

Die Klosterkirche St. Peter und Paul in Erfurt

Neue Forschungen zu den Wandmalereien
und zur Baugeschichte



Berichte der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten

Band 13

Berichte der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten
Herausgegeben von Direktor Prof. Dr. Helmut-Eberhard Paulus

Umschlagabbildung:

Erfurt, ehemalige Klosterkirche St. Peter und Paul, Vorhalle, Südturm, nördlicher Pfeiler



gefördert durch



Deutsche
Bundesstiftung Umwelt

www.dbu.de

© 2015 Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Rudolstadt und
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25; D-36100 Petersberg
Tel.: 06 61 2919166-0; Fax: 06 61 2919166-9
www.imhof-verlag.com; info@imhof-verlag.de

Redaktion: Dr. Franz Nagel
Gestaltung und Reproduktion: Meike Krombholz, Michael Imhof Verlag
Druck: Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0137-2

Inhalt

Helmut-Eberhard Paulus Vorwort des Herausgebers	7
---	---

Heinrich Bottermann Grußwort des Generalsekretärs der Deutschen Bundesstiftung Umwelt	9
---	---

Katrin Janis Grußwort der Referentin für Restaurierung des Sachverständigen Beirats der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten	11
---	----

ZUR BAUGESCHICHTE

Udo Hopf Die Bau- und Nutzungsgeschichte der Klosterkirche – Forschungsüberblick und neue Erkenntnisse	12
--	----

Tim Erthel Bauhistorische Untersuchungen zu den Westtürmen und der Vorkirche von St. Peter und Paul in Erfurt	25
---	----

DIE KONSERVIERUNG DER WANDMALEREIEN

Franz Nagel Die Entdeckung und Freilegung der Wandmalereien	36
---	----

Stephan Keilwerth Der mittelalterliche Fassungs- und Malereibestand im Innenraum	39
--	----

Michael Auras Aufbau und Salzbelastung der Beschichtungen und Krusten auf dem Sandsteinmauerwerk	46
--	----

Thorsten Brokmann Bauklimatische Messungen in der Peterskirche Erfurt	56
---	----

Stephan Keilwerth Restaurierungsmaßnahmen an den mittelalterlichen Wandmalereien und den materialsichtigen Werkstein- bereichen	62
---	----

STIL UND IKONOGRAPHIE DER WANDMALEREIEN

Dieter Blume und Harald Wolter-von dem Knesebeck Die Neuausmalung der Klosterkirche St. Peter und Paul im 13. Jahrhundert	71
---	----

Kilian Grüger Zur Einordnung der neu freigelegten Wandmalereien in der Erfurter Peterskirche innerhalb des Zackenstils	82
--	----

Tim Erthel Die Aposteldarstellungen in der Vorhalle der Erfurter Peterskirche – Ein Interpretationsvorschlag	90
--	----

DOKUMENTATION

Bauablauf	94
Fördermittelgeber	95
Beteiligte Firmen im Rahmen des Forschungsprojekts zur Konservierung der Wandmalereien	95

BIBLIOGRAPHIE	96
----------------------------	----

TAFELN	101
---------------------	-----

Autoren	110
Abbildungsnachweis	110

STIL UND IKONOGRAPHIE DER WANDMALEREIEN

Die Neuausmalung der Klosterkirche St. Peter und Paul im 13. Jahrhundert

Dieter Blume | Harald Wolter-von dem Knesebeck

Schon immer waren an wenigen Stellen des Kirchenraumes Reste alter Wandmalereien zu erkennen. Bei den restauratorischen Untersuchungen der letzten Jahre konnten allerdings noch weitere Befunde nachgewiesen werden. Durchweg handelt es sich dabei um mit Röteln ausgeführte Pinselzeichnungen, die in der Peterskirche nicht auf eine Putzschicht, sondern vielmehr direkt auf den geglätteten Stein aufgebracht wurden. Die außergewöhnlich präzise Steinmetzarbeit der Baumeister des 12. Jahrhunderts wurde offenbar jetzt für eine preiswerte und zügige Ausmalung genutzt. Geringe Farbspuren in einzelnen Passagen weisen jedoch darauf hin, dass ursprünglich mit einer farbigen Ausführung der Malereien zu rechnen ist.¹ Doch finden sich bei den beiden Apostelgestalten der Vorhalle Farbspuren nur in Teilbereichen, beispielsweise in den Architekturrahmungen (Abb.1). So muss man auch mit der Möglichkeit rechnen, dass nur eine reduzierte Farbigkeit intendiert war, die vor allem auf die graphische Wirkung der kräftigen Rötelnzeichnung setzte.

Die einzelnen Befunde liegen im Bereich von Querhaus und Chor sowie im Durchgang von der Vorhalle zum südlichen Seitenschiff (Taf. II). Offenbar haben wir es daher mit den Spuren einer umfassenden Ausmalung zu tun, die, wie noch zu zeigen sein wird, im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.

Die Kreuzigung

Am spektakulärsten ist sicherlich die Freilegung einer großformatigen Kreuzigungsszene im Erdgeschoss des nordöstlichen Chorturmes (Taf. III). In diesem einst als Nebenchor genutzten Raum stand ehemals ein Altar. Das fast die gesamte Breite der Stirnwand ausfüllende Wandbild dürfte von daher wie ein monumentales Altarretabel gewirkt haben.² Die Kreuzigung mit Maria und Johannes wird hier von vier Heiligenfiguren flankiert, die mit dem eigentlichen Kreuzigungsgeschehen nichts zu tun haben, sondern vielmehr die in dieser Kirche und an dem betreffenden Altar besonders verehrten Heiligen im Bild vorführen. Hierbei han-

delt es sich um eine vielfach eingesetzte ikonographische Formel, die in besonderer Weise auf das liturgische Geschehen am Altar abgestimmt ist. So wird nicht allein das in der Messfeier nachvollzogene Erlösungsoffer Christi bildlich vor Augen geführt, sondern auch die Anrufung der dort verehrten Heiligen erhält ein anschauliches Gegenüber. Einen noch sehr viel intensiveren Sinnbezug erhält eine derartige Bildausstattung durch die nach dem Laterankonzil von 1215 eingeführte *Elevatio* der Hostie, da diese dann auf dem Höhepunkt der liturgischen Handlung in einer Blickachse mit dem geschundenen Leib des Herrn am Kreuz zu sehen ist. So wird die körperliche Präsenz der gewandelten Hostie in ihrer letztlich abstrakten Form durch die Anschaulichkeit des Kreuzigungsbildes regelrecht ergänzt.³



Abb. 1 Vorhalle, nordöstlicher Turmpfeiler, Detail der Architekturrahmung

Das entsprechend dem Anbringungsort querrechteckige Bildfeld wird oben und zu den Seiten von breiten Schmuckborten mit stilisierter Blattornamentik gerahmt, die bruchlos über die untere Begrenzung des Bildfelds hinaus hinabgezogen sind. Nur eine einfache Rahmenleiste schließt die Kreuzigungsszene nach unten ab, darunter vermittelten heute nicht mehr näher zu definierende architektonische Strukturen aus einzelnen Bögen oder Bogenpaaren zum Altar. Christus selbst ist im Viernageltypus dargestellt, und das auf die rechte Schulter gesunkene Haupt weist ihn als bereits Verstorbenen aus. In seiner Mittelstellung beherrscht das Kreuz die Komposition und teilt die friesartig unter ihm aufgereihten Figuren in zwei Dreiergruppen. Die direkt unter dem Kreuz stehenden Figuren wenden sich sehr bewegt Christus zu. Auf der kanonischen Seite zur Rechten Christi ist Maria deutlich auszumachen. Ihr Pendant zur Linken Christi dürfte daher der Evangelist Johannes sein, wie durch Parallelen für seinen Figurentypus in der ganzseitigen Kreuzigung des nach 1235 entstandenen Donaueschinger Psalters zu belegen ist (Abb. 2).⁴ Dort

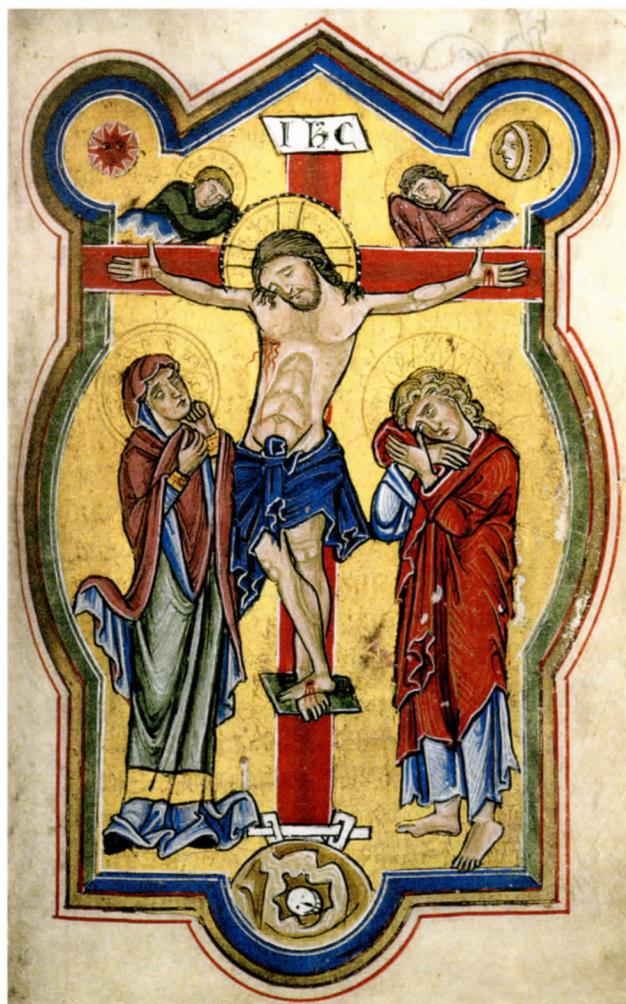


Abb. 2 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 309, Donaueschinger Psalter, fol. 45r, Kreuzigung

finden sich gleichfalls der im Trauergestus vor das Gesicht gezogene Mantelbausch sowie die gleichmäßig in den Nacken fallenden Haarlocken. Die anderen, ebenfalls nimbierten Figuren können heute nicht mehr eindeutig benannt werden. Möglicherweise handelt es sich bei dem linken Paar um die beiden Apostelfürsten und damit um die Patrone des Klosters. Der linke der beiden, der frontal mit einem Buch in Händen auf den Betrachter ausgerichtet ist, hat eine Kopfkontur ohne jede Haar- und Bartangabe. Ersteres könnte auf seine Kahlköpfigkeit und damit auf Paulus schließen lassen, wie er zum Beispiel in dem Lektionar in Halberstadt aus dem Umkreis des Goslarer Evangeliars zu finden ist (Abb. 3).⁵ Sein Nachbar wäre dann Petrus. Allerdings zeigt sich dieser in einem Trauergestus mit geneigtem, in die linke Hand gestütztem Kopf und dem unter das Auge gelegten Finger, wie er bei Kreuzigungen normalerweise bei Johannes zu finden ist, etwa in einem sächsischen Psalter im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 4) oder einem ebenfalls aus einem Psalter stammenden sächsischen Einzelblatt (Abb. 5), das als Kanonbild in



Abb. 3 Halberstadt, Domschatz, Cod. 545 (ehem. Cod. 119), Lektionar, fol. 2r, Initiale „F(ratres)“ mit Darstellung des Paulus



Abb. 4 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Cod. 78 A 7, Psalter, fol. 62v, Kreuzigung

einen spätmittelalterlichen Codex aus Fritzlar eingenäht wurde.⁶ Möglicherweise wurde der aufgrund seines Patroziniums eingefügte Petrus hier mit einer Reminiszenz an seine allerdings vergleichsweise selten wiedergegebene Trauer nach seiner dreimaligen Verleugnung Christi enger an den Gekreuzigten angebunden, dem auch seine leichte Körperneigung gilt.⁷ Beim rechten Paar, dessen Heilige sehr ähnlich gestaltet sind und jeweils mit beiden Händen ein Buch vor ihrem Bauch halten, ist der linke frontal auf den Betrachter ausgerichtet, der rechte hingegen durch eine leichte Kopfwendung ein wenig zur Mitte orientiert. Deutlich differenziert die Komposition also zwischen den Personen der historischen Kreuzigung, die dem Kruzifixus mit ausgeprägten Trauergesten zugewandt sind, und den frontal auf den Betrachter ausgerichteten Heiligen. Nur die mittlere Figur der linken Dreiergruppe, die hier versuchsweise als Petrus identifiziert wird, durchbricht dieses Schema. Denn sie reiht sich gewissermaßen in zweiter Reihe hinter Maria in das Kreuzigungsgeschehen ein, ohne dass es in der überlieferten Ikonographie dafür eine Rolle gäbe. Damit ist sie unter den dargestellten Heiligen in besonderer Weise hervorgehoben und vermittelt zugleich zwischen den beiden Bildebenen.



Abb. 5 Kassel, Landes- und Murhardsche Bibliothek, 2° Ms. theol. 130, Missale aus Fritzlar von 1439, fol. 137v, eingenähte Kreuzigungsminiatur

Zwei Medaillons, die in den oberen Ecken die Rahmenleisten überblenden und bis in das Bildfeld hineinreichen, fügen dem inhaltlichen Programm dieser Wandmalerei noch ein weiteres Element hinzu. Hier waren zwei ebenfalls frontal ausgerichtete Brustbilder vorgesehen; bei der rechten Figur ist noch die Anlage einer wie auch immer gearbeteten Kopfbedeckung zu erkennen. In Frage kommen hier am ehesten die gleichfalls von Trauer ergriffenen Darstellungen von Sol und Luna oder die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge. Denkbar wären allerdings auch zwei Prophetenbüsten. Deutlich erkennbar ist jedenfalls, dass diese Medaillons nach der Ausführung der geraden Rahmenlinien, aber vor der Anlage der Blattfrieze konzipiert wurden.

Stilistische Einordnung

Trotz ihrer Reduktion auf die Umrisslinien können die Figuren relativ genau in einen stilistischen Zusammenhang eingeordnet werden. Dies ist möglich, da das Liniengerüst beim Entwurf wie bei der Musterübertragung von Figuren wesentlich war. Mustersammlungen dieser Zeit setzen sich auch in Sachsen aus Umrisszeichnungen zusammen, in dem berühmten Wolfenbütteler Musterbuch ebenso wie in

den kaum bekannten und eng verwandten Musterzeichnungen in einem Band der Homilien Gregors des Großen aus Pegau.⁸ Wurde dieses Liniengerüst zumeist sehr genau kopiert, so konnte es je nach den Eigenheiten der ausführenden Werkstatt und den Bedingungen des Auftrags sehr unterschiedlich mit Farben ausgefüllt werden. Dies zeigen etwa Evangelisten an der Holzdecke im Langhaus von St. Michael im Vergleich mit den Miniaturen des berühmten Goslarer Evangeliars sowie eines aus Hildesheim stammenden Evangeliars im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.⁹ Sie entstanden alle im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts nach denselben Vorlagen, den vier in zwei Paaren organisierten Evangelisten im Wolfenbütteler Musterbuch, die wiederum einen vermutlich nur unwesentlich älteren Satz byzantinischer Evangelisten wiedergaben, wie er wohl in Konstantinopel vermutlich am Kuppelendentif einer bedeutenden Kirche zu finden war.¹⁰ Trotz der gemeinsamen Muster fallen sie jedoch in der Farbwahl und Oberflächengestaltung überaus unterschiedlich aus.

Die relativ flüssig und bruchlos gezogenen Konturlinien der Figuren der Erfurter Wandmalerei zeigen nun alle Besonderheiten des vollentwickelten Zackenstils.¹¹ Der Zackenstil verdankt seinen etwas kuriosen Namen den hartbrüchigen, bisweilen metallisch wirkenden Faltenformationen, die geeignet sind, auf paradoxe Weise Raum um die Figuren zu legen. Als eine ganz eigenständige Art der Figurendarstellung, die frühgotische Figurenideale mit einem byzantinischen Formenapparat verbindet, dominierte dieser Stil im deutschsprachigen Bereich fast im ganzen 13. Jahrhundert. Seinen Ausgang nahm er bald nach 1200 in Werken wie dem Quedlinburger Teppich und den beiden Landgrafensalereien, die für Sophie, die zweite Frau Landgraf Hermanns I. von Thüringen, entstanden.¹² Typische Elemente sind etwa die hartkantigen Saumverläufe des Kopftuchs Mariens, die stabförmig die Schultern umfahrenden Faltenstege bei ihr sowie bei „Paulus“ und Johannes und die zackig hin- und herschwingenden Saumverläufe der Mantelenden vor den Beinen Mariens oder des zweiten Heiligen von rechts. Auch die Verbindung dieser Partien mit den rundlicher geführten Stoffpartien ist nicht untypisch für den Zackenstil.

Die Wandmalerei in der Erfurter Kirche St. Peter und Paul setzt sich damit deutlich ab von der um 1200 im Kloster selbst hergestellten Buchmalerei.¹³ Diese gehört einer auch in Sachsen anzutreffenden Zwischenphase vor der Verbreitung des Zackenstils an, in der zum Teil monumental aufgefasste Figuren in eher fließenden, ondulierend gelegten Gewändern erschienen. Als solche hat sie Parallelen in einzelnen Miniaturen der letzten Codices, die mit dem im 12. Jahrhundert in der Region Mittel- und Norddeutschland so dominanten Helmarshausener Skriptorium verbunden werden können, insbesondere dem Trierer Evangeliar,

aber auch in dem noch etwas später für das Brandenburger Domstift entstandenen Evangelistar.¹⁴

In Ermangelung von gesicherten Werken des Zackenstils aus Erfurt in dieser Zeit dürfen die Erfurter Wandmalereien mit Miniaturen des Zackenstils sächsischer Prägung verbunden werden, und dies umso mehr, als aus jener Region die ersten Beispiele dieses im 13. Jahrhundert bald im ganzen deutschsprachigen Bereich vorherrschenden Stilphänomens stammen und gerade in dem auch für die Erfurter Wandmalerei als Entstehungszeit anzunehmenden Zeitraum, dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, der sächsische Zackenstil eine besonders breite Rezeption auch außerhalb seines Kernbereichs nördlich des Harzes erfuhr. Zudem unterscheidet er sich recht deutlich von den anderen Varianten des Zackenstils insbesondere in Süd- oder Westdeutschland.¹⁵ Die besten Vergleichsminiaturen bieten die Codices, insbesondere Prachtsalereien, die von Arthur Haseloff erstmals gesammelt und von ihm anhand stilistisch-maltechnischer sowie ikonographisch-motivischer Kriterien in den bald nach ihm benannten Haseloffreihen organisiert wurden.¹⁶ Diese drei Reihen folgen ab 1200 im Abstand von etwa einem Vierteljahrhundert aufeinander. Besonders viele und enge Übereinstimmungen im Motivischen wie auch in stilistischer Hinsicht ergeben sich mit dem bereits erwähnten, nach seinem ehemaligen Bibliotheksort benannten Donaueschinger Psalter (Abb. 2, 6). Diese Haupthandschrift der zweiten Haseloffreihe entstand nach den in seinem Kalender und seiner Litanei genannten Heiligen in Hildesheim. Die von anlegender Hand stammende Erwähnung der heiligen Elisabeth in Kalenderium und Litanei zeigt, dass er erst nach deren Kanonisation im Jahre 1235 entstanden sein kann. Da von seinen drei von unterschiedlichen Händen beziehungsweise Werkstattgruppen geschaffenen Miniaturen eine der zweiten Haseloffreihe zuzuordnen ist (ganzseitige Heiligendarstellungen, Psalmillustration), eine kleinere Gruppe (ganzseitige Geburt Christi und Kreuzigung, Christophorus, Beatus-Seite) aber schon auf die dritte Haseloffreihe vorausweist, ist er wohl am ehesten in den 1240er Jahren entstanden. Die dritte Gruppe (Kalender, Zyklus zum Leben Christi, Litanei) stammt von einer besonders markanten Hand, die auch in dem oben genannten Hamburger Evangeliar tätig war, das unter Verwendung von Vorlagen aus dem Umkreis des Wolfenbütteler Musterbuches entstand.

Für die markante und ungewöhnliche Figur des ins Profil gedrehten Johannes mit dem an die Wange geführten Mantelende bietet die ganzseitige Kreuzigung in diesem Codex die einzige wirkliche Parallele (Abb. 2). Johannes ist ebenfalls mit vorgesetztem rechten und leicht seitlich gedreht nach hinten geschobenen linken Fuß zu sehen, sein linker Arm ist, ebenfalls in eine Mantelschlaufe gelegt, so ange-

winkelt, dass die linke Hand ehemals vor den an die Wange gezogenen Mantelbausch geführt war. Der rechte Arm wiederum liegt jeweils so unter dem Mantelbausch, als würde er diesen stützen, wenn auch die Hand in der Miniatur bis vor den Hals, in der Wandmalerei aber im Mantelbausch selbst hoch bis kurz vor die Stirn geführt ist. Beide Male beginnt das lange Mantelende vor der Bauchpartie hinter dem linken Unterarm. Auch die geneigte Kopfhaltung und die in den Nacken fallenden Locken stimmen überein. Darüber hinaus ist auch die Faltengebung, etwa die gewellt den Binnenfalten folgende Konturlinie der rechten Hüfte, die demgegenüber hartkantigeren Faltenzüge über dem rechten Arm und direkt unter diesem über dem Bauch oder auch die rhythmisch gezackten Saumenden am Mantelzipfel gut vergleichbar. Dennoch scheint die Miniatur in der Weichheit der Falten schon etwas über den Entwicklungsstand der Wandmalereien, wie er sich zumindest in der Unterzeichnung ausdrückt, hinauszugehen.

Auch für Maria bietet dieser Codex wichtige Parallelen, und zwar in der dritten, von Haseloff aus seiner engeren Gruppierung ausgeschlossenen Gruppe. Maria erscheint hier gleich zweimal nach rechts gedreht und mit vergleichbar erhobenen Händen, und jedes Mal ist sie dabei Teil einer Deesis, einmal zum Jüngsten Gericht am Ende des Miniaturenzyklus zum Neuen Testament vor dem Textblock der Handschrift, einmal zum Beginn der Illustration der Allerheiligenlitanei (Abb. 6). Bei diesem letztlich aus byzantinischen Vorbildern übernommenen und weitverbreiteten Madonnentypus stimmen alle wesentlichen Faltenzüge mit denen der Maria in der Wandmalerei überein, insbesondere bei ihrer größeren Darstellung zur Litanei. Aber auch der Wechsel von glatten Konturen mit den sie umfahrenden Zugfalten, etwa über der rechten Armbeuge, ist eng verwandt. Die breitere, zwischen Hals und rechter Schulter beginnende Faltenbahn, die herab in den rund vor dem Bauch entlanggeführten Mantelbausch reicht, findet ebenfalls stilistisch eine gute Entsprechung bei der auch ansonsten diesem Typus angehörenden Maria des Einzelblattes mit Kreuzigung in dem Fritzlarer Codex, das am Ende der ersten Haseloffreihe steht und bereits auf die zweite Haseloffreihe mit ihren einfacheren Figuren von etwas größerer Farbigkeit hinweist (Abb. 5).¹⁷

Die Anlage der Kreuzigung als breites Bildfeld mit friesartig verteilten Figuren findet eine gewisse Entsprechung im Goslarer Evangeliar und den Miniaturen des Fragmentes einer liturgischen Handschrift aus dem Michaeliskloster in Hildesheim, dem Hildesheimer Kalendarium.¹⁸ Wie bei diesen Beispielen ist der Viernageltypus Christi zu dieser Zeit, im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, noch kein ungewöhnlicher Archaismus, auch wenn der Dreinageltypus bereits früh in den Haseloffreihen, etwa im Land-



Abb. 6 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 309, Donaueschinger Psalter, fol. 185v, Beginn der Allerheiligenlitanei, Deesis und Engel

grafenspsalter, auftritt. Die gegenüber diesen Darstellungen des Gekreuzigten stämmigeren Proportionen lassen ihn aber eher mit dem Christus in der bereits erwähnten Kreuzigungsminiatur in dem Psalter aus der zweiten Haseloffreihe im Berliner Kupferstichkabinett vergleichbar erscheinen (Abb. 4).

Auch für die umstehenden Heiligen bieten Handschriften aus der zweiten Haseloffreihe bzw. der gleichzeitig entstandenen Gruppe um das Goslarer Evangeliar gute Vergleiche. So könnte der Paulus im Halberstädter Lektionar (Abb. 3), der zur versuchten Identifikation des Paulus in der Wandmalerei herangezogen wurde, auch in seiner Haltung verglichen werden, der frontalen Ausrichtung und der Handhabung des Buches, das in der verhüllten linken Hand gehalten wird, während sich die rechte ihm vor der Brust nähert, was im Lektionar als Zeigegestus ausgebildet ist. Für den versuchsweise als Petrus angesprochenen Heiligen neben dem Paulus könnte der trauernde Apostel rechts außen auf der Marientod-Miniatur im Donaueschinger Psalter herangezogen werden.¹⁹ Die rechte Gruppe der Heiligen der Wandmalerei bietet zwei vergleichsweise ähnliche Figuren. Sie finden zahlreiche Pendanten unter den vielen

stehenden Aposteln, welche die Kalendarien in den Psalterien der Haseloffreihen seit dem Landgrafensalter bevölkern. So ist der rechte Heilige auch stilistisch relativ gut mit dem Apostel Simon zum Oktober im Psalter des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 7) verwandt, der ebenfalls eine leichte Körperdrehung mit dem von der rechten Hand unten, der linken aber oben gehaltenen Buch vor der Brust verbindet, wobei allerdings die Drehung des linken Fußes ins Profil sich in dem Wandgemälde nur bei seinem Nachbarn findet.²⁰

Datierung

Insgesamt ergeben sich so eine Fülle von motivisch-stilistischen Bezügen zu den Handschriften des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts in Sachsen, der Gruppe um das Goslarer Evangeliar – darunter dieses selbst und das Halberstädter Lektionar – der zweiten Haseloffreihe – insbesondere dem Donaueschinger Psalter und dem Psalter im Berliner Kupferstichkabinett – sowie den zwischen dieser Gruppe und derjenigen des Goslarer Evangeliiars anzusiedelnden Miniaturen wie etwa der dritten Miniaturengruppe im Donaueschinger Psalter und dem Handschriftenfrag-

ment aus St. Michael in Hildesheim. Da die für die dritte Haseloffreihe charakteristische Längung der Figuren sich zwar bereits ankündigt, aber noch verhaltener ist als etwa bei der Kreuzigung des Donaueschinger Psalters (Abb. 2) und die Glättung und Rundung der Faltenzüge gegenüber diesem Beispiel und frühen Handschriften der dritten Haseloffreihe wie etwa dem Psalter in München zurückbleibt,²¹ könnte das Wandbild durchaus später in diesem Vierteljahrhundert entstanden sein. Es wäre dann zeitgleich mit dem nach 1235 gefertigten Donaueschinger Psalter anzusetzen, mit dessen verschiedenen Miniaturengruppen sich besonders viele Bezüge ergeben.²²

Im selben Zeitraum ist auch die Wandmalerei in der Vorhalle einer ehemaligen Pfarrkirche im ostthüringischen Weida entstanden, welche den Tod Mariens zeigt.²³ Dort findet sich auch das Trauermotiv des in einen Mantelbausch gestützten Kopfes wieder. Dies ist zugleich auch als Indiz zu werten, dass derartige Ausmalungen im 13. Jahrhundert in Thüringen sehr viel verbreiteter waren, als die schlechte Überlieferungslage zunächst vermuten lässt.

Apostelfiguren in der Vorhalle

Im Durchgang von der Vorhalle ins südliche Seitenschiff haben sich an den Pfeilerfronten des Weiteren zwei monumentale Apostelfiguren erhalten (Taf. VI, VII). Beide treten barfüßig in einer Architekturrahmung auf. Der eine hält einen geschlossenen Codex und ist vielleicht als Johannes zu identifizieren. Der andere hält einen Kreuzstab und führt mit der erhobenen Rechten einen Segensgestus aus; in ihm möchte Erthel den Apostel Andreas erkennen.²⁴ Bei diesen beiden Figuren finden wir die gezackten Säume an den herabhängenden Mantelbahnen ebenso wieder wie die stegförmig um die Schultern herumgeführten Faltenwülste. Mit großer Wahrscheinlichkeit war hier also die gleiche Werkstatt tätig, die auch die Kreuzigungsdarstellung schuf, und wir müssen in jedem Fall davon ausgehen, dass diese Apostelfigur im gleichen Zeitraum entstand.²⁵ Dies lässt an eine mehr oder weniger den gesamten Kirchenraum umfassende Ausmalung denken. Wir haben es also mit Teilen einer zusammenhängenden Dekoration zu tun, welche offenbar an den Durchgängen von der Vorhalle ins Kirchenschiff das Kollegium der Apostel in monumentalen, überlebensgroßen Gestalten präsentierte, die in gemalte Nischenarchitekturen eingestellt waren. Auch an den Pfeilern des Chores waren ursprünglich wohl Figuren von Heiligen oder Propheten zu sehen. Erhalten hat sich ein Stück Bodenstreifen aus kantigen Erdschollen am nordöstlichen Vierungspfeiler sowie ein nicht genauer zu bestimmender Rest am südöstlichen Vierungspfeiler (Taf. IX, 1). Erkennbar ist jedoch, dass die einzelnen Figu-

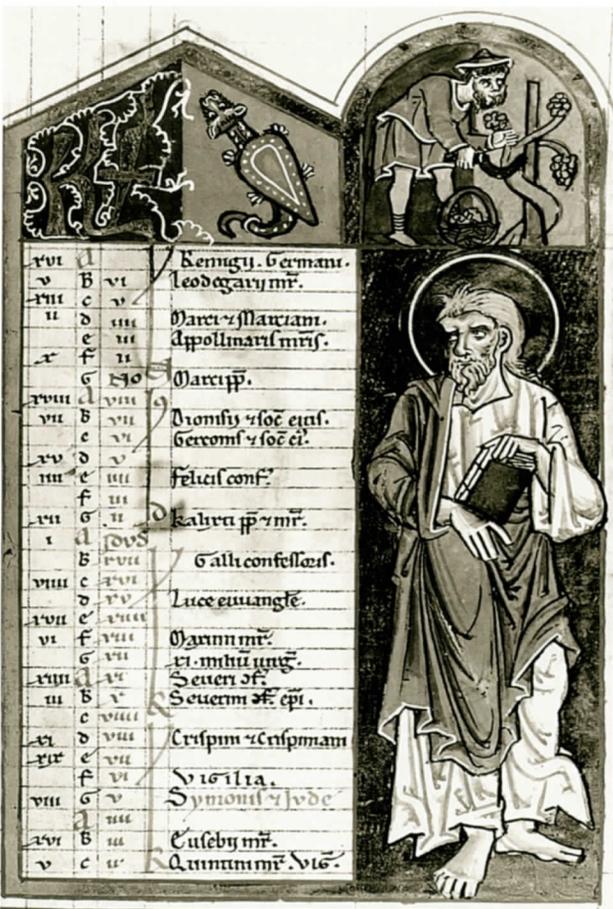


Abb. 7 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Cod. 78 A 7, Psalter, fol. 7r, Kalenderseite zum Oktober mit dem Apostel Simon

rengruppen offenbar auch formal differenziert wurden. Während die Apostel im Westteil der Kirche in einer architektonischen Rahmung standen, bewegten sich die Heiligen (?) im Ostteil auf einem Erdboden, der vielleicht einmal als Paradieswiese gekennzeichnet war.

In den gleichen Jahrzehnten erhielt auch die Liebfrauenkirche in Halberstadt eine Ausmalung, über die wir ein wenig besser unterrichtet sind und die hier zum Vergleich herangezogen werden kann.²⁶ Das Querhaus und der Chor der 1146 geweihten Stiftskirche wurden um 1220 bis 1225 eingewölbt. Im Anschluss daran dürften jene Wandmalereien ausgeführt worden sein, deren Reste im 19. Jahrhundert entdeckt wurden, die heute allerdings wohl weitgehend verloren sind. Nach den alten Berichten waren in der Apsis eine großformatige Darstellung der Gottesmutter zwischen Engeln sowie vier Heilige zu sehen. Breite Ornamentbänder gliederten die Wandflächen. Den Obergaden des Langhauses aber schmückten monumentale Prophetenfiguren, die zwischen rahmende Säulen eingestellt waren. Von einigen dieser Gestalten haben sich Umzeichnungen erhalten, die nach der Freilegung im 19. Jahrhundert angefertigt wurden (Abb. 8).²⁷ In der generellen Anlage sind diese Wandbilder mit dem Erfurter Apostelfragment durchaus vergleichbar. In ähnlicher Weise wie vermutlich auch im Erfurter Peterskloster ist diese Ausmalung von der Präsentation monumentaler Einzelfiguren dominiert. Die intendierte Gegenwart der Propheten, Apostel und Heiligen im Kirchenraum wurde so durch die Wandmalerei zu einer durchaus konkret gemeinten Anschauung gebracht.



Abb. 8 Halle/Saale, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Durchzeichnung des Jesaja in der Liebfrauenkirche Halberstadt

Ein diagrammatisches Schaubild im Chor

An der Stirnwand des südlichen Querhauses, östlich des Einganges, findet sich in Erfurt ein weiteres Fragment der ehemaligen Ausmalung. Dabei handelt es sich um die ausgesprochen großformatige Abbildung eines siebenarmigen Leuchters, eines der markantesten Ausstattungsstücke des salomonischen Tempels, die im unteren Bereich der Wand, knapp über Augenhöhe, angebracht ist (Taf. IV).²⁸ Einstmals dürfte sie diesen Bereich vor der südlichen Querhauskapelle weitgehend dominiert haben.

Schon lange galt der jüdische Tempelleuchter auch als ein Symbol der christlichen Kirche, die sieben Lichter wurden auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes bezogen. Seit dem 12. Jahrhundert wird er zunehmend auch als Ordnungsfigur verstanden. Anselm von Canterbury erläutert hieran den Aufbau der christlichen Kirche und das Verhältnis von Altem Bund und Neuem Bund. Petrus von Poitiers fügt seiner weit verbreiteten und etwa um 1167 verfassten Abhandlung über die Genealogie Christi eine Darstellung

des siebenarmigen Leuchters bei, um daran die hierarchische Ordnung der Gläubigen zu erklären.²⁹

Das Erfurter Wandbild dürfte gleichfalls als allegorisches Sinnbild der Kirche zu verstehen sein, dessen spezifische Bedeutung einst vermutlich durch Inschriften noch näher bestimmt wurde. Im Lehrbetrieb des 12. Jahrhunderts wurden eine Vielzahl von didaktischen Schaubildern entwickelt, die mithilfe geometrischer Strukturen in der Art von Diagrammen übergreifende Ordnungszusammenhänge zu veranschaulichen suchten. Die der Anschauung zunächst verborgene Ordnung der Dinge sollte in einer deutenden Synopse dem Betrachter vor Augen geführt werden, der auf diese Weise zu einer höheren Erkenntnis geleitet wurde.³⁰ Das verlorene Wandbild der allegorischen Arche Noah, das Hugo von St. Viktor in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in seinem Pariser Konvent ausführen ließ, ist hierfür das bekannteste, aber auch komplexeste Beispiel.³¹ Die Arche als Symbol der Kirche war hier in ein Diagramm eingeschrieben, dem neben dem Aufbau des Kosmos und seiner von Gott geprägten Harmonie auch die Abfolge der Heilsgeschichte abzulesen war.

Weiterhin wären aber auch die zahlreichen didaktischen Schaubilder anzuführen, die Herrad von Landsberg in ihr

Hortus deliciarum genanntes Kompendium integrierte. Auch der siebenarmige Leuchter kommt dort vor und wird im Zusammenhang der Vision des Zacharias ausführlich gedeutet.³² Beide Beispiele stehen letztlich im Zusammenhang eines Lehr- und Ausbildungsbetriebes, der sich im Falle Herrads nur an den eigenen Konvent wendet, im Falle Hugos jedoch im Kontext eines größeren Schulbetriebes zu sehen ist.

Der siebenarmige Leuchter begegnet uns gleichfalls in einer Ausmalung des 12. Jahrhunderts wieder, die einst eine Kapelle im Westbau des Hildesheimer Domes schmückte und nur mehr in Nachzeichnungen des 19. Jahrhunderts überliefert ist.³³ In einem komplexen und theologisch höchst gelehrten Programm, das einstmals von zahlreichen Inschriften begleitet wurde, stand der Tempelleuchter mit seinen sieben Lichtern den sieben Säulen der göttlichen Weisheit sowie den sieben Gaben des Heiligen Geistes gegenüber. Zwei mal sieben Propheten erläuterten hier mit ihren Spruchbändern die theologischen Sinnbilder. Dabei ging es um ein tieferes Verständnis des Göttlichen und die besondere Rolle der christlichen Kirche. Wir wissen nichts über die ehemalige Nutzung dieses Kapellenraumes, doch wenden sich die Wandbilder, welche mit ihrer ausgefallenen Ikonographie ganz neuartige Konzepte aufgreifen, ohne Frage an den gebildeten Kleriker.

Im Erfurter Peterskloster ist das allegorisch zu verstehende Schaubild des siebenarmigen Leuchters sicherlich mit Bedacht im Bereich des Mönchschores angebracht worden. Es befindet sich zudem unmittelbar neben dem Portal, welches die Mönche mehrmals täglich als Verbindung zwischen Kirche und Kloster nutzten. Ihre eigene Stellung in dem symbolischen Gebäude der Kirche wurde ihnen auf diese Weise kontinuierlich in Erinnerung gerufen.

Ein Gesamtprogramm?

So gering die erhaltenen Reste der Ausmalung des 13. Jahrhunderts auch sind, so fassen wir in ihnen doch drei inhaltlich sehr unterschiedliche Komponenten des ursprünglichen Bildprogramms. Mit der erweiterten Kreuzigungsszene im nördlichen Nebenchor findet sich eine Darstellung, die auf das konkrete liturgische Geschehen an diesem Altar abgestimmt ist und der modernen Konzeption des Retabels verpflichtet ist. Es ist anzunehmen, dass auch die übrigen Altäre des Chorschlusses, also der Hauptaltar sowie der südliche Nebenchor, mit einem vergleichbaren Bildschmuck versehen waren. Allerdings ist leider die Befundsituation an den fraglichen Wänden so nachhaltig gestört, dass dort keine Spuren mehr nachzuweisen sind. Dennoch kann man mit großer Wahrscheinlichkeit von dem ehemaligen Vorhan-

densein derartiger Bildfelder ausgehen. So waren zumindest die wichtigsten Altäre des Chorraumes mit monumentalen Wandbildern verbunden, welche die dort verehrten Heiligen vorführten.

Im Querhaus richtete sich das lehrhafte Schaubild des siebenarmigen Leuchters speziell an die sich dort zum Chor gebet versammelnden Mönche und brachte ein intellektuelles Element in die Kirchengestaltung ein. Weitere Heilige oder Propheten waren zumindest an den Vierungspfeilern zu sehen.

Im Laienraum, an der Nahtstelle zwischen Vorhalle und Langhaus, schließlich war es die Versammlung der Apostel, die als überlebensgroße Figuren an den Pfeilerfronten in Erscheinung traten und ein beeindruckendes Abbild jener himmlischen Kirche abgaben, an der sich das Streben der irdischen Kirche auszurichten hatte. Es ist möglich, dass wir damit wesentliche Elemente der ehemaligen Ausmalung bestimmen können. Doch muss natürlich völlig offenbleiben, inwieweit der im 19. Jahrhundert abgetragene Obergaden in die Bildausstattung einbezogen war, was sicherlich naheliegen würde. Gerade im Hinblick auf die erwähnten, in etwa gleichzeitigen Wandbilder der Liebfrauenkirche in Halberstadt ist es allerdings denkbar, dass sich die Malerei auf die Wiedergabe der Propheten, Apostel und Heiligen konzentrierte, um auf diese Weise im monumentalen Abbild die Gemeinschaft der Heiligen und Gläubigen zur Anschauung zu bringen, die in der Messe beschworen wurde.

In jedem Fall wurde die Kirche des Petersklosters im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts mit einer neuen Ausmalung versehen, die ihr Erscheinungsbild entschieden modernisierte und den zeitgenössischen Wahrnehmungsgewohnheiten entgegenkam. Dies knüpft ohne Frage an die Erneuerung und Intensivierung der Buchproduktion zu Beginn des Jahrhunderts unter Abt Witelo an.³⁴ Doch erfolgt dies erstaunlicherweise zu einer Zeit, die unter historischen Gesichtspunkten und insbesondere im Hinblick auf das Verhältnis zur Stadt eher als Krise zu beschreiben ist.³⁵ Allerdings könnte gerade darin auch eine besondere Motivation gelegen haben, das Erscheinungsbild des Klosters mit einer modernen Neuausstattung zu verbessern. Da man *a secco* direkt auf den geglätteten Stein malte, ließ sich das auch preiswert und vor allem in relativ kurzer Frist ausführen. Sicherlich spielte auch die Konkurrenz zu den Stiftskirchen und vor allem auch zu den neugegründeten Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner eine Rolle, die seit den zwanziger Jahren in Erfurt präsent waren und zunehmend Aufmerksamkeit sowie Stiftungen an sich zogen. Jene bekannte Urkundenfälschung, welche die Gründung des Klosters in heroische Vorzeiten zurückverlegte und den merowingischen König Dagobert als Stifter reklamierete, erfolgte wohl schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und spiegelt ihrerseits ein entschiedenes Bemü-

hen um eine Aufwertung des Konventes.³⁶ Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts stellte man dann sogar ein monumentales Standbild dieses legendären Stifterkönigs in der Kirche auf, das ihn mit jugendlich idealen Gesichtszügen ein Kirchenmodell präsentieren ließ. Die heute verlorene Skulptur ist nur mehr in einer Zeichnung des 18. Jahrhunderts überliefert, die jedoch deutlich erkennen lässt, dass sie nicht allein im Typus, sondern auch im Stil von den berühmten Stifterfiguren des Naumburger Westchores inspiriert ist (Abb. 9).³⁷ Beeindruckt von der fulminanten Inszenierung der Gründer und Förderer des nahen Naumburger Bistums, welche die üblichen Konventionen ja bei weitem übertraf, ist es den Petersberger Mönchen offenbar gelungen, einen Bildhauer aus der Naumburger Werkstatt zu verpflichten, um ihren mythischen Gründer in ähnlicher Weise zu ehren. Leider gibt die der Zeichnung beigelegte Erläuterung keinerlei Hinweis auf den ursprünglichen Aufstellungsort der Skulptur, doch würde man in Analogie zu Naumburg auch hier in erster Linie an den Chorbereich denken.

Nur wenige Jahre nach der im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts erfolgten Neuausmalung ist demnach ein fortwährendes Bemühen zu erkennen, die Ausstattung der Klosterkirche zu modernisieren und dabei auch auf neue Entwicklungen zu reagieren. So steht die hier rekonstruierte Ausmalung noch in einem weiter ausgreifenden Zusammenhang, der allerdings nur mehr in vagen Umrissen zu fassen ist.



Abb. 9 Paris, Bibl. Nat. Ms. franc 15634, fol. 32: König Dagobert als Klostergründer, Zeichnung von 1727 nach einer Skulptur des 13. Jahrhunderts

Anmerkungen

- 1 Vgl. die ausführlichen Angaben bei Stephan Keilwerth in diesem Band.
- 2 Die Maße des Wandbildes betragen 2 x 2,86 Meter.
- 3 Zu diesen Zusammenhängen van Os, Henk: *Siensese altarpieces. 1215 – 1460. Form, Content, Function. Vol. 1: 1215 – 1344*, Groningen 1984 (*Mediaevalia Groningana* 4), sowie Schlie, Heike: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.
- 4 Zum Donaueschinger Psalter, jetzt Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 309 (ehem. Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, cod. 309), vgl. Haseloff, Arthur: *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Straßburg 1897 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 9), Nr. VI; Kroos, Renate: *Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien*, Göttingen 1964 (*Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. phil.-hist. Klasse 3, Folge 56*), p. 143, p. 185f.; Plotzek, Joachim M.: *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung im*

Schnütgen-Museum, Köln 1989, Kat.-Nr. 3, p. 71–75; „Unberechenbare Zinsen“; bewahrtes Kulturerbe. Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, hg. v. Felix Heinzer, Stuttgart²1994, Kat.-Nr. 9 (Christine Sauer); Wolter-von dem Knesebeck, Harald: *Kunsthistorische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael. Ihr Verhältnis zur sächsischen Buchmalerei in der älteren Forschung und nach heutigem Wissensstand*, in: *Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche. Erforschung eines Weltkulturerbes. Aktuelle Befunde der Denkmalpflege im Rahmen der interdisziplinären Bestandssicherung und Erhaltungsplanung der Deckenmalerei*, hg. v. Rolf-Jürgen Grote u. Vera Kellner, München/Berlin 2002 (*Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen* 28), p. 36–58, besonders p. 44–49; Wolter-von dem Knesebeck, Harald: *Das Goldene Hildesheimer Kalendarium als Denkmal der sächsischen Buchmalerei des Hochmittelalters*, in: *Goldenes Hildesheimer Kalendarium. Faksimile der Handschrift Cod. Guelf. 13. Aug. 2° der Herzog August Bi-*

- blibliothek in Wolfenbüttel, Stuttgart 2003, p. 12–52, besonders p. 19f., 26–29, 33, 35–46.
- 5 Zum Lektionar in Halberstadt, Domschatz, Cod. 545 (ehemals Cod. 119), und seiner Gruppe, die sich um das Goslarer Evangeliar, Goslar, Stadtarchiv, Hs. B 4387, gruppiert, vgl. allgemein Klössel-Luckhardt, Barbara: Studien zu Bildausstattung des Goslarer Evangeliiars, Greven 1983, bes. S. 156ff.; Kroos, Renate: Einleitung, in: Das Goslarer Evangeliar. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift B 4387 aus dem Besitz des Stadtarchivs Goslar (Codices selecti 92, 92*). Kommentartband zum Faksimile, Graz/Goslar 1991, besonders p. 20; Kapp, Maria: Ein Skriptorium in Kloster Neuwerk? Studien zur Paläographie des Goslarer Evangeliiars und der verwandten Handschriften, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 31 (1996), p. 69–96; Wolter-von dem Knesebeck, Goldene Hildesheimer Kalendarium, 2003, p. 41.
 - 6 Zum Psalter in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Hs. 78 A 7, vgl. Haseloff, 1897, Nr. VII; Büchler, Alfred: Zu den Psalmillustrationen der Haseloff-Schule. Die Vita-Christi-Gruppe, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), p. 215–238, besonders p. 217, 232, Nr. VII. Zum Einzelblatt in dem Missale aus Fritzlar von 1439, Kassel, Landes- und Murhardsche Bibliothek, 2^o Ms. theol. 130, fol. 137v, vgl. Denecke, Ludwig: Handschriftenausstellung in der Dombibliothek Fritzlar, Fritzlar 1976, Kat.-Nr. 66 (Ludwig Denecke), mit Abbildung, wo es allerdings viel zu spät in das 14. Jahrhundert datiert wird, vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts, Berlin 2001, p. 24, Anm. 11.
 - 7 Vgl. Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, p. 69–71, Abb. 163 (Pantokrator-Psalter Athos, Pantokrator-Kloster, Cod. 61, fol. 48v), Abb. 199 (Bronzetür des Domes von Benevent), Abb. 200 (Evangeliar Heinrichs III., Escorial, cod. vetras 17, fol. 82r).
 - 8 Zum Wolfenbütteler Musterbuch, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2.8^o, vgl. Scheller, Robert Walter: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995, besonders Kat.-Nr. 13 mit älterer Literatur, sowie Grape, Wolfgang: Sachsen, Venedig und Konstantinopel. Zum Wolfenbütteler Musterbuch, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 37 (1998), p. 29–86, zu seinem Zusammenhang mit der Decke von St. Michael in Hildesheim vgl. insbesondere Wolter-von dem Knesebeck, 2002, besonders p. 38–51. Zu den Musterzeichnungen in dem Codex aus Pegau in Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Nr. 323, vgl. Stange, Alfred: Beiträge zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst NF* 6 (1929), p. 302–344, besonders p. 302ff., Abb. 2; Wolter-von dem Knesebeck, Goldene Hildesheimer Kalendarium, 2003, besonders p. 33f., Abb. 26.
 - 9 Zu diesem Vergleich und dem Evangeliar in Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, ohne Sign., vgl. Wolter-von dem Knesebeck, 2002, p. 39–41, 46–47.
 - 10 Vgl. Spatharakis, Ioannis: *The left-handed evangelist. A contribution to Palaeologan iconography*, London 1988.
 - 11 Zum Zackenstil vgl. Belting, Hans: *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978), p. 217–257; Kroos, Renate: *Sächsische Buchmalerei 1200–1250 – Ein Forschungsbericht*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978), p. 283–316; Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Art. „Thüringisch-sächsische Malerschule“ und Art. „Zackenstil“, in: *Lexikon der Kunst, Neubearbeitung*, 7, 1994, p. 315f., 874f.; Martin, Frank: *Die Aschaffener Tafel und der Zackenstil. Versuch einer stilistischen Einordnung*, in: *Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, München, 8.–10. Mai 1996, hg. v. Erwin Emmerling u. Cornelia Ringer, München 1997 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89), p. 307–321; Wolter-von dem Knesebeck, 2001, p. 303–328.
 - 12 Zum Quedlinburger Teppich vgl. von Wilckens, Leonie: *Der Hochzeitsteppich in Quedlinburg*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 34 (1995), p. 27–40. Zum Elisabethpsalter, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. CXXXVII (alte Signatur: Codici Sacri VII), vgl. Wolter-von dem Knesebeck, 2001, sowie das Faksimile: *Salterio di Santa Elisabetta. Facsimile del ms. CXXXVII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, Faksimileband, Kommentarband und CD-ROM, hg. v. Claudio Barberi, Triest 2002. Zum Landgrafenpsalter in Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB II 24, vgl.: *Der Landgrafenpsalter. Aus dem Besitz der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Original-Format der Handschrift HB II 24*, Faksimileband und Kommentarband, hg. von Felix Heinzer, Graz/Bielefeld 1992 (Codices selecti, 93, 93*).
 - 13 Zu dieser vgl. Braun, Beate: *Zur Lokalisierung und Datierung des Codex Vaticanus Rossianus 181 (ehem. Wien-Lainz, Bibliotheca Rossiana, Cod. VIII, 120)*, in: *Codices manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde* 12 (1986), p. 53–75; Braun-Niehr, Beate: *Der Codex Vaticanus Rossianus 181. Studien zur Erfurter Buchmalerei um 1200*, Berlin 1996.
 - 14 Zu Helmarshausen allgemein vgl. Klemm, Elisabeth: *Helmarshausen und das Evangeliar Heinrichs des Löwen*, in: *Evangeliar Heinrichs des Löwen. Faksimile und Kommentar zum Faksimile*, hg. von Dietrich Kötzsche, Frankfurt a. M. 1989, p. 42–76; Wolter-von dem Knesebeck, Harald: *Buchkultur im geistlichen Beziehungsnetz. Das Helmarshausener Skriptorium im Hochmittelalter*, in: *Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, hg. von Ingrid Baumgärtner, Kassel 2003, p. 77–122; zum Evangeliar in Trier, Domschatz, Hs. 142/124/67, vgl. auch Ronig, Franz: *Ein romanisches Evangeliar aus Helmarshausen im Trierer Domschatz*, Trier 1999. Zum Brandenburger Evangelistar, Domstiftsarchiv, Ms. ohne Sign., vgl.: *Gülden, Josef; Rothe, Edith; Opfermann, Bernhard: Brandenburger Evangelistar*, Düsseldorf 1962; *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995. Bd. 1: Katalog*, hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff, München 1995, Kat.-Nr. G 15 (Beate Braun-Niehr).
 - 15 Zu diesen verschiedenen lokalen Formen des Zackenstils vgl. Martin, 1997.
 - 16 Haseloff, 1897.
 - 17 In der Handhaltung noch besser vergleichbar mit dem Wandgemälde ist die Maria der Himmelfahrt Christi im Landgrafenpsalter, der zu Beginn der ersten Haseloffreihe entstand, ist doch hier ebenfalls die rechte Hand mit geöffneter Handfläche zu sehen.
 - 18 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 13. Aug. 2^o, vgl. Wolter-von dem Knesebeck, *Das Goldene Hildesheimer Kalendarium*, 2003.
 - 19 Vgl. Plotzek, 1989, p. 73 (Abb.).
 - 20 Hierin gleicht er mehr dem allerdings mit einem Spruchband ausgestatteten Apostel auf fol. 21v im Donaueschinger Psalter,

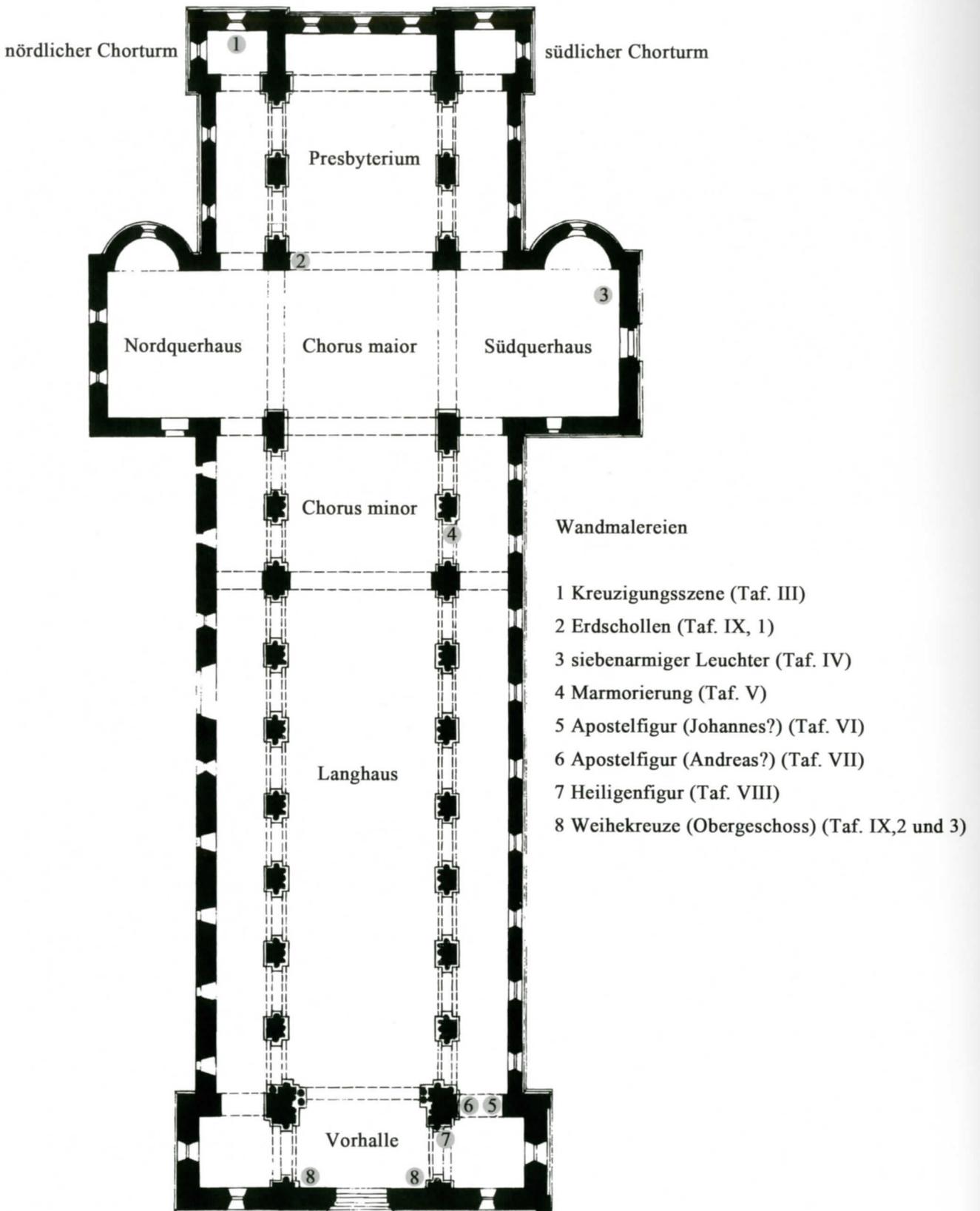
- der ebenfalls wie die Berliner Miniatur zur zweiten Haseloffreihe zugeordnet werden kann.
- 21 Zum Psalter in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 23094, vgl. Haseloff, 1897, Nr. IX; Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650. Landesausstellung Niedersachsen 1985, Bd. 2: Katalog der Objekte, hg. v. Cord Meckseper, Stuttgart 1985, Kat.-Nr. 1036 (Renate Kroos).
 - 22 Die neu entdeckte Kreuzigungsszene im Peterskloster wurde auch von Irene Plein publiziert. Sie arbeitet allerdings mit sehr weit hergeholten Vergleichen, insbesondere aus dem Bereich der Skulptur, und kommt darüber hinaus zu völlig falschen Schlussfolgerungen. Sie datiert das Kreuzigungsbild in die Zeit um 1200 und sieht nicht nachvollziehbare Bezüge zum Kunstkreis Heinrichs des Löwen. Sie stützt ihre frühe Datierung mit dem Verweis auf den Viernageltypus, der aber, wie im Text ausgeführt, zur zeitlichen Einordnung nicht verwendbar ist. Weiterhin geht sie fälschlich von einer linearen Entwicklung des Zackenstils aus und möchte das Wandbild daher vor dem Landgrafensalter ansetzen. Vgl. Plein, Irene: Romanische Wandmalerei in der ehemaligen Klosterkirche Sankt Peter und Paul zu Erfurt, in: 700 Jahre Erfurter Peterskloster, Geschichte und Kunst auf dem Erfurter Petersberg 1103–1803, Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd. 7, Rudolstadt 2004, p. 28–40.
 - 23 Grüger, Kilian: Der Marientod zu Weida, Ein thüringisches Wandgemälde des Zackenstils, Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie, N. F. 22, Altenburg 2006.
 - 24 Siehe den Beitrag von Tim Erthel in diesem Band.
 - 25 Siehe den Beitrag von Kilian Grüger in diesem Band.
 - 26 Doering, Oskar: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt, Halle 1902, p. 326ff. Zur Geschichte der Liebfrauenkirche siehe Leopold, Gerhard: Dom und Liebfrauenkirche in Halberstadt nach der Brandkatastrophe 1179, in: Halberstadt – Studien zu Dom und Liebfrauenkirche, hg. von Ernst Ullmann, Berlin 1997, p. 30ff., sowie Leopold, Gerhard: Die Liebfrauenkirche in Halberstadt, München/Berlin 1992 (Große Baudenkmäler 432).
 - 27 Am südlichen Obergaden sind inzwischen wieder einige Reste dieser Befunde freigelegt. Sie bestätigen die Genauigkeit der alten Pausen.
 - 28 Die Maße betragen rund 1,70 x 2,20 Meter.
 - 29 Bloch, Peter: Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch 23 (1961), p. 55–190, insbesondere p. 68ff. sowie p. 75f. zu Petrus von Poitiers. Vgl. auch die Zeichnung in Clm 8715, fol. 6v, Klemm, Elisabeth: Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayrischen Staatsbibliothek, Wiesbaden 1998, p. 50, Kat. 23.
 - 30 Meier, Christel: Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter, in: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988, hg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, p. 35–65.
 - 31 Meier, 1990, p. 51ff.; Patrice Sicard, Diagrammes médiévaux et Exégèse visuelle, *Le Libellus de Formatione Arche* de Hugues de Saint-Victor, Paris, Turnhout 1993, sowie die neue Edition von Patrice Sicard, in: Hugonis de Sancto Victore Opera, Bd. 1: Figurae: Hvgonis de Sancto Victore Libellvs de formatione arche, hg. von Dominique Poirel und Patrice Sicard, Turnhout 2001 (Corpus Christianorum Continuatio mediaevalis 176 A).
 - 32 Auf fol. 64v, auch im Zusammenhang der detaillierten Darstellung des Tabernakels des Moses auf fol. 45v, findet sich der Leuchter. Vgl. Zacharias 4,8–10. Cames, Gérard: Allégories et Symboles dans l'Hortus Deliciarum, Leiden 1971, p. 21ff.; Herard of Hohenbourg. Hortus Deliciarum, hg. von Rosalie Green, London 1979.
 - 33 Hierzu Wolter-von dem Knesebeck, Harald: „Die Weisheit hat sich ein Haus gebaut.“ Bilder, Buchkunst und Buchkultur in Hildesheim während des 12. Jahrhunderts, in: Abglanz des Himmels, Romanik in Hildesheim, Katalog zur Ausstellung des Dom-Museums Hildesheim, hg. von Michael Brandt, Regensburg 2001, p. 95–113, speziell p. 110f., Abb. p. 240–241, sowie Foerster, Thomas: Bildprogramme hochmittelalterlicher Wandmalereien, Die bildlichen Argumentationsstrategien in Hildesheim, Quedlinburg und Kloster Gröningen, Bucha bei Jena 2011, p. 130–244.
 - 34 Dazu Braun-Niehr, 1996.
 - 35 Wolf, Stephanie: Das Peterskloster im 13. und 14. Jahrhundert – Benediktinisches Mönchtum und städtische Gesellschaft, in: 700 Jahre Erfurter Peterskloster, Geschichte und Kunst auf dem Erfurter Petersberg 1103–1803, Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd. 7, 2003, p. 58–60.
 - 36 Vgl. Werner, Matthias: Die Gründungstradition des Erfurter Petersklosters, Sigmaringen 1973, und Sauer, Christine: Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350, Göttingen 1993, p. 169ff.
 - 37 Die Zeichnung wurde von Kurt Bauch publiziert und im Zusammenhang mit dem Naumburger Meister analysiert: Bauch, Kurt: Bildnisse vom Naumburger Meister, in: Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, hg. von Arthur Rosenauer und Gerold Weber, Salzburg 1972, p. 225–234, speziell p. 230f. Ich verdanke den Hinweis darauf Beate Braun-Niehr, der dafür noch einmal herzlich gedankt sei. Vgl. auch Sauer, 1993, p. 171f., mit dem zusätzlichen Hinweis auf die Thüringische Chronik des Johann Heinrich von Falckenstein von 1738, wo sich die Aussage findet, dass eine solche Statue „ad introitum alto loco“ aufgestellt sei. Die Zeichnung wurde 1727 für F. B. de Montfaucon angefertigt, der einen Stich danach in seinen *Les monumens de la monarchie Française, qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque regne, que l'injure des tems a épargnées*. Bd. 1, Paris 1729, Taf. XIII, p. 163, veröffentlichte. Die Erläuterung auf der Zeichnung lautet: „Cette figure represente le Roy Dagobert tenant à la gauche l'Eglise de St. Pierre et Paule, qu'il a fondée sur la montagne à Erffort. Elle ne reßemble nullement à l'Eglise moderne, c'est pourquoy les religieux aßurent, que ce soit le plus vieux Portrait qu'on aye jamais eü de leur fondateur, puisque il porte encore le vieux modele de leur Eglise, telle, qu'elle a été il y a Six ans – écrit par M.de Belmos par ordre de Son Alt. Electoral de Mayence envoyé per M. du Chanxeson secretaire.“ Bauch, 1972, p. 231, Anm. 28, publiziert auch noch zwei Briefe, die mit der Übersendung der Zeichnung an Montfaucon zusammenhängen, die aber keine weiteren Informationen zu der verlorenen Skulptur enthalten. Die Zeichnung befindet sich heute im Nachlass von Montfaucon in Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. franc. 15634, fol. 32.



Taf. I,1 Erfurt, Zitadelle Petersberg mit ehemaliger Klosterkirche St. Peter und Paul, Luftaufnahme



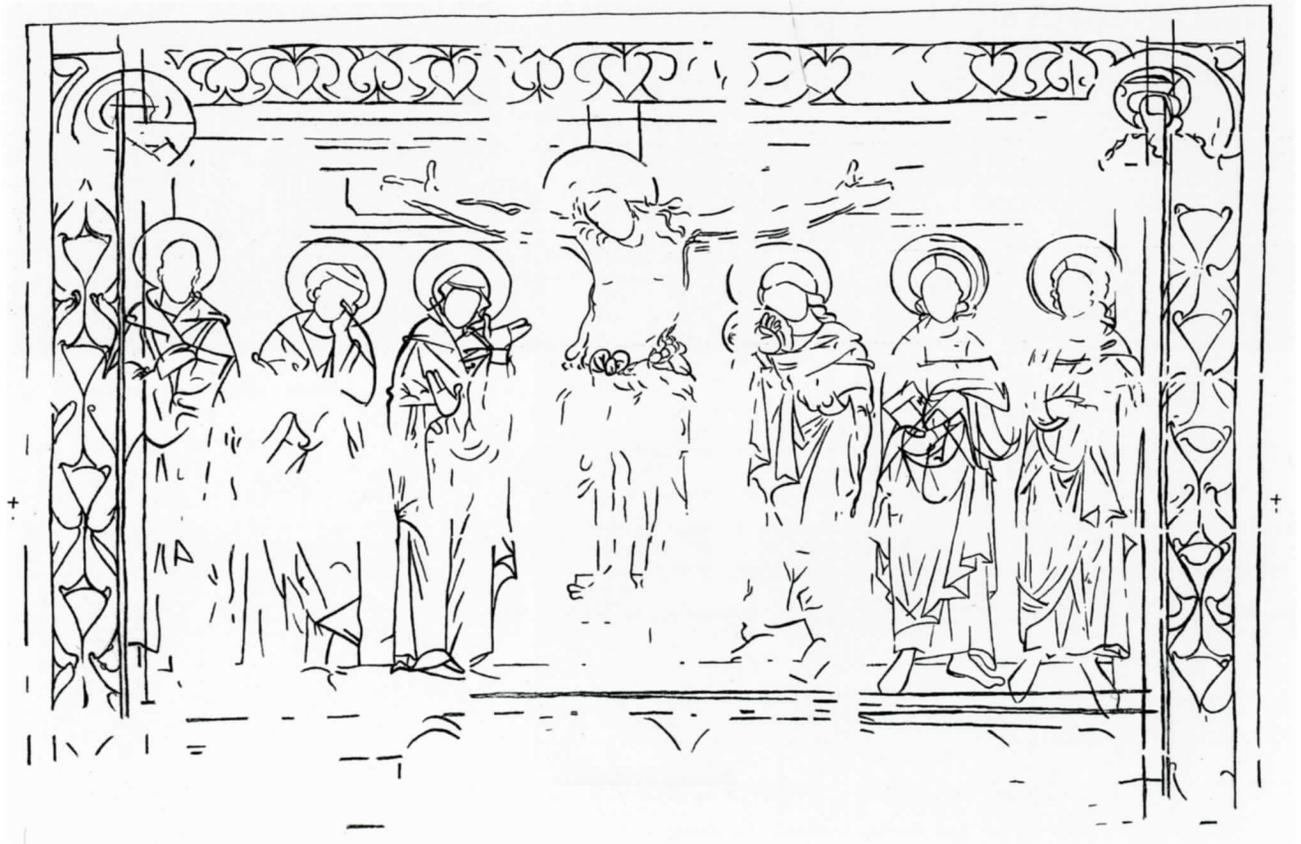
Taf. I,2 St. Peter und Paul von Südosten



Taf. II Grundriss mit Lage der mittelalterlichen Wandmalereien



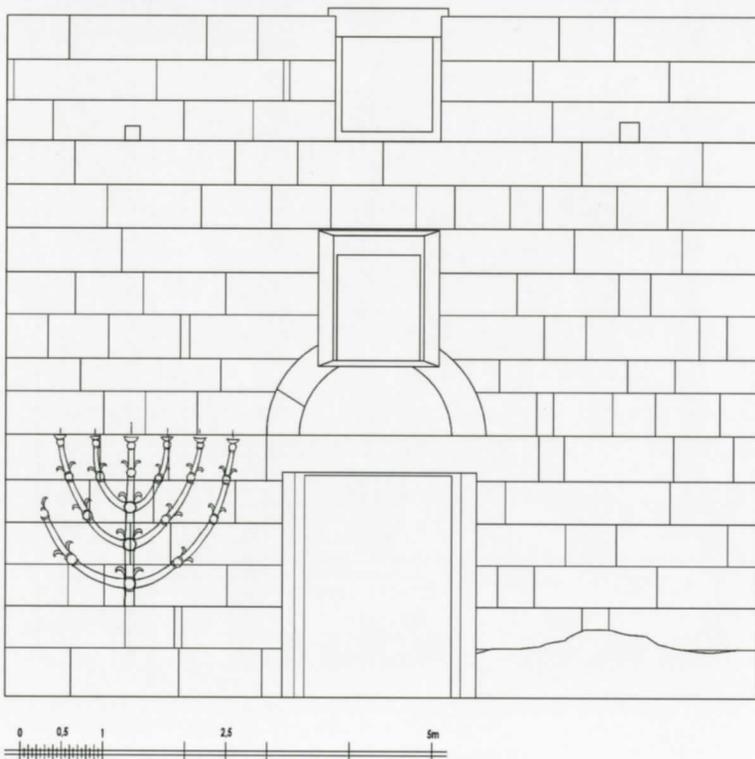
Taf. III, 1 nördlicher Chorturm, Ostwand, Kreuzigungsszene



Taf. III, 2 Kreuzigungsszene, Kartierung



Taf. IV,1 Südquerhaus, Südwand, siebenarmiger Leuchter



Taf. IV,2 Siebenarmiger Leuchter, Kartierung



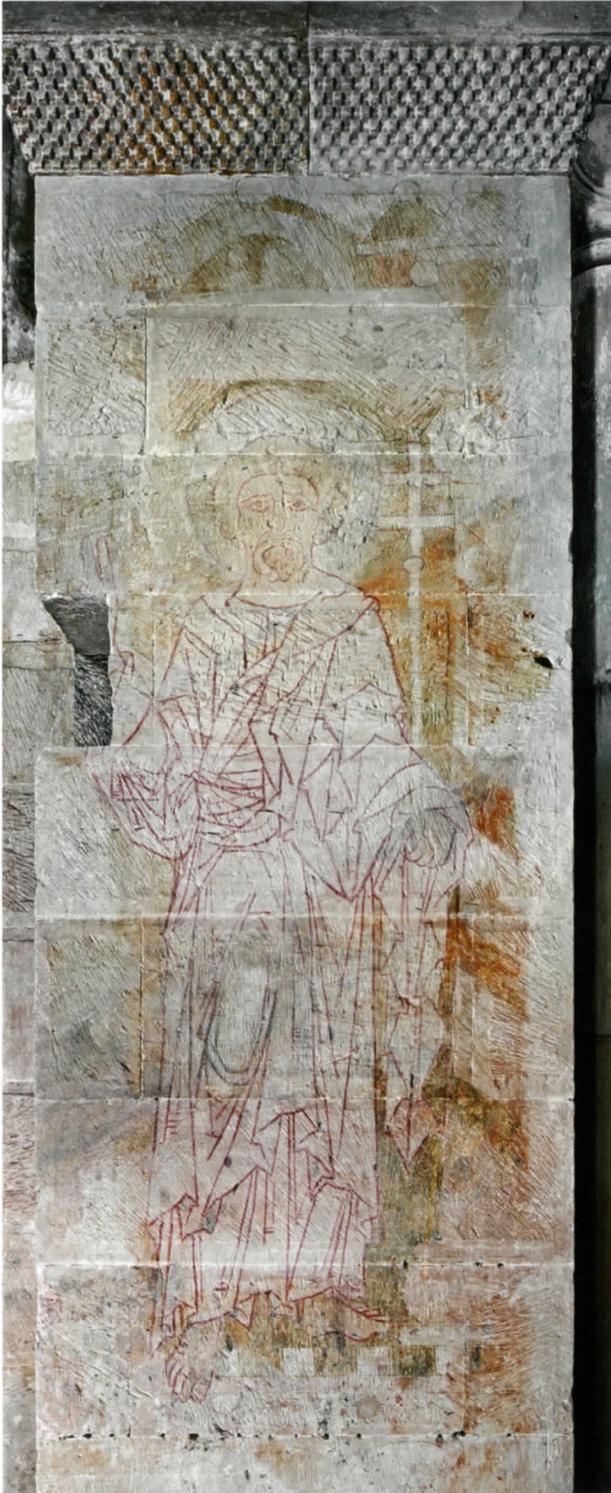
Taf. V Langhaus, Bündelpfeiler, Marmorierung



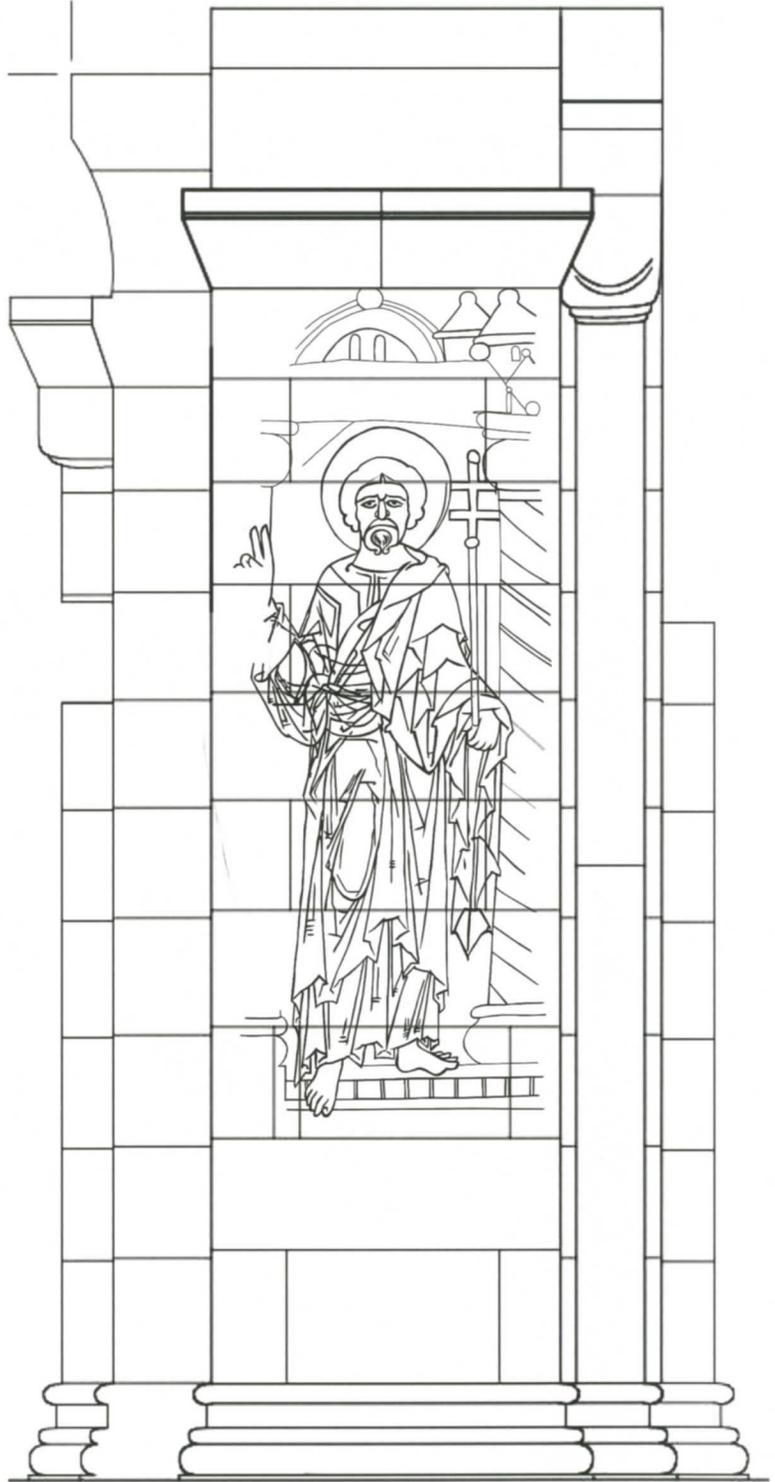
Taf. VI,1 Vorhalle, Südturm, südöstlicher Wandpfeiler, Nordseite, Apostelfigur (Johannes?)



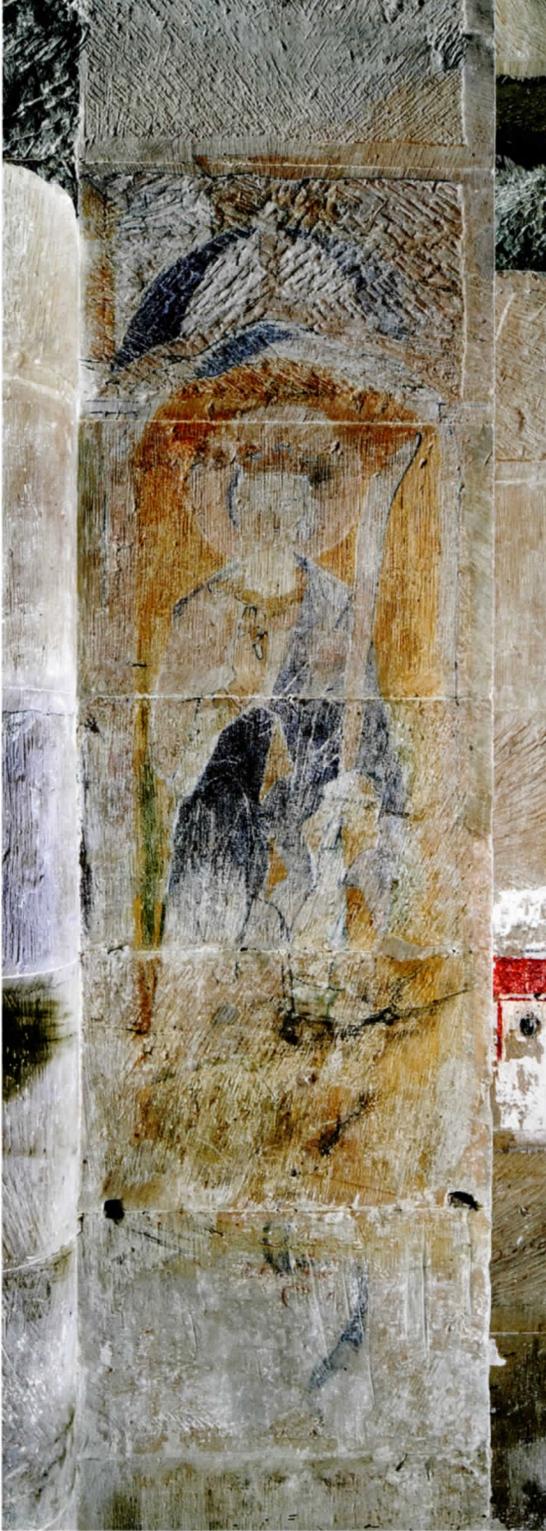
Taf. VI,2 Apostelfigur (Johannes?) Kartierung



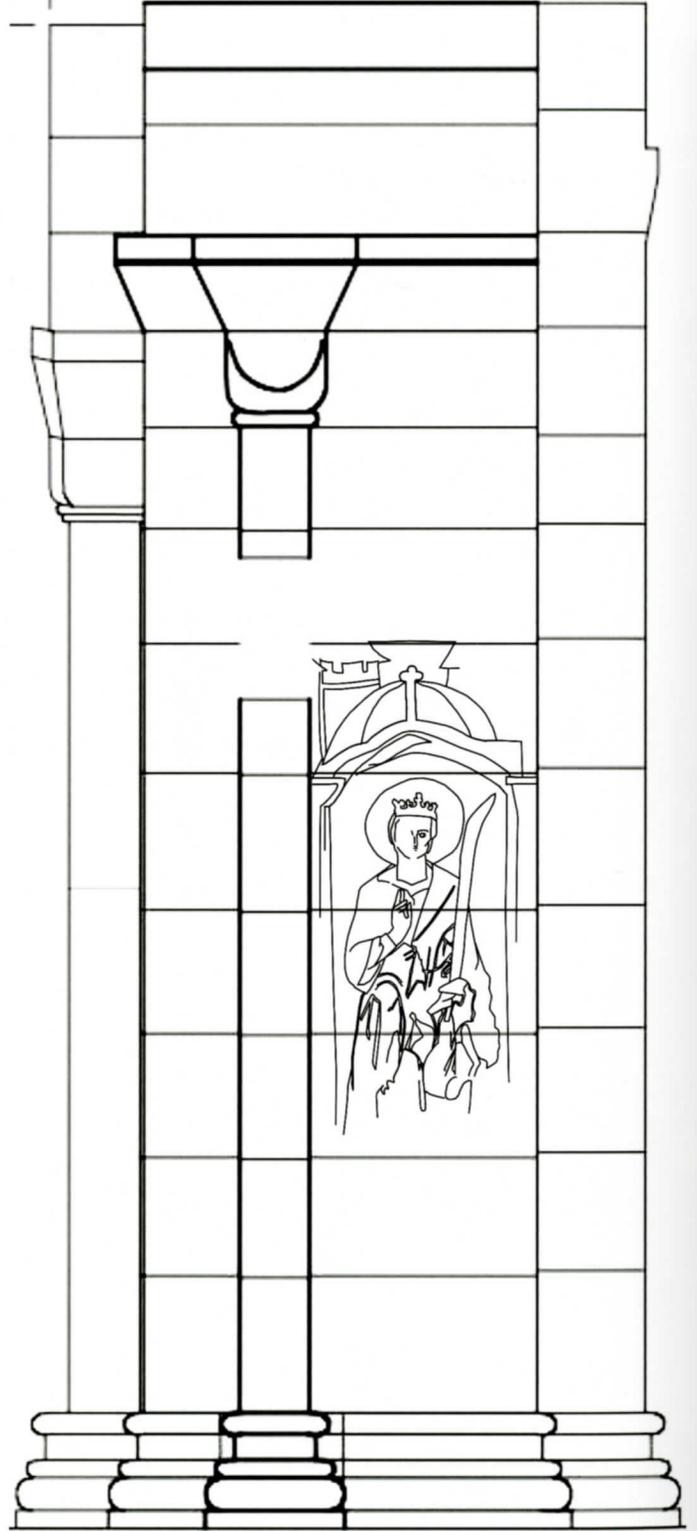
Taf. VII,1 Vorhalle, Südturm, nordöstlicher Pfeiler, Südseite, Apostelfigur (Andreas?)



Taf. VII,2 Apostelfigur (Andreas?), Kartierung



Taf. VIII,1 Vorhalle, Südturm, nordöstlicher Pfeiler, Westseite, Heiligenfigur



Taf. VIII,2 Heiligenfigur, Kartierung



Taf. IX, 1 Nordöstlicher Vierungspfeiler, Südseite, Erdschollen



Taf. IX, 2 Vorhalle, Westwand (Bereich heutiges Obergeschoss), nördliches Weikekreuz



Taf. IX,3 Vorhalle, Westwand (Bereich heutiges Obergeschoss), südliches Weikekreuz