

<b>Zeitschrift:</b>	Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
<b>Herausgeber:</b>	Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
<b>Band:</b>	26 (1949)
<b>Artikel:</b>	Die im ehemaligen Allerheiligenkloster zu Schaffhausen freiliegenden Wandmalereien im Lichte einer wissenschaftlichen Untersuchung
<b>Autor:</b>	Hecht, Josef / Hecht, Konrad
<b>Kapitel:</b>	III: Die Malereien der Erhardskapelle
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-841111">https://doi.org/10.5169/seals-841111</a>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

tunggebend zugleich für den im Schiff stehenden Betrachter, ein viel verästelter Blütenbaum empor.

Die zwei nimbierten Figuren der Nordkappe haben wir identifiziert. Dem Salvator zunächst steht Petrus, ihm folgt der eine der beiden Kapellenpatrone, Johannes der Täufer. Als Gegenfiguren dürften in der Südkappe Paulus und der zweite Kapellenpatron, der Evangelist Johannes, zu vermuten sein. Daß die Gekrönte und die Ungekrönte des westlichen Gewölbefeldes auf die personifizierte Ecclesia und Maria zu deuten sind, bedarf keiner Begründung.

So nimmt also, wohl gegen Mitte des 13. Jahrhunderts, die Johanneskapelle in ihr Chorgewölbe ein Thema auf, das die frühchristlich-römische und die mittelalterliche Kunst als sinnvollsten und würdigsten Schmuck des christlichen Altarraumes in den Apsiden ihrer Basiliken immer wieder neu gestaltete: Das Thema von der Huldigung der Kirche vor Christus, dem Erlöser.

### III. Die Malereien der Erhardskapelle

Die Erhardskapelle flankiert im Süden das Atrium des 1104 geweihten zweiten Münsters. In ihren schlichten,  $4,94 \times 11,20$  m messenden saalartigen Raum wurde im frühen 13. Jahrhundert als Chor ein auf niederen profilierten Wandpfeilern ruhendes quadratisches Kreuzgratgewölbe eingebaut<sup>26</sup>. Im Sommer 1924 kamen unter der Tünche ornamentale und figurale gotische und unter diesen romanische Malereien zum Vorschein, im Schiff Bruchstücke des Deckenfrieses, auf den Bogen und Kappen des Gewölbes und auf der Altarrückwand Reste der ursprünglichen Chordekoration. Der Erhaltungszustand dieser 1928 restaurierten Malereien ist sehr verschieden.

<sup>26</sup> Vgl. RKB, S. 307; Taf. 207. Dazu Festschr. Abb. S. 56.

## 1. Die dekorative Bemalung des Chorbogens

Der aus graugrünen Sandsteinen aufgesetzte Bogen ist ohne Rücksicht auf die technisch sich ergebenden Stoßfugen in gleichen Abständen mit rotbraunen «Quadern» bemalt, so im Wechsel mit den grauen Natursteinflächen ein gleichmäßiges buntes Quaderwerk vortäuschend<sup>27</sup> (Abb. 10 a). Auf der Vorderseite gegen das Schiff hin grenzt eine in einem Halbkreis laufende Randborte diese fiktive Quaderung des leicht gedrückten Bogens sichelförmig ab und überschneidet, in der Nebenabsicht, die Höhenproportion des Bogens optisch zu verbessern, den Deckenfries.

Auf dem Grund der von rotbraunen Streifen eingefaßten Randborte teilt eine schwarze Wellenlinie nach außen hin grüne, nach innen hin hellblaue Bogenfelder ab. In der Mittelachse eines jeden Berg- und Talfeldes erscheint eine schwarz gezeichnete rötlichgelbe Blattrosette. Sehr wahrscheinlich ist dieses Ornament aus den mißverstandenen Resten einer romanischen Akanthus-Wellenranke «restauriert» worden (Abb. 10 b).

Auf einem der ungetönten grauen «Quader» der Leibungsfläche blieben Reste der gotischen Ausmalung stehen: Ein roter Stengel mit schwarz konturierten grünen Blättern, dazwischen eine nicht nimbierter Frau mit erhobener rechter Hand, gelbbraunem Lockenhaar, grünem Gewand, rotem Mantel.

## 2. Die Dekoration des Gewölbes

Auf welliger, aber glatter Putzfläche eine dünne Kalktünchesschicht als Malgrund; Vorzeichnung rotbraun; die Secco-Malerei schlecht erhalten — die einzelnen Farbschichten mehr oder weniger abgestäubt, wenn nicht ganz verloren. Die 1928 durchgeführte Renovation hat die Fehlstellen in helleren Tönen

<sup>27</sup> Wie sich aus Farbspuren der östlichen Wandvorlage ergibt, waren auch die Pfeiler mit rotbraunen Quadern bemalt.

erkennbar eingestimmt, aber auch das Erhaltene weitgehend übermalt und die schwarzen Ausführungskonturen nachgezogen oder gar frei ergänzt (Abb. 28).

Manche Einzelheiten der Malerei sind nicht mehr klar zu erkennen. Zweifellos handelt es sich um eine zentrale Komposition. Die Peripherie ist durch eine Zinnenmauer markiert. Diese Mauer läuft der Basis eines Kappenfeldes entlang, überschneidet dort, wo der Schildbogen einmündet, die anstoßenden, mit Rankenwerk gefüllten Kämpferzwickel und setzt sich in den folgenden Kappen fort, bis sich der Ring schließt. Mauergrund auf den Kappenbogen rotbraun, über den Zwickeln gelb; Umrisse und Quaderfugen schwarz.

Auf den Graten wächst hinter der Mauer in dem grünen Hintergrund — er ist stellenweise irrtümlich blau ergänzt — ein schwarz gezeichneter, in den unteren Partien gelber, in den oberen rotbrauner Turm bis in die Höhe des Gewölbescheitels empor. Auf der östlichen Kappe erscheint neben jedem Gratiturm ein runder Torbau, dessen Kegeldach mit einem Knauf abschließt. Die gelbe Türe steht weit offen. Die Oeffnung selbst ist rotbraun getönt.

Neben diesen Toren stehen dann auch die beiden am reichsten ausgestalteten Grattürme.

**Der Nordost-Turm:** Quadratisches, über Eck gestelltes Untergeschoß; vorkragende Plattform, darauf hoher Mittelturm mit Zeltdach (verdorben), die runden Flankentürmchen im Untergeschoß mit Rundbogentüre, über Gesimsgurte im Obergeschoß drei Fensterschlitz, Kuppeldach (irrtümlich als Kugel ergänzt).

**Der Südost-Turm:** Quadratisch über Eck gestellter Unterbau mit Rundbogenfenster; vorspringende Plattform, darauf hoher quadratischer, über Eck gestellter, mit niederem Zeltdach gedeckter Mittelturm; zwei runde Flankentürmchen mit Kuppeldächern (diese Nebentürme auf den grünen Hintergrund gezeichnet, zum Teil ergänzt). Einfacher gestaltet sind die übrigen Grattürme.

**Der Nordwest-Turm:** Hoher Unterbau mit vorspringender Plattform, darauf schlanker Aufbau, Dach verdorben.

**Der Südwest-Turm:** Hoher, runder Unterbau mit abgestütztem Kegeldach, darauf Aufbau mit zwei Rundbogenfenstern, über Eck gestellter Plattform, darauf eine mit Zeltdach abgedeckte Laterne.

Oberhalb der Ringmauer sitzen in jeder Kappe vor dem grünen Hintergrund drei nimbierte männliche Figuren auf einer Truhensbank. Diese in reiner Vordersicht gezeichnete Bank mit dem kräftig vorspringenden profilierten Sitzbrett ist gelb; das vorspringende olivgrüne Podium zeigt aufgereihte Fensterschlitzte, ein für derartige Möbel schon in der Antike und dem Frühmittelalter übliches Schmuckmotiv (am besten auf der Ost- und auf der Nordkappe erhalten).

**Die Figuren der Ostkappe:** Mittelfigur sitzt frontal; grauer Bart, Tunika blau, um die Schulter geworfener Mantel rotbraun. — Linke Nebenfigur: Kopf im Dreiviertelprofil nach der Mitte gedreht, rechter Arm erhoben, Hand verloren; die Linke huldigend vor der Brust; Tunika hellrot, Mantel blau (nur Reste). — Rechte Nebenfigur: Weißhaariger Kopf, nach der Mitte gerichtet; Mantel rotbraun.

**Die Figuren der Nordkappe:** Mittelfigur: Sitzt frontal, der weiße bärtige Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts gedreht; rechte Hand vor der Brust, die linke hält in Kniehöhe ein kelchartiges Gefäß (farblos); blaue Tunika mit langen, engen Aermeln; grüner Mantel. — Linke Nebenfigur: Gesicht verloren; Tunika blau, Mantel blaßgelb. — Rechte Nebenfigur: Kopf und Oberkörper im Dreiviertelprofil nach der Mitte gedreht; hält im Schoß Reste eines gemusterten Gefäßes; langes, weißes Haar fällt über die Schultern; Tunika blau, lange enge Aermel; Mantel grün.

**Die Figuren der Westkappe:** Mittelfigur: Sitzt frontal. Hände verloren. Tunika blau, der rotbraune Mantel deckt Schultern und Oberarme und fällt in Schüsselfalten über Schoß und Beine. — Linke Nebenfigur: Kopf und Oberkörper nach der

Mitte gerichtet; Tunika farblos; ein langer Zipfel des blauen Mantels schwingt gegen den Turm aus. — Rechte Nebenfigur: Wendet sich der Mitte zu, die Rechte erhoben, in der Linken rotbraunes Gefäß, kuppelartiger Deckel mit Knauf; ähnlich wie bei der Gegenfigur flattert ein Zipfel des blauen Mantels gegen den Turm. Zwischen der linken Nebenfigur und dem Turm schwebt über der Mauer in kleinerem Maßstab als Rest einer gotischen Ergänzung ein Engel. Flügel dunkelgrün, Federn schwarz gezeichnet, Tunikareste blau.

Die Figuren der Südkappe. Mittelfigur verdorben; das heutige blaue Gewand ist neu. — Linke Nebenfigur: Blaue Gewandreste. — Rechte Nebenfigur: Körper und Kopf nach der Mitte gedreht; hält im Schoß farbloses Gefäß.

Der Gewölbescheitel ist Mittelpunkt einer von einem rotbraunen und einem zweiten, heute farblosen Ring umzogenen Kreisscheibe, auf deren hellblauem Grund undefinierbare rotbraune Konturreste liegen. Auch von den Strahlen, die einst von diesem Medaillon, an das die Spitzen der Grattürme nahe heranreichten, ausgingen, sind nur Spuren geblieben.

Die Lokalgeschichte hat in dieser Gewölbedekoration eine Darstellung des Pfingstwunders vermutet. Es ist aber zu beachten, daß auf mittelalterlichen Pfingstbildern die zwölf Apostel in der Regel um die Gottesmutter gruppiert sind. Hier auf unserem Deckenbild aber fehlt sie. Dazu kommt die wichtige Feststellung, daß nach dem heutigen Befund wenigstens fünf der zwölf Sitzfiguren ein Gefäß tragen. In dieser Beobachtung nun liegt der Schlüssel zur Ikonographie des Ganzen. Nicht als die historischen Zeugen und Träger des Pfingstwunders sind unsere Sitzfiguren aufgefaßt, sondern in der motivischen Verknüpfung der ihre goldenen Weihrauchgefäße offerierenden Aeltesten der Apokalypse (Offb. 5, 8) mit den Aposteln des Lammes (Offb. 21, 11), die da thronen im Neuen Jerusalem (Offb. 21, 1), in der mit gewaltigen Zinnenmauern umgürteten Heiligen Stadt (Offb. 21, 15), der Stadt des Friedens, die herabgestiegen war aus dem Himmel von Gott (Offb. 21, 2; 9), deren Tempel und Leuchte das Lamm ist (Offb. 21, 24) und deren Tore

allen offen stehen, die im Lebensbuch des Lammes eingeschrieben sind (Offb. 21, 24; 27).

Für diese großartige visionäre Allegorie des Triumphes des glorifizierten himmlischen Christus und seiner Kirche — wer erinnert sich dabei nicht wieder an das Repräsentationsbild des Münsterchores bzw. an die Formulierung des Weihetitels der Schaffhauser Klosterkirche? — ist als Betrachtungsstandpunkt der unter den östlichen Gurtbögen gestellte Altar gewählt. Schaut von hier aus das Auge gegen das Schiff, so drängt sich ihm zunächst das Bildfeld der östlichen Gewölbekappe auf. Hier stehen denn auch an den Ecken der den Stadtbegriff symbolisierenden Ringmauer die prächtigsten der Türme. Hier öffnen sich weit die Tore der von den nach allen vier Winden Ausschau haltenden Aposteln beschirmten Coelestis Jerusalem, über der, wie wir das heute verdorbene Scheitelmedaillon, das den Mittelpunkt der Zentralkomposition bestimmt, zu ergänzen haben werden, auf der Himmelsscheibe das wie geschlachtete Lamm (Offb. 5, 6) mit den traditionellen Attributen, Kelch und Siegesfahne, den auch auf dem Zentralbild des Münsterchores erscheinenden Zeichen, glanzvoll thront.

### **3. Die Leibungsmalereien des östlichen Schildbogens**

Die von einem schmalen rotbraunen Band eingefaßte Leibungsfläche zeigt zehn mit nimbierten Büsten geschmückte, abwechselnd grün und hellblau getönte Kassetten. Rahmen und Figuren sind in hellen und dunklen rotbraunen Tönen auf die Vorzeichnung gesetzt. Das Ganze ist schlecht erhalten und zum Teil stark überarbeitet. Wir beginnen die Beschreibung des Zyklus über dem nördlichen Wandpfeiler.

**Erstes Feld:** Nur Spuren des blauen Hintergrundes sichtbar.

**Zweites Feld:** Grund grün; Figur mit erhobener rechter Hand, Nimbus rotbraun, nach rechts blickendes Gesicht und Schultern auf neuem Putz, Gewand rotbraun mit blaßroter Brustborte.

Drittes Feld: Grund blau, zum Teil ergänzt; von der Figur nur linke erhobene Hand in Vorzeichnung.

Viertes Feld: Grund grün; Kopf in Dreiviertelprofil nach rechts gedreht, die Rechte im Huldigungsgestus erhoben, die Linke hält vor der Brust farblose Palme.

Fünftes und sechstes Feld: Verloren, Putz neu.

Siebtes Feld: Grund blau; Kopf (auf neuem Putz) und Oberkörper im Dreiviertelprofil nach rechts gerichtet, beide Hände im Huldigungsgestus erhoben; langes Haar, langes Gewand mit weiten Aermeln.

Achtes Feld: Grund grün; Figur verdorben, nach rechts gerichtet, Rechte vor der Brust, Linke huldigend erhoben.

Neuntes Feld: Grund blau, Figur verdorben.

Zehntes Feld: Verdorben, Putz neu.

Dargestellt sind hier Heilige, Repräsentanten der Auserwählten, die jubelnd der sie erwartenden Urbs coelestis zustreben, in die sie den Ruhm und den Glanz der Völker hineinragen (Offb. 21, 26).

#### 4. Das Lünettengemälde

Es hat eine Breite von 3,41 m und eine Achsenhöhe von 1,54 m (Abb. 29).

Anders als bei den Gewölbemalereien haben sich hier außer der rotbraunen Vorzeichnung auch Reste der alten Seccoschicht erhalten. An einigen Stellen war der Putz zerstört. So in der Bodenzone von der Figur des Abraham bis zur ehernen Schlange, beim Gekreuzigten von den Oberschenkeln abwärts bis an den Fuß des Kreuzes und nach rechts hin auch die Mittelpartie des Johannes umfassend. Die Instandsetzungsarbeiten (1928) haben diese und mehrere kleinere Putzlücken geschlossen, lose Teile befestigt, die Farbtöne ausgetupft und verstärkt, die Fehlstellen

eingestimmt und dann die schwarzen Ausführungskonturen ergänzt. Die Bodenfeuchtigkeit hat aber von neuem der Malerei stark zugesetzt. Da und dort liegt der Putz wieder hohl oder hat sich gelöst, sodaß zum Beispiel im rechten Drittel ein Metalldübel wieder frei liegt.

Die untere horizontale Abschlußborte ist neu. Bei der dem Gurtbogen folgenden Randborte sind die ursprünglichen Reste ergänzt und zur Einheit geschlossen; sie ist 16 cm breit. Auf dem rotbraun eingefaßten grünen Ornamentgrund entwickelt sich ein «perspektivisch» gezeichnetes Spiralband, das auf der Außenseite dunkelrotbraun, auf der Innenseite gelb getönt ist.

Das Bildfeld umzieht ein 27 cm breiter hellgrüner Streifen, der unten als Bodenzone aufgefaßt ist. Die Innenfläche ist ultramarinblau. Als Beispiel dieser in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts üblich werdenden peripheren Streifung des Bildgrundes sei auf das Knechtstedener Apsidalbild verwiesen.

Dargestellt ist in einer Mittelgruppe der Kreuzestod Christi auf Golgatha, in zwei seitlichen Gruppen die Opferung Isaaks und die Aufrichtung der ehernen Schlange.

#### Die Mittelgruppe (Kreuzigung).

In der Bildachse steht, alles übrige Geschehen beherrschend, in voller Frontalität, das fugenlose rotbraune Kreuz. Der Stamm wächst aus den Steinen des kleinen Golgathahügels hervor, von denen sich links Konturreste erhalten haben. Die ursprüngliche Länge des Querbalkens ist an den Enden mit dem Grün des Randstreifens gedeckt und gekürzt worden. — Der Herr hat das auf dem farblosen Nimbus liegende Haupt im Dreiviertelprofil gegen seine rechte Schulter geneigt. Das gescheitelte Haar fließt über Nacken und Schultern. Die Gesichtszeichnung ist verdorben. Die wie schützend ausgebreiteten mageren, eingebogenen Arme und die langen, schlanken, horizontal hingebreiteten Hände, deren Daumen nach oben abgespreizt ist, ergeben eine weiche S-Linie, die auch wieder in der Haltung des Kopfes und des zarten, in der rechten Hüfte ausgebogenen Oberkörpers und der straff geschlossenen Beine anklingt. Das Inkarnat ist blaßgelb. Der rotbraune Lendenschurz mit seinen ornamentalen

Falten ist in der Mitte geknotet. Dicht unterhalb der Arme sind rotbraun vorgezeichnete Pentimente sichtbar, nach denen mit Bezug auf die erste Fassung des Querbalkens der Oberkörper Christi breiter, die Arme länger geplant waren.

Zur Rechten des Gekreuzigten steht die schlanke Gestalt der Gottesmutter, aufrecht, im Dreiviertelprofil, den vom farblosen Nimbus umzogenen Kopf leicht vorgeneigt, die zierlichen Hände im Huldigungsgestus erhoben. Die rotbraune, über den Kopf gezogene Pänila läßt eine Strähne des heute violetten Haares frei — das Gesicht ist verloren — und fällt in langen Parallelfalten von den Schultern und von den gehobenen Unterarmen nieder, sodaß am Mittelstück und im linken Flügel das blaßrote Futter hervorsticht. Die blaue Tunika hat eine breite, heute farblose Mittelborte.

Zur linken des Gekreuzigten steht in spiegelgleicher Haltung Johannes. Die geöffnete Linke ruht flach auf der Brust, die verdorbene Rechte war wohl adorierend erhoben. Nimbus farblos; kurzes Haar rotbraun; der lange von den Schultern fallende Mantel ist wie bei der Gegenfigur rotbraun, die Tunika blau.

#### Die linke Gruppe (Abrahams Opfer, Gen. 22, 1).

Auf dem vierkantigen Altarstein — er ist in den Seitenflächen hell- und dunkelblaugrün, in der Draufsicht gelb — kniet der Knabe Isaak. Der gebeugte Körper ist leicht nach vorn gedreht, der mit kurzem rotbraunem Haar bedeckte Kopf zeigt das Profil, die gestreckten Arme und Hände stemmen sich gegen den Opferstein. Die Gesichtszeichnung ist verdorben. Der knielange, engärmelige Rock ist gelb (zum Teil neu). Links wächst vor dem Altar rotbraunes Gesträuch hervor.

Rechts vom Altar steht der greise Vater Abraham, den Körper im Dreiviertelprofil dem Sohn zugekehrt. Die Linke faßt einen Haarschopf des Knaben, die ausgreifende Rechte hebt das Schwert zum tödlichen Schlage. Von einem Engel gerufen, wendet er diesem den Kopf im Dreiviertelprofil zu. Nimbus farblos; kurzes Lockenhaar und Vollbart weiß. Die grüne Tunika hat lange, weite Aermel. Der rotbraune Mantel deckt die rechte Schulter und ist in einer schweren Hängefalte über den linken

Unterarm geworfen; unterhalb des rechten Ellbogens tritt das olivgrüne Futter hervor. Das Schwert zeigt die seit dem späten 12. Jahrhundert übliche Form: Breite farblose Klinge mit stumpfer Spitze, gerade Parierstange, rundlicher eingezogener Griff mit Knauf in Gelb.

Der in Höhe des linken Kreuzbalkens herabschwebende, heute nimbenlose Engel berührt mit der Rechten das Haupt Abrahams, während die halbgeöffnete Linke im Sprechgestus auf den Widder hinweist. Reste des Haares und Flügel rotbraun. Die gleichfalls rotbraune Tunika mit den langen, weiten Aermeln zeigt auf der Brust das blaue Futter.

Vor dem Gebüsche des Altarsteines steht im linken Bildwinkel das sich als Ersatz für Isaak darbietende Opfertier in der Formgebung und Haltung nicht des biblischen Widders, sondern der traditionellen Agnus-Dei-Figur. Nach links schreitend, hat dieses rundliche, gelb getönte Lamm den Kopf im Profil zurückgewendet, das rechte Vorderbein gehoben.

#### Die rechte Gruppe. (Aufrichtung der ehernen Schlange, Num. 21, 4—10.)

Zur Abwehr giftiger Schlangen hat Moses auf Geheiß Gottes die eherne Schlange aufgerichtet, zu der als Repräsentanten des Volkes drei Personen gläubig aufblicken. Der wie Abraham nimbisierte Moses steht mit dem Rücken gegen den Johannes der Kreuzigung, den Kopf und den Körper im Dreiviertelprofil nach vorn gedreht, und hält mit beiden Händen die Schlange umfaßt. Die Figur hat mehrere Fehlstellen. Nimbus, langes, strähniges Haar und Vollbart farblos; Tunika mit langen, weiten Aermeln blau, Mantel gelb. Die farblose Schlange hängt mittleibs in der Astgabel eines gelbbraunen, rotbraun schattierten Stammes; der gegen das Volk gerichtete Kopf ist verdorben.

Von den drei im Bildzwickel angeordneten Personen steht der Schlange zunächst im Dreiviertelprofil ein Mann mit vollem rotbraunem Haar und langem Bart, gegürtetem, knielangem, gelbem Rock, hellgelben Beinlingen, roten Schuhen und rotbraunem, auf der Brust geschlossenem Mantel. Arme und Hände sind nicht mehr erkennbar. Hinter ihm blickt über seine rechte

Schulter hinweg der Kopf der zweiten Person; Haarschopf rotbraun, blaßgelbes Gesicht. Im Rücken des ersten Mannes entfaltet ein Baum in Resten eine kugelige gelbe Krone. Zwischen dem Baum und der Bildecke steht die dritte Person. Von kleiner Statur, hebt sie beide Hände bittend zur Schlange empor. Kurzes, gelbbraunes Haar; lange Tunika mit langen, weiten Aermeln.

### Der Bildgedanke

Der schon der frühchristlichen und auch der frühmittelalterlichen Kunst eigene Brauch, das Heilswerk Christi durch alttestamentliche Vorbilder symbolhaft anzudeuten, beruht auf dem von der patristischen Literatur und dann wieder von der Glossa ordinaria gepflegten Gedanken, daß Gott, um den Glauben und die Hoffnung auf den schon im Paradiese verheißenen Erlöser wachzuhalten, die Gerechten der ante legem und der sub lege stehenden Vorzeit das kommende Mysterium crucis verschleiert in gewissen vor- und nachmosaischen Ereignissen, also per figurās, typologisch schauen ließ<sup>28</sup>.

Bis in die Romanik hinein bleiben diese alttestamentlichen Vorbilder im Formalen wandelbare Einzeldarstellungen, und selbst auf das typologische Gegenstück ist in der Regel verzichtet. Erst das späte 12. Jahrhundert gibt ihnen eine feste Norm und schließt sie, Typen und Antitypen, zu einem großen sinnvollen Ganzen zusammen. Die beiden ersten typologischen Zyklen dieser Art, die Emailtafeln des Flügelretabls von Kloster Neuburg und die Miniaturen des Regensburger De laudibus crucis sind in den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden<sup>29</sup>.

Eine Frucht dieses neu aufgeblühten typologischen Geistes ist nun also auch unser Wandbild. Hier ist nur der Opfertod

<sup>28</sup> Künstle I, S. 33 ff., 59 ff., 82 ff. — Sauer, *passim*.

<sup>29</sup> Darüber Boeckler, Albert, *Die Regensburger und Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts*. München 1924. Der genaue Titel des Codex (Clm 14 159) lautet: *Dyalogus de eo, quod Dominus ait: ego si exaltatus fuero. Et quod agnus occisus sit ab origine mundi. Qui et convenienter de laudibus crucis intitulatur.*

Christi dargestellt, und diesem ist, wie üblich, aus der Zeit ante legem das Abrahamsopfer, aus der Zeit sub lege die eherne Schlange zur Seite gegeben. Wie die hier wirksamen typologischen Beziehungen im einzelnen gedacht sind, erfahren wir am besten aus den dem oben genannten Regensburger Codex beigefügten Erläuterungen.

Die Beischrift des Abrahamopfers in der Regensburger Handschrift lautet in Uebersetzung: Isaak wird als Opfer angeboten, der Widder aber wird geschlachtet. So stirbt Christus als Mensch, siegt aber als Gott<sup>30</sup>. Im Gegensatz zu der frühen Auffassung des Motivs ist hier offenbar der typologische Schwerpunkt von der Bereitschaft des Abraham, den ihm verheißenen Sohn Isaak zu opfern, und somit von der Bereitschaft Gottes, seinen Eingeborenen für das Heil der Welt dahinzugeben, auf das Widderopfer und somit auf das durch seinen Tod den Tod besiegende Agnus occisus verlegt, weswegen ja auch auf unserem Wandbild der biblische Widder durch ein Lamm ersetzt ist.

Für die Aufrichtung der ehernen Schlange gibt die gleiche Quelle folgende Beischrift: Die eherne Schlange als Heilmittel für die Verwundeten bedeutet Christus. — Dazu erläutert der Text: Gegen die Schlangen wurde eine Schlange errichtet, weil Christus, der am Kreuze hing, Kraft und Gift der alten Schlange, des Erbfeindes, zunichte machte. Die todbringenden Schlangenbisse aber sind die Sünden. Und wenn gerade eine Schlange errichtet wird, so geschieht dies propter similitudinem carnis peccati, weil Christus als Sterblicher unter den Sterblichen erscheint<sup>31</sup>.

Damit wird nun auch das eine klar: Die Kreuzigung der Ostwand und die oben besprochene, über die Gewölbe des Chores gebreitete Darstellung der Himmelsstadt der Kirche bildet nicht nur eine dekorative, sondern auch eine ikonographische Einheit, und diese ist bezogen auf den konkreten Altar, präziser gesagt,

<sup>30</sup> Boeckler a. a. O., S. 35. — Künstle I, S. 282. — Bréhier, S. 79, 114, 301.

<sup>31</sup> Künstle I, S. 35, 288. — Bréhier, S. 301. Auch die in Anm. 8 mitgeteilte Inschrift aus dem Hortus deliciarum bezeichnet den Salvator in Anspielung auf den klassischen Typus der ehernen Schlange und zugleich im Gegensatz zur Paradieseschlange als anguis cruce suspensi.

auf das an diesem bei der Messe wirklich und wahrhaftig vollzogene Erinnerungsofer des Gotteslammes.

Wann ist nach dem stilistischen Befund das Kreuzigungsbild entstanden, wann also ist der Chor der Erhardskapelle ausgemalt worden?

Die der Lünettenform angepaßte grünblaue, konzentrische Streifung des Bildgrundes, die symmetrische Anordnung bewegter Nebenszenen um eine feierlich-repräsentative Mittelgruppe, die noch flächige, silhouettenhafte Gestaltung der schlanken Figuren mit den weichen fließenden Umrissen und den spärlichen Innenlinien, die zarte Durchbildung des Gekreuzigten, die Oekonomie des Details, die auf die alten einfachen Akkorde gestimmten Farben — das alles sind Merkmale, die im wesentlichen bereits bei den Chormalereien des Münsters festzustellen waren und die Kennzeichen sind für den um 1200 herrschenden Stil.

#### IV. Die Malereien der Michaelskapelle

Im späten 12. Jahrhundert der Erhardskapelle aufgestockt und wie diese mit einem gratigen Chorgewölbe versehen, wurde sie nochmals gegen Ende des 13. Jahrhunderts umgestaltet. Den Zugang verlegte man damals auf die Südseite, die Westwand erhielt drei Rundbogenfenster<sup>32</sup>.

Das heutige Chorgewölbe ist neu. Die 1928 im Schiff aufgedeckten, sich in präparierten Ausschnitten darbietenden Male reien stammen aus drei verschiedenen Zeitepochen. Die Restauration hat sie ausgeflickt, verstärkt und zum Teil ergänzt.

Von der ersten, wohl nach der baulichen Vollendung der Kapelle, also gegen Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahr

---

<sup>32</sup> Vgl. RKB, S. 308; Taf. 207. — Festschr. Abb. S. 57.