in Kombination mit Togen oder Umhängen. Gemeinsam ist ihnen, dass die in der Mitte sitzenden Apostel jeweils frontal dargestellt sind, und sich ihnen die an den Seiten sitzenden in einer gelehrten Konversation zuwenden.
Zu beiden Seiten der Apostel sind gelbbraune Armlehnen eines breiten bankartigen Thrones erhalten, auf dem sie sitzen. Außerdem ist das hier scheinbar mit dem Thron verbundene und in grün gehaltene Scamnum zu sehen, welches mit Sprossen durchsetzt wurde und auf das die Apostel ihre Füße gelegt haben.[1521] Darüber hinaus ist auf der rechten Seite der Ostkappe ein rund gedrechseltes Endstück des rechten Pfostens der Rückenlehne

---

1519 Hecht 1949, 65.

1520 Ebd. Die Flügelspitzen lassen sich heute ganz schemenhaft bei genauer Betrachtung erkennen.

1521 Zur Geschichte und Entwicklung von Sitzgerät und Thronen siehe Windisch-Graetz 1982, 18-36.

erhalten.

Roland Böhmer sieht in den auf Bänken sitzenden Aposteln eine Parallele zu Pfingstdarstellungen im Himmlischen Jerusalem.[1522]

Der Inhalt des gemalten Schlusssteins ist nicht mehr sichtbar. Möglich wäre die Darstellung des Gotteslammes oder Christi.

Literatur: Bänteli 1999, 80-81; Baum 1930, 256; ders. 1943, 59; Böhmer 2011, 19-23, 27, 31, 33, 36-37, 68-69, 70, 72-73, 75-76, 159-163, 205-207, 212, 214-216, 301, 306, 315-316; Diehl 1956, 52, 172; Frauenfelder 1933; ders. 1949; ders. 1951, 116-121; Gallmann 1994; Gamper 1999; Gantner 1947, 218; Guyan 1975, 31; Hecht 1928, 307-310; Hecht 1949, 61-73, 86-87; dies. 1979, 239-243; Knoepfli 1961, 111; Steiner 1947, 70; Sulzberger 1921-42; ders. [2]1938; Wüscher-Becchi 1917, 111-115.

[1522] Böhmer 2011, 72-76 beruft sich dabei auf eine ältere These von Enrico Wüscher-Bechi. Siehe Wüscher-Bechi 1928, Nr. 1181 zitiert nach Böhmer 2011, 72 Anm. 138.

35 Tournai (Belgien, Wallonische Region, Hainaut), Kathedrale Notre-Dame, Querschiff, Südarm

Datierung: 1160-1170[1523]

Technik: Die Vorzeichnungen wurden al Fresco ausgeführt, die eigentlichen Malereien in Tempera.[1524]

Restaurierung: Erste Fragmente im Querschiff traten 1865 zu Tage. Zu einer systematischen Aufdeckung kam es im Jahre 1884.[1525] Die Darstellung des Himmlischen Jerusalems wurde 1998 restauriert.[1526]

Geschichte/ Beschreibung: Die Kathedrale von Tournai wurde vermutlich um 1110 gegründet. Eine Weihe durch den Erzbischof von Reims ist für das Jahr 1171 belegt.[1527]

Es handelt sich um eine dreischiffige Basilika. Die Mittel- und Seitenschiffe sowie das auf beiden Armen halbkreisförmig endende Querschiff stammen aus romanischer Zeit. Der Chor mit Umgang wurde in der Gotik komplett erneuert.[1528] Die Kreuzgratgewölbe der Schiffe sind um 1754 entstanden. Zuvor existierte eine Flachdecke. Die ursprüngliche Farbigkeit ist hier verloren.[1529]

Wandmalereien haben sich in der Kathedrale von Tournai aus unterschiedlichen Epochen erhalten.[1530] Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** aus romanischer Zeit befindet sich im Südquerarm auf der Ostwand über dem Altar Johannes des Täufers als einziges erhaltenes Fragment in diesem Bereich (Abb. 354). Weitere romanische Fresken sind möglicherweise unterhalb dieser Darstellung unter einer neoromanischen Fassung der Wand

---

1523 Denoël/Moris/Gilbert 2008, 125. Zuletzt bestätigt bei Moris 2009, die alle Fresken stilistisch einordnet.
1524 Ebd., 125-126.
1525 Siehe hierzu Cloquet 1885, 442-443.
1526 Denoël/Moris/Lepot/Gilbert 2008, 125.
1527 Lafontaine-Dosogne 1992, 87-88.
1528 Zum Chor und seiner Ausstattung siehe Dumoulin/Pycke 1994, 32-39. Grundriss der romanischen Bauteile ohne gotisches Sanktuarium findet sich bei Moris 2009, 57.
1529 Dumoulin/Pycke 1994, 21.
1530 Denoël/Moris/Gilbert 2008, 127.

erhalten.[1531]

Zeitgleich entstanden auch die Fresken in der Katharinenkapelle, in der Kapelle der Heiligen Maria Magdalena sowie auf der Ostwand des nördlichen Querschiffarmes über dem Altar der heiligen Margarethe. [1532]

Die **Himmelsstadt** ist kreisförmig und in Aufsicht wiedergegeben. Die Kreisform wird durch ein dreiteiliges Band, welches sich um den Mauerring schlingt, besonders hervorgehoben. Die Mauern ragen hoch auf, wobei die einzelnen Lagen und Steine deutlich sichtbar sind. In der Mitte der gemalten Mauer befindet sich ein geöffnetes Portal, welches von zwei in die Höhe ragenden gemalten Türmen mit begehbaren Plattformen flankiert und von einem ebenfalls gemalten Giebel bekrönt wird. Insgesamt lassen sich sechs Türme erkennen.[1533]

Im Zentrum der Stadt zu Seiten des zentralen Portals stehen zwei monumental ausgeführte Engel mit Standarte und Globus als Wächter. Sie sind in edelsteinverzierte Dalmatiken gekleidet und nimbiert (Abb. 355).

Gedeutet wurden sie als Erzengel Gabriel und Michael aufgrund der Beischriften CAEL und S GABRIEL, die jedoch heute nicht mehr sichtbar sind.[1534] Die Engel wenden sich leicht ins Zentrum. Ihre Flügel beschirmen die hinter ihnen stehenden Figuren. Es handelt sich um zwölf nicht näher zu bestimmende Heilige, von denen nur

---

1531 Darauf verweist Moris 2009, 62, insb. Fußn. 128.

1532 Siehe Lafontaine-Dosogne 1992, 88-89. Eine inhaltliche Verbindung lässt sich nicht feststellen. Moris 2009, 24 und 62 stellt die These auf, dass als Pendant zum nördlichen Querschiff, in dem der Kirchenvater Ambrosius dargestellt ist, im südlichen Querschiff die Figur des Augustinus zu denken sei. Aufgrund der Schriften *de bono mortis* von Ambrosius und *de civitate dei* Augustins zieht ebd., 62 folgenden Schluss: *„On serait de la sorte accueilli dans le choeur de la cathédrale par une mise en exergue de la pensée des deux grands Pères de l'Église à la faveur, d'un coté, d'un récit pieux témoignant de l'immortalitè de l'âme; de l'autre, de l'image du monde éternel lui-même auquel est promise cette âme."* Diese Hypothese muss aufgrund des fragmentarischen Zustandes, der keinen Hinweis auf eine Darstellung Augustinus liefert, offen bleiben.

1533 Als ikonographische Parallele wurde in der Forschung auf den Liber Floridus aus der Universitätsbibliothek im belgischen Gand, Ms. 92, fol. 65r hingewiesen. Siehe Gatti-Perer 1983, 194-195.

1534 Moris 2009, 58, insb. Fußn. 120 mit Verweis auf Rolland 1946, 36.

die Köpfe und Nimben sichtbar sind.[1535] Seitlich der Engel wurden annähernd symmetrisch angeordnet einfache Hausbauten eingefügt. Unterhalb der Stadt und davon durch ein Wellenband getrennt, welches als das Gläserne Meer gedeutet werden kann, sitzen zwei Figuren (Abb. 356). Rechts handelt es sich um den heiligen Paulus, der deutlich an der Stirnglatze und dem spitz zulaufenden Bart zu erkennen ist. Er trägt eine weiße, gegürtete Toga. In der rechten Hand hält er ein Schriftband auf dem folgende Worte nach Hebr 13,14 zu entziffern sind:
NON HABEMUS HIC M...N...M CI...TEM // ...ED FUTURAM...U...IMU...[1536]
Links kann als Pendant der heilige Petrus vermutet werden, allerdings ist die Figur bis auf Teile des Unterkörpers verloren. Es ist unklar, ob er ebenfalls ein Schriftband in Händen hielt.
In diesem Bereich wurde die Malerei im 14. oder 15. Jahrhundert um die Figuren Mariens und Christi ergänzt. Die gekrönte Maria stand zu Seiten Petri, Christus wurde neben Paulus gesetzt. Von diesen späteren Einfügungen sind die Köpfe erhalten.[1537]

Literatur: Anthony 1951, 157-158; Chantraine/Deléhouzée 2004; Cloquet 1885; Colli 1983, 143-144; Deléhouzée 2005; Demus 1968, 185-186; Denoël/Moris/Lepot/Gilbert 2008; Dumoulin/Pycke 1985, 48; dies. 1994; Gatti-Perer 1983, 219-220, Kat. Nr. 130; Gilbert/Lepot/Denoël 2005*; Gousset 1977/78, Text, 194, 199, 201, 204, Katalog, 78; Lafontaine-Dosogne 1992; Leclercq-Marx 1997, 138-140; Lepot/Denoël/Gilbert 2006; Michel 1961, 137, 158, 166; Moris 2009; Philippe 1949, 7-12*; ders. 1961*; Rolland 1946; Warichez 1934, 269-274, 296.

*Diese Werke konnten von der Autorin nicht eingesehen werden. Angaben zitiert nach Denoël/Moris/Lepot/Gilbert 2008.

1535 Die zwölf Figuren wurden von Moris 2009, 61 als Engel bezeichnet, wofür jedoch die Hinweise fehlen, sind doch keine Flügel zu erkennen. Möglicherweise sind hier Märtyrer oder die Apostel gemeint.

1536 Zitiert nach ebd., 58. Die Stelle ist nach der Vulgata wie folgt zu ergänzen: *„Non enim habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus.“* Deutsche Übersetzung: *„Denn wir haben hier keine Stadt, die bestehen bleibt, sondern wir suchen die künftige.“*

1537 Moris 2009, 60, Fußn. 121.

36 Vicq-sur-Saint-Chartier (Frankreich, Centre, Indre), Pfarrkirche Saint-Martin, Sanktuarium, Südwand

Datierung: Terminus post quem 1130[1538]

Technik: Al Fresco[1539]

Restaurierung: Die Wandmalereien wurden 1849 durch Abt J.-B. Perigaud entdeckt.[1540] 1877 folgte eine Restaurierung der Fresken und zeichnerische Dokumentation durch Emmanuel Brune.[1541] 1929 wurden die Malereien abgenommen und auf Leinwand übertragen, um die Wandflächen zu reparieren. Bei der Wiederanbringung im Jahre 1930 wurden einige der Fresken falsch platziert.[1542] Reinigungen wurden 1955, 1976 und 1981,[1543] sowie erneut in den Jahren 1987-88 vorgenommen.[1544]

Geschichte: Eine unsichere Ersterwähnung der Pfarrkirche geht auf die 1090er Jahre zurück.[1545] Frühe Nachrichten über die Kirche sind rar. Drei Urkunden zwischen 1155 und 1171 belegen, dass die Pfarrei von Vicq Gegenstand juristischer Konflikte zwischen der Abtei von Déols, dem Erzbischof und dem Kapitel von Bourges und dem Priorat von Saint-Jean-l'Evangeliste d'Aureuil gewesen ist.[1546]

Beschreibung: Die Kirche wurde vermutlich zwischen dem Ende des 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts errichtet. Es handelt sich um eine nach Osten ausgerichtete, ungewölbte Saalkirche, deren Sanktuarium gegenüber dem Laienbereich deutlich schmaler ist (Abb. 357). Bemerkenswert ist, dass zwischen den beiden Bereichen eine Mauer eingezogen ist, die nur einen verhältnismäßig schmalen Durchgang in Form eines mittig gesetzten Bogens aufweist. Dieser weicht somit deutlich von einem regulären

---

1538 Kupfer 1984, 341.
1539 Dies. 1993, 197. Für eine ausführliche Analyse der Technik siehe dies. 1986, 107-129.
1540 Ausführlich zur Aufdeckung im 19. Jahrhundert unter Berücksichtigung und Zitation zeitgenössischer Berichte und Briefe u.a. von George Sand siehe Jacob 1931, 84-95.
1541 Kupfer 1986, 106.
1542 Dies. 1993, 197.
1543 Dies. 1986, 106.
1544 Dies. 1993, 197.
1545 Ebd., 193-194.
1546 Dies. 1984, 341-342.

Triumphbogen ab. Nach Osten wird das Sanktuarium von einer Apsis abgeschlossen. Im Süden schließt, ebenfalls durch einen schmalen Bogen verbunden, ein ebenso langer, jedoch schmalerer Raum mit apsidialem Abschluss im Osten an. Es handelt sich um eine später angefügte Kapelle, durch welche die Wandmalereien auf der Südwand des Sanktuariums in einigen Bereichen zerstört wurden. Die Apsidiole der Kapelle und der Torturm im Westen wurden in der Mitte des 19. Jahrhunderts errichtet.[1547]

Die Wände des Schiffes waren weiß gefasst und mit gelben und ockerfarbenen Streifen unterteilt.[1548] Erhalten sind Malereien auf beiden Seiten der Mauer zwischen Sanktuarium und Laienbereich der Kirche, auf den anderen Mauern des Sanktuariums und in der Apsis.[1549] Es handelt sich bei den Fresken um die zweite Ausstattung der Kirche.[1550]
Die Abfolge der Malereien von Vicq folgt keiner chronologischen Reihenfolge.[1551] Das **Himmlische Jerusalem** ist in Form der **Himmlischen Wohnungen** im mittleren Register der Südwand des Sanktuariums wiedergegeben und in den Kontext von Inkarnation, Passion und Wiederkunft Christi sowie andere neu- und alttestamentliche Bezüge und Heiligenlegenden eingebunden (Abb. 358-360).
Die einzelnen Szenen werden im Folgenden aufgeführt.[1552] Auf der Wand zwischen Schiff und Sanktuarium wurde auf der Seite zum Laienbereich die Wand in vier horizontale Register unterteilt (Abb. 357). Den oberen Abschluss bildet ein Fries. Darunter sitzen im Zentrum die Maiestas Domini und das Lamm Gottes, welche die

---

1547 Ausführlicher zur Architektur Kupfer 1984, 194-196. Ein Grundriss findet sich bei dies. 1993, Abb. 187.
1548 Dies. 1984, 340-341.
1549 Hubert 1931, 559.
1550 Kupfer 1984, 340.
1551 Dass es sich nicht um eine willkürliche Anordnung handelt, sondern um eine gezielte Platzierung, haben die Untersuchungen von Marcia Kupfer ergeben. Siehe hierzu u.a. dies. 1993.
1552 Ich orientieren mich hierbei an den Schemata von Marcia Kupfer, siehe ebd., Abb. 188-190.

horizontalen Register überschneiden. Im oberen sind zu Seiten der Maiestas zehn Apostel dargestellt. Darunter sind von links nach rechts der Zug der Heiligen Drei Könige, die Anbetung des Jesukindes, die Anklage der Jungfrau durch die Tempelpriester und die Verkündigung zu sehen. Im unteren Register auf Höhe der Arkade zum Sanktuarium befinden sich links die Darbringung im Tempel und rechts die Kreuzabnahme. In der Laibung des Bogens ist der Kampf von zwei Tugenden gegen zwei Laster verbildlicht.[1553] Im Sanktuarium wird an die Passionsgeschichte von der Südmauer über die Ostmauer bis zur Nordmauer angeknüpft. Die Menschwerdung Christi und Wiederkunft werden in der Apsis aufgegriffen.[1554] Da die Szenen im Sanktuarium ebenfalls insgesamt keiner chronologischen Reihung unterliegen, erfolgt eine Aufzählung gemäß der Wände, die untereinander durch einen Fries am oberen Rand verbunden werden.

Auf der Südwand sind unterhalb des Frieses zwei Register erhalten (Abb. 358). Im oberen sind von links nach rechts die Reinigung von Jesajas Lippen durch den Seraphim mit der Kohle (Jes 6,1-7) und der Einzug Jesu in Jerusalem geschildert. Unterhalb eines Palmettenfrieses liegt das **Himmlische Jerusalem** in Form der Himmlischen Wohnungen mit Abrahams Schoß (Abb. 359). Marcia Kupfer vermutete hier einen Bezug zum armen Lazarus, dessen Geschichte auf der gegenüberliegenden Nordwand erzählt wird.[1555] Tatsächlich kann aufgrund der Überlagerung der romanischen Schicht durch eine spätere Ausstattungsphase und durch einen Durchbruch nur der Kopf einer Figur in Abrahams Schoß ausgemacht werden. Es kann nicht mit Sicherheit angenommen werden, dass hier nur eine Figur eingefügt war. Zerstört sind Teilbereiche des Hauses, die Portalsituation und der Eingang der Seelen in die Himmlische Stadt wie dies für Vergleichsbeispiele wie

---

1553 Kupfer 1988, 56.
1554 Ebd.
1555 Ebd., 57.

Saint-Loup-de-Naud[1556] überliefert ist (Abb. 306). Erhalten sind Teile des Hauses mit drei Etagen und je zwei Wohneinheiten. Am Rand des Hauses befindet sich ein säulenartiger Turm mit Helm, der alle Geschosse übergreift. Die Etagen sind durch verschieden farbige Edelsteingesimse voneinander geschieden. Die jeweils zwei Wohneinheiten sind durch Arkaden voneinander getrennt, in denen sich je ein Seliger befindet, der sich einem anderen Seligen zuwendet. Das Haus wird von einem Dach bekrönt. Rechts davon befindet sich Abrahams Schoß, der aufgrund der späteren Übermalungen nur partiell erhalten ist. Neben diesem ist der Ansatz eines Daches sichtbar. Es ist zu vermuten, dass das Haus mit den Wohnungen verlängert wurde und vielleicht ein Portal existierte oder dass das Haus deckungsgleich zur linken Bildhälfte weitergeführt wurde.[1557]

An diese Szene schließt die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies an.[1558] Die darunter dargestellte Szene ist verloren. Aufgrund der zitierten Bezugnahme zu Lazarus wurde als mögliche Ergänzung unterhalb der Himmlischen Wohnungen der Aufenthalt des reichen Prassers in der Hölle vorgeschlagen, wobei die Unsicherheit dieses Vorschlages aufgrund des fehlenden Befundes angemerkt wurde (Abb. 360).[1559]

Auf der Westwand wird unter dem Fries der Einzug Christi in Jerusalem im oberen Register weitergeführt (Abb. 361). Es folgt rechts das letzte Abendmahl. Unter dem Palmettenfries befinden sich großfigurige Darstellungen der inschriftlich bezeichneten Propheten David und Mose. Das untere Register ist verloren.[1560]

Auf der Nordwand sind unter dem obligatorischen Fries im oberen Register der Raub des Leichnams des heiligen Martin gemäß der Überlieferung in der Geschichte der Franken bei Gregor von Tours

---

1556 Auf die Parallelen zu Saint-Loup-de-Naud hat wohl zum ersten Mal Jean Hubert hingewiesen, siehe Hubert 1931, 573.

1557 Für Letzteres spricht sich ebd. aus.

1558 Kupfer 1988, 57.

1559 Dies. 1993, 130.

1560 Dies. 1988, 56-57.

rezipiert (Abb. 362).[1561]

Unter dem Palmettenfries wird die Passionsgeschichte wieder aufgegriffen, allerdings statt im oberen im mittleren Register. Es handelt sich von links nach rechts um die Fußwaschung, die Festnahme Christi mit Malchus Ohr und dem Kuss des Judas und die Kreuztragung durch Simon von Kyrene. Im unteren Register ist in der Mitte das Gleichnis vom armen Lazarus und dem reichen Prasser erhalten.[1562]

Auf der Ostwand stehen zwischen den beiden Fenstern im oberen Register Jeremias und möglicherweise die Propheten Elias und Jesaja (Abb. 363).[1563] In die Fensterlaibungen eingefügt waren ursprünglich zum einen ein Engel und ein Dämon sowie zum anderen Kain und Abel, die bei der Wiederanbringung der Fresken falsch positioniert wurden.[1564]

Am linken äußeren Rand des oberen Registers war der Kampf zwischen Michael und einem Dämon verbildlicht. Vom mittleren Register ist nur auf der rechten Seite ein Engel über einem Drachen erhalten. Auf der linken Seite komplettierte ursprünglich ein weiterer Engel mit Basilisk den Kampf der Engel im Himmel. Die Darstellung ist mittlerweile nicht mehr sichtbar.[1565] Das untere Register ist verloren.

In der Laibung des Bogens zur Apsis schweben im oberen Abschnitt zwei Seraphim. Die darunter liegende Darstellung ist nicht erhalten. Auf frühen Aquarellzeichnungen aus dem 19. Jahrhundert sind zwei gekrönte Häupter zu erkennen. In der Apsis lassen sich die Register fast vollständig rekonstruieren (Abb. 364). Auf den Fries wird verzichtet. Im Zentrum der Komposition und über dem nachträglich eingebrochenen Apsisfenster thront die von zwei Engeln gehaltene Maiestas Domini in der Mandorla, die von den vier Wesen flankiert

---

1561 Kupfer 1993, 123-124 erklärt ausführlich die Bedeutung der Darstellung für Vicq.
1562 Dies. 1988, 56-57.
1563 Dies. 1993, 128.
1564 Ebd., 197.
1565 Ebd., 127-128.

wird. Im darunter liegenden Register sind von links nach rechts die Heimsuchung, die Kreuzigung des heiligen Petrus und Christus vor Herodes dargestellt. Darunter wurden ein mehrteiliger Fries mit unterschiedlichen Mustern und eine gemalte Draperie aufgemalt.[1566]

Literatur: Anthony 1951, 49, 151-152, 166; Avril 1983, 181-182; Baum 1930, 187-188, 220, 255; Bogner 1977/78, 16-20, 38-41; Brion-Guerry 1958, 48-49; Brune 1896; Cook/Gudiol Ricart 1950, 32; Crozet 1932, 18-19, 203, 328, 333-351, 353, 356-359, 361, 363; de Francovich 1955, 421-435; Deschamps/Thibout 1951, 42, 99-102, 104-105, 108, 112, 145, 153, 155-158, 161; Demus 1968, 144-145; Dodwell 1971, 95, 200; Duprat 1944, 162-167; Favière ^{2}1976, 223-228, 265; Focillon 1938, 46-49; Gousset 1977/78, Text, 194, 199-200, 203, Katalog, 75; Grabar 1949, 264, 273; Grabar/Nordenfalk 1958, 45, 92, 98, 102; Hubert 1931; ders. 1945; ders. 1951, 63; Jacob 1931; Kuhn 1930, 20, 27, 72, 76; Kupfer 1982; dies. 1984; dies. 1985; dies. 1986a; dies. 1986b; dies. 1988; dies. 1993, insb. 120-147 und 193-198; Mãle 1905, 775-776; ders. 1924, 68, 75, 102, 114; Michel 1961, 24, 28-30, 43, 46, 61, 70, 74, 76-78, 80, 82, 93-95, 97-98, 101-102, 108-109, 112, 115-119, 129, 134, 137, 142-143, 147, 155-156, 159; Pijoan/Gudiol Ricart 1948, 128; Porcher 1954, 47, 54 Nr. 118, 107 Nr. 313; Post 1930, 99; Sureda i Pons ^{2}1989, 18, 226; Van De Moortele/Lagabrielle 1994, 11, 24, 29, 57-58; Wettstein 1974, 76-77.

[1566] Kupfer 1993, 129-131.

37 Wienhausen (Deutschland, Niedersachsen), Zisterzienserinnenstift, Nonnenchor, Gewölbe, östliches Joch

Datierung: Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, vermutlich nach 1330[1567]

Technik: Unbekannt[1568]

Restaurierung: Für das Jahr 1488 wird in der Klosterchronik berichtet, dass die Malereien von drei Nonnen erneuert wurden. Die dabei vorgenommenen Übermalungen wurden von 1867-68 durch den Restaurator Heinrich Ludger Schröer entfernt und der Originalbestand mit Kalkkaseintechnik überdeckt. 1927 wurden Maßnahmen durch den Kirchenmaler Gotta aus Hannover vorgenommen, die teilweise stärker invasiv waren. Allerdings griff er nicht in den Bestand des Ostjoches ein. 1966 wurde durch den Statiker Professor Pieper aus Braunschweig aufgrund von zahlreichen Rissen im Gewölbe eine bauliche Konstruktion in den Dachstuhl eingefügt. Seit 1984 wurden Untersuchungen zum Zustand der Malereien durchgeführt, die zu Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen von 1990-94 führten. [1569]

Geschichte: Ein geschichtlicher Abriss findet sich im Textteil dieser Arbeit in 6.4.2 Die Nonnenempore von Wienhausen.

Beschreibung: Die Wand- und Deckenmalereien von Wienhausen mit der Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** im östlichen Gewölbejoch befinden sich im Nonnenchor, welcher im Südflügel des 1. Obergeschoss der Klausur gelegen ist. Die Nonnen konnten so an der Messe der im Osten angrenzenden Archidiakonatskirche teilnehmen, ohne von den Gemeindemitgliedern gesehen zu werden.[1570]

Bei dem Nonnenchor handelt es sich um einen langgestreckten, vierjochigen Saal mit Kreuzrippengewölbe, der an der Südwand mit vier Lanzettfenstern versehen ist (Abb. 366). An der Nordwand, die

---

1567 Siart 2008, 24.

1568 Dies ist den starken Veränderungen des 19. Jahrhunderts geschuldet. Siehe Ausführungen zur Restaurierung.

1569 Königfeld/Lausmann 1995, 91-94.

1570 Ein Grundriss von Kloster Wienhausen findet sich bei Siart 2008, 21, Abb. 4 und 5.

an den Kreuzgang grenzt, werden jene Fenster in der Malerei durch Blendbögen imitiert und veranschaulichen durch ihre Vierzahl erneut die Anzahl der Joche. Die Westwand wird von einem im Verhältnis zu den anderen Fenstern größeren Lanzettfenster eingenommen. Die gegenüberliegende Ostwand war ursprünglich zur Kirche hin offen. Sie wird vom Kirchenraum durch einen monumentalen Gurtbogen abgetrennt. Wände und Decke des Raumes sind vollständig bemalt.[1571] Süd-, West-, und Nordwand sind in jeweils zwei Register unterteilt und regelmäßig um die Lanzettfenster und Blendbögen mit monumentalen Darstellungen der Heiligen Alexander, Mauritius, Christophorus und Michael angeordnet. Im unteren Register sind auf der Südwand die Martyrien der zwölf Apostel und anderer männlicher Märtyrer dargestellt, auf der gegenüberliegenden Seite hingegen die Hinrichtungen acht weiblicher Märtyrerinnen sowie die Episode zwischen Christus und Zachäus. Außerdem findet sich hier die für den klösterlichen Kontext wichtige und am Zugang zum Chor platzierte Szene „Kloster Wienhausen von Seraphim bewacht“ (Abb. 368). Im unteren Register der Westwand befinden sich ebenfalls Martyrien männlicher Heiliger. Im oberen Register entspannt sich von der Südwand bis zum ersten Joch der Nordwand die Geschichte von der Erschaffung der Welt bis zur Vertreibung aus dem Paradies und wird weitergeführt mit exemplarischen Episoden aus dem Alten Testament. Erwähnt werden soll, dass mit der Erschaffung des Lichts eine Präfiguration der Himmelsstadt ins Bild gesetzt ist (Abb. 371). Der Gurtbogen der Nordwand wird von Medaillons mit Darstellungen der Monatsarbeiten eingenommen. Jedes Joch des Gewölbes ist in vier Kappen unterteilt. Die von Westen aus gesehenen ersten drei Joche zeigen vor einem Weinrankenfries jeweils zwölf Medaillons, drei in jeder Kappe, die verschiedene Episoden von der Inkarnation bis zur Verherrlichung Christi zeigen,

---

1571 Im von Wiebke Michler erstellten Schema sind alle Szenen und Figuren gelistet. Siehe Abb. 365 in dieser Arbeit oder Michler 1968, 11.

wobei das öffentliche Leben Christi fast vollkommen ausgeklammert wird (z.B. Abb. 372-374). Das vierte Joch weicht von dem vorherigen Gewölbeschema ab und verzichtet auf die Wiedergabe von Medaillons und Weinranken. Stattdessen entsteht hier ein Bild des **Himmlischen Jerusalems**, dessen komplexe, das Gewölbe umspannende und über drei Ebenen geschachtelte und verzahnte Gestalt keine eindeutige geometrische Form erkennen lässt, zumal die Ebenen in den einzelnen Kappen unterschiedlich hoch ansetzen und zahlreiche Architekturabbreviaturen einzelne Szenen überfangen (Abb. 367). Die Hintergründe alternieren zwischen rot und blau. In den Gewölbezwickeln stehen pro Kappe jeweils zwei Propheten mit Spruchbändern, die auf die Himmelsstadt verweisen. Ihre den Raum ausfüllenden Gestalten werden von einer mit Zinnen bewehrten und von einer Maßwerkblume durchbrochenen Mauer überfangen. In der östlichen Gewölbekappe sind den Propheten folgende Inschriften beigegeben: CIVITAS SUPERNE PATRIS ILLUSTRATUR VERI SOLIS SPLENDORE[1572] und QUAM GLORIOSA DICTA SUNT DE TE CIVITAS DEI[1573]
Im darüber liegenden Register befinden sich unter einer baldachinartigen Konstruktion mit Türmchen, deren Dächer von Perlen bekrönt sind, zwei Cherubim mit ausgestreckten Armen. Zu beiden Seiten schließen unter weiter gespannten und höher dimensionierten Arkaden die Krönung Mariens durch Christus und eine Darstellung von sechsflügeligen Seraphim an. Diese Szenen werden an den Seiten von mit Wellenmuster gefassten Säulen begrenzt und von Maßwerkbögen, an denen Perlen hängen, nach oben abgeschlossen. Über dem Maßwerk ist eine mit Perlen geschmückte Turmlandschaft, bestehend aus einem größeren Mittelturm und zwei flankierenden Türmchen, eingefügt, welche die

---

1572 Alle lateinischen Textstellen und Übersetzungen sind zitiert nach Michler 1967, 191. Sofern es sich um Bibelstellen handelt, werden diese in der Fußnote aufgeführt. Deutsche Übersetzungen nach ebd., keine Bibelstelle: *„Die Stadt des Vaters in der Höhe wird erleuchtet von dem Glanze einer wahrhaften Sonne.“*

1573 Ps 87,3: *„Herrliche Dinge werden von dir gepredigt, Stadt Gottes.“*

verbleibende Bogenform ausfüllt. Bei der Krönung Mariens sitzen Christus und zu seiner Rechten Maria mit Kronen bekleidet auf einer langen und mit Maßwerk geschmückten Bank. Christus hat die rechte Hand erhoben, Maria die Hände zum Gebet gefaltet. Neben den beiden schwingen Engel Rauchfässer. Die fünf Seraphim der anderen Szene sind gleichartig mit geöffneten Armen und in Isokephalie wiedergegeben, außerdem sind nur geringe Unterschiede in der Farbgestaltung auszumachen. Darüber und durch die raumgreifende bogenförmige Gestaltung scheinbar in jene übergehend, thront die Maiestas Domini. Christus in der Mandorla wird zunächst von sechs kleineren Dreiviertelkreisen eingefasst, die neben den vier Evangelistensymbolen Sterne als Abbild des Himmels zeigen. Diese blütenartige Anordnung wird um von den durch die Dreiviertelkreise überschnittenen Dreiecken mit weiteren Sternen sowie in der vertikalen Achse gelegener Gestirne Sonne und Mond ergänzt. Es folgen Blumen zur Füllung von Leerflächen und zwei Turmbauten mit einem mit Perlen verzierten Dach.
Zwischen der Maiestas Domini und den darunter liegenden Szenen entsteht eine enge Verzahnung. Dies geschieht zum einen durch die unteren Dreiviertelkreise des Markuslöwen und Lukasstieres, die unmittelbar angrenzen und zum anderen durch die äußere und vor blauem Hintergrund gefasste Außenfläche mit Blumenmotiv.
In der Südkappe stehen in der unteren Zone Propheten mit folgender Inschrift: SIT SALUS ET HONOR DEO N(OST)RO QUI SEDET SUPER THRONUM ET AGNO[1574]
In der zweiten Ebene folgen Bischöfe mit Äbten und weibliche Märtyrerinnen unter zwei Arkaden, die durch eine Mauerzone miteinander verbunden sind, und welche nach oben bis zu einem Zinnenkranz weitergeführt den horizontalen Abschluss dieser Ebene bildet. Innerhalb der Arkaden ist die bereits bekannte Gliederung mit Säulen, Maßwerk und Architekturabbreviatur zu beobachten, wobei letztere als turmbewehrter Bau mit flankierenden Laubengängen mit

[1574] Offb 5,13 und 7,10: *„Heil und Ehre sei unserem Gott, der auf dem Stuhl sitzt, und dem Lamm!“*

jeweils acht Arkaden ausgeformt sind, die ebenfalls mit Türmen versehen sind. Die obere Szene zeigt in der üblichen Einfassung die Krönung der 24 Ältesten, überfangen von einer fünftürmigen, untereinander verbundenen und perlengezierten Turmarchitektur mit betontem Mittelturm, die durch einen Zinnenfries von fünf weiteren Turmdächern mit Maßwerkblumen abgegrenzt wird.
Die Westkappe zeigt im Zwickel zunächst zwei Propheten mit folgender Inschrift: DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TUE ET LOCUM[1575]
In der darüber liegenden Zone wird die dreiteilige Grundgestaltung der Ostkappe, sicherlich bedingt durch die gleiche Grundfläche, wieder aufgenommen. In der Mittelszene musizieren Engel unter einem Baldachin. Sie wird von der Versammlung des Gründungspaares, der Äbtissin und der Pröbste auf der einen Seite und von den geistlichen Jungfrauen auf der anderen Seite flankiert und zeigt leicht variierte architektonische Überbauten mit herabhängenden Perlen, über denen eine mit Maßwerk verzierte Mauerzone gelegt ist, die nach oben durch einen breiteren Mittelturm und zwei seitliche Annexbauten mit Türmen abgeschlossen wird. Die darüber angeordnete obere Zone zeigt Mönche, deren Versammlung an den Seiten von zwei Säulen begrenzt wird, die von einer dreiteiligen Turmanlage mit dem bekannten perlartigen Fries überdacht ist. Die Propheten der Nordkappe halten folgende Inschriften in Händen: QUA IRI PLENUM EST GAUDIUM[1576] und HEC EST CIVITAS REGIS MAGNI[1577]
Darüber sind zwei Szenen wie in der gegenüberliegenden und von der Grundfläche gleichen Südkappe unter der bekannten Arkadengestaltung fassbar, erneut durch Mauerwerk verbunden und nach oben abgeschlossen. Drei von Maßwerk durchbrochene Giebel mit dazwischen liegenden Dachaufbauten bestimmen das

---

1575 Ps 26,8: *„Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses und den Ort (da deine Ehre wohnt).“*
1576 „*Wo einzugehen freudenreich ist.“.*
1577 Ps 48,3 und Mt 5,4: *„Dies ist des großen Königs Stadt.“*

Bild. Es handelt sich um männliche Märtyrer und die zwölf Apostel, die teilweise anhand von Attributen näher bestimmt werden können. Zu erkennen sind der heilige Nikolaus mit den drei Steinen, ein Heiliger mit einem Schwert, möglicherweise der dem Kloster nahe stehende heilige Alexander, Laurentius mit dem Rost und ein Heiliger mit einer Keule. Von den Aposteln lassen sich eindeutig Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwert im Zentrum der Komposition sowie zu seiner Rechten der heilige Andreas mit dem Kreuzstab und Jakobus d.J. mit der Keule erkennen. Zur Linken Petri halten zwei Apostel gemeinsam ein Schwert in Händen, weswegen es sich um Jakobus d.Ä. und Matthäus handeln könnte. Die obere Szene umfasst vermutlich zehn Propheten mit dem Lamm Christi. Erneut wird diese Szene von Säulen und dem perlengezierten Maßwerk eingefasst. Darüber befindet sich eine von sieben Doppelfenstern durchbrochene Mauerzone, die von drei schlanken Türmen mit Maßwerkblumen abgeschlossen wird, die wiederum von einem bogenförmigen Zinnenfries hinterfangen werden.

Literatur: Appuhn 1986a, ders. ^{3}1986b; Baum 1930, 361; Classen 2002a; ders. 2002b; Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 238-243; Kaufhold 2002; Koch 1988; Königfeld/Lausmann 1995; Konrad-Schineller 2014; Mecham 2004; dies. 2005; Michler 1967; dies. 1968; Mohn 2006, 234-245; Schwarz 1996; Siart 2008, 21-90; ders. 2010; Wittekind 2010.

38 Wilhelmshaven-Fedderwaden (Deutschland, Niedersachsen), Kirche Sankt Stephanus, Kirchenschiff, Gewölbe, drittes Joch von Westen

Datierung: Um 1280[1578]

Technik: Al Secco[1579]

Restaurierung: Die Malereien wurden 1976 aufgedeckt und bis 1978 restauriert.[1580]

Geschichte: Zur Gründungsgeschichte und Weihe der Kirche ist nichts bekannt. Die Gemeinde Fedderwarden ist urkundlich erstmals eindeutig im Jahre 1420 im sog. Stader Kopiar belegt.[1581]

Beschreibung: Bei Sankt Stephanus handelt es sich um eine dreijochige Saalkirche mit apsidialem Abschluss im Osten, die im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Die Kirche erhielt ein Domikalgewölbe.[1582]

Die Ausmalung erfolgte wohl unmittelbar nach Errichtung der Kirche und befindet sich im Gewölbe.[1583] Die Darstellung des **Himmlischen Jerusalems** ist im dritten Joch von Westen innerhalb des Weltgerichts zu sehen (Abb. 378, 379). Die Fresken erstrecken sich über das gesamte Gewölbe des Schiffes und zeigen in den ersten beiden Jochen von Westen nach Osten zunächst einen ausführlichen Christuszyklus, wobei nur die Kindheit Jesu und die Passionsgeschichte ausgewählt wurden (Abb. 375-377).[1584] Die Erzählung beginnt in den christologischen Feldern jeweils in der nördlichen Kappe und wird im Uhrzeigersinn gelesen. Auffällig ist, dass die radiale Leseweise in der kreisförmigen Komposition der Szenen aufgegriffen wird.

Insgesamt sind 16 Szenen erhalten, wobei drei nicht näher

1578 Grote/Königfeld 1980, 47.

1579 Ebd., 53.

1580 Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 248.

1581 Grote/Königfeld 1980, 18.

1582 Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 248. Eine ausführliche Abhandlung zur Baugeschichte der Kirche findet sich bei Grote/Königfeld 1980, 19-24.

1583 Siehe Datierung oben.

1584 Die einzelnen Szenen sind in den hier gezeigten Abbildungen aufgrund ihres fragmentarischen Zustandes schwer zu erkennen. Deswegen sei auf die rekonstruierenden Zeichnungen von Grote/Königfeld 1980, Taf. 166 verwiesen.

identifiziert werden können. Diese umfassen im westlichen Joch die Verkündigung an die Hirten, Christus im Tempel und zwei weitgehend zerstörte Szenen (Abb. 375). Im zweiten Joch sind zwölf Szenen aus der Passionsgeschichte erhalten (Abb. 376, 377). Nach dem Einzug in Jerusalem werden die Berufung des Zachäus, eine nur fragmentarisch erhaltene Szene, das Abendmahl, der Verrat des Judas, Christus vor Pilatus, Christus vor Herodes Antiphas, die Verspottung Christi, die Kreuztragung, die Dornenkrönung, die Kreuzigung und Kreuzabnahme geschildert.[1585]
Daran schließt im dritten Joch das Weltgericht an (Abb. 378). Die Erzählstruktur der Christusvita ist aufgegeben. Stattdessen ist die kreisförmig angelegte Komposition zum liturgischen Zentrum, dem Sanktuarium ausgerichtet. In der westlichen Kappe ist die Auferstehung der Toten zu sehen, die mit den Händen die Sargdeckel zur Seite schieben. Sie werden von Engeln auferweckt, die zu ihren Seiten die Posaunen blasen, die das Gericht Gottes verkünden. Die Malereien der gegenüberliegenden östlichen Kappe sind nicht mehr erhalten. Hier stand sicherlich Christus als Weltenrichter, der möglicherweise von den zwölf Aposteln flankiert wurde. In der nördlichen und südlichen Kappe werden das **Himmlische Jerusalem** (Abb. 379) und die Hölle einander gegenübergestellt. Die Verdammten sind mit einer Kette gefesselt, die an einem Rad in Richtung des aufgerissenen Höllenrachens gezogen werden. Diesem gegenüber quält ein Teufel in Affengestalt die nackten Seelen mit Schlägen und hält die Kette fest in einer Hand, so dass kein Entfliehen möglich ist. Auf der gegenüberliegenden Seite wird der Zug der Seelen ins Himmlische Jerusalem veranschaulicht. Die Seligen tragen unterschiedliche Gewänder, die sie in weltliche und geistliche Würdenträger scheiden. Auffallend ist, dass die geistlichen Würdenträger im Vordergrund des Zuges angeordnet sind, wodurch ihnen ein besonderes Gewicht verliehen wird. Deutlich zu erkennen sind ein

[1585] Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 248.

Bischof in Kasel, Pallium und mit Mitra sowie ein Mönch in einer braunen Kutte.
Flankiert werden die Seelen von zwei Engeln. Dem Zug folgt ein Engel, der in eine Toga gekleidet ist und ein Labarum in Händen hält. Vor der Himmelsstadt, eine kindliche, weiß gekleidete Seele an der Hand nehmend, steht ein weiterer identisch gekleideter Engel, der mit seiner Linken in Richtung Stadt weist. Das Himmlische Jerusalem zeigt sich hier als eine in Frontalansicht gestaltete symmetrische und durchscheinende Architekturabbreviatur. Der Bau setzt sich aus sechs schmalen und mit Perlen bekrönten Turmaufbauten mit fünf Bogenöffnungen zusammen, die durch Maßwerkbögen miteinander verbunden sind. Das Innere der Stadt ist bis auf die Einfügung von Sternen zur Kennzeichnung der himmlischen Sphäre ungestaltet und leer. Die Arkaden suggerieren eine Öffnung, obgleich kein Tiefenraum fassbar ist.

Literatur: Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog, 248-249; Grote/Königfeld 1980.

Literaturverzeichnis

Quellen

Adso von Montier: De ortu et tempore Antichristi, hg. von Daniël Verhelst, in: CCCM 45. [Adso von Montier, De ortu et tempore Antichristi]

Alexander von Bremen: Expositio in Apocalypsim, hg. von Alois Wachtel, in: MGH 59, 1. [Alexander von Bremen, Expositio in Apocalypsim]

Alkuin von York: Commentaria in sancti Joannis Evangelium, in: Migne PL 100, 733-1008. [Alkuin von York, Commentaria in sancti Joannis Evangelium]

Alkuin von York: Commentariorum in Apocalypsin libri quinque, in: Migne PL 100, 1087-1156. [Alkuin von York, Commentariorum in Apocalypsin]

Alpers, Paul (Hg.): Das Wienhäuser Liederbuch, Hannover-Linden 1944. [Alpers 1944]

Ambrosius Autpertus: Expositionis in apocalypsin, hg. von Robert Weber, in: CCCM 27 und 27a. [Ambrosius Autpertus, Expositionis in apocalypsin]

Ambrosius von Mailand: Expositionis evangelii secundum Lucam - libri VI-X (Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis Opera 12), hg. von Giovanni Coppa, Roma 1978. [Ambrosius von Mailand, Expositionis evangelii secundum Lucam]

Andreas Floriacensis: Vie de Gauzlin, abbé de Fleury (Sources d'histoire médiévale 2), hg. und übersetzt von Robert-Henri Bautier und Gilette Labory, Paris 1969. [Andreas Floriacensis, Vie de Gauzlin]

Andreas von Caesarea: Der Apokalypsekommentar des Andreas von Kaisarea, in: MTS 1 Sup 1. [Andreas von Caesarea, Apokalypsekommentar]

Annales Pruveningenses, in: MGH SS XVII, 606-609. [Annales Pruveningenses]

Anselm von Havelberg: Dialogi, in: Migne PL 188, 1139-1248. [Anselm von Havelberg, Dialogi]

Appuhn, Horst (Hg.): Chronik und Totenbuch des Klosters Wienhausen, Wienhausen ^{3}1986. [Appuhn ^{3}1986b]

Apringius von Beja: Apringi Pacensis Episcopi Tractatus in Apocalypsin Fragmenta quae Supersunt, hg. von Roger Gryson, in: CCSL 107, 11-97. [Apringius, Tractatus in Apocalypsin]

Athanasius: Ausgewählte Schriften des Heiligen Athanasius, Erzbischofs von Alexandria und Kirchenlehrers (Bibliothek der Kirchenväter 1/29), hg. und übersetzt von Joseph Fischer, Kempten 1875. [Athanasius, Ausgewählte Schriften]

Athanasius: Expositiones in Psalmos, in: Migne PG 27, 59-590. [Athanasius, Expositiones in Psalmos]
Aurelius Augustinus: De civitate dei, hg. von Bernhard Dombart und Alphons Kalb, in: CCSL 47 und 48. [Aurelius Augustinus, *de civitate dei*]
Aurelius Augustinus: Ennarationes in Psalmos, in: Migne PL 37. [Aurelius Augustinus, *Ennarationes in Psalmos*]
Aurelius Augustinus: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat. Aus dem Lateinischen übers. von Alfred Schröder. (Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften 1-3, Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 01, 16, 28) Kempten/ München 1911-16. [Aurelius Augustinus, *Gottesstaat*]
Aurelius Augustinus: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Vorträge über das Evangelium des hl. Johannes (Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften Bd. 4-6; Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Bd. 8, 11, 19), hg. und übersetzt von Thomas Specht, München 1913-1914. [Aurelius Augustinus, *Vorträge über Johannes*]
Aurelius Augustinus: Homélies sur l‘évangile de Saint Jean LV - LXXIX (Oeuvres de Saint Augustin 74 A, Série 9), Paris 1993. [Aurelius Augustinus, *Homélies sur l'evangile*]
Aurelius Augustinus: Sermones de Scripturis, in: Migne PL 38, 23-994. [Aurelius Augustinus, *Sermones de Scripturis*]
Barontus: Visio Baronti, in: MGH, Script. rerum merov. 5, 377-394. [Barontus, *Visio Baronti*]
Beatus von Liébana: Beati Liebanensis Tractatvs de apocalipsin/Ps. prior und Ps. altera, hg. von Roger Gryson, in: CCSL 107 B und C. [Beatus von Liébana, *Tractatus de apocalipsin*]
Beda Venerabilis: Expositio apocalypseos, hg. von Roger Gryson, in: CCSL 121 A, II 5. [Beda Venerabilis, *Expositio apocalypseos*]
Beda Venerabilis: Historia ecclesiastica gentis anglorum, hier Bd. 2, übersetzt von Günther Spitzbart, Darmstadt 1982. [Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica*]
Berengaudus: Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, in: Migne PL 17, 763-970. [Berengaudus, *Expositio super Apocalypsis*]
Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, hg. von Gerhard B. Winkler, 10 Bde., Innsbruck 1990-99. [Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke*]

Bernhard von Clairvaux: Sermones De Sanctis. In Dedicatione Ecclesiae, in: Migne PL 193, 517-536. [Bernhard von Clairvaux, *Sermones in dedicatione ecclesiae*]
Bernhard von Morlaix: De contemptu mundi. a bitter satirical poem of 3000 lines upon the morals of the XIIth century, hg. von Herman C. Hoskier, London 1929. [Bernhard von Morlaix, *De contemptu mundi*]
Bonaventura: Commentarius in Evangelium Ioannis, in: Doctoris Seraphici S. Bonaventura, Commentaria in Sancta Scripturam 45, 1893, 237-532. [Bonaventura, *Commentarius in Evangelium Ioannis*]
Bonaventura: Itinerarium mentis in Deum, hg. und übersetzt von Philotheus Böhner, 2 Bde., Saint Bonaventure 1956. [Bonaventura, *Itinerarium*]
Botho von Prüfening: de domo dei, in: Maxima Bibliotheca veterum patrum 21, Lyon 1677, 489-513. [Botho von Prüfening, *de domo dei*]
Bruno von Segni: Commentaria in Joannis, in: Migne PL 165, 451-604. [Bruno von Segni, *Commentaria in Joannis*]
Bruno von Segni: Expositio in Apocalypsim, in: Migne PL 165, 603-736. [Bruno von Segni, *Expositio in Apocalypsim*]
Caesarius von Arles: Expositio in Apocalypsin, in: Migne PL 35, 2417-52. [Caesarius von Arles, *Expositio in Apocalypsin*]
Cassiodorus: Complexiones in Apocalypsin, hg. von Roger Gryson, in: CCSL 107, 99-129. [Cassiodorus, *Complexiones in Apocalypsin*]
Clemens von Alexandrien: Les Stromateis. Stromate IV (Sources Chretiennes 463), hg. von Annewies van den Hoek, Paris 2001. [Clemens von Alexandrien, *Les Stromateis*]
Clemens von Alexandrien: Teppiche: Wissenschaftliche Darlegungen entsprechend der wahren Philosophie (Bibliothek der Kirchenväter, 2/17, 19, 20), hg. und übersetzt von Otto Stählin, München 1936-38. [Clemens von Alexandrien, *Teppiche*]
Cyprian von Carthago: Des heiligen Kirchenvaters Cyprianus sämtliche Schriften (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Bd. 34), hg. und übersetzt von Julius Baer, München 1918. [Cyprian, *Schriften*]
Cyprian von Carthago: Liber de Habitu Virgininum, in Migne PL 4, 439-464. [Cyprian von Carthago, *de Habitu Virginum*]
Cyrill von Alexandria: Commentarium in Joannem continuatio, in: Migne PG 74, 9-756, hier Buch 9, 105-282. [Cyrill von Alexandria, *Commentarium in Joannem*]
Cyrill von Alexandria: Commentary in the Gospel according to S. John (Library of the

Fathers of the Holy Catholic Church 48), übersetzt von P.E. Pusey und T. Randell, 2 Bde., hier Bd. 2, London 1885. [Cyrill von Alexandria, *Commentary in S. John*]
Ebo von Michelsberg: Vita S. Ottonis Episcopi Babenbergensis, in: MPH VII/2. [Ebo von Michelsberg, *Vita S. Ottonis*]
Erminold von Prüfening: Vita Erminoldi abbatis Pruveningensis, MGH SS 12, 480-500. [Erminold von Prüfening, *Vita*]
Eusebius von Caesarea: de martyribus palaestinae, in: Migne PG 20, 1457-1520. [Eusebius von Caesarea, *de martyribus palaestinae*]
Floro von Lyon: Carmen XX, in: MGH Poetae Latini aevi carolini II, 548. [Floro von Lyon, *Carmen*]
Gerhoch von Reichersberg: Liber de aedificio Dei, in: Migne 194, 1187-1335. [Gerhoch von Reichersberg, *Liber de aedificio Dei*]
Godeschalcus und Visio Godeschalci, mit deutscher Übersetzung, (Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins 74), hg. und übersetzt von Erwin Assmann, Neumünster 1979. [*Godescalcus, Visio Godeschalci*]
Goswin von Marienberg: Chronik des Stiftes Marienberg, verfasst von P. Goswin, hrsg. von P. Basilius Schwitzer (erqTirolische Geschichtsquellen 2), Innsbruck 1880. [Goswin, *Chronik*]
Goswin von Marienberg: Das Registrum Goswins von Marienberg, übersetzt von Raimund Senoner, bearbeitet von Christine Roilo (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchivs 5), Innsbruck 1996. [Goswin, *Registrum*]
Gregor der Große: Dialogorum Libri IV De Vita Et Miraculis Patrum Italicorum, in: Migne PL 77, 149-430. [Gregor der Große, *Dialogorum*]
Gregor der Große: Des heiliges Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen vier Bücher Dialoge (Des heiligen Papstes und Kirchenlehrer Gregor des Grossen ausgewählte Schriften Bd. 2; Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Bd.3), hg. und übersetzt von Joseph Funk, Kempten/ München 1933. [Gregor der Große, *Dialoge*]
Gregor der Große: Homiliae LX in Ezechielem, in: Migne PL 76, 781-1314. [Gregor der Große, *Homiliae in Ezechielem*]
Gregor der Große: Homiliae in Hiezechielem prophetam, hg. von Marcus Adriaen, in: CCSL 142. [Gregor der Große, *Magni Homiliae in Hiezechielem prophetam*]
Gregor von Nazianz: De pauperum amore, in: Migne PG 35, 852-856. [Gregor von Nazianz, *de pauperum amore*]
Gregor von Nazianz: Des heiligen Bischof Gregor von Nazianz Reden (Bibliothek der

Kirchenväter, 1/59), hg. und übersetzt von Philipp Haeuser, Kempten/München 1928. [Gregor von Nazianz, *Reden*]
Haimo von Auxerre (bez. als Haimo von Halberstadt), Expositionis in Apocalypsin Beati Joannis Liber Septem, in: Migne PL 117, 937-1220. [Haimo von Auxerre, *Expositionis in Apocalypsin*]
Herbord: Dialogus de Vita S. Ottonis Epicopi Babenbergensis, MPH VII/3 1974. [Herbord, *Dialogus*]
Hieronymus: Commentaria in Jeremiam prophetam, in: Migne PL 24, 705-936. [Hieronymus, *Commentaria in Jeremiam*]
Hieronymus: Commentariorum in Ezechielem Prophetam Libri Quatuordecim, in: Migne PL 25, 15-490. [Hieronymus, *Commentariorum in Ezechielem*]
Hieronymus: Commentariorum in Esaiam Libri I-XI, in: CCSL 73. [Hieronymus, *Commentariorum in Esaiam*]
Hieronymus: Dialogus adversus Pelagianos, in: CCSL 80, Turnhout 1990. [Hieronymus, *Dialogus adversus Pelagianos*]
Hilarius von Poitiers: Abhandlungen über die Psalmen (Bibliothek der Kirchenväter 10-13), Kempten 1833. [Hilarius von Poitiers, *Psalmen*]
Hrabanus Maurus: Commentariorum in Ezechielem libri viginti. Praemittitur Lotharii Augusti epistola ad Rabanum, in: Migne 110, 493-1088. [Hrabanus Maurus, *Commentariorum in Ezechielem*]
Hrabanus Maurus: Expositio super Jeremiam, in: Migne 111, 793-1272. [Hrabanus, *Expositio super Jeremiam*]
Irenäus: Adversus Haereses 5, in Migne PG 7, 1119-1224. [Irenäus, *Adversus Haereses*]
Irenäus: Adversus Haereses, 5. Bde., hier Bd. 5 (Fontes Christiani 8.5), hg. und übersetzt von Norbert Brox, Freiburg/Basel/Wien u.a. 2001. [Irenäus, *Häresie*]
Joachim von Fiore: Enchiridion super Apocalypsim, hg. von Edward K. Burger, Toronto 1986. [Joachim von Fiore 1986] [Joachim von Fiore, *Enchiridion super Apocalypsim*]
Joachim von Fiore: Sull‘ Apocalisse. Testo latino a fronte, hg. von Andrea Tagliapietra, Milano 1994. [Joachim von Fiore 1994] [Joachim von Fiore, *Sull' Apocalisse*]
Johannes Cassianus: Sämtliche Schriften des ehrwürdigen Johannes Cassianus : erster Band / aus dem Urtexte übers. von Antonius Abt. (Bibliothek der Kirchenväter,

1 Serie, Band 59), Kempten 1879. [Johannes Cassianus, *Schriften*]
Johannes Chrysostomus: Homiliae XXIV in Epistolam ad Ephesios, in: Migne PG 62, 9-178. [Johannes Chrysostomus, *Homiliae in Epistolam ad Ephesios*]
Johannes Chrysostomus: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zu den Briefen des hl. Paulus an die Galater und Epheser (Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus ausgewählte Schriften Bd. 8 ; Bibliothek der Kirchenväter, 2/15), hg. und übersetzt von Wenzel Stoderl, Kempten/München 1936. [Johannes Chrysostomus, *Kommentar zu den Briefen Paulus*]
Johannes Scottus Eriugena: Homilia super ‚in principio erat verbum' et commentarius in evangelium iohannis, hg. von Éduard A. Jeauneau, in: CCCM 166. [Johannes Scottus Eriugena, *Homilia et commentarius*]
Kaufhold, Peter: Das Wienhäuser Liederbuch (Kloster Wienhausen 6), Wienhausen 2002. [Kaufhold 2002]
Necrologium Pruveningense, in: MGH SS XVII, 609. [*Necrologium Pruveningense*]
Notae Pruveningenses, in: MGH SS XVII, 610-612. [*Notae Pruveningenses*]
Origenes: Das Evangelium nach Johannes (Menschen der Kirche in Zeugnis und Urkunde N.F. 4), hg. und übersetzt von Rolf Gögler, Köln/Zürich 1959. [Origenes, *Evangelium nach Johannes*]
Otfried von Weissenburg: Evangelienbuch - Auswahl (Althochdeutsche Literatur 3), hg. von Gisela Vollmann-Profe Stuttgart 1987. [Otfried von Weissenburg, *Evangelienbuch*]
Otto von Bamberg: Relatio de Pii Operibus Ottonis Episcopi Bambergensis, in: MGH SS 15/2, 1151-1166. [Otto von Bamberg, *Relatio Pii Operibus*]
Otto von Bamberg: Vita Prieflingensis, in: MPH VII/1 1966. [Otto von Bamberg, *Vita Prieflingensis*]
Otto von Freising: Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten, übersetzt von Adolf Schmidt und hg. von Walther Lammers, Darmstadt 1980. [Otto von Freising, *Chronik*]
Otto von Freising: Chronica, in: MGH SS rer. Germ. 45, 1-457. [Otto von Freising, *Chronica*]
Primasius: Commentarius in Apocalypsin, hg. von A. W. Adams, in: CCSL 92. [Primasius, *Commentarius in Apocalypsin*]
Richard von Sankt Viktor: In Apocalypsim Joannis, in: Migne PL 196, 683-888. [Richard von Sankt Viktor, *In Apocalypsim Joannis*]

Richard von Sankt Viktor: In visionem Ezechielis, in: Migne PL 196, 527-600. [Richard von Sankt Viktor, *In visionem Ezechielis*]
Rupert von Deutz: In Jeremiam, in: Migne PL 167, 1363-1420. [Rupert von Deutz, *In Jeremiam*]
Rupert von Deutz: Commentaria in Apocalypsin, in: Migne PL 169, 825-1214. [Rupert von Deutz, *Commentaria in Apocalypsin*]
Rupert von Deutz: Commentaria in Evangelium Sancti Iohannis, hg. von Rhaban Haacke, in: CCCM 9. [Rupert von Deutz, *Commentaria in Evangelium*]
Schlosser, Julius von: Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F. 4), Wien 1892. [Schlosser, *Schriftquellen*]
Sievers, Heinrich (Hg.): Das Wienhäuser Liederbuch, 2. Bde., Wolfenbüttel 1954. [Sievers 1954]
Tertullian: Le mariage unique - de monogamia (Sources chrétiennes 343), hg. von Paul Mattei, Paris 1988. [Tertullian, *mariage unique*]
Theodulf von Orléans: Carmina, in: MGH, Poeta Latini aevi Karolini 1, 445-583. [Theodulf von Orléans, *Carmina*]
Thomas von Aquin: Super evangelium Johannis, in: S. Thomae Aquinatis Opera Omnia, hier Bd. 6, hg. von Roberto Busa, Stuttgart-Bad Cannstatt 1980, 227-360. [Thomas von Aquin, *Super evangelium Johannis*]
Victorin von Pettau: Commentarii in Apocalypsim, hg. von Johannes Haussleiter, in CSEL 49, 14-154. [Victorin von Pettau, *Commentarii in Apocalypsim*]
Walafried Strabo: Sequitur Glossa ordinaria, in: Migne 114, 9-741. [Walafried Strabo, *Glossa*]
Zeno von Verona: Des heiligen Bischofs Zeno von Verona Traktate: Predigten und Ansprachen (Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Bd. 10), hg. und übersetzt von Andreas Bigelmair, Kempten/München 1934. [Zeno von Verona, *Traktate*]
Zeno von Verona: Tractatus, hg. von Bengt Lövstedt, in: CCSL 22. [Zeno von Verona, *Tractatus*]

Sekundärliteratur

A

Aceto, Francesco: Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni, in: Prospettiva 67 (1992), 53-65. [Aceto 1992]
Adell i Gisbert, Joan-Albert/Llorach i Santis, Salvador/Loosfeldt, Manuel: El Sant-Sepulcre d'Olèrdola, in: Catalunya Romànica, 27 Bde., hier Bd. 19: El Penedès, l' Anoia, hg. von Jordi Vigué i Viñas, Barcelona 1992, 147-151. [Adell i Gisbert/Llorach i Santis/Loosfeldt 1992]
Affanni, Anna M.: La Chiesa di Santa Prassede a Roma. La storia - il rilievo - il restauro, Viterbo 2006. [Affanni 2006]
Aggs, Christopher/Wyatt, John: The Wall Paintings at Hardham, Chichester 1987. [Aggs/Wyatt 1987]
Agostoni, Piergiuseppe: S. Pietro Apostolo nell'arte nelle chiese di Milano, in: Arte cristiana 48 (1960), 92-98. [Agostoni 1960]
Ainaud i de Lasarte, Joan: Pintura románica catalana, Barcelona 1962. [Ainaud i de Lasarte 1962]
Ainaud i de Lasarte, Joan: art romànic, guia, Barcelona 1973. [Ainaud i de Lasarte 1973]
Ainaud i de Lasarte, Joan: La pintura catalana. La fascinació del romànic, Genève/Barcelona 1989. [Ainaud i de Lasarte 1989]
Alcolea, Santiago/Sureda, Joan: El romànic català. Pintura, Barcelona 1975. [Alcolea/Sureda 1975]
Alpers, Paul: Zum Wienhäuser Liederbuch, in: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 76 (1953), 21-24. [Alpers 1953]
Andaloro, Maria: La pittura medievale a Roma, Atlante 1: Suburbio, Vaticano, Rione Monti, Milano 2006. [Andaloro 2006]
Andaloro, Maria/Romano, Serena: L‘immagine nell‘ abside, in: Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola die Rienzo, hg. von Maria Andalori und Serena Romano, Milano 2000, 93-132. [Andaloro/Romano 2000]
Andergassen, Leo: Notizen zur Baugeschichte des Benediktinerstiftes Marienberg, in: 900 Jahre Benediktinerabtei Marienberg 1096-1996, in: 900 Jahre Benediktinerabtei Marienberg 1096-1996. Festschrift zur 900 Jahrfeier des Klosters St. Maria (Schuls-Marienberg), hg. vom Südtiroler Kulturinstitut, redigiert von Rainer

Loose, Lana 1996, 255-320. [Andergassen 1996]
Andergassen, Leo: Die spätromanischen Malereien in der Brixener Frauenkirche. Laster und Tugend. Babylon und Jerusalem, in: Südtirol in Wort und Bild 45 (2001), 35-40. [Andergassen 2001]
Andergassen, Leo: Südtirol. Kunst vor Ort. Kunstführer Südtirol mit einem speziellen Freskenführer, Bozen 2002. [Andergassen 2002]
Andergassen, Leo: Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes 8), Lana 2009. [Andergassen 2009]
André, J. Lewis: Mural paintings in Sussex churches, in: Sussex Archaeological Collections 38 (1892), 1-20. [André 1892]
André, J. Lewis: Mural paintings in Sussex churches, in: Sussex Archaeological Collections 43 (1900), 220-248. [André 1900]
Angeli, Diego: Le chiese di Roma. Guida storica e artistica delle basiliche, chiese et oratorii della citta di Roma, Roma 1903. [Angeli 1903]
Angenendt, Arnold: In porticu ecclesiae sepultus. Ein Beispiel von himmlisch-irdischer Spiegelung, in: Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung der Universität Münster 23), hg. von Hagen Keller und Nikolaus Staubach, Berlin/New York 1994, 68-80. [Angenendt 1994]
Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt ^{4}2009. [Angenendt ^{4}2009]
Angheben, Marcello: Apocalypse et Liturgie: Le cas des absides romanes, in: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 329-360. [Angheben 2011]
Anthony, Edgar W.: Romanesque frescoes, Princeton 1951. [Anthony 1951]
Aoshima, Maho: Romanische Wandmalerei in der Nikolauskirche zu Matrei/Osttirol, unpublizierte Inauguraldissertation an der Universität Wien, Wien 2002. [Aoshima 2002]
Appuhn, Horst: Kloster Wienhausen, Wienhausen 1986. [Appuhn 1986a]
Arad, Lily: Don‘t Follow the Path of Cain: The Representation of the Offering in Santa

Maria de Barberà del Vallès, in: Bulletì del Museu Nacional d'Art de Catalunya 5 (2001), 197-203. [Arad 2001a]
Arad, Lily: Liturgical Aspects in the Iconography of the Sin and the Annunciation in Santa Maria de Barberà del Vallès, in: Miscellània Litúrgica Catalana 10 (2001), 127-138. [Arad 2001b]
Arad, Lily: Tomando la decisión correcta: el rey Salomon y Ramón Berenguer IV, in: Materia – Revista d'Art 2 (2002), 267-278. [Arad 2002]
Arad, Lily: The Bathing of the Infant Jesus in the Jordan River and the Baptism in a Font: A Mutual Iconographic Borrowing in Medieval Art, in: Miscel.lània Litúrgica Catalana 11 (2003), 21-44. [Arad 2003]
Arad, Lily: Santa Maria de Barberà del Vallès: Fé i poder darrere les imatges sacres, Barberà del Vallès 2011. [Arad 2011]
Arías Páramo, Lorenzo: Prerrománico asturiano. El arte de la Monarquía Asturiana, Gijón 1993. [Arías Páramo 1993]
Arías Páramo, Lorenzo: San Julián de los Prados, Gijón 1997. [Arías Páramo 1997]
Arías Páramo, Lorenzo: La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X, Oviedo 1999. [Arías Páramo 1999]
Arías Páramo, Lorenzo: Guía del arte prerrománico asturiano, Gijón ^{2}2008. [Arías Páramo ^{2}2008a]
Arías Páramo, Lorenzo: Geometría y Proporción en la Architectura Prerrománica Asturiana (Anejos de Archivo Español de Arqueología XLIX), Madrid 2008. [Arías Páramo 2008b]
Armellini, Tito: L'abside della basilica Lateranense, Roma 1880. [Armellini 1880]
Arslan, Wart: Cenni sulle relazioni tra la pittura romanica d' oltralpe e alto atesina, in: Studi trentini di scienze storiche 15 (1934), 317-329. [Arslan 1934]
Atz, Karl: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Innsbruck ^{2}1909. [Atz ^{2}1909]
Augustyn, Wolfgang: Dantes Paradiso und die Bildtradition zum Himmlischen Jerusalem, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 83 (2008), 93-113. [Augustyn 2008]
Ávila Juárez, Antonio de: Las pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo. La Misa como Recapitulatio, in: Goya. Revista de Arte 305 (2005), 81-92. [Ávila Juárez 2005]
Avril, François: Les arts de la couleur, in: Les Royaumes d'occident, hg. von François Avril, Xavier Barral i Altet und Danielle Gaborit-Chopin, Paris 1983, 159-259. [Avril 1983]

B

Bacher, Ernst: Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation. Katalog zur Ausstellung im Oberen Belvedere vom 26. Mai bis 13. September 1970 während der Wiener Festwochen und Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, hg. von Ernst Bacher, Wien 1970. [Bacher 1970]

Bacher, Ernst: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 6 Bde., hier Bd. 2: Gotik, Wien 2000. [Bacher 2000]

Baddeley, W. St. C.: The history of Kempley Manor and Church, Gloucestershire, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 1913 (36), 130-151. [Baddeley 1913]

Baker, Audrey M.: Lewes Priory and the early group of wall paintings in Sussex, in: The thirty-first volume of the Walpole Society 1942-1943 (1946), 1-44. [Baker 1946]

Baker, Audrey M.: The Wall Paintings in the Church of St. John the Baptist Clayton, in: Sussex Archaeological Collections 108 (1970), 58-81. [Baker 1970]

Baker, Audrey M.: Adam and Eve and the Lord God. The Adam and Eve cycle of wall paintings in the Church of Hardham, Sussex, in: Archaeological Journal 155 (1998), 207-225. [Baker 1998]

Baker, Eve: The wall paintings at Clayton church, Sussex, in: G. R. Grove, Clayton: A guide to the church of St John the Baptist, o. O. 1966, 11-15. [Baker 1966]

Ballardini, Antonella: Dai gesta di Pasquale I secondo il liber pontificalis ai monumenti iconografici delle basiliche romane di Santa Prassede, Santa Maria in Domnica e Santa Cecilia in Trastevere (Prima Parte), in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 122 (1999), 5-67. [Ballardini 1999]

Ballardini, Antonella: La "nuova Gerusalemme" generata dal Cristo: il *cantus firmus* dell'immaginario di Roma "capitale cristiana", in: Katalog zur Ausstellung Christiana Loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio im Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Complesso di S. Michele, 5 settembre - 15 novembre 2000, 2 Bde., hier Bd.2, hg. von Letizia Pani Ermini, Roma 2001, 253-313. [Ballardini 2001]

Bandmann, Günther: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951. [Bandmann 1951]

Bandmann, Günther: Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, in: Das Münster 5/1 (1952), 1-20. [Bandmann 1952]

Bandmann, Günther: Die vorgotische Kirche als Himmelsstadt, in:

Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), 67-93. [Bandmann 1972]
Bänteli, Kurt: Gebaut für Mönche und Adelige – eine neue Baugeschichte des Klosters Allerheiligen, in: Das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen. Zum 950. Jahr seiner Gründung am 22. November 1049 (Schaffhauser Archäologie 4), hg. von Kurt Bänteli, Rudolf Gamper und Peter Lehmann, Schaffhausen 1999, 13-108. [Bänteli 1999]
Bareil, Eugène: Lagrasse – 12 siècles d'histoire. L‘Abbaye bénédictine de Sainte-Marie d‘Orbieu. Le village et son terroir dans les Corbières, Lagrasse 2005. [Lagrasse 2005]
Barral i Altet, Xavier: La chapelle Saint-Michel d‘Aiguilhe au Puy, in: Session 133 (1975), 230-313. [Barral i Altet 1975]
Barral i Altet, Xavier: L' iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l' Apocalypse dans l' art médiéval d' Occident (IXe - XIIe siècles), in: L‘ Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 29 fevrier - 3 mars 1976 (Études et documents, pub. par la Section d‘ Histoire de la Faculté des Lettres de l‘Université de Genève 11), hg. von Renzo Petraglio, François Paschoud, Josef Engemann u.a., Geneve 1979, 187-216. [Barral i Altet 1979]
Barral i Altet, Xavier: Les pintures murals romàniques d‘ Olèrdola, Calafell, Marmellar i Matadars, Barcelona 1980. [Barral i Altet 1980]
Barral i Altet, Xavier: pintura preromànica i romànica, in: Art de Catalunya – Ars Cataloniae, 16 Bde., hier Bd. 8: Pintura antiga i medieval, hg. von Xavier Barral i Altet, Barcelona 1998, 86-135. [Barral i Altet 1998]
Barral i Altet, Xavier: Costruire per gli angeli e gli arcangeli, in: Le ali di Dio. Messageri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente, Katalog zur Ausstellung im Castello Svevo in Bari vom 6. Mai bis 31. August 2000 und in der Abbaye-aux-Dames in Caen vom 29. September bis 31. Dezember 2000, hg. von Marco Bussagli und Mario d’Onofrio, Cinisello 2000, 134-136. [Barral i Altet 2000a]
Barral i Altet, Xavier: La cathédrale du Puy-en-Velay, Paris 2000. [Barral i Altet 2000b]
Barral i Altet, Xavier: Saint-Michel d'Aiguilhe: observations sur les deux projets architecturaux, la sculpture et la polychromie des chapiteaux, in: Autour de l'Archange Saint-Michel. Actes du colloque Aiguilhe - Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) Vendredi 16 et samedi 17 octobre 2009, hg. von Christian Lauranson-Rosaz und

Martin de Framond, Le-Puy-en-Velay 2012, 225-263. [Barral i Altet 2012]
Barton, Ian M. (Hg.): Roman domestic buildings (Exeter studies in history 15), Exeter 1996. [Barton 1996]
Baschet, Jérôme: Les justices de l‘au-delà. Les représentations de l‘ènfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle), (Bibliothèque des écoles françaises d‘ Athènes et de Rome 279), Roma 1993. [Baschet 1993]
Bauer, Franz A.: Das Bild der Stadt Rom im Frühmittelalter. Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten, Wiesbaden 2004. [Bauer 2004]
Baum, Julius: Die Malerei und Plastik des Mittelalters II: Deutschland, Frankreich und Britannien (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1930. [Baum 1930]
Baum, Julius: Bemerkungen zu Galliano, Basel, Civate, in: Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter, hg. von Wilhelm R. W. Koehler, 2 Bde., hier Bd.1, Cambridge 1939, 165-179. [Baum 1939]
Baum, Julius: Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbarländer, Bern 1943. [Baum 1943]
Bautier, Robert-Henri: Le monastère et les églises de Fleury-sur-Loire sous les abbatiats d‘Abbon, de Gauzlin et d‘Arnaud (988-1032), in: Mémoires de la société nationale des antiquaires de France 4 (1968), 71-154. [Bautier 1968]
Beigbeder, Olivier: Fresques et peintures murales en Auvergne et Velay (Collection le Bibliophile en Auvergne 15), Clermont-Ferrand 1970. [Beigbeder 1970]
Beinert, Wolfgang: Die Kirche – Gottes Heil in der Welt. Die Lehre von der Kirche nach den Schriften des Rupert von Deutz, Honorius Augustodunensis und Gerhoch von Reichersberg. Ein Beitrag zur Ekklesiologie des 12. Jahrhunderts, Münster 1973. [Beinert 1973]
Bek, Dorothee/Hahn, Kristina/Untermann, Matthias u.a.: Klöster in Deutschland. Ein Führer, Stuttgart 2008. [Bek/Hahn/Untermann 2008]
Bell, Clive: Twelth Century Paintings at Hardham and Clayton, Lewes 1947. [Bell 1947]
Bellinati, Claudio/Bettini, Giovanni: L'epistolario miniato di Giovanni da Gaibana, Vicenza 1968. [Bellinati/Bettini 1968]
Bellosi, Luciano: La pecora di Giotto, Torino 1985. [Bellosi 1985]
Belting, Hans: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977. [Belting 1977]

Benton, Janetta Rebold: Antique survival and revival in the Middle Ages: architectural framing in late Duecento murals, in: Arte medievale 7 (1993), 129-145. [Benton 1993]
Berger, Rolf: Hirsauer Baukunst – ihre Grundlagen, Geschichte und Bedeutung (Beiträge zur Kunstgeschichte 12), 3 Bde., Witterschlick/Bonn 1997. [Berger 1997]
Berges, Wilhelm und Rieckenberg, Jürgen: Eilbertus und Johannes Gallicus, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 2 (1951), 2-27. [Berges/Rieckenberg 1951]
Berges, Wilhelm/Rieckenberg, Jürgen: Eilbertus und Johannes Gallicus. Bemerkungen zu einer Rezension, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 25 (1953), 132-141. [Berges/Rieckenberg 1953]
Berland, Dom Jean-Marie: Val de Loire roman, La Pierre-qui-Vire 1980. [Berland 1980]
Bernet, Claus: „Gebaute Apokalypse“, die Utopie des Himmlischen Jerusalem in der Frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 215: Abteilung für Abendländische Religionsgeschichte), Inauguraldissertation an der Halle-Wittenberg Universität, Mainz 2007. [Bernet 2007]
Berriot-Salvadore, Evelyne (Hg.): Le mythe de Jérusalem. Du Moyen Age á la Renaissance, Sainte-Étienne 1995. [Berriot-Salvadore 1995]
Berschin, Walter: Vitae Sanctae Wiboradae. Die ältesten Lebensbeschreibungen der heiligen Wiborada (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte 51), St. Gallen 1983. [Berschin 1983]
Bertelli, Carlo: San Benedetto e le arti in Roma: Pittura, in: Atti del Settimo Congresso Internazionale di Studi sull' Alto Medioevo: Norcia, Subiaco, Cassino, Montecassino, 29 settembre - 5 ottobre 1980, 2 Bde., hier Bd. 1, Spoleto 1982, 271-302. [Bertelli 1982]
Bertelli, Carlo: Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana, in: Storia dell'arte italiana, 12 Bde., hier Bd. 5: Dal Medioevo al Quattrocento, hg. von Giulio Bollati und Paolo Fossati, Torino 1983, 123-124. [Bertelli 1983]
Bertelli, Carlo: La pittura medievale in Trentino – Alto Adige, in: La pittura in Italia. L’Alto Medioevo, hg. von Carlo Bertelli, Milano 1994, 90-104. [Bertelli 1994]
Bertelli, Gioia: Note sugli stucchi della cripta di San Pietro al Monte a Civate, in: Bollettino d'arte 64 (1979), 69-78. [Bertelli 1979]
Bethmann, L.G: Die Gründung Braunschweigs und der Dom Heinrichs des Löwen, in: Westermanns illustrierte Monatshefte 10 (1861). [Bethmann 1861]

Bettini, Sergio: Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova, Vicenza 1960. [Bettini 1960]
Biedermann, Gottfried: Romanik in Kärnten, Klagenfurt 1994. [Biedermann 1994]
Billig, Erland: Spätantike Architekturdarstellungen 1 (Acta Universitas Stockholmiensis - Stockholm Studies in Classical Archaeology 10/1), Inauguraldissertation an der Universität Stockholm, Stockholm 1977. [Billig 1977]
Binaghi Olivari, Maria T.: Restauri nel complesso di Civate al Monte, in: Arte lombarda 42/43 (1975), 178-181. [Binaghi Olivari 1975]
Binaghi Olivari, Maria T.: Civate al Monte: restauri della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano dal 1974 al 1978, in: Itinerari 1 (1979), 243-252. [Binaghi Olivari 1979]
Binding, Günther/Untermann, Matthias: Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland, Stuttgart ^{3}2001. [Binding/Untermann ^{3}2001]
Birlauf-Bonnet, Anne M.: Überlegungen zur Brixener Malerei in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 37 (1984), 23-39. [Birlauf-Bonnet 1984]
Bisconti, Fabrizio: La *Civitas Dei* nelle immagini funerarie di età paleocristiana, in: Il *De Civitate Dei*. L'opera, le interpretazioni, l'influsso, hg. von Elena Cavalcanti, Roma 1996, 589-609. [Bisconti 1996]
Bisconti, Fabrizio: I sarcofagi "a porte di città": prototipi antichi ed esiti paleocristiani, in: Medioevo: la Chiesa e il Palazzo. Atti del Convegno internationale di studi, Parma, 20-24 settembre 2005, hg. von Arturo C. Quintavalle, Milano 2007, 456-467. [Bisconti 2007]
Bishop, C.: Some Aspects of Architectural Practice in 19th-Century Gloucestershire, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 110 (1992), 7-11. [Bishop 1992]
Blaauw, Sible de: Papst und Purpur – Porphyr in frühen Kirchenausstattungen in Rom, in: Tesserae – Festschrift für Josef Engemann, hg. von Ernst Dassmann und Klaus Thraede (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 18), Münster 1991, 36-50. [Blaauw 1991]
Blaauw, Sible de: Cultus et Decor. Liturgia e architettura nel Roma tardoantica e medievale, 2 Bde., Città del Vaticano 1994. [Blaauw 1994]
Bloch, Peter: Der Dreikönigenschrein, in: Die Heiligen Drei Könige. Heilsgeschichtlich – Kunsthistorisch – Das religiöse Brauchtum, hg. von Adam Wienand, Köln 1974, 23-

26. [Bloch 1974]
Blomme, Yves: La cathedrale S. Pierre de Poitiers, Paris 2000. [Blomme 2000]
Blume, Dieter/Haffner, Mechthild/Metzger, Wolfgang: Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, Bd 1: 800-1200: Teilbd. 1.1: Text und Katalog der Handschriften und Teilbd. 1.2: Abbildungen, Berlin 2012. [Blume/Haffner/Metzger 2012]
Böhmer, Roland: Spätromanische Wandmalerei zwischen Hochrhein und Alpen, Bern 2011. [Böhmer 2011]
Bogner, Heinz: Die Fresken von Saint-Martin und von Saint-Julien in Tours und ihre Stellung in der romanischen Malerei des Loiresgebietes, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31 (1977/78), 7-46. [Bogner 1977/78]
Bognetti, Gian Piero/Marcora, Carlo: L' abbazia benedettina di Civate, Civate ^{2}1985.[Bognetti/Marcora ^{2}1985]
Boinet, Amédée: Quelques oeuvres de peinture, exécutées à l’abbaye de Saint-Aubin d’Angers du IXe au XIIe siècle, in: Session 77/2 (1911), 158-179. [Boinet 1911]
Bolòs i Masclans: Colomar de l'Arbocar de Baix, in: Catalunya Romànica, 27 Bde., hier Bd. 19: El Penedès, l' Anoia, hg. von Jordi Vigué i Viñas, Barcelona 1992, 95. [Bolòs i Masclans 1992a]
Bolòs i Masclans: Colomar del Mas Pigot, in: Catalunya Romànica, 27 Bde., hier Bd. 19: El Penedès, l' Anoia, hg. von Jordi Vigué i Viñas, Barcelona 1992, 107-108. [Bolòs i Masclans 1992b]
Bonnery, André/Mentré, Mireille/Hidrio, Guylène: Jérusalem – Symboles et représentations dans l‘Occident médiéval, Paris 1998. [Bonnery/Mentré/Hidrio 1998]
Borkovský, Ivan: Die Prager Burg zur Zeit der Přemyslidenfürsten, Praha 1972. [Borkovský 1972]
Borkovský, Ivan: Svatojiřská Bazilika a klášter na Pražském hradě, Praha 1975. [Borkovský 1975]
Borgmeyer, Anke/Hubel, Achim/Tillmann, Andreas u.a.: Stadt Regensburg. Ensembles – Baudenkmäler – Archäologische Denkmäler (Denkmäler in Bayern III, 37), Regensburg 1997. [Borgmeyer/Hubel/Tillmann u.a. 1997]
Boulmer, Francis/Mouchet, Jean: L‘ église d‘ Oizé, in: Revue historique et archéologique du Maine 145 (1994), 239-241. [Boulmer/Mouchet 1994]
Bowes, Kim: Houses and Society in the Later Roman Empire, London 2010. [Bowes 2010]

Brandenburg, Hugo: Kirchenbau und Liturgie. Überlegungen zum Verhältnis von architektonischer Gestalt und Zweckbestimmung des frühchristlichen Kultbaues im 4. und 5. Jahrhundert, in: Divitiae Aegypti. Koptologische und verwandte Studien zu Ehren von Martin Krause, hg. von Cäcilia Fluck, Lucia Langener, Siegfried Richter u.a., Wiesbaden 1995, 36-69. [Brandenburg 1995]
Brandenburg, Hugo: Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004. [Brandenburg 2004]
Brandes, Heinrich: Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden. Eine Besprechung zum Verständnis derselben, von dem Künstler selbst nach eigenen Beobachtungen mitgetheilt, Braunschweig 1863. [Brandes 1863]
Brenk, Beat: Die romanische Wandmalerei in der Schweiz (Basler Studien zur Kunstgeschichte NF 5), Inauguraldissertation an der Universität Basel, Bern 1963. [Brenk 1963]
Brenske, Stefan: Die Fresken im Braunschweiger Dom – Untersuchung zum Forschungsstand von Datierung und stilistischer Herleitung der mittelalterlichen Wandmalereien, unpublizierte Magisterarbeit an der Universität Hamburg, Hamburg 1984. [Brenske 1984a]
Brenske, Stefan: Wandmalereien in der ehemaligen Stiftskirche St. Blasius und Johannes (Dom), in: Stadt im Wandel, Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150-1650. Katalog der Landesausstellung Niedersachsen in Braunschweig vom 24. August - 24. November 1985 im Braunschweigischen Landesmuseum (Vieweghaus), Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Burg Dankwarderode) und im Dom am Burgplatz, hg. von Cord Meckseper, Stuttgart/Bad Cannstadt 1984, 1156-1158. [Brenske 1984b]
Brenske, Stefan: Der Hl. Kreuz-Zyklus in der ehemaligen Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius (Dom). Studien zu den historischen Bezügen und ideologisch-politischen Zielsetzungen der mittelalterlichen Wandmalereien (Braunschweiger Werkstücke Reihe A: Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek 25), Hamburg/Braunschweig 1988. [Brenske 1988]
Brion-Guerry, Lilian: Fresques romanes de France, Paris 1958. [Brion-Guerry 1958]
Broer, Ingo/Weidemann, Hans-Ulrich: Einleitung in das Neue Testament, Würzburg ^{3}2010. [Broer/Weidemann ^{3}2010]
Brudy, Pascale: Fonctions alimentaire et spirituelle du réfectoire monastique.

Quelques réflexions sur deux images sculptées de la porte du réfectoire de l'abbaye bénédictine de Saint-Aubin à Angers (XII^{e} siècle), in: Histoire médiévale et archéologie 19 (2006), 9-22. [Brudy 2006]
Brune, Emmanuel: Rapport inédit sur les peintures de l'église de Vicq, in: Revue archéologique historique scientifique du Berry 1896, 288-296. [Brune 1896]
Brunner, Meinhard: Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg, St. Georgen ob Judenburg 2000. [Brunner 2000]
Brunner, Walter (Hg.): Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg – Geschichte, Bau, Innenausstattung, romanische Wandmalereien, St. Georgen ob Judenburg 1989. [Brunner 1989]
Bruzelius, Caroline: The architectural context of Santa Maria Donna Regina, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 79-92. [Bruzelius 2004]
Buchowiecki, Walther: Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, 4 Bde., hier Bd. 3: Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. S. Maria della Neve bis S. Susanna, Wien 1974, 591-628. [Buchowiecki 1974]
Buttafava, Ricardo: Scoperti nuovi affreschi a S. Pietro al Monte, in: Arte cristiana 49 (1961), 274-275. [Buttafava 1961]

C

Cahansky, Nurith: Die romanischen Wandmalereien der ehemaligen Abteikirche Saint-Chef, Dauphiné (Basler Studien zur Kunstgeschichte 7), Inauguraldissertation an der Universität Basel, Bern 1966. [Cahansky 1966]
C.A.L.: Tympan de la chapelle Saint-Barthelemy, in: L'abbaye de Lagrasse. Mille ans de sculpture, hg. von ASMVAL, Sète 2008, 151-153. [C.A.L. 2008]
Campion, C. Heathcote: Mural paintings in Plumpton church, in: Sussex Archaeological Collections 20 (1868), 198-202. [Campion 1868]
Camus, Marie-Thérèse: Le chantier au XI^{e} siècle, la marche des travaux, Notre-Dame-La-Grande de Poitiers. L'Oeuvre romane, hg. von Marie-Thérèse Camus und Claude Andrault-Schmitt, Poitiers 2002, 138-158. [Camus 2002]
Caperna, Maurizio: La basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica, Roma 1999. [Caperna 1999]

Caperna, Maurizio: Osservazioni sull’architettura della basilica di S. Prassede alla luce delle nuove conoscenze, in: Ecclesiae Urbis – Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV-X secolo) Roma, 4-10 settembre 2000, 3 Bde., hier Bd. 2, hg. von Federico Guidobaldi und Alessandra G. Guidobaldi, Città del Vaticano 2002, 933-951. [Caperna 2002]
Carbonell i Esteller, Eduard: L’art romànic a Catalunya. Segle XII, Bd. 2, Barcelona 1975, 42-44. [Carbonell i Esteller 1975]
Carbonell i Esteller, Eduard: L’ornamentació en la pintura romànica catalana, Barcelona 1981. [Carbonell i Esteller 1981]
Carbonell i Esteller, Eduard/Vigué, Jordi: L‘ església romànica de Santa Maria de Barberà, Barcelona 1975. [Carbonell/Vigué 1975]
Carile, Maria C.: Imperial Palaces and Heavenly Jerusalems. Real and Ideal Palaces in Late Antiquity, in: New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of sacred spaces, hg. von Alexei Lidov, Mockba 2009, 78-101. [Carile 2009]
Carile, Maria C.: The vision of the palace of the Byzantine emperors as a heavenly Jerusalem (studi e ricerche di archeologia e storia dell‘ arte 12), Inauguraldissertation an der Università di Bologna, Spoleto 2012. [Carile 2012]
Carozzi, Claude: Apocalypse et temps de l' église selon Bède le Vénérable, in: LL' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 115-132. [Carozzi 2011]
Casartelli Noveli, Silvana: Le "due città" della creazione iconografica absidiale in Roma (secoli IV-XII), in: Il *De Civitate Dei*. L'opera, le interpretazioni, l'influsso, hg. von Elena Cavalcanti, Roma 1996, 641-666. [Casartelli Novelli 1996]
Casartelli Novelli, Silvana: La "nuova Gerusalemme" generata dal Cristo. Il cantus firmus dell'immaginario di Roma "capitale cristiana", in: Cristiana Loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millenio, hg. von Letizia Pani Ermini, Roma 2000, 153-171. [Casartelli Novelli 2000]
Castagna, Carlo: Un monastero sulla montagna. Visita a San Pietro al Monte, Civate 2007. [Castagna 2007]
Castelfranchi, Liana: Le ‘Storie apocalittiche’ di Stoccarda e quelle di Giusto da Padova, in: Prospettiva 33-36 (1983-84), 33-44. [Castelfranchi 1983-84]
Cather, Sharon/Howard, Helen: Romanesque wall paintings in the apse of St

Gabriel‘s Chapel, Canterbury Cathedral: their technique, condition and environment reassessed, in: Forschungsprojekt Wandmalerei-Schäden. Ein Förderprojekt des Bundesministers für Forschung und Technologie – Schlußbericht zu den interdisziplinären Befunden. Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 11 (1994), 141-156. [Cather/Howard 1994]
Cather, Sharon: Assessing causes and mechanisms of detrimental change to wall paintings, in: Conserving the painted past. Developing approaches to wall painting conservation. Post prints of a conference organised by English Heritage London 2-4 december 1999, hg. von Robert Gowing und Adrian Heritage, London 2003, 64-74. [Cather 2003]
Cattin, Yves/Faure, Philippe: Die Engel und ihr Bild im Mittelalter, Regensburg 2000. [Cattin/Faure 2000]
Cazenave, Annie: Une découverte de fresques romanes dans les Pyrénées: Saint-Lizier en Couserans, in: Jardin des Arts 131 (1965), 75-77. [Cazenave 1965]
Cazes, Quitterie/Scellès, Maurice: Le cloître de Moissac, Luçon 2001. [Cazes/Scellès 2001]
Cecchelli, Carlo: I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore, Torino 1956. [Cecchelli 1956]
Cecchelli, Carlo: A proposito del mosaico dell'abside lateranense, in: Miscellane Bibliothecae Hertzianae 16 (1961), 13-18. [Cecchelli 1961]
Chantraine, Luc/Deléhouzée, Laurent : Tournai. La cathédrale Notre-Dame, in: Le patrimoine exceptionnel de Wallonie, hg. von Jacques Deveseleer, Namur 2004, 225-231. [Chantraine/Deléhouzée 2004]
Chatel, Élisabeth: Les scènes marines des fresques de Saint-Chef. Essai d’interprétation, in: Synthronon, Art et Archéologique de la fin de l’antiquité et du Moyen Âge (Bibliothèque des cahiers archéologique 2), Paris 1968, 177-187. [Chatel 1968]
Christe, Yves: Apocalypse et "Traditio legis", in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 71 (1976), 42-55. [Christe 1976]
Christe, Yves: Traditions littéraires et iconographiques dans l' interprétation des images apocalyptiques, in: L‘ Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 29 fevrier - 3 mars 1976 (Études et documents, pub. par la Section d‘Histoire de la Faculté des Lettres de l‘Université de Genève 11), hg. von Renzo Petraglio, François

Paschoud, Josef Engemann u.a., Geneve 1979, 109-134. [Christe 1979]
Christe, Yves: Cuncto tempore saeculi: Théophanies présentes et futures dans l'iconographie monumentale du haut moyen age, in: Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia, hg. von Alfred A. Schmid, Bologna 1983, 135-142. [Christe 1983]
Christe, Yves: Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate, in: Texte et image. Actes du Colloque internationale de Chantilly, 13 au 15 octobre 1982, Paris 1984, 117-134. (Christe 1984)
Christe, Yves: La cité de la Sagesse, in: Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIe siècles 31 (1988), 29-35. [Christe 1988]
Christe, Yves: The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 234-258. [Christe 1992]
Christe, Yves (Rez.): Schreiner, Rupert: Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel. Materialien zur Weltgerichtsikonographie, in: Cahiers de civilisation médiévale Xe - XIIe siècles 38 (1995), 388-389. [Christe 1995]
Christe, Yves: L‘ Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques, Paris 1996. [Christe 1996]
Christe, Yves: Das Jüngste Gericht, Regensburg 2001. [Christe 2001]
Christe, Yves: Apocalypse and Last Judgment around the year 1000, in: The apocalyptic year 1000. Religious expectation and social change, 950-1050, hg. von Richard Landes, Andrew Gow und David C. van Meter, Oxford 2003, 139-154. [Christe 2003]
Cibulka, Josef: Kostel svatého Jiří na hradě Pražském. Stavební dějiny a průvodce památkami, Praze 1936. [Cibulka 1936]
Ciccarese, Maria P.: Visioni dell‘ Aldilà in Occidente. Fonti – Modelli – Testi, Firenze 1987. [Ciccarese 1987]
Classen, Albrecht: The Medieval Monastery as a “Gesamtkunstwerk”. The Case of the “Heideklöster” Wienhausen and Ebstorf, in: Studi medievali 43 (2002), 503-534. [Classen 2002a]
Classen, Albrecht: ‚Mein Seel fang an zu singen‘ – Religiöse Frauenlieder des 15.-16. Jahrhunderts. Kritische Studien und Textedition, Leuven/Paris/Sterling 2002. [Classen 2002b]
Clauss, Mechthild: Menschenweg und Engelwelt. Die Kryptafresken von Kloster

Marienberg, St. Ottilien 2007. [Claus 2007a]
Clauss, Mechthild: Die Engel von Marienberg im Licht spiritueller Deutung, München 2007. [Claus 2007b]
Clear, Matthew J.: Maria of Hungary as queen, patron and exemplar, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 45-59. [Clear 2004]
Clemen, Paul (Hg.): Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 32), Düsseldorf 1916. [Clemen 1916]
Clemens, Lukas: Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters (Monographie zur Geschichte des Mittelalters 50), Habilitationsschrift an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Stuttgart 2003. [Clemens 2003]
Cloquet, L.: Peintures murales à la cathédrale de Tournai, in: Revue de l'Art chrétien 28 (1885), 442-452. [Cloquet 1885]
Clough, Cecil H.: Papa Niccolò IV nella sua iconografia, in: Niccolò IV: Un pontificato tra Oriente ed Occidente. Atti del convegno internazionale di studi in occasione del VII centenario del pontificato di Niccolò IV a Ascoli Piceno (14-17 dicembre 1989), hg. von Enrico Menestò, Spoleto 1991, 171-192. [Clough 1991]
Colli, Agostino: L' affresco della Gerusalemme celeste di S. Pietro al Monte di Civate: proposta di lettura iconografica, in: Arte lombarda 58/59 (1981), 7-20. [Colli 1981]
Colli, Agostino: La Gerusalemme celeste nei cicli apocalittici altomedievali e l’affresco di san Pietro al monte di Civate, in: Cahiers archeologiques 30 (1982), 107-124. [Colli 1982]
Colli, Agostino: La tradizione figurative della Gerusalemme celeste: linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV, in: La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III als XIV secolo. Katalog zur Ausstellung an der Università cattolica del sacro cuore in Mailand 1983, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1983, 119-144. [Colli 1983]
Collinson, Patrick (Hg.): A history of Canterbury Cathedral, Oxford 1995. [Collinson 1995]
Connolly, Sheila R.: The cloister sculpture of Saint-Aubin in Angers, Ph.D. an der Harvard University, Faksimile des Mikrofiche, London 1981. [Connolly 1981]

Consoli, Francesca: San Giovanni in Laterano, in: La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante percorsi visivi, 3 Bde., hier Bd. 1: Suburbio, Vaticano, Rione Monti, hg. von Maria Andaloro, Viterbo 2006, 193-202. [Consoli 2006]
Consoli, Francesca/Mencherini, Manuela: Santa Maria Maggiore, in: La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante percorsi visivi, 3 Bde., hier Bd. 1: Suburbio, Vaticano, Rione Monti, hg. von Maria Andaloro, Viterbo 2006, 269-294. [Consoli/Mencherini 2006]
Controni, John J.: "Building Mansions in Heaven": The *Visio Baronti*, Archangel Raphael, and a Carolingian King, in: Speculum 78/3 (2003), 673-706. [Controni 2003]
Cook, Walter W.S./Gudiol Ricart, José: Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico 6), Madrid 1950. [Cook/Guidol Ricart 1950]
Cook, Walter W.S.: Romanesque Spanish mural painting (I), in: The Art Bulletin 11/4 (1929), 327-356. [Cook 1929]
Cook, Walter W.S.: La pintura mural románica en Cataluña, Madrid 1956. [Cook 1956]
Correia Leandro Pereira, Maria C.: Syntaxe et place des images dans le cloître de Moissac. L'apport des méthodes graphiques, in: Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm, hg. von Peter K. Klein, Regensburg 2004, 212-219. [Correia Leandro Pereira]
Courtillé, Anne/Peltier, Michel (Hg.): Histoire de la peinture murale dans l‘Auvergne du moyen-âge, Brioude 1983. [Courtillé/Peltier 1983]
Courtillé, Anne: La cathédrale de Clermont, Nonette 1994. [Courtillé 1994]
Cranga, Yves: La chapelle Saint-Michel d‘ Aiguilhe. Les restaurations aux XIXe et XXe siècles, in: Monumental (2005), 55. [Cranga 2005]
Croome, W.J.: Gloucestershire Churches, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 72 (1953), 5-22. [Croome 1953]
Crozet, René: L‘art romane en Berry, Paris 1932. [Crozet 1932]

D

D’Achille, Anna Maria (Rez.): Giusto de’ Menabuoi nel Battistero di Padova, hg. von Anna Maria Spiazzi, in: Arte medievale N.S. 7/1 (1993), 238-240. [D‘Achille 1993]
D’Arcais, Francesca: Pittura e scultura in età carrarese, in: I luoghi dei Carraresi: le tappe dell‘espansione nel Veneto nel XIV secolo, hg. von Davide Banzato, Canova

2006, 129-149. [D'Arcais 2006]
Dale, Thomas E. A.: In paradisum deducant te angeli: Shaping Celestial Space in the Romanesque Burial Crypt of Montemaria at Burgusio, in: Shaping sacred space and institutional identity in romanesque mural painting. Essays in honor of Otto Demus, hg. von Thomas E. A. Dale und John Mitchel, London 2004, 141-161. [Dale 2004]
Dalmases, Núria de/José i Pitarch, Antoni: Els inicis i l'art romànic. Segles IX-XII (Història de l'art català 1), Barcelona 1986. [Dalmases/José i Pitarch 1986]
Davy, Christian: Peintures murales dans l' église Saint-Hilaire d' Oizé (Sarthe), in: Revue de l' Art 95 (1992), 70-71. [Davy 1992]
Davy, Christian: La connaissance de la peinture murale romane de la Vallée du Loir un siècle après la synthèse de Henri Laffillée, in: Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois 1998, 35-41. [Davy 1998]
Davy, Christian: La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. Indicible et le ruban plissé, Laval 1999. [Davy 1999]
Davy, Christian: Espace architectural et espace liturgique dans l' Ouest de la France: Les cas d' Asnières-sur-Vègre, de Poncé-sur-le-Loir et de Château-Gontier, in: Shaping sacred space and institutional identity in romanesque mural wall painting. Essays in honour of Otto Demus, hg. von Thomas E. A. Dale und John Mitchel, London 2004, 51-66. [Davy 2004]
Davy, Christian/Juhel, Vincent/Paoletti, Gilbert: Les peintures murales romanes de la vallée du Loir, Vendôme 1997. [Davy/Juhel/Paoletti 1997]
De Francovich, Geza: Problemi della pittura e della scultura preromanica, in: I problemi comuni dell'Europa post-Carolingia: 6-13 aprile 1954 (Settimane di Studio del Centro Italiano sull'alto medioevo 2), Spoleto 1955, 355-519. [De Francovich 1955]
Dectot, Xavier: Les tombeaux des familles royales de la péninsule ibérique au Moyen Age (Histoire de famille 7), Inauguraldissertation an der Sorbonne, Paris 2009. [Dectot 2009]
Dehoux, Esther: Peindre l'archange – Réforme de l'Église et politique locale à Aiguilhe et au Puy (XII^{e}-XIII^{e} siècles), in: Autour de l'Archange Saint-Michel. Actes du colloque Aiguilhe - Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) Vendredi 16 et samedi 17 octobre 2009, hg. von Christian Lauranson-Rosaz und Martin de Framond, Le-Puy-en-Velay 2012, 159-171. [Dehoux 2012]
Delano-Smith, Catherine: The exegetical Jerusalem: maps and plans for Ezekiel

chapters 40-48, in: Imagining Jerusalem in the Medieval West (Proceedings of the British Academy 175), hg. von Lucy Donkin und Hanna Vorholt, Oxford/New York 2012, 41-75. [Delano-Smith 2012]
Deléhouzée, Laurent: Tournai. La cathédrale Notre-Dame, in: Le patrimoine médiéval de Wallonie, hg. von Julien Maquet, Namur 2005, 67-70. [Deléhouzée 2005]
Dell' Antonio, Maria Maddalena: Gli affreschi romanici della Chiesa di Nostra Signora in Bressanone, in: Rivista d'arte 12 (1930), 311-321. [Dell' Antonio 1930]
Demus, Otto: Romanische Wandmalerei, München 1968. [Demus 1968]
Denoël, Sophie/Moris, Stéphanie/Lepot, Laurent/Gilbert, Bernard: À propos des peintures romanes de la cathédrale de Tournai, in: Les peintures murales. Les techniques. Actes du colloque, Liege, 2 et 3 octobre 2006, hg. von Sophie Denoël, Namur 2008, 125-135. [Denoël/Moris/Lepot/Gilbert 2008]
de Rossi, Giovanni B.: Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al sec. XV, Roma 1899. [de Rossi 1899]
Deschamps, Paul: Combats de cavalerie et épisodes des Croisades dans les peintures murales du XIIe et du XIIIe siècle, in: Orientalia Christiana Periodica 13 (1947), 454-474. [Deschamps 1947a]
Deschamps, Paul: La légende de Saint Georges et les combats des croisés dans les peintures murales du Moyen Age, in: Monuments et Mémoires 42 (1947), 109-123. [Deschamps 1947b]
Deschamps, Paul: Les peintures du choeur de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, in: Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 93/3 (1949), 288-293. [Deschamps 1949]
Deschamps, Paul: Les plus anciens témoins de la peinture murale en France, in: La revue des arts 1 (1951), 17-23. [Deschamps 1951a]
Deschamps, Paul: Peintures murales de l'époque carolingienne et du XIe siècle en France, in: Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 95e année, 1 (1951), 98-106. [Deschamps 1951b]
Deschamps, Paul: Les peintures de la voûte du choeur de Notre-Dame-la-Grande, Poitiers, in: Congrès Archéologique de France 109 (1951), 20-26. [Deschamps 1951c]
Deschamps, Paul/Thibout, Marc: Nos plus anciennes peintures murales, in: Bulletin monumental 111 (1953), 369-398. [Deschamps/Thibout 1953]

Deschamps, Paul/Thibout, Marc: La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste a la fin du règne de Charles V (1180-1380), Paris 1963. [Deschamps/Thibout 1963]
Deuer, Wilhelm/Grabmayer, Johannes: Transromanica – Auf den Spuren der Romanik in Kärnten, Kulturwanderungen, Klagenfurt 2008. [Deuer/Grabmayer 2008]
Deyres, Marcel: Maine roman, La Pierre-Qui-Vire 1985. [Deyre 1985]
d'Herbécourt, Pierre/Porcher, Jean: Anjou roman, Zodiaque 1969. [d'Herbécourt/Porcher 1959]
Dicke, Hans Joseph: Zur Entwicklung des Dreikönigsbildes, in: Die Heiligen Drei Könige. Heilsgeschichtlich – Kunsthistorisch – Das religiöse Brauchtum, hg. von Adam Wienand, Köln 1974, 67-76. [Dicke 1974]
Diehl, Ursula: Die Darstellung der ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters, Inauguraldissertation an der LMU München 1956. Online-Ressource: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/14408/ [Diehl 1956]
Di Matteo, Colette: Église de Saint-Jacques-des-Guérets, in: Session 139 (1981), 381-386. [Di Matteo 1981]
Dinzelbacher, Peter: Vision und Visionsliteratur im Mittelalter (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23), Stuttgart 1981. [Dinzelbacher 1981]
Dinzelbacher, Peter: Revelationes, Turnhout 1991. [Dinzelbacher 1991]
Dinzelbacher, Peter: La Gerusalemme celeste, in: Aldilà l'ultimo mistero, Katalog zur Ausstellung in der Casa delle Esposizioni, Illegio, vom 22. Mai bis 30. Oktober 2011, hg. von Alessio Geretti, Torino/London/Venezia u.a. 2011, 79-89. [Dinzelbacher 2011]
Dobbertin, Hans: Niedersachsen und Schleswig-Holsteiner im deutschen Osten im 13. Jahrhundert, in: Norddeutsche Familienkunde 14/2 (1965), 49-60. [Dobbertin 1965]
Döll, Ernst (Hg.): Die Kollegiatstifte St. Blasius und St. Cyriacus zu Braunschweig (Braunschweiger Werkstücke 36), Braunschweig 1967. [Döll 1967]
Dodwell, Charles R.: Painting in Europe, 800-1200, Harmondsworth 1971. [Dodwell 1971]
Donkin, Lucy/Vorholt, Hanna (Hg.): Imagining Jerusalem in the Medieval West (Proceedings of the British Academy 175), Oxford/New York 2012.
Dorn, Reinhard: Mittelalterliche Kirchen in Braunschweig, Hameln 1978. [Dorn 1978]
Dresken-Weiland, Jutta: Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu

Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts, Regensburg 2010. [Dresken-Weiland 2010]
Drnek, Dagmar: Die romanischen Wandmalereien der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg – eine Bestandsaufnahme und ein Versuch zur thematischen, historischen und stilkritischen Verortung, Judenburg 2008. [Drnek 2008]
Drnek, Dagmar: Zum Zackenstil der romanischen Fresken in der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg. Ihre Verwandtschaft in Venedig, Braunschweig und Hildesheim, in: Blätter für Heimatkunde 83 (2009), 7-25. [Drnek 2009]
Drögereit, Richard: Eilbertus und Johannes Gallicus, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 24 (1952), 144-160. [Drögereit 1952]
Drögereit, Richard: Eilbertus und Johannes Gallicus. Feststellungen zu einer Erwiderung, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 25 (1953), 142-153. [Drögereit 1953]
Dubreuil, Corinne/Guérin, Christine/Hunot, Jean-Yves u.a.: La galerie orientale de l'abbaye Saint-Aubin d' Angers, in: La Revue 303 48 (1996), 14-25. [Dubreuil/Guérin/Hunot 1996]
Duchrow, Ulrich: Christenheit und Weltverantwortung. Traditionsgeschichte und systematische Struktur der Zweireichelehre (Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft 25), Speyer ^{2}1983. [Duchrow 1983]
Dumoulin, Jean/Pycke, Jacques: La cathédrale de Tournai hier et aujourd‘hui, Tournai 1985. [Dumoulin/Pycke 1985]
Dumoulin, Jean/Pycke, Jacques: La cathédrale Notre-Dame de Tournai. Le guide de visiteur, Tournai 1994. [Dumoulin/Pycke 1994]
Duprat, Clémence-Paul: Enquête su la peinture romane en France a l'époque romane, in: Bulletin monumental 101/102 (1944), 5-90 und 161-223. [Duprat 1944]
Durliat, Marcel: Saint-Lizier, in: Pyrénées romanes, Pierre-qui-Vierre 1969, 109-146. [Durliat 1969]
Durliat, Marcel: La chapelle de l'abbé Auger à Lagrasse, in: Hommage à André Dupont: 1897-1972. Etudes médiévales languedociennes, hg. von Guy Barruol, Montpellier 1974, 127-135. [Durliat 1974]
Durliat, Marcel: L‘ art dans le Velay, in: Session 133 (1975), 8-54.
Durliat, Marcel: Les peintures murales de l’ Ariège, in: Monuments historiques 115 (1981), 59-64. [Durliat 1981]
Durliat, Marcel: Une représentation de la Jérusalem celeste dans la cathédrale de

Saint-Lizier, in: Clio et son regard, mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon à l'occasion de ses vingt-cinq ans d'enseignement à l'Université de Liège, hg. von Rita Lejeune, Liège 1982, 199-207. [Durliat 1982]
Durliat, Marcel/Drocourt, Daniel: L'abbaye de Lagrasse, in: Congrès Archéologique de France 131 (1973), 104-122. [Durliat/Drocourt 1973]
Durliat, Marcel: Romanisches Spanien, Würzburg 1995. [Durliat 1995]
Durliat, Marcel/Drocourt, Daniel: De la naissance carolingienne à la fin du Moyen Âge, in: L'abbaye de Lagrasse. Mille ans de sculpture, hg. von ASMVAL, Sète 2008, 16-37. [Durliat/Drocourt 2008]

E

Edwards, James: Hexagonal Heavenly Cities at Clayton and Plumpton, in: Sussex Archaeological Collections 124 (1986), 263-265. [Edwards 1986]
Egea Vivancos, Alejandro/Gallardo Carrillo, Juan: Selección bibliográfica sobre columbarios, in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 17-24. [Egea Vivancos/Gallardo Carillo 1999]
Egea Vivancos, Alejandro: El punto de partida: los columbarios clásicos, in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 25-42. [Egea Vivancos 1999]
Egg, Erich: Romanische Fresken in der Krypta von Marienberg, in: Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstituts, 2: Stifte und Klöster (1962), 137. [Egg 1962]
Egg, Erich: Kunst in Südtirol, 2 Bde., hier Bd. 2: Malerei und Kunsthandwerk, München 1972. [Egg 1972]
Elliot, Janis/Warr, Cordelia: Introduction, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 1-13. [Elliot/Warr 2004]
Elliott, Janis: The ‘Last Judgement’: The cult of sacral kingship and dynastic hopes for the afterlife, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 175-193. [Elliott 2004]
Ellis, Simon P.: Roman housing, London 2000. [Ellis 2000]

Emerick, Judson J.: Focusing on the celebrant: the column display inside Santa Prassede, in: Mededelingen van het Nedelands Intituut te Rome 59 (2001), 129-159. [Emerick 2001]
Emmerson, Richard K./McGinn, Bernard (Hg.): The Apocalypse in the Middle Ages, Ithaca/London 1992. [Emmerson/McGinn 1992]
Emmerson, Richard K.: The Apocalypse in Medieval Culture, in: The Apocalypse in the Middle Ages, Ithaca/London 1992, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 293-332. [Emmerson 1992]
Endres, Joseph A.: Romanische Malereien in Prüfening, in: Die christliche Kunst 2 (1905/06), 160-171. (Wiederabdruck in: Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburg, hg. von Karl Reich, Regensburg 1924, 65-79.) [Endres 1924]
Engel, Helmut: Das Buch Tobit, in: Einleitung in das Alte Testament, hg. von Christian Frevel, Stuttgart ^{8}2012, 350-361. [Engel ^{8}2012]
Esmeijer, Anna C.: Divina Quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis, Amsterdam 1978. [Esmeijer 1978]
D'Espinay, G.: Notices archéologiques, 2 Bde., hier Bd. 1: Monuments d' Angers, Angers 1875, 153-176. [D'Espinay 1875]
Evans, Joan: The History of Art in Gloucestershire, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 81 (1962), 5-9. [Evans 1962]

F

Faust, Ulrich (Bearb.): Die Männer- und Frauenklöster der Zisterzienser in Niedersachsen, Schleswig-Holstein und Hamburg (Germania Benedictina 12: Norddeutschland), St. Ottilien 1979. [Faust 1979]
Favière, Jean: Berry roman, La Pierre-qui-Vire ^{2}1976. [Favière ^{2}1976]
Favreau, Robert (Hg.): Saint-Savin et ses peintures murales, Poitiers 1999. [Favreau 1999]
Favreau, Robert: L'église et l'établissement canonial au Moyen Age (IX^{e}-XV^{e} s.), in: Notre-Dame-La-Grande de Poitiers. L'Oeuvre romane, hg. von Marie-Thérèse Camus und Claude Andrault-Schmitt, Poitiers 2002, 16-35. [Favreau 2002]
Feigel, August: San Pietro in Civate, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 2 (1909), 206-217. [Feiger 1909]
Feiss, Hugh: John of Fécamp`s longing for heaven, in: Imagining heaven in the

Middle ages. A book of essays, hg. von Jan S. Emerson und Hugh Feiss, New York/London 2000, 65-81. [Feiss 2000]
Ferdière, Alain (Hg.): Monde des morts, monde des vivants en gaule rurale: Actes du colloque ARCHEA / AGER, Orléans, Conseil Régional, 7. -9. février 1992 (Revue archéologiqe du centre de la France: Supplement 6), Tours 1993. [Ferdière 1993]
Ferrarini, Edoardo: Piet Damiani interprete dell' Apocalisse di Giovanni, in: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 303-328. [Ferrarini 2011]
Ferreira de Almeida, Carlos A.: História da Arte em Portugal: O Românico, Lisboa 2001. [Ferreira de Almeida 2001]
Fillion, Bénédicte: Les modifications apportées à l'oeuvre romane et ses abords: étude d'authenticité, in: Notre-Dame-La-Grande de Poitiers. L'Oeuvre romane, hg. von Marie-Thérèse Camus und Claude Andrault-Schmitt, Poitiers 2002, 36-56. [Fillion 2002]
Fingernagel-Grüll, Mmartha: Filialkirche hl. Nikolaus in Ganz, in: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Lienz - Iseltal, Defereggental, Kalsertal, Virgental (Österreichische Kunsttopographie 57/3), hg. von Brigitte Ascherl und Martha Fingernagel-Grüll, Horn 2007, 67-88. [Fingernagel-Grüll 2007]
Fink, Alexandra: Romanische Klosterkirchen des Heiligen Bischofs Otto von Bamberg (1102-1139), Petersberg 2001. [Fink 2001]
Fischer, Günter: Die himmlischen Wohnungen: Untersuchungen zu Joh. 14,2 f, Inauguraldissertation an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Bern/Frankfurt 1975. [Fischer 1975]
Flachenecker, Helmut (Hg.): Stadt und Hochstift, Brixen, Bruneck und Klausen bis zur Säkularisation 1803 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchivs 12), Bozen 2000. [Flachenecker 2000]
Flanigan, C. Clifford: The Apocalypse and the Medieval Liturgy, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 333-351. [Flanigan 1992]
Fleck, Cathleen A.: „Blessed the eyes that see those things you see“: the Trecento choir frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), 201-224. [Fleck 2004a]

Fleck, Cathleen A.: ‘To exercise yourself in these things by continued contemplation’: Visual and textual literacy in the frescoes at Santa Maria Donna Regina, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 109-128. [Fleck 2004b]
Flynn, K.: Romanesque Wall-Paintings in the Cathedral Church of Christ Church, Canterbury, in: Archaeologia Cantiana 95 (1979), 185-195. [Flynn 1979]
Focillon, Henri: Peintures romanes des églises de France, Paris 1938. [Focillon 1938]
Forster, Christian: Die Vorhalle als Paradies. Ikonographische Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Frauenstiftskirche in Andlau. Inauguraldissertation an der Technischen Universität Berlin, Weimar 2010. [Forster 2010]
Framond, Martin de: Saint-Michel d'Aiguilhe un site et une chapelle, in: Autour de l'Archange Saint-Michel. Actes du colloque Aiguilhe - Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) Vendredi 16 et samedi 17 octobre 2009, hg. von Christian Lauranson-Rosaz und Martin de Framond, Le-Puy-en-Velay 2012, 15-35. [Framond 2012]
Franck, Bodil: Apostelfrise. Fodby Kirke 1250-75, in: Danske Kalkmalerier, hier Bd. 2: Senromansk tid 1175-1275, hg. von Ulla Haastrup und Robert Egevang, København 1987, 142-143. [Bodil 1987]
Franco, Tiziana: „Ogni parete si vede pitturata“. Storia e sfortune del sacello di San Michele presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona, in: Medioevo: arte e storia. Atti del Convegno internationale di studi in Parma vom 18. bis 22 September 2007, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Parma/Milano 2008, 495-504. [Franco 2008]
Francovich, Géza de: Problemi della pittura e della scultura preromanica, in: I problemi comuni dell’Europa post-carolingia, Settimane di studio sull’alto Medioevo (Spoleto 6-13 avril 1954), 2 Bde, hier Bd. 2, Spoleto 1955, 355-519. [Francovich 1955]
Franzé, Barbara: La pierre et lìmage. L‘ église de Saint-Chef-en-Dauphiné, Paris 2011. [Franzé 2011]
Frauenfelder, Reinhard: Die kirchlichen Wandmalereien in der Stadt Schaffhausen. Separatdruck aus dem „Schaffhauser Tagblatt“ 1933 Nr. 5 und 8, Schaffhausen 1933. [Frauenfelder 1933]
Frauenfelder, Reinhard: Daten zur Baugeschichte des Klosters Allerheiligen in Schaffhausen 1049-1949, Schaffhausen 1949. [Frauenfelder 1949]

Frauenfelder, Reinhard: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, 3 Bde., hier Bd. 1: Die Stadt Schaffhausen, Basel 1951. [Frauenfelder 1951]
Frederiksen, Paula: Tyconius and Augustine on the Apocalypse, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 20-37. [Frederiksen 1992]
Frese, Tobias: Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 13), Inauguraldissertation an der Goethe-Universität Frankfurt, Berlin 2013. [Frese 2013]
Friedrich, Verena: Benediktinerstift Marienberg bei Burgeis, Passau 2004. [Friedrich 2004]
Frodl, Walter: Die romanische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1942. [Frodl 1942]
Frodl, Walter: Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1954), 47-81. [Frodl 1954]
Frodl, Walter: Kunst in Südtirol, München 1960. [Frodl 1960]
Frodl-Kraft, Eva: Das Margaretenfenster in Ardagger. Studien zur österreichischen Malerei in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1954), 9-46. [Frodl-Kraft 1954]
Frodl-Kraft, Eva: Tirol, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 23 (1969), 195-212, hier 209-211. [Frodl-Kraft 1969]
Frühe, Ursula: Das Paradies ein Garten - der Garten ein Paradies: Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur, Inauguraldissertation an der Universität Karlsruhe, Berlin/ Bern/ Bruxelles u.a. 2002. [Frühe 2002]

G

Gaborit, Françoise: Lecture du mur peint: le prieuré de Saint-Jacques-des-Guérets, in: Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault (Cahiers de l'Inventaire 15), hg. von Robert Favreau, Malesherbes 1988, 20-28 und 76-83. [Gaborit 1988]
Gaborit, Michelle: Peintures murales médiévales de Saint-Émilion, Saint-Émilion 1999. [Gaborit 1999]
Gaborit, Michelle: Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine (XIIIe et XIVe siècles), Poitiers 2002. [Gaborit 2002]

Gallio, Paola: Die Basilika von Santa Prassede, Roma 2005. [Gallio 2005]
Gallmann, Heinz: Das Stifterbuch des Klosters Allerheiligen zu Schaffhausen. Kritische Neuedition und sprachliche Einordnung, Berlin/New York 1994. [Gallmann 1994]
Galtier Martí, Fernando/Juan García, Natalia/Lapeña Paúl, Ana Isabel u.a.: Monasterio de San Juan de la Peña, Zaragoza 2007. [Galtier Martí/Juan García/Lapeña Paúl 2007]
Gamper, Rudolf: Die Rechts- und Herrschaftsverhältnisse des Allerheiligenklosters im 11. und 12. Jahrhundert, in: Das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen. Zum 950. Jahr seiner Gründung am 22. November 1049 (Schaffhauser Archäologie 4), hg. von Kurt Bänteli, Rudolf Gamper und Peter Lehmann, Schaffhausen 1999, 124-145. [Gamper 1999]
Gandolfo, Francesco: Assisi e il Laterano, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 106 (1983), 63-113. [Gandolfo 1983]
Gantner, Joseph: Kunstgeschichte der Schweiz, 4 Bde., hier Bd. 2: Die gotische Kunst, Frauenfeld 1947. [Gantner 1947]
Ganz, David: Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Habilitationsschrift, Berlin 2008. [Ganz 2008]
Garber, Josef: Die romanische Wandmalerei Tirols, Wien 1921. [Garber 1921]
Garber, Josef: Die romanischen Wandgemälde Südtirols, Wien 1928. [Garber 1928]
Gardner, Julian: Copies of Roman Mosaics in Edinburgh, in: The Burlington Magazine 115/9 (1973), 583-591. [Gardner 1973a]
Gardner, Julian: Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 36 (1973), 1-50. [Gardner 1973b]
Gardner, Julian: Santa Maria Donna Regina in its European context, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 195-201. [Gardner 2004]
Gatti, Vincenzo: La celebrazione dell'anno santo a S. Pietro al Monte sopra Civate, in: Arte cristiana 63 (1975), 299-316. [Gatti 1975]
Gatti, Vincenzo: Restauro e scoperta a S. Pietro al Monte di Civate, in: Arte cristiana 64 (1976), 145-152. [Gatti 1976]
Gatti, Vincenzo: Cinquant'anni a S. Pietro al Monte: restaurato il grande affresco apocalittico e rifatta la copertura dell'abside orientale, in: Arte cristiana 66 (1978),

287-296. [Gatti 1978]
Gatti, Vincenzo: S. Pietro e S. Calocero di Civate, in: Monasteri benedettini in Lombardia, hg. von Annamaria Ambrosioni, Milano 1980, 109-121 [Gatti 1980]
Gatti, Vincenzo: Arte e liturgia nel complesso monastico di Civate, in: Arte cristiana 78 (1990), 91-102. [Gatti 1990]
Gatti, Vincenzo: Particolare iconografia degli Evangelisti nel contesto liturgico della medioevale basilica benedettina di S. Pietro al Monte sopra Civate, in: "Tout le temps du veneour est sanz oyseuseté: mélanges offerts à Yves Christe pour son 65ème anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves, hg. von Christine Hediger, Turnhout 2005, 349-364. [Gatti 2005]
Gatti, Vincenzo: San Pietro in Civate. Mystagogische Ikonografie in einer benediktinischen Basilika aus dem 11. Jahrhundert, in: Benediktinische Kunst. Kultur und Geschichte eines europäischen Erbes, hg. von Roberto Cassanelli und Eduardo López-Tello Garcia, Milano 2007, 157-164. [Gatti 2007]
Gatti, Vincenzo: Abbazia benedettina di S. Pietro al Monte Pedale sopra Civate: note – guida, Milano ^{2}2011. [Gatti ^{2}2011]
Gautheron, E.: Études sur l'histoire de l'art dans la Haute-Loire: Peintres et sculpteurs du Velay, Le Puy 1927. [Gautheron 1927]
Gelis-Didot, Paul/Laffillée, Henri: La peinture décorative en France du XI^{e} au XVI^{e} siècle, Paris ^{2}1889. [Gelis-Didot/Laffilée ^{2}1889]
Gem, Richard: The ‚Lewes Group' of Wall Paintings. Architectural Considerations, in: Anglo Norman Studies 6. Proceedings of the Battle Conference 1983, hg. von Reginald A. Brown, Woodbridge 1984, 236-237. [Gem 1983]
Genovese, Rosa A.: Prologue: history of the Trecento church, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 13-26. [Genovese 2004]
Gerat, Ivan: Unerwünschte Freiheit. Instrumentalisierung des Mittelalterbildes im kunstgeschichtlichen Denken von Hans Sedlmayr, Inauguraldissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg 1994. [Gerat 1994]
Geretti, Alessio: Missus est angelus, in: Angeli. Volti dell' invisibile. Katalog zur Ausstellung in der Casa delle Esposizioni in Illegio vom 24. April bis 3. Oktober 2010, hg. von Serenella Castri, Torino 2010, 11-25. [Geretti 2010]
Gerhardt, Joachim: Die spätromanischen Wandmalereien im Dom zu Braunschweig,

Hildesheim/Leipzig 1934. [Gerhardt 1934]
Gerspach, E.: Le mosaïque absidiale de Saint-Jean de Lateran, in: Gazette de Beaux-Arts 21 (1880), 131-148. [Gerspach 1880]
Gethyn-Jones, John E.: St. Mary‘s Church Kempley and its paintings (a case history, 1872-1958), Bd. 1, Gloucester 1961. [Gethyn-Jones 1961]
Gilbert, Bernard/Lepot, Laurent/Denoël, Sophie: Rapport d‘analyses des peintures murales de la cathédrale de Tournai, Centre européen d‘Archéométrie, Liège 2005. [Gilbert/Lepot/Denoël 2005]
Ginhart, Karl: Matrei in Osttirol, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 36/1 (1934), 130-131. [Ginhart 1934]
Ginhart, Karl: Die Datierung der Fresken in der Gurker Westempore, in: Carinthia I/157 (1967), 9-174. [Ginhart 1967]
Ginhart, Karl/Grimschitz, Bruno: Der Dom zu Gurk (Arbeiten des Ersten Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien), Wien 1930. [Ginhart/Grimschitz 1930]
Ginot, Emile: À propos des peintures de Notre-Dame de Poitiers. La décoration picturale des églises poitevines du XII^{e} siècle, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l‘Ouest 9 (1932), 393-405. [Ginot 1932]
Giordani, Rita: Rillesioni sulla decorazione absidale della basilica di S. Giovanni in Laterano, in: Rivista di archeologia cristiana 70 (1994), 271-311. [Giordani 1994]
Giussani, Antonio: L' Abbazia di S. Pietro al Monte sopra Civate, Como ^{2}1912. [Giusani ^{2}1912]
Giussani, Antonio: L' abbazia dei SS. Pietro e Calocero in Civate, Como 1921. [Giussani 1921]
Giusti, Laura: Il restauro ottocentesco degli affreschi di Donnregina a Napoli, in: Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo: atti del convegno internazionale di studi, hg. von Maria I. Catalano und Gabriela Prisco, Roma 2003, 185-195. [Giusti 2003]
Godard-Faultrier, Victor: Notice sur des arcades, des colonnes sculptées, et des peintures murales, découvertes á la préfecture de Maine-et-Loire (jadis ancienne abbaye de Saint-Aubin), in: Bulletin Monumental 3 (1837), 208-215. [Godard-Faultrier 1837]
Godard-Faultrier, Victor: L' Anjou et ses monuments, 2 Bde., hier Bd. 1, Angers 1839. [Godard-Faultrier 1839]

Godfrey, Walter H.: Parish Church of St Michael, Plumpton, in: Sussex Notes and Queries 14 (1956), 15-16. [Godfrey 1956]
Goetz, Hans-Werner: Das Geschichtsbild Ottos von Freising: ein Beitrag zur historischen Vorstellungswelt und zur Geschichte des 12. Jahrhunderts (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 19), Köln/Wien 1984. [Goetz 1984]
González Blanco, Antonino/Cinca Martínez, José Luis/Pascual Mayoral, Pilar u.a.: La cueva de Santa Eulalia Somera, in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 163-178. [González Blanco/Cinca Martínez/Pascual Mayoral 1999]
González Blanco, Antonino/Faulín García, Carlos/Cinca Martínez, José Luis: La cueva de los LLanos (Arnedo, La Rioja), in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 133-148. [González Blanco/Faulín García/Cinca Martínez 1999]
González Blanco, Antonino/Pascual Mayoral, Pilar/Cinca Martínez, José Luis: La cueva de Cienta (Arnedo-La Rioja), in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 149-161. [González Blanco/Pascual Mayoral/Cinca Martínez 1999]
González Blanco, Antonino/Ramírez Martínez, T.: El monastero de San Martín de Albelda y sus columbarios, in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 179-185. [González Blanco/Ramírez Martínez 1999]
González Blanco, Antonino: La cueva grande de monte Cantabria (Logroño) y el problema de los „palomares“, in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 119-132. [González Blanco 1999]
González Fernández, Rafael: La paloma y su simbolismo en la patrología latina, in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 189-201. [González Fernández 1999]
Goodson, Caroline J.: The Rome of Pope Paschal I. Papal power, urban renovation, church rebuilding and relic translation, 817-824, Cambridge 2010. [Goodson 2010]

Gosebruch, Martin/Brüdern, Jutta: Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke, Königstein im Taunus 1980. [Gosebruch 1980]
Gosebruch, Martin: Die Zeichnungen des Wolfenbütteler „Musterbuches“: Ihre westlichen Beziehungen – ihre byzantinischen Vorlagen, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 20 (1981), 25-59. [Gosebruch 1981]
Gousset, Marie-Thérèse: Iconographie de la Jerusalem céleste dant l‘art medieval occidental du IXe a la fin du XIIe siècle, 2 Bde., unpublizierte Dissertation an der Universität Sorbonne, Paris 1977-1978. [Gousset 1977/78, Text/ Gousset 1977/78, Katalog]
Grabar, André: L‘ etude des fresques romanes, in: Cahiers archéologiques 2 (1947), 163-177. [Grabar 1947]
Grabar, André: Fresques d‘Aosta et l‘étude des peintures romanes, in: La critica d‘arte 8 (1949), 261-273. [Grabar 1949]
Grabar, André: Peinture murale. Notes critiques, in: Cahiers archéologiques 6 (1952), 177-191. [Grabar 1952]
Grabar, André/Nordenfalk, Carl: Die romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert, Genf 1958. [Grabar/Nordenfalk 1958]
Grau Lobo, Luis A.: Pintura Románica en Catilla y León, León 1996. [Grau Lobo 1996]
Grimm, Reinhold R.: Paradisus coelestis, paradisus terrestris. Zur Auslegung des Paradieses im Abendland bis um 1200 (Medium Aevum – Philologische Studien 33), München 1977. [Grimm 1977]
Grimschitz, Bruno: Die Entstehung der Freskenfolge in der Westempore (Bischöflichen Kapelle) des Gurker Domes. Carinthia 1/108 (1918), 9-47. [Grimschitz 1918]
Grimschitz, Bruno: Die monumentalen Freskenfolgen des Domes zu Gurk (Österreichische Kunstbücher 15), Wien 1920. [Grimschitz 1920]
Groupe de recherches sur la peinture murale: La commande d' une étude: les peintures murales de la chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe, in: Autour de l'Archange Saint-Michel. Actes du colloque Aiguilhe - Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) Vendredi 16 et samedi 17 octobre 2009, hg. von Christian Lauranson-Rosaz und Martin de Framond, Le-Puy-en-Velay 2012, 281-299. [GRPM 2012]
Grote, Rolf-Jürgen/Ploeg, Kees van der (Hg.): Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland, 2 Bde., hier Bd. 2: Katalogband, Hannover 2001.

[Grote/Ploeg 2001, Bd. 2: Katalog]
Grote, Rolf-Jürgen/Königfeld, Peter: Die Stephanskirche in Wilhelmshaven-Fedderwaden: Architektur und Innenausmalung einer spätromanischen Dorfkirche im Jeverland vor dem Hintergrund der ostfriesischen Kunst, Hameln 1980. [Grote/Königfeld 1980]
Gruber, Karl: Kunstlandschaft Südtirol, Bozen 1979. [Gruber 1979]
Guardia, Milagros/Camps i Sòria, Jordi/Lorés, Immaculada: El descubrimiento de la pintura mural románica catalana. La colección de reproducciones del MNAC (Los dossiers del Museu Nacional d'Art de Catalunya 1), Barcelona 1993. [Guardia/Camps i Sòria/Lorés]
Gudiol i Cunill, Josep: La pintura mig-eval catalana, 2 Bde., hier Bd. 1: Els primitius, Barcelona 1927. [Gudiol i Cunill 1927]
Gudiol Ricart, José M./Alcole Gil, Santiago/Cirlot, Juan-Eduardo: Historia de la pintura en Cataluña, Madrid 1956. [Gudiol Ricart/Alcole Gil/Cirlot 1956]
Gudiol Ricart, José M./Reglà, Juan/Vilá Valentí, Juan: Cataluña, Madrid 1974. [Gudiol Ricart/Reglà/Vilá 1974]
Guéry, Roger/Hallier, Gilbert/Lavagne, Henri u.a.: Le mausolée de Cucuron (Vaucluse), in: Gallia –fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine 47 (1990), 145-202. [Guéry/Hallier/Lavagne 1990]
Guglielmetti, Rossana E.: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, Firenze 2011. [Guglielmetti 2011]
Guiglia Guidobaldi, Alessandra: Il problema delle due absidi contrapposte del San Pietro a Civate, in: Commentari 29 (1978), 22-31. [Guiglia Guidobaldi 1978]
Guiglia Guidobaldi, Alessandra: Frammenti da una inedita decorazione pittorica di San Pietro al Monte a Civate, in: Medioevo, arte lombarda, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 26- 29 settembre 2001, hg. von Arturo C. Quintavalle, Milano 2004, 128-139. [Guiglia Guidobaldi 2004]
Guiglia Guidobaldi, Alessandra: i frammenti della decorazione pittorica "riscoperti" nella cripta di San Pietro al Monte a Civate: un puzzle di difficile soluzione, in: Età romanica, metropoli, contado, ordini monastici nell'attuale provincia di Lecco, XI - XII secolo. Atti del convegno, 6 - 7 giugno 2003, Varenna, Villa Monastero, hg. von Carlo Bertelli, Milano 2006, 111-123. [Guiglia Guidobaldi 2006]

Guyan, Walter U.: Zu Allerheiligen in Schaffhausen, Zürich 1975. [Guyan 1975]

H

Haacke, Rhabanus: Einleitung, in: Rupert von Deutz: Commentaria in Evangelium Sancti Iohannis, hg. von Rhaban Haacke, in: CCCM 9, VII-XV. [Haacke 1969]
Haacker, Klaus: Neuer Himmel, neue Erde, neues Jerusalem. Zur Bedeutung von Apk 21,1-4, in: Studien zur Johannesoffenbarung und ihrer Auslegung. Festschrift für Otto Böcher zum 70. Geburtstag, hg. von Friedrich W. Horn und Michael Wolter, Neukirchen-Vluyn 2005, 328-338. [Haaker 2005]
Haas, Alois M.: Tod und Jenseits in der deutschen Literatur, in: Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Katalog zur Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseum in Zürich in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallfraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, hg. von Peter Jezler, Zürich ^{2}1994, 69-78. [Haas ^{2}1994]
Haas, Walter/Pfistermeister, Ursula: Romanik in Bayern, Stuttgart 1985. [Haas/Pfistermeister 1985]
Häusl, Maria/König, Hildegard: Auf dem Weg – Längsschnitte durch die Forschung und die Texte, in: Tochter Zion auf dem Weg zum himmlischen Jerusalem. Rezeptionslinien der „Stadtfrau Jerusalem“ von den späten alttestamentlichen Texten bis zu den Werken der Kirchenväter (Dresdner Beiträge zur Geschlechterforschung in Geschichte, Kultur und Literatur 2), hg. von Maria Häusl, Leipzig 2011, 11-49. [Häusl/König 2011]
Hafner, Johannes Ev.: Die Engel im Christentum, in Engel – Mittler zwischen Himmel und Hölle. Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising vom 6. November 2010 bis zum 1. Mai 2011, hg. von Sylvia Hahn und Carmen Roll, Berlin/München 2010, 40-59. [Hafner 2010]
Hahn, Sylvia: Die Entwicklung des Engelbildes bis zum Ende des Mittelalters, in: Engel – Mittler zwischen Himmel und Erde. Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising vom 6. November 2010 bis zum 1. Mai 2011, hg. von Sylvia Hahn und Carmen Roll, Berlin 2010, 76-107. [Hahn 2010]
Hallinger, Johannes: Ans Licht gebracht: Die Freilegung und Restaurierung der Prüfeninger Wandmalereien 1897-1916, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 4 Bde., hier Bd. 3: Katalog. Inhalte, Praxis, Schwerpunkte. Katalog

der Jubiläumsausstellung in Regensburg, Passau, Nürnberg, Würzburg, Bamberg, Augsburg und München, hg. von Hubert Fehr, Egon J. Greipl, Johannes Hallinger u.a., Regensburg 2008, 59-63. [Hallinger 2008]
Hamburger, Jeffrey/Jäggi, Carola/Marti, Susann u.a.: Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung „Krone und Schleier“, Oostkamp 2007. [Hamburger/Jäggi/Martin 2007]
Hänsel-Hacker, Ingrid: Die Miniaturmalerei einer Paduaner Schule im Ducento, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 2 (1952), 105-148. [Hänsel-Hacker 1952]
Hänsel-Hacker, Ingrid: Die Fresken der Kirche St. Nikolaus bei Matrei in Osttirol, das Werk einer Paduaner Malerschule des 13. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 3 (1954), 109-125. [Hänsel-Hacker 1954]
Hartmann-Virnich, Andreas: Saint-Paul-Trois-Chateaux, in: Peintures murals médiévales des églises de Rhône-Alpes (Art et Archéologie en Rhône-Alpes 7), hg. von Paul Cattin, Lyon 1998, 54-60.
Hartwagner, Siegfried: Der Dom zu Gurk, Klagenfurt 1963. [Hartwagner 1963]
Hatt, Jean-Jacques: La Tombe gallo-romaine. Recherches sur les inscriptions et les monuments funéraires gallo-romains des trois premiers siècles de notre ère, Paris ^{2}1986. [Hatt ^{2}1986]
Haugou, Abbé: Rapport sur la découverte de peintures murales dans l’église de Saint-Jacques-des-Guérets, in: Bulletin de la Societé archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois 29 (1890), 303-313. [Hagou 1890]
Haugou, Abbé: Rapport sur la découverte de peintures murales dans l’église de Saint-Jacques-des-Guérets, in: Bulletin de la Societé archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois 30 (1891), 280-290. [Hagou 1891]
Hecht, Josef: Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes. Von seinen Anfängen bis zum Ausklingen, 2 Bde., hier Bd.1, Basel 1928. [Hecht 1928]
Hecht, Josef/Hecht, Konrad: Die im ehemaligen Allerheiligenkloster zu Schaffhausen freiliegenden Wandmalereien im Lichte einer wissenschaftlichen Untersuchung, Thayngen 1949. [Hecht 1949]
Hecht, Josef/Hecht, Konrad: Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, 2 Bde.,hier Bd.1, Sigmaringen 1979. [Hecht 1979]

Heitz, Carol: L‘ iconographie de l‘ Apocalypse au Moyen Âge: Introduction, in: L‘ Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 29 fevrier - 3 mars 1976 (Études et documents, pub. par la Section d‘Histoire de la Faculté des Lettres de l‘Université de Genève 11), hg. von Renzo Petraglio, François Paschoud, Josef Engemann u.a., Geneve 1979, 9-18. [Heitz 1979a]
Heitz, Carol: Retentissement de l‘ Apocalypse dans l‘art de l‘époque carolingienne, in: L‘ Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 29 fevrier - 3 mars 1976 (Études et documents, pub. par la Section d‘Histoire de la Faculté des Lettres de l‘Université de Genève 11), hg. von Renzo Petraglio, François Paschoud, Josef Engemann u.a., Geneve 1979, 217-243. [Heitz 1979b]
Hemmerle, Josef: Die Benediktinerklöster in Bayern (Germania Benedictina 2), Augsburg 1970. [Hemmerle 1970]
Henkels, H.: Remarks on the late 13th Century Apse Decoration in S. Maria Maggiore, in: Simiolus 4 (1971), 128-148. [Henkels 1971]
Hesberg, Henner von/Zanker, Paul (Hg.): Römische Gräberstraßen: Selbstdarstellung – Status –Standard. Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse N.F. 96), München 1987. [Hesberg/Zanker 1987]
Heslop, T. A.: ‘Dunstantus Archiepiscopus‘ and painting in Kent around 1120, in: Burlington Magazine 126/973 (1984), 195-204. [Heslop 1984]
Hieke, Thomas/Nicklas, Tobias: „Die Worte der Prophetie dieses Buches“ – Offenbarung 22,6-21 als Schlussstein der christlichen Bibel Alten und Neuen Testaments gelesen (Biblische Theologische Studien 62), Neukirchen-Vluyn 2003. [Hieke/Nicklas 2003]
Hoch, Adrian S.: The ‚Passion’ cycle: Images to contemplate and imitate amid Clarissan clausura, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 129-153. [Hoch 2004]
Hoeck, W.: Zur Geschichte Heinrichs des Löwen und des Schutzheiligen des Domes St. Thomas, Braunschweig 1887. [Hoeck 1887]
Hölscher, Tonio (Hg.): Klassische Archäologie. Grundwissen, Darmstadt 2002. [Hölscher 2002]

Hoffmann, Annette/Wolf, Gerhard (Hg.): Jerusalem as Narrative Space - Erzählraum Jerusalem, Leiden 2012. [Hoffmann/Wolf 2012]
Hogg, James/Girard, Alain/Le Blévec, Daniel: Ludolphus the Carthusian – Vita Christi. Introductory Volume (Analecta Cartusiana 241), Salzburg 2007. [Hogg/Girard/Le Blévec 2007]
Homburger, Hildegard: Restaurierungsbericht zu den Pausen der Wandmalereien aus dem 19. und 20. Jahrhundert, in: Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, hg. von Harald Wolter-von dem Knesebeck und Joachim Hempel, Regensburg 2014, 277-279. [Homburger 2014]
Hoogewerff, Godefridus J.: Il mosaico absidiale di S. Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani, in: Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti 27 (1953), 297-326. [Hoogewerff 1953]
Hossfeld, Frank-Lothar: Das Buch Ezechiel, in: Einleitung in das Alte Testament, hg. von Christian Frevel, Stuttgart ^{8}2012, 592-609. [Hossfeld ^{8}2012]
Hubert, Jean: Vic, in: Session 94 (1931), 556-576. [Hubert 1931]
Hubert, Jean: Les peintures murales de Vic et la tradition géometrique, in: Cahiers archéologiques 1 (1945), 77-88. [Hubert 1945]
Hubert, Jean: Rezension zu La peinture murale en France du IXe au XIIe siècle von Marcel Thibout und Paul Deschamps, Paris 1951, in: Journal des savants, April-Juni 1951, 58-72. [Hubert 1951]
Hucker, Bernd Ulrich (Hg.): Kaiser Otto IV., (Schriften der Monumenta Germaniae Historica 34), Hannover 1990. [Hucker 1990]
Hull Stookey, Laurence: The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources, in: Gesta 8 (1969), 35-41. [Hull Stookey 1969]
Hulnet-Dupuy, Lise: Les peintures murales romanes de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, in: Cahiers de civilisation médiévale 42 (1999), 3-38. [Hulnet-Dupuy 1999]
Hulnet-Dupuy, Lise: Les peintures murales de la partie orientale. Un chef-d'oeuvre méconnu, in: Notre-Dame-La-Grande de Poitiers. L'Oeuvre romane, hg. von Marie-Thérèse Camus und Claude Andrault-Schmitt, Poitiers 2002, 202-231. [Hulnet-Dupuy 2002]
Hupp, Otto: Die Prüfeninger Weiheinschrift von 1119, in: Studien aus Kunst und Geschichte, Freiburg 1906, 185-186. [Hupp 1906]

I

Iacobone, Pasquale: Ceri: frammenti di bellezza. Il borgo, il santuario, gli afreschi, Roma 2006. [Iacobone 2006]

Iacobini, Antonio: Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt (Studi di artemedievale 6), Roma 2000. [Iacobini 2000]

Isnard, M. H.: Les peintures murales de l'église de Poncé, in: Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois 30 (1891), 42-48. [Isnard 1891]

J

Jacob, Emile: La grande fresque romane de Vic-sur-Saint-Chartier (Indre), Memoires de la Société des Antiquaires du Centre 44 (1931), 67-187. [Jacob 1931]

James, Montague R.: The Apocalypse in art, London 1931. [James 1931]

Janssen, Wilhelm: Die mittelalterliche Pfarre Brechten, in: St. Johannes in Brechten als Erinnerungsort des Ruhrgebiets (Dortmunder Mittelalter-Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft 14), hg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel, Bielefeld 2011, 113-123. [Janssen 2011]

Jaoul, Martine (Hg.): Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, région Midi-Pyrénées. Les peintures monumentales en Ariège (Images du Patrimoine 231), Toulouse 2004. [Jaoul 2004]

Jatta, Barbara/ Fornaciari, Chiara: Nota tecnica sui calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, in: Fragmenti picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, hg. von Maria Andaloro, Alessandra Ghidoli, Antonio Iacobini u.a., Roma 1990, 243-244. [Jatta/Fornaciari 1990]

Johnston, P. M.: Hardham and its Early Paintings, in: Sussex Archaeological Collections 44 (1901), 73-115. [Johnston 1901a]

Johnston, P. M.: Hardham Church, and its Early Paintings, in: Archaeological Journal 58, second series 8 (1901), 62-92. [Johnston 1901b]

Johnston, P. M.: Mural paintings in Sussex churches, in: Memorials of old Sussex, hg. von P.D. Mundy, London 1909. [Johnston 1909]

Johnston, P. M.: Discovery of Wall Paintings at Hardham Priory, in: Sussex Archaeological Collections 58 (1916), 1-5. [Johnston 1916]

Juhel, Vincent: Saint Michel en ses principaux sanctuaires. Recherches sur le culte michaélique en France, in: Autour de l'Archange Saint-Michel. Actes du colloque Aiguilhe - Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) Vendredi 16 et samedi 17 octobre 2009, hg.

von Christian Lauranson-Rosaz und Martin de Framond, Le-Puy-en-Velay 2012, 147-156. [Juhel 2012]
Jüngling, Hans-Winfried: Das Buch Jesaja, in: Einleitung in das Alte Testament, hg. von Christian Frevel, Stuttgart ^{8}2012, 521-547. [Jüngling ^{8}2012]
Jungmann, Josef Andreas: Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2 Bde., Wien ^{2}1949. [Jungmann ^{2}1949]
Junyent i Subirà, Eduard: Catalogne romane, 2 Bde., hier Bd.2, Pierre-qui-Vire 1961. [Junyent i Subirà 1961]

K

Kadauke, Bruno: Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben, Inauguraldissertation an der Universität Tübingen, Reutlingen 1991. [Kadauke 1991]
Kaenel, Rahel von: Stadtrömische Columbariengräber. Untersuchung zur Bestattung von Sklaven und Freigelassenen in der frühen Kaiserzeit, Inauguraldissertation an der Universität Bern, CD-ROM, Steffisburg 2007. [Kaenel 2007]
Kahn, D: The structural evidence for the dating of the St Gabriel chapel wall-painting at Christ Church Cathedral Canterbury, in: The Burlington Magazine 126/973 (1984), 225-229. [Kahn 1984]
Kaiser, Friedrich: Bau und Innenausstattung, in: Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg. Geschichte, Bau, Innenausstattung, Romanische Wandmalerei, hg. von der Pfarrgemeinde St. Georgen ob Judenburg, St. Georgen ob Judenburg 1989, 21-43. [Kaiser 1989]
Kamlah, Wilhelm: Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterliche Auslegung der Apokalypse vor Joachim von Fiore (Historische Studien 285), Berlin 1935. [Kamlah 1935]
Karlinger, Hans: Prüfening, in: Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg. Heft XX: Bezirksamt Stadtamhof (Die Kunstdenkmäler des Königsreichs Bayern 2), hg. von Georg Hager, München 1914, 162-240. [Karlinger 1914]
Karlinger, Hans: Die hochromanischen Wandmalereien in Regensburg, München 1920. [Karlinger 1920]
Karrer, Martin: Der Hebräerbrief, in: Einleitung in das Neue Testament, hg. von Martin Ebner und Stefan Schreiber, Stuttgart 2008, 474-495. [Karrer 2008]
Karpp, Heinrich: Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria

Maggiore zu Rom, Baden-Baden 1966. [Karpp 1966]
Kaspersen, Søren: Majestas Domini - Regnum und Sacerdotium. Zu Entstehung und Leben des Motivs bis zum Investiturstreit, in: Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art 8 (1981), 83-146. [Kaspersen 1981]
Kealy, Sean P.: John‘s Gospel and the History of Biblical Interpretation, 2 Bde. hier Bd. 1, Lewiston/Queenston/Lampeter 2002. [Kealy 2002]
Kellner, Karl: Die Wandgemälde der Georgskirche in Prag, in: Mitteilungen der k.k. Central-Kommission 18 (1873), 274-275. [Kellner 1873]
Kelly, Samantha: Religious patronage and royal propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna Regina in context, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 27-43. [Kelly 2004]
Kessler, Herbert L.: "Caput et speculum omnium ecclesiarum": Old St. Peter' s and Church Decoration in Medieval Latium, in: Italian church decoration of the Middle Ages and early Renaissance. Functions, forms and regional tradition (Villa Spelman Colloquia 1), hg. von William Tronzo, Bologna 1989, 119-146. [Kessler 1989]
Kessler, Herbert L.: L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali, in: Fragmenti picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, hg. von Maria Andaloro, Alessandra Ghidoli, Antonio Iacobini u.a., Roma 1990, 45-64. [Kessler 1990]
Kessler, Herbert L.: Image Theory in an Ecclesiastic Space, in: Cinquante années d'études médiévales à la confluence de nos disciplines. Actes du colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CESCM, Poitiers, 1-4. septembre 2003, hg. von Claude Arrignon, Marie-Hélène Debès, Claudio Galderisi u.a., Turnhout 2005, 295-308. [Kessler 2005]
Kessler, Herbert L.: A Gregorian Reform Theory of Art?, in: Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo) (Études lausannoises d'histoire de l'art), hg. von Serena Romano und Julie Enckell Julliard, Roma 2007, 25-48. [Kessler 2007]
Keyser, C. E.: The mural and decorative paintings which are now existing, or which have been in existence during the present century, at Canterbury Cathedral, in: Archaeological Journal 35 (1878), 275-288. [Keyser 1878]
Keyser, C. E.: The mural paintings at Kempley Church, Gloucestershire, in: Archaeological Journal 34 (1877), 270-278. [Keyser 1877]

Keyser, C. E.: Description of the mural paintings at the Churches of Clayton and Rotherfield, in: Sussex Archaeological Collections 40 (1896), 211-221. [Keyser 1896]
Kinney, Dale: The Apocalypse in Early Christian Monumental Art, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 200-216. [Kinney 1992]
Kirchweger, Franz: Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 6 Bde., hier Bd. 2: Gotik, hg. von Ernst Bacher, Wien 2000, 433-435. [Kirchweger 2000a]
Kirchweger, Franz: Gurk (Ktn.), Dom, Westempore, sog. Bischofskapelle, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 6 Bde., hier Bd. 2: Gotik, hg. von Ernst Bacher, Wien 2000, 436. [Kirchweger 2000b]
Kirchweger, Franz: Matrei in Osttirol, Filialkirche Hl. Nikolaus, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 6 Bde., hier Bd. 2: Gotik, hg. von Ernst Bacher, Wien 2000, 437-438. [Kirchweger 2000c]
Klamt, Johann-Christian: Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig, Berlin 1968. [Klamt 1968]
Klamt, Johann-Christian: „Die Künstlerinschrift des Johannes Gallicus im Braunschweiger Dom“, in: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften 11), hg. von Karl Clausberg, Hans-Joachim Kunst und Robert Suckale, Gießen 1981, 35-53. [Klamt 1981]
Klamt, Johann-Christian: „Die mittelalterlichen Monumentalmalereien in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig“, in: Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter. Vorträge gehalten anläßlich des 33. Wolfenbütteler Symposions vom 16. bis 19. Februar 1993 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 7), hg. von Bernd Schneidmüller, Wiesbaden 1995, 297-335. [Klamt 1995]
Klein, Peter K.: Les cycles de l' Apocalypse du haut Moyen Age (IX-XIIIe s.), in: L‘ Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 29 fevrier - 3 mars 1976 (Études et documents, pub. par la Section d‘Histoire de la Faculté des Lettres de l‘Université de Genève 11), hg. von Renzo Petraglio, François Paschoud, Josef Engemann u.a., Geneve 1979, 135-186. [Klein 1979]
Klein, Peter K.: Introduction: The Apocalypse in Medieval Art, in: The Apocalypse in

the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 159-199. [Klein 1992]
Klein, Peter K.: Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l'église, in: Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm, hg. von Peter K. Klein, Regensburg 2004, 105-156. [Klein 2004]
Klein, Peter K.: Medieval apocalypse cycles and eschatological expectations: the so-called 'terrors' of the year 1000, in: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 267-301. [Klein 2011]
Klinkenberg, Emanuel S.: Architectuuruitbeelding in de Middeleeuwen. Oorsprong, Verbeidung en Betekenis van architectonische Beeldtradities in de West-Europese Kunst tot omstreeks 1300 (Clavis - Kunsthistorische Monografien 22), Utrecht 2010. [Klinkenberg 2010]
Klöckner, Stefan: Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals, Regensburg ^{2}2011. [Klöckner ^{2}2011]
Kluge, Dorothea: Gotische Wandmalerei in Westfalen 1290-1530, Münster 1959. [Kluge 1959]
Knoepfli, Albert: Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, 2 Bde., hier Bd.1: Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Konstanz/Lindau/Stuttgart 1961. [Knoepfli 1961]
Kobielus, Stanislaw: Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu (Biblioteka Instytutu Teologii Apostolstwa 1), Warzawa 1989. [Kobielus 1989]
Kobielus, Stanislaw: La Jérusalem céleste dans l'art médiéval, in: Le mythe de Jérusalem. Du Moyen Age á la Renaissance, hg. von Evelyne Berriot-Salvadore, Sainte-Étienne 1995, 101-122. [Kobielus 1995]
Kobielus, Stanislaw: Bramy niebiańsliej jerozolimy w Średniowiecznej egzegezie i malarstwie, in: Jerozolima w kulturze europejskiej (Jerusalem in European Culture), hg. von Piotre Paskiewicz, Warsaw 1997, 99-111. [Kobielus 1997]
Koch, Eva M.: Adam erschaffen und erlöst: Die Genesis-Fresken im Nonnenchor und andere Kunstwerke im Kloster Wienhausen, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 56 (1988), 18-38. [Koch 1988]
Koen, Lars: The Saving Passion. Incarnational and Soteriological Thought in Cyril of Alexandria‘s Commentary on the Gospel according to St. John, Inauguraldissertation

an der Universität Uppsala (Acta Universitatis Upsaliensis – Studia Doctrinae Christianae Upsaliensia 31), Uppsala 1991. [Koen 1991]
Kofler-Engl, Waltraud: Frühgotische Wandmalerei in Tirol: Stilgeschichtliche Untersuchung zur „Linearität“ in der Wandmalerei von 1260-1360, Bozen 1995. [Kofler-Engl 1995]
Kofler-Engl, Waltraud: Fresken von europäischer Bedeutung. Die Restaurierung der romanischen Wandmalereien in der Frauenkirche in Brixen, in: Almanach 1996. Jahresbericht der Stiftung Südtiroler Sparkasse 1996, 13-30. [Kofler-Engl 1996]
Koldau, Linda Maria (Hg.): Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht über das VIII. Ebstorfer Kolloquium vom 25. bis 29. März 2009, Ebstorf 2010. [Koldau 2010a]
Koldau, Linda Maria: Liturgie und Andacht: Passion und Ostern in den musikalischen Quellen der Lüneburger Klöster, in: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht über das VIII. Ebstorfer Kolloquium vom 25. bis 29. März 2009, hg. von Linda Maria Koldau, Ebstorf 2010, 265-308. [Koldau 2010b]
Koller, Manfred: Romanische Wandmalerei in Österreich – 100 Jahre Restaurierungsgeschichte, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), 355-365. [Koller 1997]
Konečný, Lubomír J.: Románská rotunda ve Znojmě. Ikonologie maleb a architektury, Brno 2005. [Konečný 2005]
Königfeld, Peter/Lausmann, Manfred: Restaurierung der mittelalterlichen Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 15 (1995), 90-94. [Königfeld/Lausmann 1995]
Konrad, Robert: Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterlichen Denken. Mystische Vorstellung und geschichtliche Wirkung, in: Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung, hg. von Clemens Bauer, Laetitia Boehm und Max Müller, Freiburg/München 1965, 523-540. [Konrad 1965]
Konrad-Schineller, Angelika: Virtual pilgrimage in Wienhausen: The murals of the nuns' choir, in: Jerusalem elsewhere. The german recensions. Proceedings of the Minerva-Gentner mobile symposium, October 2011, hg. von Bianca Kühnel und Pnina Arad, Jerusalem 2014, 99-111. [Konrad-Schineller 2014]
Konrad-Schineller, Angelika: Angels as agents of transfer between hebrew origins, Byzantium, and Western Europe: Marienberg in South Tyrol as a case study, in:

Spirits in transcultural skies. Auspicious and protective spirits in artefacts and architecture between East and West, hg. von Niels Gutschow und Katharina Weiler, Heidelberg/New York/Dordrecht/London 2015, 43-70. [Konrad-Schineller 2015]
Köpf, Ulrich: Einleitung, in: Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, hg. von Gerhard B. Winkler, 10 Bde., Bd. 5, Innsbruck 1995, 27-47. [Köpf 1995]
Kowalski, Beate: Die Rezeption des Propheten Ezechiel in der Offenbarung des Johannes (Stuttgarter Biblische Beiträge 52), Stuttgart 2004. [Kowalski 2004]
Krauss, Heinrich: Die Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung, München 2000. [Krauss 2000]
Krautheimer, Richard/Corbett, Spencer/ Frankl, Wolfgang: Corpus Basilicarum Christianarum Romae. The early christian basilicas of Rome (IV - IX cent.), 5 Bde., hier Bd. 3, Città del Vaticano 1967. [Krautheimer/Corbett/Frankl 1967]
Kretschmar, Georg: Die Offenbarung des Johannes. Die Geschichte ihrer Auslegung im 1. Jahrtausend (Calwer Theologische Monographien 9), Stuttgart 1985. [Kretschmar 1985]
Kreuz, Eva-Maria: Spuren des Lichts in mittelalterlichen Kirchen, in: Dom im Licht – Licht im Dom. Vom Umgang mit Licht in Sakralbauten in Geschichte und Gegenwart, hg. von der Regensburger Domstiftung, Regensburg 2004, 59-80. [Kreuz 2004]
Kügler, Joachim: Das Johannesevangelium, in: Einleitung in das Neue Testament, hg. von Martin Ebner und Stefan Schreiber, Stuttgart 2008, 208-228. [Kügler 2008]
Kühnel, Bianca: Jewish symbolism of the temple and the tabernacle and christian symbolism of the holy sepulchre and the heavenly tabernacle. A study in the relationship in late antique and early medieval art and thought, in: Jewish Art 12/13 (1986/87), 147-168. [Kühnel 1986/87]
Kühnel, Bianca: From the earthly to the heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in christian art of the first millenium (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Supplementheft 42), Rome/Freiburg/Wien 1987. [Kühnel 1987]
Kühnel, Bianca: In capite velatus, in fine manifestus: the Tabernacle of Valenciennes, in: Jerozolima w kulturze europejskiej (Jerusalem in European Culture), hg. von Piotre Paskiewicz, Warsaw 1997, 91-98. [Kühnel 1997]
Kühnel, Bianca (Hg.): The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art: studies in honor of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventieth birthday

(Jewish Art 23/24), Jerusalem 1997/98. [Kühnel 1997/98]
Kühnel, Bianca: The End of Time and the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art, Regensburg 2003. [Kühnel 2003]
Kugler, Hartmut: Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 88), München/Zürich 1986. [Kugler 1986]
Kuhn, Charles L.: Romanesque mural painting of Catalonia, Cambridge 1930. [Kuhn 1930]
Kunst, Christiane: Leben und Wohnen in der römischen Stadt, Darmstadt 2006. [Kunst 2006]
Kupfer, Marcia: The Romanesque Frescoes in the Church of Saint-Martin at Nohant-Vicq, Ph. Dissertation an der Yale University, Yale 1982. [Kupfer 1982]
Kupfer, Marcia: Les fresques romanes de Vicq, in: Session 142 (1984), 337-342. [Kupfer 1984]
Kupfer, Marcia: Note sur des documents inédits concernant l'église de Saint-Martin de Nohant-Vicq (Indre), in: Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry 80 (1985), 21-38. [Kupfer 1985]
Kupfer, Marcia: Le fresques romanes de Vicq (Indre): Étude technique, in: Bulletin monumental 144 (1986), 7-132. [Kupfer 1986a]
Kupfer, Marcia: Spiritual Passage and Pictorial Strategy in the Romanesque Frescoes at Vicq, in: Art Bulletin 68/1 (1986), 35-53. [Kupfer 1986b]
Kupfer, Marcia: L'étude globale d'un décor: l'église Saint-Martin de Vicq, in: Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault (Cahiers de l'Inventaire 15), hg. von Robert Favreau, Malesherbes 1988, 50-63 und 96-107. [Kupfer 1988]
Kupfer, Marcia: Romanesque wall painting in central France. The politics of narrative, New Haven 1993. [Kupfer 1993]
Kurmann-Schwarz, Brigitte : Les peintures du porche de l' église abbatiale de Saint-Savin. Étude iconographique, in: Bulletin Monumental 140 (1982), 273-304. [Kurmann-Schwarz 1982]

L

Ladner, Gerhart B.: Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, 2 Bde., hier

Bd.2: von Innozenz II. zu Benedikt XI., Città del Vaticano 1970, 235-240. [Ladner 1970]
Laffargue, Jean/Fouet, Jean: Peintures romanes, vestiges gallo-romains à Saint-Plancard (Haute-Garonne), Toulouse 1948. [Laffargue/Fouet 1948]
Laffillée, Henri: Les peintures murales de Poncé, in: Revue historique et archéologique du Maine 31 (1892), 21-53. [Laffillée 1892a]
Laffillée, Henri: Une école de peinture au XIIe siècle dans la vallée du Loir, in: Bulletin de la Societé archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois 1892, 166-176. [Laffillée 1892b]
Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: Le cycle de Sainte Marguierite d'Antioche à la cathédrale de Tournai et sa place dans la tradition romane et byzantine, in: Revue belge d' archéologie et d' histoire de l' art 61 (1992), 87-125. [Lafontaine-Dosogne 1992]
Laliena Corbera, Carlos: La memoria real en San Juan de la Peña: poder, carisma y legitimidad en Aragón en el siglo XI, in: Aragón en la Edad Media 19 (2006), 309-324. [Laliena Corbera 2006]
Lammy-Lasalle, A.C.N.: Les peintures de Saint-Michel d'Aiguilhe, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France (1958), 86-90. [Lammy-Lasalle 1958]
Lampugnani, Elena: La commendatio animae di Ariberto nelle pitture absidiali di San Vincenzo a Galliano (1007), in: Pittura murale del Medioevo Lombardo. Richerche iconografiche: l‘ alta Lombardia (secoli XI-XIII), hg. von Paolo Piva, Milano 2006, 31-54. [Lampugnani 2006]
Lanc, Elga: Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2 Bde., hier Bd. 1: Wien und Niederösterreich, Wien 1983. [Lanc 1983]
Lanc, Elga: Die spätromanischen Wandmalereien, in: Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg. Geschichte, Bau, Innenausstattung, Romanische Wandmalerei, hg. von der Pfarrgemeinde St. Georgen ob Judenburg, St. Georgen ob Judenburg 1989, 45-108. [Lanc 1989a]
Lanc, Elga: St. Georgen ob Judenburg. Ein aufsehenerregender Fund spätromanischer Wandmalereien in der Steiermark, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1989, 92-94. [Lanc 1989b]
Lanc, Elga: Die spätromanischen Wandmalereien in St. Georgen ob Judenburg. Zum ikonographischen Programm der Gewölbedekoration, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1991, 1-13. [Lanc 1991]

Lanc, Elga: Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2 Bde., hier Bd. 2: Steiermark, Wien 2002. [Lanc 2002]
Landes, Christian (Hg.): La mort des notables en Gaule romaine, Katalog zur Ausstellung im Musée Archéologique Henri-Prades in Lattes 2002, Lattes 2002. [Landes 2002]
Lang, Bernhard/McDannell Colleen: Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens, Frankfurt/Leipzig 1990. [Lang/McDannell 1996]
Lang, Bernhard: Ewiges Glück im Jenseits: Perspektiven des Mittelalters und der Renaissance, in: Der Himmel über der Erde. Kosmossymbolik in mittelalterlicher Kunst, hg. von Friedrich Möbius, Leipzig 1995, 15-31. [Lang 1995]
Lang, Bernhard: Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute, München ^{2}2009. [Lang ^{2}2009]
Lapeña Paúl, Ana Isabel (Hg.): San Juan de la Peña, (Suma de estudios 1), Zaragoza 2000. [Lapeña Paúl 2000]
Lapina, Elizabeth: La représentation de la bataille d' Antioche (1098) sur les peintures murales de Poncé-sur-le-Loir, in: Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIe siècles 52 (2009), 137-158. [Lapina 2009]
Larrieu, Bernard/Duclot, Jean-Francois (Hg.): Léo Droun et Saint-Emilion (Léo Drouyn - les albums de dessins 5), Saint-Emilion 1999. [Larrieu/Duclot 1999]
Larson-Miller, Lizette: Does God live here? Lessons from History on domus ecclesiae and domus dei, in: Architektur und Liturgie. Akten des Kolloquiums vom 25. bis 27. Juli 2003 in Greifswald, hg. von Michael Altripp und Claudia Nauerth, Wiesbaden 2006, 15-23. [Larson-Miller 2006]
Lauer, Philippe: Le Palais de Latran. Étude historique et archéologique, Inauguraldissertation an der Universität Paris, Paris 1911. [Lauer 1911]
Lauranson-Rosaz, Christian: Saint Michel et la Romania – Le Midi de la Gaule de l'an mil sous le signe de l'archange Michel, in: Autour de l'Archange Saint-Michel. Actes du colloque Aiguilhe - Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) Vendredi 16 et samedi 17 octobre 2009, hg. von Christian Lauranson-Rosaz und Martin de Framond, Le-Puy-en-Velay 2012, 173-195. [Lauranson-Rosaz 2012]
Laurière, J. de: L'abside de Saint-Jean-de-Latran, in: Bulletin monumental 7 (1879), 313-323. [Laurìere 1879]
Lavan, Luke (Hg.): Housing in late antiquity: from palaces to shops (Late antique archaeology 3/2), Leiden [u.a.] 2007. [Lavan 2007]

Lazarescu, Matei: La chapelle Saint Michel d‘ Aiguilhe. Les études préliminaires, in: Monumental (2005), 56-57.
Leclercq, Jean/Bonnes, Jean-Paul: Un maître de la vie spirituelle au XIe siècle: Jean de Fécamp (Études de théologie et d‘ histoire de la spiritualité 9), Paris 1946. [Leclercq/Bonnes 1946]
Leclercq-Marx, Jacqueline: L'art roma en Belgique. Architecture, art monumental, Braine-l'Alleud 1997. [Leclercq-Marx 1997]
Lécureux, Lucien: Les peintures murales du Moyen Âge dans les anciens diocèses du Mans et d‘Angers, Session 77/1 (1911), 180-195. [Lécureux 1911]
Lefebvre, Philippe: Lumières dans la nuit. La Bible comme art photographique, in: Le symbolisme de la lumière au Moyen-Âge: de la spéculation à la réalité. Actes du Colloque Européen des 5 et 6 juillet 2003, hg. von Claude Dessagne, Roger Faloci und Jacky Courtois, Chartres 2004, 7-28. [Lefebvre 2004]
Legrand, Didier: La restauration des peintures, in: Monumental (2005), 1, 60-61. [Legrand 2005]
Lehmann, Karl: The Dome of Heaven, in: The Art Bulletin 27/1 (1945), 1-27. [Lehmann 1945]
Lempereur, Laurent: Image et pèlerinage: les peintures murales de Saint-Jacques-des-Guérets, in: Revue d’Auvergne 106 (1992), 55-76. [Lempereur 1992]
Leone de Castris, Pierluigi: Arte di Corte nella Napoli Angioina, Firenze 1986. [Leone de Castris 1986]
Lepot, Laurent/Denoël, Sophie/Gilbert, Bernard: The technique of the mural paintings of the Tournai Cathedral, in: Journal of Raman Spectroscopy 37/10 (2006), 1098-1103. [Lepot/Denoël/Gilbert 2006]
Lerner, Robert E.: The medieval return to the thousand-year sabbath, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 51-71. [Lerner 1992]
Lesueur, Frédéric: Les églises du Loir-et-Cher, Paris 1969, 350-352. [Lesueur 1969]
Le Touzé de Longuemar, M.: Notices sur les fresques découvertes au mois de décembre 1852 dans l‘église Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l‘Ouest 1853-1855, 14-16. [Le Touzé de Longuemar 1855]
Lidov, Alexei (Hg.); New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of sacred spaces, Mockba 2009. [Lidov 2009]

Lieb, Stefanie: Das Paradies als Architektur – Weltgerichtsdarstellungen in spätmittelalterlichen Wandmalereien niedersächsischer Dorfkirchen, in: Festschrift für Günther Kokkelink (Schriften des Instituts für Bau- und Kunstgeschichte der Universität Hannover 12), hg. von Stefan Amt, Hannover 1999, 51-57. [Lieb 1999]
Lindemann, Andreas: Die Erzählung vom Sämann und der Saat (Mk 4,3-8) und ihre Auslegung als allegorisches Gleichnis, in: Wort und Dienst. Jahrbuch der Kirchlichen Hochschule Berthel 21 (1991), 115-131. [Lindemann 1991]
Lobrichon, Guy: L' Apocalypse en débat: entre séculiers et moines au XIIe siècle (V. 1080 - V. 1180), in: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 403-426. [Lobrichon 2011]
Longoni, Giacinto: Memorie storiche della chiesa ed abbazia di S. Pietro al Monte e del monastero di S. Calocero in Civate, Milano 1850. [Longoni 1850]
Loose, Rainer: Marienbergs Anfänge und frühe Zeit (bis ca. 1250), in: 900 Jahre Benediktinerabtei Marienberg 1096-1996. Festschrift zur 900 Jahrfeier des Klosters St. Maria (Schuls-Marienberg), hg. von Rainer Loose, Lana 1996, 71-92. [Loose 1996]
Loose, Rainer: Das Kollegiatstift Unsere Liebe Frau im Kreuzgang zu Brixen, in: Dom- und Kollegiatstifte in der Region Tirol, Südtirol, Trentino in Mittelalter und Neuzeit (Schlern Schriften 329), hg. von Hannes Obermair, Klaus Brandstätter und Emanuele Curzel, Innsbruck 2006, 171-191. [Loose 2006]
Loosfeldt, Manuel: Santa Maria de Barberà, in: Catalunya Romànica, 27 Bde., hier Bd. 18: El vallès occidental, el vallès oriental, hg. Antoni Pladevall i Font, Barcelona 1991, 91-94. [Loosfeldt 1991]
Lot, Ferdinand: Itinéraires du XIIIe siècle. I. De Valenciennes à Avignon. II. De Lyon à Orléans et à Paris suivis d‘un relevé de quelques curiosités qu‘on recontre sur ces routes, in: Bulletin Philologiques et Historique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques 1920 (1922), 217-222. [Lot 1920/22]
Lubac, Henri de: Der geistige Sinn der Schrift (Christ heute 5/2), Einsiedeln 1952. [Lubac 1952]
Lubac, Henri de: Typologie, Allegorie, geistiger Sinn. Studien zur Geschichte der christlichen Schriftauslegung (Theologia Romanica 23), Freiburg 1999. [Lubac 1999]
Lüssner, M.: Archaeologické nálezy v kostele sv. Jiří na hradě pražkém r. 1889

učiněné, in: Památky archeologicke 14 (1887-89), 557-560. [Lüssner 1887-89]
Lusuardi Siena, Silvia: Miris olim constructa figuris aula: alle origini del sacello rupestre presso la chiesa dei SS. Nazaro e Celso, in: Il sacello di S. Michele presso la chiesa dei SS. Nazaro e Celso a Verona, hg. von Gian Maria Varanini, Verona 2004, 41-69. [Lusuardi Siena 2004]

M

Macaskill, Grant: Paradise in the New Testament, in: Paradise in Antiquity. Jewish and Christian views, hg. von Marcus Bockmuehl und Guy G. Strousma, Cambridge 2010, 64-81. [Macaskill 2010]
Maccormack, Sabine: The city built in heaven, in: Seeing the invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Papers from „verbal and pictorial imaging: representing and accessing experience of the invisible, 400-1000“ (Utrecht, 11 - 13 December 2003), hg. von Giselle de Nie, Karl F. Morrison und Marco Mostert, Turnhout 2005, 391-444. [Maccormack 2005]
Mach, Franz: Aufdeckungen in der St. Georgskirche am Hradschin, in: Mitteilungen der k.k. Central-Kommission 27 (1901), 2-4. [Mach 1901]
Mach, Franz / Sittler Ed.: Oprava chrámu svatojrskeho na hradě pražském, in: Památky archeologické a místopisné 24 (1910-12), 402-450. [Mach/Sittler 1910-12]
Madersbacher, Lukas: Die Marienberger Kryptafresken. Überlegungen zu Inhalt und Deutung, in: 900 Jahre Benediktinerabtei Marienberg 1096-1996. Festschrift zur 900 Jahrfeier des Klosters St. Maria (Schuls-Marienberg), hg. vom Südtiroler Kulturinstitut, redigiert von Rainer Loose, Lana 1996, 71-92. [Madersbacher 1996]
Mádl, Karel Boromejský: Fresky v kostele sv. Jiří na Hradčanech, in: Památky Archeologické 15 (1890), 66-74, 131-134. [Mádl 1890]
Mahé, Jean-Pierre: "Deum de Deo, lumine de lumine: Adam et Eve à la recherche de la lumière divine, in: Le symbolisme de la lumière au Moyen-Âge: de la spéculation à la réalité. Actes du Colloque Européen des 5 et 6 juillet 2003, hg. von Claude Dessagne, Roger Faloci und Jacky Courtois, Chartres 2004, 85-98. [Mahé 2004]
Maier, Gerhard: Die Johannesoffenbarung und die Kirche (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 25), Tübingen 1981. [Maier 1981]
Mãle, Emile: La peinture murale en France, in: Michel, André: Histoire de l‘art, 8 Bde., Bd. 1/2, Paris 1905, 756-781. [Mãle 1905]
Mãle, Emile: L‘ art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de

l‘iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspirations, Paris 1924. [Mãle 1924]
Malina, Bruce J.: Die Offenbarung des Johannes: Sternenvisionen und Himmelsreisen, Stuttgart 2002. [Malina 2002]
Mallet, Jacques (Hg.):Saint Aubin d‘Angers du VIe au XXe siècle, Catalogue de l'exposition, Angers 1985. [Mallet 1985]
Mancho, Carles: Pasquale I, Santa Prassede, Roma e Santa Prassede, in: Arte Medievale 1 (2010-2011)
Mancinelli, Fabrizio: Iconografia e livelli di linguaggio nella decorazione del complesso abbaziale di Civate, in: L' arte 4 (1971), 15/16, 13-57. [Mancinelli 1971]
Manciulescu, Stefan/Pépin, Yves: La chapelle Saint-Michel d‘ Aiguilhe, in: Monumental (2005), 1, 54, 56, 58-60. [Manciulescu/Pépin 2005]
Mantz, Paul: La peinture française. Du IXe siècle à la fin du XVIe, Paris 1897. [Mantz 1897]
Marchegay, Paul: Documents du XIe siècle sur les peintures de l' abbaye de Saint-Aubin, in: Bulletin de la Société industrielle et agricole d'Angers et du département de Maine et Loire 17 (1846), 218-223. [Marchegay 1846]
Marcora, Carlo: Civate: S. Pietro al Monte, S. Benedetto, S. Calocero, Civate 1973. [Marcora 1973]
Marcora, Carlo: Gli stucchi di S. Pietro al Monte sopra Civate, Oggiono/Lecco 1974.[Marcora 1974]
Marín Valdés, Fernando A./Gil López, Juana María: San Julián de los Prados o el discorso de las dos ciudades (Guías del Patrimonio Histórico Asturiano 4), León 1989. [Marín Valdés/Gil López 1989]
Marinelli, Guido: New discoveries of the Romanesque period in France: 2. Frescoes and Reliquaries at Saint-Michel-d'Aiguilhe, in: The Connoisseur 637 (1965), 165-168. [Marinelli 1965]
Martin, Roger: Saint-Michel d'Aiguilhe, Le Puy 1962. [Martin 1962]
Martin, Roger: Decouvrir le Puy-en-Velay, Vic-en-Bigorre 1992. [Martin1992]
Martínez Ruiz, Maria J.: Las pinturas murales de la Vera Cruz de Maderuelo (1922-1950). Los riesgos ante una proyectada enajenación y la actuación del Estado al respecto, in: Estudios Segovianos 102/14 (2002), 271-316. [Martínez Ruiz 2002]
Mašín, Jiří: Romanische Wandmalereien in Böhmen und Mähren, Praha 1954. [Mašín]

Mašín, Jiří: Románske malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění, hg. von Rudolf Chradaba und Klement Benda, 6 Bde., hier I/1, Praha 1984, 103-128. [Mašín 1984]
Mathis, Paola: L‘ antica abside della basilica di S. Giovanni in Laterano e la questione del deambulatorio, in: Opus 7 (2003/04), 19-38. [Mathis 2003/04]
Matter, E. Ann: The Apocalypse in Early Medieval Exegesis, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 38-50. [Matter 1992]
Matthiae, Guglielmo: Mosaici medievali delle chiese di Roma, Roma 1967, 347-354. [Matthiae 1967]
Matthiae, Guglielmo: Pittura romana del Medioevo, 2 Bde, hier Bd. 1: Secoli IV-X, Roma ^{2}1987. [Matthiae ^{2}1987]
Matthiae, Guglielmo: Pittura romana del Medioevo, 2 Bde, hier Bd. 2: Secoli XI-XIV, Roma ^{2}1988. [Matthiae ^{2}1988]
Mauck, Marchita B.: The mosaic of the triumphal arch of S. Prassede: a liturgical interpretation, in: Speculum 62/4 (1987), 813-828. [Mauck 1987]
Mazzini, Franco: Notiziario scoperte e restauri: Civate, San Pietro al monte, in: Arte lombarda 7 (1962), 2, 169. [Mazzini 1962]
Mazzini, Franco: Restauri di affreschi in Lombardia, in: Bollettino d'arte 48 (1963), 274-279. [Mazzini 1963]
Mazzucco, Clementina: La Gerusalemme celeste dell‘ „Apocalisse“ nei Padri, in: La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III als XIV secolo. Katalog zur Ausstellung an der Università cattolica del sacro cuore in Mailand 1983, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1983, 49-75. [Mazzucco 1983]
McCaffrey, James: The house with many rooms, the temple theme of Jn. 14,2-3, Roma 1988. [McCaffrey 1988]
McClendon, Charles B.: Louis the Pious, Rome and Constantinople, in: Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer, hg. von Cecil L. Striker, Mainz 1996, 103-106. [McClendon 1996]
McClung, William Alexander: Dimore celesti. L‘ architettura del Paradiso, Bologna 1987. [McClung 1987]
McGinn, Bernard: Introduction: John‘s Apocalypse and the Apocalyptic Mentality, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 3-19. [McGinn 1992]

McNeill, John: The East Cloister Walk of Saint-Aubin at Angers: Sculpture and Archaeology, in: Anjou – medieval art, architecture and archaeology, (Conference transactions –The British Archaeological Association 26), hg. von John McNeill und Daniel Prigent, Leeds 2003, 111-137. [McNeill 2003]
Mecham, June L.: Sacred vision, sacred voice: Performative devotion and female piety at the convent of Wienhausen, circa 1350-1500, Inauguraldissertation an der University of Kansas, Onlinepublikation 2004. ProQuest Dissertations and Thesis Full Text, http://search.proquest.com/docview/305172815?accountid=11359 [Mecham 2004]
Mecham, June L.: A Northern Jerusalem: Transforming the Spatial Geography of the Convent of Wienhausen, in: Defining the Holy: Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe, hg. von Andrew Spicer und Sarah Hamilton, Aldershot/Burlington 2005, 139-60. [Mecham 2005]
Meier, Christel: Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert (Münstersche Mittelalter-Schriften 34/1), München 1977. [Meier 1977]
Meiri-Dann, Naomi: Ecclesiastical politics as reflected in the mural paintings of San Pietro al Monte at Civate, in: Assaph 6 (2001), 139-160. [Meiri-Dann 2001]
Meli, Bernardo; Ceri, chiesa dell'Immacolata Concezione o di S. Felice Papa II, in: Storia dell'arte 44/46 (1982), 11-12. [Meli 1982]
Mély, Fernand de: Les primitifs français et leurs signatures, Les sculpteurs, Paris 1908. [Mély 1908]
Menna, Maria R.: Niccolò IV, i mosaici absidiali di S. Maria Maggiore e l'Oriente, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell' arte 3/10 (1987), 201-224. [Menna 1987]
Mentré, Mireille: L‘image de la Jérusalem céleste dans l‘iconographie des XIe et XIIe siècles, in: Jerusalem, Rome, Constantinople. L‘image et le mythe de la ville au Moyen Age. Colloque du Department d‘Etudes Médiévales de l‘université de Paris-Sorbonne (Paris IV) (Cultures et Civilisations medievales 5), hg. von Daniel Poirion, Paris 1986, 17-31. [Mentré 1986]
Mentré, Mireille: Du paradis terrestre a la Jerusalem celeste: lieux preserves, lieux chaties, lieu restaure, in: Saint-Lizier au premier age féodal, hg. von John Ottaway, Saint-Lizier 1994, 123-131. [Mentré 1994]
Mentré, Mireille: Babylone détruite, Jérusalem reconstruite, in: Les cahiers de Saint-

Michel de Cuxa 16 (1995), 133-136. [Mentré 1995]
Mentré, Mireille/Regnault, Marie-Laure: Chronique du Colloque. Observation, dans les monuments mêmes, sur les peintures romanes, dans les Couserans et les Comminges, in: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age. Actes du Colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995, hg, von John Ottaway, Poitiers 1997, 15-24. [Mentré/Regnault 1997]
Merhautová, Anežka: Bazilika sv. Jiří na Pražkém hradě, Praha 1966. [Merhautová 1966]
Merhautová, Anežka/Stejskal, Karel: St.-Georgs-Stift auf der Prager Burg, Praha 1991. [Merhautová/Stejskal 1991]
Merhautová, Anežka/Třeštík, Dušan: Spezifische Züge der böhmischen Kunst im 12. Jahrhundert, in: Architektur des Mittelalters, Funktion und Gestalt, hg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1983, 105-140. [Merhautová/Třeštík 1983]
Merhautová, Anežka/Třeštík, Dušan: Románské umění v Čechách a na Moravě, Praha 1984. [Merhautová/Třeštík 1984]
Mesuret, Robert: Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle. Languedoc – Catalogne septentrionale – Guienne – Gascogne – Comté de Foix, Paris 1967. [Mesuret 1967]
Meyer, Ann R: Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem, Cambridge 2003. [Meyer 2003]
Meyer, Heinz/Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen (Münstersche Mittelalter-Schriften 56), München 1987. [Meyer/Suntrup 1987]
Michel, Paul-Henri: La fresque romane, Paris 1961. [Michel 1961]
Michler, Wiebke: Die Wand- und Gewölbemalereien im Nonnenchor des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters Wienhausen, Inauguraldissertation an der Universität Göttingen, Göttingen 1967. [Michler 1967]
Michler, Wiebke: Die Malereien im Nonnenchor (Kloster Wienhausen 2), Wienhausen 1968. [Michler 1968]
Micklethwaite, John T.: A Description of the Paintings in the Church at Kempley, near Ross, in: Archaeologia 46 (1881), 187-194. [Micklethwaite 1881]
Milioni, Albano: L'Arcibasilica papale del Laterano nei secoli, Roma 2007. [Milioni 2007]
Milner-Gulland, Robin R.: Clayton Church and the Anglo-Saxon Heritage, in: Early Medieval Wall Paintings and Painted Sculpture in England based on the proceedings

of a symposium at the Courtauld Institute of Art, February 1985 (British archaeological reports: British series 216), hg. von Sharon Cather, David Park und Paul Williamson, Oxford 1990, 205-219. [Milner-Gulland 1990]
Möbius, Friedrich: Kosmosvorstellungen in der mittelalterlichen Sakralarchitektur. Zu religionsgeschichtlichen Aspekten von Grundsteinlegung und Orientation, in: Der Himmel über der Erde. Kosmossymbolik in mittelalterlicher Kunst, hg. von Friedrich Möbius, Leipzig 1995, 107-123. [Möbius 1995]
Möhle, Martin: Der Braunschweiger Dom Heinrichs des Löwen. Die Architektur der Stiftskirche St. Blasius von 1173-1250, Braunschweig 1995. [Möhle 1995]
Mohn, Claudia: Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen. Architektur der Frauenklöster in Mitteldeutschland (Berliner Beiträge zur Bauforschung und Denkmalpflege 4), Inauguraldissertation an der Technischen Universität Berlin, Petersberg 2006. [Mohn 2006]
Montaiglon, Anatole de: L'architecture au Salon de 1876, Les peintures de Saint-Loup-de-Naud, in: Gazette des Beaux-Arts 13 (1876), 744-746. [Montaiglon 1876]
Morassi, Antonio: Storia della pittura nella Venezia Tridentina, Roma 1934. [Morassi 1934]
Morbidelli, Monica: L' abside di S. Giovanni in Laterano. Una questione controversa, Roma 2010. [Morbidelli 2010]
Moreira, Isabel: Dreams, visions, and spiritual authority in Merovingian Gaul, PhD an der St. Andrews University, Ithaca 2000. [Moreira 2000]
Morena, Aurea de la: Temas iconograficos en la pintura romanica española: Esterri de Cardos y Maeruelo, in: Miscelanea de Arte 1982, 20-24. [Morena 1982]
Moretti, Jean-Charles/Tardy, Dominique: Inventaire des monuments funéraires de la France gall-romaine, in: „La mort des notables en Gaule romaine", Katalog zur Ausstellung im Musée Archéologique Henri-Prades in Lattes 2002, hg. von Christian Landes, Lattes 2002, 27-58. [Moretti/Tardi 2002]
Moretti, Jean-Charles/Tardy, Dominique (Hg.): L'architecture funéraire monumentale: la Gaule dans l'Empire romain. Actes du colloque organisé par l'IRAA du CNRS et le musée archéologique Henri-Prades, Lattes, 11-13 octobre 2001, Paris 2006. [Moretti/Tardy 2006]
Morgan, Alison: Dante and the Medieval Other World (Cambridge Studies in Medieval Literature 8), Cambridge 1990. [Morgan 1990]
Moris, Stéphanie: Les peintures romanes de la cathédrale Notre-Dame de Tournai:

En hommage à Luc-Francis Genicot, Namur 2009. [Moris 2009]
Morley, Beric M./Miles, Daniel W.H.: The Nave Roof and other Timberwork at the Church of St. Mary, Kempley, Gloucestershire: Dendrochronological Dating, in: The Antiquaries Journal 80 (2000), 294-296. [Morley/Miles 2000]
Morley, Beric M.: The Nave Roof of the Church of St. Mary, Kempley, Gloucestershire, in: Antiquaries Journal 65 (1985), 101-111. [Morley 1985]
Morsbach, Peter: Kunst in Regensburg. Regensburg 1995. [Morsbach 1995]
Müller, Iso: Die Anfänge des Klosters in Schuls-Marienberg, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 89 (1978), 597-630. [Müller 1978]
Müller, Iso: Die Herren von Tarasp, Disentis 1980. [Müller 1980]
Müller, Monika E.: Civitas coelestis ex angelis et hominibus: ekklesiologische Aspekte im Bildprogramm von San Pietro al Monte di Civate, in: Analecta Romana Instituti Danici 29 (2003/2004), 67-99. [Müller 2003/04]
Müller, Monika E.: Omnia in mensura et numero et pondere disposita. Die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte in Civate, Inauguraldissertation an der Universität Tübingen, Regensburg 2009. [Müller 2009]
Müller, Monika E.: I titoli di San Pietro al Monte di Civate: relazioni fra testo e immagine, in: Arte cristiana 99 (2011), 117-130. [Müller 2011]
Müller, Werner: Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel, Stuttgart 1961. [Müller 1961]
Müller-Fieberg, Rita: Das „neue Jerusalem“ – Vision für alle Herzen und alle Zeiten? Inauguraldissertation an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn (Bonner Biblische Beiträge 144), Berlin/Wien 2003. [Müller-Fieberg 2003]
Müntz, Eugène: Notes sur les mosaïques chrétiennes de l‘Italie, in: Revue archéologique 36 (1878), 273-278 und 38 (1879), 109-117. [Müntz 1878/79]
Muñoz, Antonio: Studi e restauri delle chiese di Roma: San Giorgio a Velabro, Santa Prassede, in: Capitolium 9 (1927-28), 441-451. [Muñoz 1927]
Muschiol, Gisela: Osterliturgie in Frauenklöstern des Mittelalters, in: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht über das VIII. Ebstorfer Kolloquium vom 25. bis 29. März 2009, hg. von Linda Maria Koldau, Ebstorf 2010, 45-66. [Muschiol 2010]
Myß, Walter/Posch, Benedikt (Hg.): Die vorgotischen Fresken Tirols, Wien 1966.

[Myß/Posch 1966]

N

Naredi-Rainer, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer, Köln 1994. [Naredi-Rainer 1994]
Naredi-Rainer, Paul von: Die Stadtmauer in der Ikonographie der christlichen Kunst, in: Architektur Geschichten. Festschrift für Günther Binding zum 60. Geburtstag, hg. von Udo Mainzer und Petra Leser, Köln 1996, 117-130. [Naredi-Rainer 1996]
Nebbia, Ugo: Sogno di Civate, in: Arte cristiana 37 (1950), 32-33. [Nebbia 1950]
Neuheuser, Hanns Peter: Mundum consecrare. Die Kirchweihliturgie als Spiegel der mittelalterlichen Raumwahrnehmung und Weltaneignung, in: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24. bis 26. März 2003, hg. von Elisabeth Vavra, Berlin 2005, 259-279. [Neuheuser 2005]
Neumann, W. A.: Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien 1891. [Neumann 1891]
Niehr, Herbert: Das Buch Daniel, in: Einleitung in das Alte Testament, hg. von Christian Frevel, Stuttgart ^{8}2012, 610-621. [Niehr ^{8}2012]
Niehr, Klaus: Sehen und Erkennen: Anspruch, Ästhetik und Historizität der Ausstattung der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen von 1125 bis 1235, 3 Bde.: hier Bd. 1: Katalog zur Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum 1995, hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff, Braunschweig 1995, 272-282. [Niehr 1995]
Nilgen, Ursula: Die große Reliquieninschrift von Santa Prassede. Eine quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 69 (1974), 8-29. [Nilgen 1974]
Nußbaum, Otto: Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000. Eine archäologische und liturgiegeschichtliche Untersuchung (Theophaneia – Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums), Bonn 1965. [Nußbaum 1965]

O

Oakeshott, Walter: The Mosaics of Rome, London 1967. [Oakeshott 1967]
Osbat, Luciano: Ceri-Cerveteri (Roma). Il santuario della Madonna di Ceri, in: I

santuari e la devozione mariana nell' Alto Lazio, 2 Bde., hier Bd. 1, hg. von Luciano Osbat, Manziana 2006, 32-59. [Osbat 2006]
Osborne, John: Dado imagery in the lower church of San Clemente, Rome, and Santa Maria Immacolata at Ceri, in: Shaping sacred space and institutional identity in romanesque mural painting. Essays in honor of Otto Demus, hg. von Thomas E. A. Dale und John Mitchel, London 2004, 35-50. [Osborne 2004]
Ottaway, John: Quelques observations sur les peintures murales de la region du nord-est des Pyrenees au Xième et XIIème s., in: Revue d'Auvergne 106 (1992), 37-49. [Ottaway 1992]
Ottaway, John (Hg): Saint-Lizier au premier age féodal, Saint-Lizier 1994. [Ottaway 1994a]
Ottaway, John: La Vierge, racine de l'Eglise: l'exemple de Saint-Lizier, in: Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 25 (1994), 129-162. [Ottaway 1994b]
Ottaway, John: Entre les Couserans et le Pallars sobirà: peinture murale et réforme en moyen montagne. Etat d'une recherche sur les peintures de Saint-Lizier, in: Vivre en moyenne montagne. Actes du 117me Congrès national des Sociétés savantes, Clermont-Ferrand 1995, Paris 1995, 325-379. [Ottaway 1995a]
Ottaway, John: Le collège apostolique dans la peinture murale romane. Saint-Lizier et le culte des saints dans le Nord-Est des Pyrénées, in: Le culte des saints aux IXe - XIIIe siècles, Actes du Colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993, hg. von Robert Favreau, Poitiers 1995, 91-100. [Ottaway 1995b]
Oursel, Raymond: Révélation de la peinture romane, La Pierre-qui-Vire 1980. [Oursel 1980]

P

Pace, Valentino: Per Iacopo Torriti, frate, architetto e „pictor", in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40 (1996), 212-221. [Pace 1996]
Pace, Valentino: Cristo-Luce a Santa Prassede, in: Per asiduum studium scientiae adipisci margarituum: Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag, hg. von Annelies Amberger, St. Ottilien 1997, 185-200. [Pace 1997]
Pace, Valentino: La „Felix Culpa" di Richard Krautheimer: Roma, Santa Prassede e la „Rinascenza Carolingia", in: Ecclesiae Urbis – Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV- X secolo) Roma, 4-10 settembre 2000, 3 Bde., hier Bd. 1, hg. von Federico Guidobaldi und Alessandra G. Guidobaldi, Città del Vaticano

2002, 65-72. [Pace 2002]
Pagels, Elaine: Apokalypse. Das letzte Buch der Bibel wird entschlüsselt, München 2013. [Pagels 2013]
Pagès i Paretas, Montserrat: À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll, in: Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 28 (1997), 225-229. [Pagès i Paretas 1997]
Pagès i Paretas, Montserrat: Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions, Barcelona 2009. [Pagès i Paretas 2009]
Pagès i Paretas, Montserrrat: Sant Pere d'Ager i Sant Lizier de Coserans en el marc de la pintura catalana d'influència llombarda, in: Els «comacini» i l'arquitectura romànica a Catalunya. 25 i 26 novembre de 2005. Simposi Internacional, hg. von Pere Freixas und Jordi Camps, Girona 2010, 151-166. [Pagès i Paretas 2010]
Pailhes, Claudine: La crise de la communauté monastique de Lagrasse au XIIIe siècle, in: Sous la règle de Saint Benoît. Structures monastiques et sociétés en France du moyen âge à l'époque moderne. Colloque a l'Abbaye bénedictine Sainte-Marie de Paris 23-25 Octobre 1980 (Hautes Études Médievales et Modernes 47), Genève 1982, 265-276. [Pailhes 1982]
Paillet, Jean-Louis/Petit, Catherine: Nouvelles données sur l'urbanisme de Lugdunum des Convènes. Prospection aérienne et topographie urbaine, in: Aquitania 10 (1992), 109-144. [Paillet/Petit 1992]
Palazzo, Eric: L'espace et le sacré au Moyen Age. L' apport du décor monumental, in: Le décor mural des églises. Colloque de Châteauroux vom 18. bis 20. Oktober 2001 (Art sacré – Cahiers de Recontre avec le Patrimoine religieux 18), hg. von Michel Maupoix, Poitiers 2003, 6-21. [Palazzo 2003]
Palazzo, Eric: Exégèse, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers, in: Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm, hg. von Peter K. Klein, Regensburg 2004, 220-240. [Palazzo 2004]
Paolini Sperduti, Daniela: La Basilica nel basso Medioevo, in: Santa Maria Maggiore e Roma, hg. von Roberto Luciani, Roma 1996, 115-145. [Paolini Sperduti 1996]
Paone, Stefania: Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: Percorsi stilistici nella Napoli angioina, in: Arte medievale N.S. 3/1 (2004), 87-118. [Paone 2004]
Park, David: The ‚Lewes Group' of Wall Paintings in Sussex, in: Anglo Norman Studies 6. Proceedings of the Battle Conference 1983, hg. von Reginald A. Brown, Woodbridge 1984, 200-235. [Park 1984]

Park, David: The paintings in St. Gabriel's Chapel, Canterbury Cathedral, in: Schäden an Wandmalereien und ihre Ursachen (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 8), Hannover 1990, 59-66. [Park 1990]
Park, David: English medieval wall painting in an international context, in: Conserving the painted past. Developing approaches to wall painting conservation. Post prints of a conference organised by English Heritage London 2-4 December 1999, hg. von Robert Gowing und Adrian Heritage, London 2003, 1-8. [Park 2003]
Pascual Mayoral, Pilar: Columbarios de la Rioja su distribución geográfica, in: Los columbarios de la Rioja (antigüedad y cristianismo – monografías históricas sobre la antigüedad tardía 16), hg. von Antonio González Blanco, Murcia 1999, 87-117. [Pascual Mayoral 1999]
Paskiewicz, Piotre: Jerozolima w kulturze europejskiej (Jerusalem in European Culture), Warsaw 1997. [Paskiewicz 1997]
Pautler Klass, Margo: The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome, Inauguraldissertation am Bryn Mawr College 1972, Mikrofiche. [Pautler Klass 1972]
Pénot, Sabine: Die romanischen Wandmalereien aus Santa Coloma d‘ Andorra, in: Andorra Romànica. Katalanische und westeuropäische Wandmalereien des 12. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung in der Gemäldegalerie am Kulturforum Berlin vom 29. März bis 31. August 2003, hg. von Hartmut Krohm und Sabine Pénot, 27-64. [Pénot 2003]
Pepin, Ronald E.: Heaven in Bernard of Cluny‘s De contemptu mundi, in: Imagining heaven in the Middle Ages. A book of essays, hg. von Jan S. Emerson und Hugo Feiss, New York/London 2000, 101-117. [Pepin 2000]
Peres, Imre: Griechische Grabinschriften und neutestamentliche Eschatologie (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 57), Habilitationsschrift an der Károli Gáspár Universität Budapest, Tübingen 2003. [Peres 2003]
Pergola, Philippe: La "cripta altomedievale" della chiesa di S. Pietro al Monte di Civate, in: Domum tuam dilexi, miscellanea in onore di Aldo Nestori, hg. von Federico Guidobaldi, Città del Vaticano 1998, 623-641. [Pergola 1998]
Pergola, Philippe: S. Pietro al Monte di Civate: riscoperta della "cripta altomedievale", in: 1983 - 1993, dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cassino, 20 - 24 settembre 1993, 3 Bde., hier Bd. 1: Testo, hg. von Eugenio Russo, Cassino 2003, 87-91. [Pergola 2003]
Pergola, Philippe: San Pietro al Monte di Civate: la cripta altomedievale, in: Età

romanica, metropoli, contado, ordini monastici nell'attuale provincia di Lecco, XI - XII secolo. Atti del convegno, 6 - 7 giugno 2003, Varenna, Villa Monastero, hg. von Carlo Bertelli, Milano 2006, 103-110. [Pergola 2006]
Peroni, Adriano: San Pietro al Monte di Civate o l'apogeo del rapporto tra pittura e stucco, in: Stucs et décors de la fin de l'antiquité au Moyen âge (Ve - XIIe siècle). Actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, hg. von Christian Sapin, Turnhout 2006, 285-305. [Peroni 2006]
Peroni, Adriano: Testi e programmi iconografici: Ambrogio Autperto da San Vicenzo al Volturno a San Pietro al Monte sopra Civate, in: Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, hg. von Arturo Calzona, Roberto Campari und Massimo Mussini, Milano 2007, 138-150. [Peroni 2007]
Petersen, Mark R.: In cor descendit: The motiv of the heavenly Jerusalem at San Giovanni in Laterano in Rome, in: Source. Notes in the History of Art 11/1 (1991), 1-6. [Petersen 1991]
Petersohn, Jürgen: Die commendatio pii ottonis und die romanischen Wandmalereien der Prüfeninger Klosterkirche, in: Festschrift für Franz-Josef Schmale zum 65. Geburtstag, hg. von Dieter Berg und Hans-Werner Goetz, Darmstadt 1988, 212-220. [Petersohn 1988]
Petraglio Renzo/Paschoud François/Engemann Josef u.a. (Hg.): L‘ Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 29 fevrier - 3 mars 1976 (Études et documents, pub. par la Section d‘Histoire de la Faculté des Lettres de l‘Université de Genève 11), Geneve 1979. [Petraglio/Paschoud/Engemann 1979]
Philippe, Joseph: La peinture murale pré-romane et romane en Belgique, in: Annales du Congrès archéologique et historique de Tournai 1949, 1-40. [Philippe 1949]
Philippe, Joseph: Peintures murales de Belgique (XIIe-XVIe siècle), les documents et les techniques, in: Annales de l’Institut archéologique du Luxembourg 92 (1961), 181-195. [Philippe 1961]
Pieper, Roland: Die Kirche des 13. Jahrhunderts. Ein Neubau mit Planwechseln, in: Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten (Dortmunder Exkursionen zur Geschichte und Kultur 2), hg. von Silke Rüsche und Barbara Welzel, Bielefeld 2009, 24-41. [Pieper 2009]
Pieper, Roland: Von Planwechseln und Umbauten. Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Brechten in der westfälischen Baukunst, in: St. Johannes in Brechten als

Erinnerungsort des Ruhrgebiets (Dortmunder Mittelalter-Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft 14), hg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel, Bielefeld 2011, 124-144. [Pieper 2011]
Pietropoli, Fabrizio: Le pitture murali del sacello dei SS. Nazaro e Celso a Verona, in: Il sacello di S. Michele presso la chiesa dei SS. Nazaro e Celso a Verona, hg. von Gian Maria Varanini, Verona 2004, 73-103. [Pietropoli 2004]
Pijoan, José/Gudiol Ricart, José M.: Las pinturas murales romanicas de Cataluña, Barcelona 1948. [Pijoan/Gudiol Ricart 1948]
Pinchover, Lotem: The via crucis in Wienhausen: Visual Witnesses, in: Jerusalem elsewhere. The german recensions. Proceedings of the Minerva-Gentner mobile symposium, October 2011, hg. von Bianca Kühnel und Pnina Arad, Jerusalem 2014, 91-98. [Pinchover 2014]
Pizzinini, Meinrad: Matrei in Osttirol und seine Geschichte, Pfarrkirche zum Hl. Märtyrer Alban ; Filialkirche zum Hl. Nikolaus, München ^{2}1980. [Pizzinini ^{2}1980]
Piva, Paolo: Chiese-santuario ad absidi opposte coeve: (gli esempi italiani dell'XI secolo), in: Le vie del medioevo. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre - 1 ottobre 1998, hg. von Arturo C. Quintavalle Milano 2000, 141-155. [Piva 2000]
Piva, Paolo: San Pietro al monte de Civate (Lecco): lecture iconographique en “contexte“, in: Cahiers archeologiques 49 (2001), 69-84. [Piva 2001]
Piva, Paolo: Sulle tracce di un'abbazia carolingia: Civate, in: Hortus artium medievalium 8 (2002), 125-136. [Piva 2002]
Piva, Paolo: Tipologie e dinamiche delle immagini: il "programma" perduto di Civate, in: Medioevo, immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27 - 30 settembre 2000, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2003, 185-202. [Piva 2003]
Piva, Paolo: San Pietro al Monte di Civate: una lettura iconografica in chiave contestuale, in: Pittura murale del Medioevo lombardo, ricerche iconografiche: L'alta Lombardia, secoli XI – XIII, hg. von Paolo Piva, Milano 2006, 87-96, 145-151. [Piva 2006]
Piva, Paolo: San Giovanni Battista del Sepolcro (a proposito di Civate e Monte Sant'Angelo), in: Arte medievale 5 (2006/2007), 49-82. [Piva 2006/07]
Plat, l‘ Abbé: Lavardin, in: Session 88 (1925), 315-343. (Plat 1925)
Podlaha, Anton: Führer durch die St. Georgskirche auf der Prager Burg, Praha 1941.

[Podlaha 1941]
Poirion, Daniel (Hg.): Jerusalem, Rome, Constantinople. L‘image et le mythe de la ville au Moyen Age. Colloque du Department d‘Etudes Médiévales de l‘université de Paris-Sorbonne (Paris IV) (Cultures et Civilisations medievales 5), Paris 1986. [Poirion 1986]
Polvara, G.: Il restauro del monastero di S. Pietro al Monte sopra Civate, in: Arte cristiana 35 (1948), 69-70. [Polvara 1948]
Porcher, Jean: Les manuscrits à peinture en France du VIIIe au XIIe siècles, Paris 1954. [Porcher 1954]
Posch, Waldemar/Wilfing, Josef: Die Fresken der Bischofskapelle in der Westempore – Dom zu Gurk, Passau 2001. [Posch/Wilfing 2001]
Post, Chandler R.: A history of Spanish painting, Cambridge 1930. [Post 1930]
Premoli, Beatrice: Affreschi medievali nella chiesa dell'Assunta di Ceri, in: Colloquio del Sodalizio. Sodalizio tra studiosi dell'arte, seconda serie, 5 (1975/76), 25-33. [Premoli 1975/76]
Preuß, Horst D./Berger, Klaus: Bibelkunde des Alten und Neuen Testaments, 2 Bde., hier Bd. 1: Altes Testament, Heidelberg/Wiesbaden ^{5}1993. [Preuß/Berger ^{5}1993]
Prigent, Pierre: La Jérusalem celeste. Histoire d‘une tradition iconographique du IVe siècle à la Réforme (Bible et image 3), Saint-Maurice 2003. [Prigent 2003]
Prinzivalli, Emanuela: L' Apocalisse tra Ticonio e Agostino, in: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 95-113.
Proceedings at the Annual Spring Meeting at Newent, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 31 (1908), 1-12. [Proceedings 1908]
Proceedings at the Annual Summer Meeting, Malvern, June, 1920, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 42 (1920), 1-21. [Proceedings 1920]
Puig i Cadafalch, Josep: Noves pintures murals,, in: Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans 6 (1915-20), Barcelona, 770-774. [Puig i Cadafalch 1915-20]

Q

Quast, Adolf (Hg.): Der Sankt-Blasius-Dom zu Braunschweig, Braunschweig 1985.

[Quast 1985]
Quintavalle, Arturo C.: La figura della città, in: Medioevo: la Chiesa e il Palazzo. Atti del Convegno internationale di studi, Parma, 20-24 settembre 2005, hg. von Arturo C. Quintavalle, Milano 2007, 13-31. [Quintavalle 2007]

R

Radocsay, Dénes: Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn, Budapest 1977. [Radocsay 1977]
Rainer, Anja: Die Frauenkirche im Brixner Kreuzgang, in: Der Schlern 62 (1988), 415-428. [Rainer 1988]
Rainer, Anja: Die romanischen Malereien der Frauenkirche im Brixner Domkreuzgang. Zur Forschungsgeschichte, in: Der Schlern 64 (1990), 398-428. [Rainer 1990]
Rasmo, Nicolò: Affreschi del Trentino e dell‘ Alto Adige, Milano 1971. [Rasmo 1971]
Rasmo, Nicolò: Affreschi medioevali atesini, um 1972. [Rasmo 1972]
Rasmo, Nicolò: Wandmalereien in Südtirol, Bozen 1973. [Rasmo 1973]
Rasmo, Nicolò: Kunst in Südtirol. Eine Auswahl der schönsten Werke, Bozen um 1976. [Rasmo 1976]
Rasmo, Nicolò: Storia dell' arte nell' Alto Adige, Bozen 1980. [Rasmo 1980]
Rasmo, Nicolò: Kunstschätze Südtirols, Rosenheim 1985. [Rasmo 1985]
Ratzinger, Joseph: Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche. Die Dissertation und weitere Studien zu Augustinus und zur Theologie der Kirchenväter (Joseph Ratzinger gesammelte Schriften 1), Freiburg/Basel/Wien 2011. [Ratzinger 2011]
Rautenberg, Johanna: Die Stadtfrau Jerusalem und ihre Kinder – Zur Bedeutung der Stadt Jerusalem im Gemeinschaftskonzept des Buches Tobit, in: Tochter Zion auf dem Weg zum himmlischen Jerusalem. Rezeptionslinien der „Stadtfrau Jerusalem“ von den späten alttestamentlichen Texten bis zu den Werken der Kirchenväter (Dresdner Beiträge zur Geschlechterforschung in Geschichte, Kultur und Literatur 2), hg. von Maria Häusl, Leipzig 2011, 51-101. [Rautenberg 2011]
Ravasi, Gianfranco: La città si chiamerà JHWH SHAMMAH, là è il Signore. Iconografia biblica della Gerusalemme celeste, in: La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III als XIV secolo. Katalog zur Ausstellung an der Università cattolica del sacro cuore in Mailand 1983, hg. von

Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1983, 33-47. [Ravasi 1983]
Reddish, Mitchell G.: Smith and Helwys Bible Commentary: Revelation, Macon 2001. [Reddish 2001]
Regio Veganzones, Alejandro: Francisco en la iconografia musiva medieval de Roma, in: Studia Hierosolymitana III, Jerusalem 1982, 255-272. [Regio Veganzones 1982]
Rehm, Ulrich: Im Blicke der Verstorbenen. Das Brechtner „Jüngste Gericht“ und die Kultur des Gedächtnisses, in: St. Johannes in Brechten als Erinnerungsort des Ruhrgebiets (Dortmunder Mittelalter-Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft 14), hg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel, Bielefeld 2011, 87-97.
Reske, Hans-Friedrich: Jerusalem caelestis – Bildformeln und Gestaltungsmuster. Darbietungsformen eines christlichen Zentralgedankens in der deutschen geistlichen Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des „Himmlischen Jerusalem“ und der „Hochzeit“ (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 95), Inauguraldissertation an der Universität Tübingen, Göppingen 1973. [Reske 1973]
Reudenbach, Bruno: Religiöse Bilder. Theologisches Urteil und künstlerische Praxis, in: Karolingische und ottonische Kunst (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 1), hg. von Bruno Reudenbach, München/Berlin/London u.a. 2009, 497-519. [Reudenbach 2009]
Riccioni, Stefano/De Luca, Maurizio/Romano, Serena: La tavola del Giudizio Universale già in San Gregorio Nazianzeno (Pinacoteca Vaticana), in: La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus, 6 Bde., hier Bd. 4: Riforma e tradizione 1050-1198, hg. von Serena Romano, Roma 2006, 45-55. [Riccioni/Luca/Romano 2006]
Richert, Gertrud: Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- und Tafelmalereien, Berlin 1925. [Richert 1925]
Rickerby, Stephen/Park, David: A Romanesque ‚Visitatio Sepulchri‘ at Kempley, in: The Burlington Magazine 133 (1991), 27-31. [Rickerby/Park 1991]
Rickerby, Stephen: Kempley: A Technical Examination of the Romanesque Wall Paintings, in: Early Medieval Wall Paintings and Painted Sculpture in England based on the proceedings of a symposium at the Courtauld Institute of Art, February 1985 (British archaeological reports : British series 216), hg. von Sharon Cather, David Park und Paul Williamson, Oxford 1990, 249-260. [Rickerby 1990]
Riedl, Hans: Der Dom zu Gurk, Königstein im Taunus und Leipzig 1944. [Riedl 1944]

Righetti Tosti-Croce, Marina: La Basilica tra Due e Trecento, in: Santa Maria Maggiore a Roma, hg. von C. Pietrangeli, Firenze 1988, 129-169. [Righetti Tosti-Croce 1988]
Riou, Yves-Jean: L' Abbaye de Saint-Savin, Vienne ^{3}1992. [Riou ^{3}1992]
Rivière Ciavaldini, Laurence: Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen, Paris 2007. [Rivière 2007]
Robertson, William A. S.: The crypt of Canterbury cathedral. Its architecture, its history, its frescoes, London 1880. [Robertson 1880]
Robinne, Paul-Edouard: Peintures murales des XIIIe, XIVe et XVe siècles a la cathédrale de Clermont-Ferrand, in: Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne (1974), 225-236. [Robinne 1974]
Roblot-Delondre, Louise: Saint-Loup-de-Naud, in: Monuments et Mémoires 21 (1913), 111-144. [Roblot-Delondre 1913]
Roblot-Delondre, Louise: Notes sur l'église de Saint-Loup-de-Naud, in: Revue archéologique 1929, 58-63. [Roblot-Delondre 1929]
Roccoli, Ariana: Santa Prassede, San Martino ai Monti, Santi Quattro Coronati. Tre esempi di rinascenza carolingia (Itinerari dei Musei, Gallerie, Scavi e monumenti d'Italia 65), Roma 2004. [Roccoli 2004]
Rochambeau, Achille de: Le Vendômois, épigraphie et iconographie, 2 Bde., hier Bd. 2, Paris 1894. [Rochambeau 1894]
Rösch, Heinrich/Schwarz, Hans-Jürgen: Die Gabriels-Kapelle der Kathedrale von Canterbury: Anorganisch-chemische und mineralogische Untersuchungen im Umfeld der Wandmalereien, in: Forschungsprojekt Wandmalerei-Schäden. Ein Förderprojekt des Bundesministers für Forschung und Technologie. Schlußbericht zu den interdisziplinären Befunden. Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 11 (1994), 157-159. [Rösch/Schwarz 1994]
Rohault de Fleury, Georges: Le Latran en Moyen Age, Paris 1877. [Rohault de Fleury 1877]
Roilo, Christine: Studien zum Marienberger Konvent im Mittelalter, in: Studien zum Marienberger Konvent im Mittelalter, in: 900 Jahre Benediktinerabtei Marienberg 1096-1996. Festschrift zur 900 Jahrfeier des Klosters St. Maria (Schuls-Marienberg), hg. von Rainer Loose, Lana 1996, 93-106. [Roilo 1996]
Rolland, Paul: la peinture murale a Tournai, Bruxelles 1946. [Rolland 1946]
Romano, Serena: Roma XI secolo. Da Leone IX a Ranieri di Bieda, in: La pittura

medievale a Roma 312-1431. Corpus, 6 Bde., hier Bd. 4: Riforma e tradizione 1050-1198, hg. von Serena Romano, Roma 2006, 15-35. [Romano 2006]
Romero Ganuza, Rosa: Santa María de Barberá, in: Anales de historia del arte 4 (1993), 663-675. [Romero Ganuza 1993]
Romero Pérez, Manuel: La necrópolis romana de las Maravillas. Bobadilla. Málaga, in: Mainake, 15-16 (1993-94), 195-222. [Romero Pérez 1993/94]
Ronk-Vaandrager, Meta: Tabernacle, temple et Jérusalem céleste. Premier, deuxième et troisième temple? Étude d'iconographie biblique de la peinture du IXe au XIIe siècle, 2 Bde., Inauguraldissertation an der Sorbonne 1996, Villeneuve 1998. [Ronk-Vaandrager 1998]
Roolfs, Friedel Helga: Das Wienhäuser Liederbuch – eine kodikologische Annäherung, in: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht über das VIII. Ebstorfer Kolloquium vom 25. bis 29. März 2009, hg. von Linda Maria Koldau, Ebstorf 2010, 245-264. [Roolfs 2010]
Roques, Marguerite: Les peintures murales du Sud-Est de la France. XIIIe au XVIe siècle, Paris 1961. [Roques 1961]
Rosewell, Roger: Medieval wall paintings in English and Welsh churches, Woodbridge 2008. [Rosewell 2008]
Rossi, Marco/Rovetta, Alessandro: Indagini sullo spazio ecclesiale immagine della Gerusalemme celeste, in: La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III als XIV secolo. Katalog zur Ausstellung an der Università cattolica del sacro cuore in Mailand 1983, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1983, 77-118. [Rossi/Rovetta 1983]
Röttger, Bernhard H.: Kloster Prüfening, Augsburg 1929. [Röttger 1929]
Rouse, E. Clive: Wall paintings in St Michael`s church, Plumpton, in: Sussex Notes and Queries 14 (1956), 187-189. [Rouse 1956]
Rüsche, Silke/Welzel, Barbara (Hg.): Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten (Dortmunder Exkursionen zur Geschichte und Kultur 2), Bielefeld 2009. [Rüsche/ Welzel 2009]
Rüsche, Silke: Blickwechsel. Die Geschichte der Fresken im 20. Jahrhundert, in: Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten (Dortmunder Exkursionen zur Geschichte und Kultur 2), hg. von Silke Rüsche und Barbara Welzel, Bielefeld 2009, 69-76. [Rüsche 2009]
Rüsche, Silke: Die Fresken der St.-Johann-Baptist-Kirche und die Denkmalpflege um

1900, in: St. Johannes in Brechten als Erinnerungsort des Ruhrgebiets (Dortmunder Mittelalter-Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft 14), hg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel, Bielefeld 2011, 99-112. [Rüsche 2011]
Ruggiero, Elisabetta: I pittori della Chiesa di S. Pietro al Monte di Civate, Lecco 1953. [Ruggiero 1953]
Russel, Robert D.: "A Smilitude of Paradise": The city as Image of the City, in: The Iconography of Heaven (Early Drama, Art, and Music Monograph Series 21), hg. von Clifford Davidson, Kalamazoo 1994, 146-161. [Russel 1994]
Ruthick, Leah: Visual Memory and Historiated Sculpture in the Moissac Cloister, in: Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm, hg. von Peter K. Klein, Regensburg 2004, 190-211.

S

Saint-Venant, Raoul de: Excursion historique et archéologique dans la vallée du Loir, in: Revue historique et archéologique du Maine 56 (1904), 113-186. [Saint-Venant 1904]
Saint-Venant, Raoul de: Poncé-sur-le-Loir, in: Dictionnaire topographique, historique, biographique, généalogique et héraldique du Vendômois, 4 Bde., hier Bd. 3, Paris 1915, 98. [Saint-Venant 1915a]
Saint-Venant, Raoul de: Saint-Jacques-des-Guerets, in: Dictionnaire topographique, historique, biographique, généalogique et héraldique du Vendômois, 4 Bde., hier Bd. 3, Paris 1915, 313-314. [Saint-Venant 1915b]
Salet, Francis: Saint-Loup-de-Naud, in: Bulletin Monumental 92 (1933), 129-169. [Salet 1933]
Salvini, Roberto: Romanico o alto Medioevo? Il problema cronologico della decorazione di S. Pietro al Monte, in: Arte lombarda 9 (1964), 1, 61-76. [Salvini 1964]
Sansoni, Rina: I sarcofagi paleocristiani a porte di cittá, Bologna 1969. [Sansoni 1969]
Sauerländer, Willibald: Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit, Frankfurt am Main 1984. [Sauerländer 1984]
Sauron, Gilles: Architecture publique méditerranéenne et monuments funéraires en Gaule, in: L‘ architecture funéraire monumentale: la Gaule dans l‘Empire romain. Actes du colloque organisé par l‘IRAA du CNRS et le musée archéologique Henri-Prades, Lattes, 11-13 octobre 2001, hg. von Jean-Charles Moretti und Dominique

Tardy, Paris 2006, 223-235. [Sauron 2006]
Savigni, Raffaele: Il commentario di Aimone all' Apocalisse, in: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 207-266. [Savigni 2011]
Schaller, Hans M.: „Das geistige Leben am Hofe Kaiser Ottos IV. von Braunschweig“, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 45 (1989), 54-82. [Schaller 1989]
Schellewald, Barbara: Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie, in: LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42/167 (2012), 16-37.
Schiestl, Rosmarie: Die Wandmalereien der Westempore des Gurker Domes, Inauguraldissertation an der Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 2011. [Schiestl 2011]
Schilp, Thomas/Welzel, Barbara (Hg.): St. Johannes in Brechten als Erinnerungsort des Ruhrgebiets (Dortmunder Mittelalter-Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft 14), Bielefeld 2011. [Schilp/Welzel 2011]
Schilp, Thomas: Zur mittelalterlichen Geschichte des Dorfes Brechten, in: Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten (Dortmunder Exkursionen zur Geschichte und Kultur 2), hg. von Silke Rüsche und Barbara Welzel, Bielefeld 2009, 12-14. [Schilp 2009]
Schilp, Thomas: Im Blick der Lebenden. Brechten mit dem „Jüngsten Gericht“ als Erinnerungsort des Ruhrgebiets – und Europas, in: St. Johannes in Brechten als Erinnerungsort des Ruhrgebiets (Dortmunder Mittelalter-Forschungen. Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft 14), hg. von Thomas Schilp und Barbara Welzel, Bielefeld 2011, 59-85. [Schilp 2011]
Schindler, Herbert: Große bayerische Kunstgeschichte, 2 Bde., hier Bd.1: Frühzeit und Mittelalter, München 1963. [Schindler 1963]
Schlegel, Silvia: Mittelalterliche Taufbecken. Funktion und Ausstattung, Inauguraldissertation an der Universität Bonn, Köln/ Weimar/ Wien 2012. [Schlegel 2012]
Schlink, Werner: The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources, in: The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art: studies in honor of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventieth

birthday (Jewish Art 23/24), hg. von Bianca Kühnel, Jerusalem 1997/98, 275-285. [Schlink 1997/98]
Schlunk, Helmut/Berenguer Magín: La pintura mural asturiana de los siglos IX y X, Oviedo 1957. [Schlunk/Berenguer Magín 1957]
Schlunk, Helmut: Arte asturiano, in: Ars Hispaniae, Madrid 1947. [Schlunk 1947]
Schmitz, Hans-Georg: Kloster Prüfening im 12. Jahrhundert (Miscellanea Bavarica Monacensia – Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte 49), Inauguraldissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1975. [Schmitz 1975]
Schneider, Norbert: Civitas. Studien zur Stadtoptik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter, Inauguraldissertation an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 1971, Münster 1972. [Schneider 1972]
Schönbach, Anton E.: Miscellen aus Grazer Handschriften, hier: 5. Potho von Prüm, in: Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark 48 (1900), 96-120. [Schönbach 1900]
Schrade, Hubert: Die romanische Malerei. Ihre Maiestas, Köln 1963. [Schrade 1963]
Schrage, Martin: Giacomino da Verona. Himmel und Hölle in der frühen italienischen Literatur (Grundlagen der Italianistik 3), Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a. 2003. [Schrage 2003]
Schramm, Percy E.: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751-1190 (Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses 1), Leipzig 1928, Neuauflage 1983, hg. von Florentine Mütherich. [Schramm 1983]
Schreiber, Stefan: Die Offenbarung des Johannes, in: Einleitung in das Neue Testament, hg. von Martin Ebner und Stefan Schreiber, Stuttgart 2008, 559-585. [Schreiber 2008a]
Schreiber, Stefan: Briefliteratur im Neuen Testament, in: Einleitung in das Neue Testament, hg. von Martin Ebner und Stefan Schreiber, Stuttgart 2008, 250-264. [Schreiber 2008b]
Schreiner, Rupert: Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel. Materialien zur Weltgerichtsikonographie, Inauguraldissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München 1983. [Schreiner 1983]
Schuffels, Christian: Quellenkritisches zu Johannes Gallicus, in: Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, hg. von Harald Wolter-von dem Knesebeck und

Joachim Hempel, Regensburg 2014, 281-287. [Schuffels 2014]
Schuller, Manfred: Historische Einführung. 5000 Jahre Bauen mit Licht, in: Dom im Licht – Licht im Dom. Vom Umgang mit Licht in Sakralbauten in Geschichte und Gegenwart, hg. von der Regensburger Domstiftung, Regensburg 2004, 21-58. [Schuller 2004]
Schwarz, Hans-Jürgen: Die gotischen Wandmalereien der Allerheiligenkapelle im Kloster Wienhausen, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 16/4 (1996), 140-143. [Schwarz 1996]
Schwarz, Hans-Jürgen/Rösch, Heinrich: Die St. Gabriels-Kapelle in der Kathedrale von Canterbury: Anorganisch-chemische und mineralogische Untersuchungen im Umfeld der Wandmalereien, in: Forschungsprojekt Wandmalerei-Schäden. Ein Förderprojekt des Bundesministers für Forschung und Technologie – Schlußbericht zu den interdisziplinären Befunden. Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 11 (1994), 157-159. [Schwarz/Rösch 1994]
Schwarzmaier, Hansmartin: Ottobeuren und Marienberg, in: Studien zum Marienberger Konvent im Mittelalter, in: 900 Jahre Benediktinerabtei Marienberg 1096-1996. Festschrift zur 900 Jahrfeier des Klosters St. Maria (Schuls-Marienberg), hg. von Rainer Loose, Lana 1996, 51-70. [Schwarzmaier 1996]
Schwemer, Anna Maria: Himmlische Stadt und himmlisches Bürgerrecht bei Paulus (Gal 4,26 und Phil 3,20), in: La Cité de Dieu, Die Stadt Gottes, Tübingen 2000, 195-243. [Schemer 2000]
Schwieger, Olaf: Konservierungskonzept für die romanischen Wandmalereien in der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg, Hildesheim/Holzminden 1997. [Schwieger 1997]
Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950. [Sedlmayr 1950]
Seeleke, Kurt/Herzig Friedrich: „Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien im Südquerschiff des Braunschweiger Domes“, in: Niedersächsische Denkmalpflege 2 (1957), 25-28. [Seeleke/Herzig 1957]
Sensi, Mario: I grandi santuari michaelici d‘ Occidente, in: Le ali di Dio. Messageri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente, Katalog zur Ausstellung im Castello Svevo in Bari vom 6. Mai bis 31. August 2000 und in der Abbaye-aux-Dames in Caen vom 29. September bis 31. Dezember 2000, hg. von Marco Bussagli und Mario d’Onofrio, Cinisello 2000, 126-133. [Sensi 2000]
Siart, Olaf: Kreuzgänge mittelalterlicher Frauenklöster: Bildprogramme und

Funktionen, Inauguraldissertation an der Technischen Universität Berlin, Petersberg 2008. [Siart 2008]
Siart, Olaf: Darstellungen der Passion im Kreuzgang des Zisterzienserinnenklosters Wienhausen, in: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht über das VIII. Ebstorfer Kolloquium vom 25. bis 29. März 2009, hg. von Linda Maria Koldau, Ebstorf 2010, 187-204. [Siart 2010]
Sicard, Damien: La liturgie de la mort dans l' église latine des origines à la réforme carolingienne (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 63), Münster 1978. [Sicard 1978]
Sievers, Heinrich: Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig - eine musikwissenschaftliche Untersuchung d. liturgischen dramatischen Osterfeiern in Niedersachsen mit besonderer Berücksichtigung des lateinischen liturgischen Osterspiels, Wolfenbüttel [u.a.] 1936. [Sievers 1936]
Sim, Unyong: Das himmlische Jerusalem in Apk 21,1-22,5 im Kontext biblisch-jüdischer Tradition und antiken Städtebaus (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 25), Inauguraldissertation an der Universität Bochum, Trier 1996. [Sim 1996]
Simonetti, Manlio: L' Apocalisse nel II e III secolo, in: L' Apocalisse nel Medioevo, Atti del Convegno Internazionale dell' Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, hg. von Rossana E. Guglielmetti, Firenze 2011, 3-14. [Simonetti 2011]
Simson, Otto von: The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order [Bollingen Series 48), New York 1956. [Simson 1956]
Sire, Marie-Anne: Les peintures murales de Saint-Lizier: des interventions sucessives temoins des ambiguites de la Charte de Venise, in: Saint-Lizier au premier age féodal, hg. von John Ottaway, Saint-Lizier 1994, 307-310. [Sire 1994]
Skubiszewski, Piotr: Une vision monastique de l'Église au XIIe s. A propos d'un livre récent sur les peintures murales de Prüfening, in: Cahiers de Civilisation Médiévale 31 (1988), 361-376. [Skubiszewski 1988]
Smith, Earl B.: The dome. A study in the history of ideas, Princeton 1950. [Smith 1950}
Smolak, K.: Die Beischrift der Ecclesia-Allegorie in der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1991, 13-15.

[Smolak 1991]
Societé Nationale des Antiquaires de France: Chronique, Bulletin Monumental 6 (1890), 173-185. [Societé Nationale des Antiquaires de France 1890]
Söllner, Peter: Jerusalem, die hochgebaute Stadt. Eschatologisches und Himmlisches Jerusalem im Frühjudentum und im frühen Christentum (TANZ – Texte und Arbeiten zum neutestamentlichen Zeitalter 25), Inauguraldissertation an der Theologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Tübingen/Basel 1998. [Söllner 1998]
Soldati, Mario: Nota su Jacopo Torriti, in: L'arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa 31 (1928), 247-253. [Soldati 1928]
Spada Pintarelli, Silvia: Fresken in Südtirol, München 1997. [Spada Pintarelli 1997]
Spiazzi, Anna M. (Hg.): Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamento e studi sulla pittura a Padova nel Trecento, Treviso 1994. [Spiazzi 1994]
Spiazzi, Anna M. (Hg.): Giusto de Menabuoi nel Battistero di Padova, Trieste 1989. [Spiazzi 1989]
Spiazzi, Anna M. : Giusto de' Menabuoi a Padova, in: Il secolo di Giotto ne Veneto, hg. von Giovanna Valenzano und Federica Toniolo, Venezia 2007, 369-383. [Spiazzi 2007]
Spinelli, Giovanni: Nuove ipotesi sull'origine dei monasteri di S. Vincenzo in Pietro di Milano nonchè di S. Pietro di Civate e di S. Pietro di Mandello, in: Archivi di Lecco 7 (1984), 515-552. [Spinelli 1984]
Spitz, Hans-Jörg: Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrhunderts (Münstersche Mittelalter-Schriften 12), München 1972. [Spitz 1972]
Springer, Peter: Restauriert, "restauriert" und "zurückrestauriert". Wandmalereien des Braunschweiger Doms im 19. und 20. Jahrhundert, in: Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, hg. von Harald Wolter-von dem Knesebeck und Joachim Hempel, Regensburg 2014, 243-275. [Springer 2014]
Stadler, Anja: Die Untersuchung der Wandmalereien von St. Blasii in Braunschweig in den Jahren 2008-2001, in: Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, hg. von Harald Wolter-von dem Knesebeck und Joachim Hempel, Regensburg 2014, 305-327. [Stadler 2014]
Stampfer, Helmut/Steppan, Thomas: Romanische Wandmalerei in Tirol, Regensburg 2008. [Stampfer/Steppan 2008]

Stampfer, Helmut/Walder, Hubert: Die Krypta von Marienberg im Vinschgau, Romanische Fresken - Neufunde und Altbestand, Bozen ^{2}1986. [Stampfer/Walder 1982]
Stampfer, Helmut/Walder, Hubert: Romanische Wandmalerei im Vinschgau. Die Krypta von Marienberg und ihr Umfeld, Bozen 2002. [Stampfer/Walder 2002]
Stampfer, Helmut: Romanische Wandmalerei im Vinschgau. Die Krypta von Marienberg und ihr Umfeld. Bozen ²2018. [Stampfer ²2018)
Stange, Alfred: Das frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels, Köln 1950. [Stange 1950]
Stein, Heidrun: Geistliche und weltliche Gewalt. Freskenzyklus im chorus maior der Prüfeninger Klosterkirche, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 17 (1983), 157-228. [Stein 1983]
Stein, Heidrun: Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening (Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburg 1), Inauguraldissertation an der Universität Regensburg, Regensburg 1987. [Stein 1987]
Stein, Heidrun: Romanische Wandmalerei im Bistum Regensburg, in: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen, München/Zürich 1989, 245-259. [Stein 1989]
Stein, Heidrun: Regensburger Wandmalerei der Romanik, in: Regensburger Herbstsymposion zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 2, hg. von Helmut-Eberhard Paulus, Hermann Reidel und Paul W. Winkler, Regensburg 1996, 92-96. [Stein 1996]
Stein-Kecks, Heidrun: Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, vierte Folge, IV), München/Berlin 2004. [Stein-Keks 2004]
Stein-Kecks, Heidrun: Wandmalerei im Zeitalter des Inverstiturstreits. Programmbilder und Bildprogramme im Streit um die Macht in Kirche und Welt, in: Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, 2 Bde, hier Bd. 1: Essays, hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, München 2006, 395-406. [Stein-Kecks 2006]
Stein-Kecks, Heidrun: Bilder der Romanik: Die Klosterkirche Prüfening und ihre Wand- und Deckenmalereien, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 4 Bde., hier Bd. 3: Katalog. Inhalte, Praxis, Schwerpunkte. Katalog

der Jubiläumsausstellung in Regensburg, Passau, Nürnberg, Würzburg, Bamberg, Augsburg und München, hg. von Hubert Fehr, Egon J. Greipl, Johannes Hallinger u.a., Regensburg 2008, 47-55. [Stein-Kecks 2008]
Stein-Kaiser, Hannelore: Der alttestamentliche Freskenzyklus in der Vorhalle des Domes zu Gurk unter Berücksichtigung seiner Ikonographie, unpublizierte Dissertation an der Universität Wien, Wien 1975. [Stein-Kaiser 1975]
Steiner, Hans: Die Kunst der Romanik, in: Bilder aus der Kunstgeschichte Schaffhausens, hg. vom Kunstverein Schaffhausen anlässlich seines 100-jährigen Bestehens, 1847-1947, Schaffhausen 1947, 33-72. [Steiner 1947]
Steppan, Thomas: Die Wandmalereien in der Krypta des Klosters Marienberg, in: Ot Car'grada do Belogo moria. Sbornik statej po srednevekovomu iskusstvu v cest' E. S. Sminrnovoj, hg. von Marija Orlova, Moskva 2007, 679-700. [Steppan 2007a]
Steppan, Thomas: Romanische Wandmalerei, in: Kunst in Tirol, 2 Bde., hier Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, hg. von Paul von Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher, Innsbruck 2007, 109-147. [Steppan 2007b]
Storz, Rudolf: Zu den romanischen Wandmalereien in St.-Chef (Dép. Isère), in: Das Werk des Künstlers. Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag dargebracht von Kollegen und Schülern, hg. von Hans Fegers, Stuttgart 1960, 108-125. [Storz 1960]
Strobel, Richard/Weis, Markus: Romanik in Altbayern, Würzburg 1994. [Strobel/Weis 1994]
Stubenrausch, Bertram: Der Kirchenraum als Glaubensbild. Theologische Voraussetzungen für den Umgang mit Licht im Mittelaltert, in: Dom im Licht – Licht im Dom. Vom Umgang mit Licht in Sakralbauten in Geschichte und Gegenwart, hg. von der Regensburger Domstiftung, Regensburg 2004, 81-87. [Stubenrausch 2004]
Subes-Picot, Marie-Pasquine: Vienne: decouverte de peintures murales dans la cathedrale Saint-Pierre de Poitiers, in: Bulletin monumental 148 (1990), 200-203. [Subes-Picot 1990]
Sulzberger, Karl: Tagebuch von Konservator Sulzberger betr. Umbau von Allerheiligen (unpubliziert), Schaffhausen 1921-42. [Sulzberger 1921-42]
Sulzberger, Karl: Baugeschichte des Klosters Allerheiligen von 1050 bis 1919, in: Museum zu Allerheiligen Schaffhausen (Renoviert, rekonstruiert und erbaut in den Jahren 1921 bis 1928 und 1935 bis 1938), hg. vom Stadtrat Schaffhausen, Schaffhausen ^{2}1938, 11-20. [Sulzberger ^{2}1938]

Sureda i Pons, Joan: La pintura románica en Cataluña, Madrid ^{2}1989. [Sureda i Pons ^{2}1989]
Sureda i Pons, Joan: Pintura II, in: Historia del Arte de Castilla y León, 6 Bde., hier Bd. 2: Arte Románico, hg. von Isidoro Bango Torviso, Joan Sureda i Pons, Joaquín Yarza Luaces u.a., Léon 1994, 213-263. [Sureda i Pons 1994]
Swarzenski, H: Notizen und Nachrichten – Buchmalerei, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4 (1935), 187-188. [Swarzenski 1935]
Swoboda, Karl M.: Zur Datierung der Wandmalereien in der Westempore des Domes in Gurk, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 73, 118-123. [Swoboda 1965]
Szittya, Penn: Domesday Bokes: The Apocalypse in Medieval English Literary Culture, in: The Apocalypse in the Middle Ages, hg. von Richard K. Emmerson und Bernard McGinn, Ithaca/London 1992, 374-397. [Szittya 1992]

T

Tanaka, Hidemichi: Una nuova analisi del San Pietro al Monte di Civate: riguardante la scoperta del frammento nuovo nella navata, in: Bijutsushigaku 1 (1978), 33-56. [Tanaka 1978]
Tardiola, Giuseppe: i viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell‘ Aldilà prima di Dante (Le Vie della Storia 13), Firenze 1993. [Tardiola 1993]
Tavernier, Ludwig: Der Dombezirk zu Brixen im Mittelalter. Bauhistorische Studien zur Gestalt, Funktion und Bedeutung (Schlern-Schriften 294), Innsbruck 1996. [Tavernier 1996]
Tavernier, Ludwig: Der mittelalterliche Dombezirk von Brixen, in: Der Schlern 77 (2003), 18-35. [Tavernier 2003]
Tavernier, Ludwig: Der mittelalterliche Dombezirk von Brixen, in: Dom- und Kollegiatstifte in der Region Tirol, Südtirol, Trentino in Mittelalter und Neuzeit (Schlern Schriften 329), hg. von Hannes Obermair, Klaus Brandstätter und Emanuele Curzel, Innsbruck 2006, 101-148. [Tavernier 2006]
Temporelli, Agostino: Descrizione della liturgia di consacrazione della chiesa, "Ordo ad benedicendam ecclesiam", del XII secolo, in: in: La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III als XIV secolo. Katalog zur Ausstellung an der Università cattolica del sacro cuore in Mailand 1983, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1983, 116-118. [Temporelli 1983]

Tentori, Paolo: Ipotesi di ricostruzione del fregio ornamentale sull'affresco esterno alla porta orientale di S. Pietro al Monte Civate, in: Archivi di Lecco 17 (1994), 53-62. [Tentori 1994]
Theobald, Michael: Der Galaterbrief, in: Einleitung in das Neue Testament, hg. von Martin Ebner und Stefan Schreiber, Stuttgart 2008, 347-364. [Theobald 2008]
Thierry, Nicole: L‘Apocalypse de Jean et l‘iconographie byzantine, in: L‘Apocalypse de Jean . Traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt 29 février - 3 mars 1976, hg. von Renzo Petraglio, François Paschoud, Josef Engemann u.a., Geneve 1979, 319-339. [Thierry 1979]
Thunø, Eric: Image and Relic. Mediating the sacred in early medieval Rome (Analecta Romana Instituti Danici 32), Roma 2002. [Thunø 2002]
Tiberia, Vitaliano: Mosaici restaurati nella basilica di Santa Prassede, in: L'Urbe Maggio-Agosto (1988), 43-50. [Tiberia 1988]
Tinkhauser, Georg: Die alte und neue Domkirche zu Brixen in Tirol, Teil II. Das alte Münster zu Brixen, in: Mitteilungen der Kaiserlich-Königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler 6/4 (1861), 90-101. [Tinkhauser 1861]
Tinzl, Christoph: Die ältere Wandmalerei der Gabrielskapelle in der Christ Church von Canterbury und ihre frankoromanischen Züge, Magisterarbeit an der Paris-Lodron-Universität Salzburg, Salzburg 1989. [Tinzl 1989]
Toesca, Pietro: Monumenti dell'antica Abbazia di S. Pietro al Monte di Civate: architetture, stucchi, affreschi riprodotti in 100 tavole fotografiche, Firenze 1947. [Toesca 1947]
Toman, Rolf/Bednorz, Achim: Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996. [Toman/Bednorz 1996]
Tomei, Alessandro: Nuove acquisizioni per Jacopo Torriti a S. Giovanni in Laterano, in: Arte medievale 1 (1987), 183-203. [Tomei 1987]
Tomei, Alessandro: I calchi del mosaico absidiale di San Giovanni in Laterano, in: Fragmenti picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, hg. von Maria Andaloro, Alessandra Ghidoli, Antonio Iacobini u.a., Roma 1990, 239-242. [Tomei 1990a]
Tomei, Alessandro: Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano, Roma 1990. [Tomei 1990b]
Tomei, Alessandro: La decorazione pittorica della basilica tra Duecento e Trecento,

in: San Giovanni in Laterano, hg. von Carlo Pietrangeli, Firenze 1991, 89-97. [Tomei1990c]
Tomei, Alessandro: La pittura e le arti suntuarie: Da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303), in: Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII, hg. von Angiola Maria Romanini, Torino 1991, 321-403. [Tomei 1991]
Tomei, Alessandro: Ancora un frammento musivo torritiano, in: Arte d'Occidente 2 (1999), 633-637. [Tomei 1999]
Toubert, Hélène: Peinture murale romane: les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions, in: Arte Medievale 1 (1987), 127-162. [Toubert 1987]
Toublet, Emmanuel: Les peintures murales de Poncé, in: Revue historique et archéologique du Maine 30 (1891), 129-176. [Toublet 1891]
Toynbee, J. M. C.: Death and Burial in the Roman World, London ^{2}1996. [Toynbee ^{2}1996]
Traeger, Jörg: Die Allerheiligenkapelle im Regensburger Domkreuzgang. Architektur, Funktion, Ikonologie, in: Regensburger Herbstsymposion zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 2, hg. von Helmut-Eberhard Paulus, Hermann Reidel und Paul W. Winkler, Regensburg 1996, 97-107. [Traeger 1996]
Transactions at Cheltenham, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 4 (1879-80), 1-52. [Transactions 1879-80]
Transactions at Cheltenham, in: Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society 10 (1885-86), 238-249. [Transactions 1885-86]
Trapp, Oswald: Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr. Bericht des Landeskonservators über die Geschehnisse in den Jahren 1938-1945, Innsbruck/Wien 1947. [Trapp 1947]
Trens, Manuel: Les pintures murals de Barberà, in: Vell i Nou 1 (1920), 318-328. [Trens 1920]
Trens, Manuel: Les pintures murals romàniques de Barberà, in: Gaseta de les Arts 2/29 (1925), 1-3. [Trens 1925]
Trexler, Richard C.: The Journey of the Magi. Meanings in history of a christian history, Princeton 1997. [Trexler 1997]
Triger, Robert: Les peintures murales de Poncé, in: Revue historique et archéologique du Maine 28 (1890), 103-110, 330-332. [Triger 1890]
Tristram, Ernest W.: English medieval wall painting, 4 Bde., hier Bd. 1: The twelfth

century, Oxford 1944. [Tristram 1944]
Tuczek, Susanne: Romanische Wandgemälde im Kloster Niedernburg/Passau, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 7 (1956), 32-48. [Tuczek 1956]

U

Ullmann, Ernst: Ecclesia und Himmlisches Jerusalem – Gedanken zum Wandel der Jenseitsvorstellungen im Mittelalter, in: Mentalität und Gesellschaft im Mittelalter. Gedenkschrift für Ernst Werner (Beiträge zur Mentalitätsgeschichte 2), hg. von Sabine Tanz, Frankfurt am Main u.a. 1993, 225-235. [Ullmann 1993]
Untermann, Matthias: Der Zentralbau im Mittelalter. Form - Funktion - Verbreitung, Darmstadt 1989. [Untermann 1989]
Untermann, Matthias: Cluny am Hochrhein? Die Anfänge des heutigen Münsters, in: Das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen. Zum 950. Jahr seiner Gründung am 22. November 1049 (Schaffhauser Archäologie 4), hg. von Kurt Bänteli, Rudolf Gamper und Peter Lehmann, Schaffhausen 1999, 109-123. [Untermann 1999]
Untermann, Matthias: „primus lapis in fundamentum deponitur“. Kunsthistorische Überlegungen zur Funktion der Grundsteinlegung im Mittelalter, in: Fachministerien. Brandenburgische Zeitschrift rund um das cisterzienische Erbe 6/23, 2003, 5-18. [Untermann 2003]
Untermann, Matthias: Architektur im frühen Mittelalter, Darmstadt 2006. [Untermann 2006]
Untermann, Matthias: Handbuch der mittelalterlichen Architektur, Darmstadt 2009. [Untermann 2009]
Urseau, Charles: Tour Saint-Aubin et restes de l'Abbaye, in: Congrès archéologique de France 77/1 (1911), 215-221. [Urseau 1911]
Urseau, Charles: La Peinture décorative en Anjou du XIIe au XVIIIe siècle, Angers 1918. [Urseau 1918]

V

Van De Moortele, Sylviane/Lagabrielle, Sophie (Hg.): De fresque en aquarelle, relevés d’artistes sur la peinture romane, à l’occasion de l’Exposition De Fresque en Aquarelle - Relevés d’Artistes sur la Peinture Murale Romane présentée à l’Abbaye de Saint-Savin par le Centre International d’Art Mural, du 2 juillet au 10 octobre 1994, Saint-Savin-sur-Gartempe 1994. [Van De Moortele/Lagabrielle 1994]

Van Der Kallen, Wim: Der Dom zu Gurk, Klagenfurt 1995. [Van der Kallen 1995]
Varanini, Gian Maria: Il sacello di S. Michele e il monastero dei SS. Nazaro e Celso nella storia urbanistica e religiosa di Verona medievale, in: Il sacello di S. Michele presso la chiesa dei SS. Nazaro e Celso a Verona, hg. von Gian Maria Varanini, Verona 2004, 11-37. [Varanini 2004]
Venditti, Arnaldo: La chiesa di Santa Maria Donnregina, in: Il patrimonio architettonico dell' Ateneo Fridericiano, hg. von Arturo Fratta, Napoli 2004, 173-199. [Venditti 2004]
Vergagli, Graziano A.: Testo e immagine nell'alto medioevo: la Gerusalemme Celeste di San Pietro al Monte a Civate, in: La rappresentazione della città nella pittura italiana, hg. von Pierluigi De Vecchi und Graziano A. Vergarli, Milano 2003, 44-47. [Vergagli 2003]
Vergnolle, Éliane: L'église Saint-Genest de Lavardin, in: Session 139 (1981), 208-217. [Vergnolle 1981]
Vicchi, Roberta: Le basiliche maggiori di Roma. San Pietro, San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le Mura, Santa Maria Maggiore, Firenze 1999. [Vicchi 1999]
Vigué, Jordi: Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular (art romànic 3), Barcelona 1975. [Vigué 1975]
Virgilio, Giovanna: La basilica di San Pietro al Monte a Civate. The basilica of San Pietro al Monte in Civate, Lecco 2000. [Virgilio 2000]
Visser, Derk: Apocalypse as Utopian Expectation (800-1500). The Apocalypse Commentary of Berengaudus of Ferrières and the Relationship between Exegeses, Liturgy and Iconography (Studies in the History of Christian Thought 73), Leiden/New York/Köln 1996. [Visser 1996]
Vivier, Marion: Saint-Chef, in: Peintures murals médiévales des églises de Rhône-Alpes (Art et Archéologie en Rhône-Alpes 7), hg. von Paul Cattin, Lyon 1998, 78-82. [Vivier 1998]
Vivier, Marion: Les fresques romanes de Saint-Chef, Grenoble 2000. [Vivier 2000]
Vorgrimler, Herbert: Geschichte des Paradieses und des Himmels. Mit einem Exkurs über Utopie, München 2008. [Vorgrimler 2008]
Voss, Hella: Studien zur illustrierten Millstätter Genesis (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 4), München 1962. [Voss 1962]

Vlček, Pavel (Hg.): Umělecké památky Prahy. Pražský Hrad a Hradčany, Praha 2000. [Vlček 2000]
Všetečková, Zuzana: Nástěnné malby v bazilice sv. Jiří na pražském hradě, in: Castrum Pragense 6 (2005), 23-56. [Všetečková 2005]

W

Waal, Anton de: Das Apsis-Mosaik in der Basilica Constantiniana des Lateran, Kempten 1914. [de Waal 1914]
Waetzoldt, Stephan: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 18), Wien/München 1964, 36-38. [Waetzoldt 1964]
Walker, Peter: Jerusalem in Hebrews 13:9-14 and the dating of the epistle, in: Tyndale Bulletin 45/1 (1994), 39-71. [Walker 1994]
Warichez, J.: La cathédrale de Tournai et son chapitre, Wetteren 1934. [Warichez 1934]
Warland, Rainer (Rez.): Rotraut Wisskirchen, Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie, in: Byzantinische Zeitschrift 84/85 (1991/1992), 541-543. [Warland 1991-92]
Warr, Cordelia: The Golden Legend and the cycle of the ‚Life of Saint Elizabeth of Thuringia-Hungary', in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 155-174. [Warr 2004]
Warr, Cordelia: Der Freskenzyklus der Heiligen Elisabeth von Ungarn in Santa Maria Donna Regina in Neapel, in: Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige, hg. von Dieter Blume und Matthias Werner, 2 Bde., hier Bd. 2, Petersberg 2007, 341-352. [Warr 2007]
Weckwerth, Alfred: Das altchristliche und frühmittelalterliche Kirchengebäude, ein Bild des Gottesreiches, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (1958), 26-78. [Weckwerth 1958]
Wehking, Sabine/Wulf, Christine: Die Inschriften innerhalb des Wandmalerei-Programms im Braunschweiger Dom, in: Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, hg. von Harald Wolter-von dem Knesebeck und Joachim Hempel, Regensburg 2014, 289-303. [Wehking/Wulf 2014]
Weidl, Reinhard (Hg.): Die Kirchen im Obdacher Land (Christliche Kunststätten

Österreichs 488), Salzburg 2008. [Weidl 2008]
Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols, 4 Bde., hier Bd. 1: Oberes Eisacktal, Pustertal, Ladinien, Wien 1923. [Weingartner 1923]
Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols, 2 Bde., hier Bd. 2: Bozen und Umgebung, Unterland, Burggrafenamt, Vinschgau, Bozen ^{7}1991. [Weingartner ^{7}1991]
Weinrich, William C.: Revelation (Ancient Christian Commentary on Scripture 12), Downers Grove 2005. [Weinrich 2005]
Weinrich, William C.: Latin Commentaries on Revelation. Victorinus of Petovium, Apringius of Beja, Caesarius of Arles and Bede the Venerable, Downers Grove 2011. [Weinrich 2011]
Welzel, Barbara: Taufbecken und Fresken als Zeugnisse mittelalterlicher Kultur, in: Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten (Dortmunder Exkursionen zur Geschichte und Kultur 2), hg. von Silke Rüsche und Barbara Welzel, Bielefeld 2009, 55-68. [Welzel 2009]
Wettstein, Janine: Fresques et peintures des églises romanes en France, Paris 1974. [Wettstein 1974]
Wick, Peter: Das Paradies in der Stadt. Das himmlische Jerusalem als Ziel der Offenbarung des Johannes, in: Das frühe Christentum und die Stadt (Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament Zehnte Folge 18), hg. von Reinhard von Bendemann und Markus Tiwald, Stuttgart 2012, 238-250. [Wick 2012]
Winkler, Gerhard B.: Einleitung, in: Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, hg. von Gerhard B. Winkler, 10 Bde., hier Bd. 6, Innsbruck 1995, 31-43. [Winkler 1995]
Wilpert, Joseph: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg 1916. [Wilpert 1916]
Wilpert, Joseph: Il trionfo della croce nei mosaici lateranensi, in: in: Nel XVI Centenario della dedicazione della Arcibasilica lateranense del SS. Salvatore, hg. von F. Sneider, Roma 1924, 26-31.[Wilpert 1924]
Windisch-Graetz, Franz: Möbel Europas. Von der Romanik bis zur Spätgotik. Mit einem Rückblick auf Antike und Spätantike. München 1982. [Windisch-Graetz 1982]
Wirenfeldt Asmussen, Marianne: The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome. New aspects on the iconography, in: Analecta Romana Instituti Danici 15 (1986), 67-86. [Wirenfeldt Asmussen 1986]

Wisskirchen, Rotraut: Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie (Jahrbuch für Antike und Christentum 17), Inauguraldissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Münster 1990. [Wisskirchen 1990]
Wisskirchen, Rotraut: Zur Zenokapelle in S. Prassede/Rom, in: Frühmittelalterliche Studien 25 (1991), 96-108. [Wisskirchen 1991]
Wisskirchen, Rotraut/ Heid, Stefan: Der Prototyp des Lämmerfrieses in Alt-St. Peter. Ikonographie und Ikonologie, in: Tesserae – Festschrift für Josef Engemann, hg. von Ernst Dassmann und Klaus Thraede (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 18), Münster 1991, 138-160. [Wisskirchen/Heid 1991]
Wittekind, Susanne: Passion und Ostern im Bildprogramm des Wienhäuser Nonnenchores, in: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht über das VIII. Ebstorfer Kolloquium vom 25. bis 29. März 2009, hg. von Linda Maria Koldau, Ebstorf 2010, 157-186. [Wittekind 2010]
Wolfsgruber, Karl: Dom und Kreuzgang von Brixen – Geschichte und Kunst, Bozen 1988. [Wolfsgruber 1988]
Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Die mittelalterlichen Wandmalereien von St. Blasii in Braunschweig, in: Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, hg. von Harald Wolter-von dem Knesebeck und Joachim Hempel, Regensburg 2014, 165-240. [Wolter-von dem Knesebeck 2014]
Wu, Fang-Cheng: Les arcades du cloître de l'abbaye Saint-Aubin d'Angers (1128-1151), in: Histoire de l'art 3 (1988), 37-46. [Wu 1988]
Wüscher-Becchi, Enrico: Die Abtei Allerheiligen zu Schaffhausen. Beschreibung der reichsfreien Nellenburg‘schen Stiftung, Benediktiner Ordens in Schaffhausen. Von ihrem Ursprung bis nach ihrer Säkularisierung, Basel 1917. [Wüscher-Becchi 1917]
Wolfsgruber, Karl: Der Brixner Dombezirk, Brixen ^{3}1997. [Wolfsgruber ^{3}1997]

Y

Yakou, Hisashi: Contemplating angels and the Madonna of the Apocalypse, in: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth century Naples, hg. von Janis Elliott und Cordelia Warr, Aldershot/Burlington 2004, 93-107. [Yakou 2004]
Yarza Luaces, Joaquín: Las Pinturas de Maderuelo, in: Bellas Artes 74/33 (1974), 17-20. [Yarza Luaces 1974]

Yoshikawa, Itsuji: L' Apocalypse de Saint-Savin, Paris 1939. [Yoshikawa 1939]

Z

Zastrow, Oleg: Affreschi romanici nella provincia di Como, Lecco 1983. [Zastrow 1983]

Zchomelidse, Nino M.: Tradition and innovation in church decoration in Rome and Ceri around 1100, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 30 (1995), 7-26. [Zchomelidse 1995]

Zchomelidse, Nino M.: Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana. Sakrale Malerei im Zeitalter der gregorianischen Reform, Inauguraldissertation an der Universität Bern, Roma 1996. [Zchomelidse 1996]

Zchomelidse, Nino M.: Deus, homo, imago: representing the Divine in the twelth century, in: Looking beyond – visions, dreams, and insights in medieval art & history (Index of Christian Art 11), hg. von Colum Hourihane, University Park 2010, 107-127. [Zchomelidse 2010]

Zenger, Erich: Das Zwölfprophetenbuch, in: Einleitung in das Alte Testament, hg. von Christian Frevel, Stuttgart ^{8}2012, 622-699. [Zenger ^{8}2012]

Zenner, Marie-Thérèse: Une église voûtée, réalisée en deux étapes, in: Notre-Dame-La-Grande de Poitiers. L'Oeuvre romane, hg. von Marie-Thérèse Camus und Claude Andrault-Schmitt, Poitiers 2002, 116-128. [Zenner 2002]

Zweifel, Stéphanie: Les campagnes romanes du prieuré de Saint-Loup-de-Naud, in: Gazette des Beaux Arts 131/2 (1998), 53-70. [Zweifel 1998]

Nachschlagewerke

Die Bibel. Einheitsübersetzung zitiert nach www.bibelserver.com

Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. 8 Bde, von Engelbert Kirschbaum u.a., Freiburg im Breisgau 1994^{2}. [LCI]