Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 26 (1949)

Artikel: Die im ehemaligen Allerheiligenkloster zu Schaffhausen freiliegenden Wandmalereien im Lichte einer wissenschaftlichen Untersuchung
Autor: Hecht, Josef / Hecht, Konrad
Kapitel: VIII: Die Malereien im Nordflügel des sog. Kreuzsaales
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-841111

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: 30.09.2025

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

Die Struktur des Ornaments ist weit einfacher als bei dem eben besprochenen Fries der Erhardskapelle. Zwei gleichförmige Züge sind in fortlaufender Rechtsbewegung. In Abb. 11 setzt der erste Zug bei A ein und bildet seine komplizierte, auf ein mittleres Achsenkreuz symmetrisch ausgerichtete Figur nach der Formel:

3-2-Z-2-6-3-2-Z-2-5-2-Z-2-3-6-2-Z-2-3

Ein horizontaler Stab von 15 Einheiten grenzt ein Leerfeld ab und vermittelt zugleich den Anschluß an die folgende Figur. Der zweite Zug beginnt bei dem Punkt A', entwickelt seine Figur im Leerfeld der ersten und sucht gleichfalls mit einem Stab von 15 Einheiten die nächste Figur zu erreichen. Auch bei diesem Ornament überschneiden sich die Züge nicht; vielmehr füllen die Figuren des einen Zuges die Leerfelder des anderen.

In beiden Zügen sind im allgemeinen die waagrechten «Flächen» blau, die senkrechten rotbraun getönt. Zur Vermeidung von Härten trägt jedoch die linke der senkrechten Sechser-Flächen zweier benachbarter Figuren Blau; die Flächen der Verbindungsstäbe wechseln in Blau und Grün. Die linearen Stäbe sind wiederum schwarz nachgezogen, und auch die Zwickeldreiecke des Grundes sind schwarz gedeckt. Die obere Begleitborte ist an der Südwand grün, an der Westwand blau. Von den beiden unteren Bordüren ist die innere rotbraun, die äußere weiß.

VIII. Die Malereien im Nordflügel des sog. Kreuzsaales

Der unorganische, kreuzförmige Raum, der dem Saal den Namen gegeben hat, geht auf den um 1500 von Abt Michael Eggenstorfer unternommenen Umbau der alten Abtei zurück. Uns interessiert allein der Nordarm, der, damals ein selbständiges, von Süden her zugängliches Gemach, zu Anfang des

16. Jahrhunderts ausgemalt worden war. Nur die Dekorationen der Ost- und der Westwand haben sich erhalten[41]. Sie sind in reiner Secco-Technik auf den weißen Putz der Wand gesetzt und befinden sich im Vergleich zu den geretteten kirchlichen Malereien der Abtei in einem überraschend guten Zustand. Wie üblich steht die Vorzeichnung in Rotbraun; die Ausführungskonturen sind schwarz.

Die Dekoration der Ostwand (Abb. 34).

Von der nordöstlichen Bauecke an bis zum heutigen Maueransatz des Ostflügels läuft 3,51 m über dem Niveau ein 11 cm starker Eichenbalken, der vor seinem Abschluß eine 1,60 × 2,33 m messende Nische abdeckt.

Den profilierten Balken beleben vier übereinandergesetzte Längsstreifen in Rotbraun, Dunkelblau, Gelb (heute farblos) und Grün. Innerhalb der Nische ist auf seine Untersicht eine Bohle genagelt. Die Untersicht dieser Bohle zeigt auf dem dunkelblauen, rotbraun eingefaßten Feld in der Mitte eine leuchtende, auf eine aufgeklebte dunkelblaue Pergamentscheibe mit Gold ausgelegte Sonne mit geflammten Strahlen.

Das zwischen Bauecke und Nische gespannte Hauptfeld imitiert eine direkt von vorn gesehene Fensterbank. Der rotbraune Rahmen des «Fensters» umspannt eine weiße Fläche von 1,70 × 2,70 m. Die Draufsicht der Bank ist blaßrötlich, die auf dem Banksockel liegende Leiste violettbraun.

Auf dieser Bank steht nun, aus der Mitte etwas nach rechts gerückt, ein gelbbrauner, mit dunkleren Reifen verstärkter Blumenkübel, und aus diesem entwickelt sich vor dem «Fenster», auf dessen weiß getünchte Fläche gelegt, ein üppiges Rankenwerk. Zwischen jungen Trieben kommen zwei kräftige rotbraune Eichenstämmchen hervor, rollen sich spiralig ein, verästeln und verzweigen sich beim Aufsteigen zu immer neuen Spiralen, an denen die gebuchteten, krausen, in grünen Tönen modellierten Blätter und, an den zarten Spitzen der Zweige, die in zierlichen graugrünen Näpfchen steckenden, gelblichen

[41] Festschr. Abb. S. 76.

Eicheln hängen und, wie vom Abendwind bewegt, zu zittern scheinen.

Im oberen Geranke fesselt die figurale Gruppe einer Frau und eines Einhorns unsere Aufmerksamkeit. Die Frau, die breit auf dem dünnen eingerollten Bogen einer sie umfassenden Ranke sitzt, hat den rechten Fuß auf den nächst unteren Spiralzweig gesetzt, der vorgestreckte linke scheint im Laubwerk zu spielen. Ihre rechte Hand greift impulsiv nach dem Herzen, die linke umfaßt das Horn des seltsamen Tieres, dem sie sich im Dreiviertelprofil zugekehrt hat. Eine grüne Blätterkrone schmückt ihr gescheiteltes Haar, das in üppigen gelben Wellen über Nacken, Schultern und Rücken fließt. Die Zeichnung und Modellierung des zarten Gesichtsovals und des schlanken Halses ist verloren. Sie trägt das Zeitkostüm der vornehmen Dame: Ein reiches, in Rotbraun modelliertes Kleid, dessen weiß bordierter Halsausschnitt fast bis zum grünen Mieder reicht und hier das farblose, dunkel eingefaßte Hemd hervortreten läßt, ein Kleid, dessen Aermel, wie bei dem Engel der Oswaldkapelle mit drei weißen, schwarz ornamentierten Puffen und gelben Manschetten verziert sind und dessen Rock in wenigen schweren Falten vom breiten Schoß fällt und mit seinen Stoffmassen die Füße verhüllt. Das Einhorn, halb Pferd, halb Hirsch, springt von den rechts aufsteigenden Ranken her mit fliegender Mähne und rot leuchtender Zunge auf die Frau zu. Der Kopf mit dem starren, spitzen Horn und der Rücken sind in dunkelbraunen, Hals und Füße in gelblichen Tönen modelliert. Links von der Frau stolziert auf der seitlichen Ranke ein bunter Vogel; das lustige Federbarett, Stirn, Schnabel und Brust sind rot, Rücken und Flügel sind hellgrau. Ihm gegenüber steht sorglos unter den Hinterbeinen des Einhorns auf einer Eichel ein zweiter Vogel. Er ist kleiner, hat blaßrote Stirn und Brust, schwarze Flügel und einen schwärzlichen Schwanz. Ein drittes ähnliches Vöglein schreitet zwitschernd auf dem die Frau überdachenden Rankenbogen heran. Der vierte, größte und ganz in helles Gelb getauchte taubenähnliche Vogel endlich steht in majestätischer Haltung, den Kopf hochgereckt, die Flügel gespreizt, in einem Blätternest, das auf dem die Frau und das Einhorn umfassenden

Rankenbogen angeordnet ist, also mitten über der Gruppe, der er offenbar zugeordnet ist.

Werfen wir noch einen Blick auf das Rankenwerk des «Fensters» der Nischenleibung. Es ist feingliedriger als das besprochene. Neben Eicheln kommen auch große, spitze, rotbraun gezeichnete Fruchtkapseln vor. Vögel fehlen.

Kehren wir zum Hauptfeld zurück. Sieht man in seiner Malerei, was sie in der Tat auch ist, eine sozusagen extemporierte Komposition, so wird man nicht in die Versuchung kommen, dem Bezogensein der unteren Rankenspiralen auf eine mittlere Achse eine besondere Bedeutung beizulegen, etwa im Sinne einer sich ankündigenden Renaissance. Atmet doch diese wenn auch gewisse renaissancehafte Züge aufweisende Komposition noch ganz den Geist der auf belebende Asymmetrie ausgehenden Spätgotik. Die kräftigen und so biegsamen, warm leuchtenden, von den zarten Formen und gedämpften Farben der Blätter, Früchte und Vögel durchwirkten flutenden Ranken schlagen im freien Spiel gegen das feste Gefüge des Rahmens, umfassen und umgaukeln in reizvollen Verschlingungen die drei Figuren des Bildmotivs, die schöne Frau, das wundersame Einhorn und den großen, taubenähnlichen Vogel, und fügen sie in das strömende Leben der Dekoration ein, wie das die Buchillustration der Zeit — als Beispiel mögen die Randleisten Dürers zu dem von Kaiser Max bestellten Gebetbuch dienen — liebte.

Dabei ist nun nicht zu übersehen, daß das Bildmotiv unserer Wanddekoration nicht etwa im Boden des Genre, sondern in jenem der Sage wurzelt, in der dem Abendland bereits im 5. Jahrhundert durch den Physiologus bekanntgewordenen Sage von dem starken Einhorn, das nur, wenn es den Kopf auf den Schoß einer Jungfrau legen könne, seine Natur vergäße und sich willig gefangen gebe[42]. Die Symboliker des 11. und 12. Jahrhunderts deuteten den Stoff auf die Menschwerdung des Gottessohnes im Schoße der reinen Magd Maria. Der in die deutsche

---

[42] Künstle I, S. 87, 123, 337. — Sauer, S. 285, 332. — Bréhier, S. 221, 304, 380.

Volkssprache übertragene Physiologus, aber auch Predigt[43] und Hymnendichtung nahm diese Deutung auf und vermittelten das Motiv der bildenden Kunst, die es mit der Darstellung der verwandten Allegorie des Hortus conclusus verschmolz.

Die im 15. Jahrhundert übliche Interpretation des Motivs möge uns eine Miniatur des Dominikanerbreviers aus Colmar veranschaulichen (Abb. 13). Maria sitzt hier im Rankenwerk des Hortus. Sie nimmt das heraneilende Einhorn, das von den als Hunde dargestellten Tugenden, der Misericordia und Justitia, der Veritas und der Pax begleitet und von dem ins Hifthorn stoßenden Jäger Gabriel angekündigt wird, bereitwillig auf[44].

Auf unserem Wandbild ist der Engel Gabriel nicht dargestellt. Ob er einst auf der weggeräumten Südwand in ein ähnliches Rankenwerk verwoben war, wissen wir nicht. Maria trägt wie zuweilen auf Darstellungen des Hortus conclusus — wir erinnern an den großen Hortus-Stich des Meisters ES — einen Blätterkranz. Aber es fehlt hier der traditionelle Nimbus. So hat das theologisch-symbolische Motiv zwar nicht seinen Bedeutungsinhalt verloren, aber es ist, der leichten Haltung einer für einen wohl klösterlichen, aber nicht kirchlichen Raum bestimmten Dekoration entsprechend, aus der Sprache der religiösen Erbauung in jene der geistlichen Lyrik übertragen.

---

[43] So z. B. im Speculum ecclesiae, einer im 12. Jahrh. im Kloster Benediktbeuren enstandenen Predigtsammlung.

[44] Wie populär im 15. Jahrh. die Einhorn-Allegorie geworden war, zeigen folgende Beispiele. Auf einer im Anfang des 15. Jahrhunderts gemalten Tafel des Bonner Provinzialmuseums ist die mit ihrem Kinde auf der Mondsichel stehende Gottesmutter umgeben von vier symbolischen Tieren: von dem in den Schoß einer Jungfrau geflüchteten Einhorn, von einem Phönix, einem Pelikan und von einem Löwen. Die Inschrift besagt: Hanc per figuram noscas castam parituram. — Gegen Mitte des 15. Jahrh. gibt Stephan Lochner auf zweien seiner berühmtesten Altartafeln, auf der Madonna im Rosenhag des Kölner Museums und auf dem Mittelbild des Dreikönigaltars im Dom der Himmelskönigin eine kostbare Brust-Agraffe, auf der eine sitzende Jungfrau das sich ihr anvertrauende Einhorn liebkost. — Dieselbe Szene zeigt im Konstanzer Münster eine Wange des gegen 1470 vollendeten Chorgestühls in Anlehnung an einen bekannten Stich des Meisters E. S.

Die Dekoration der Westwand (Abb. 35).

Der zwischen der Bauecke und dem vorspringenden südlichen Wandpfeiler eingespannte Balken ist ähnlich profiliert und dekoriert wie jener der Ostwand. Die an den Pfeiler stoßende Nische ist jedoch niedriger; im Stichbogen überwölbt, öffnet sich ihre einseitig abgetreppte Rückwand in ein Licht spendendes Fenster.

Auch diese Dekoration imitiert an entsprechender Stelle ein «Fenster», das so breit ist, wie jenes der Ostwand, in der Höhe aber nur 1,70 m mißt. Die Bank ist bis an die Stichbogennische vorgezogen, wohl mit Rücksicht auf den zwischen Nische und Fensterrahmen gestellten Blumenkübel. Der aus diesem Kübel emporsprießende Rankentypus ist jedoch keine Eichenranke. Hier hängen an dünnen Stengeln, die sich fortlaufend gabeln und spiralig einbiegen, bis sie an eine reelle oder gemalte Kante stoßen, abstrakt stilisierte lange, schmale, in der Fläche oder im Profil gesehene Blätter, die sich kräuseln und einrollen und mit den Rankenstengeln überschneiden. Und an den zarten Zweigen leuchten Blüten, reich in den Formen und Farben, glocken-, stern- und rosettenähnliche Gebilde, Blüten mit einem Sporn, mit Flügeln, mit kolbigen Staubfäden, Blüten und kleine und große an Hagebutten erinnernde Früchte. Ueber dem Stichbogen der Nische aber stehen, schreiten, flattern und fliegen bunte Vögel aller Art, Vögel in allen Posen; und in entzückendem Spiel huscht gar ein jagender Hund und ein flüchtiger Hase durch das Geranke.

Keines dieser Tiere, auch wenn es mit einem anderen gruppiert ist, verkörpert einen eigenen, konkreten, durch die Tradition gefestigten religiös-symbolischen Gedanken. Keines will sich über die Sphäre des Genrehaften erheben, keines will etwas «bedeuten». Das Figürliche geht restlos im Dekorativen auf. Einen «Inhalt» erhält das Ganze erst im Zusammenhang mit dem Gegenüber. Die Westwand ist Fortsetzung, Ergänzung der Idyllik, in die das Einhorn-Motiv der Ostwand versponnen ist.

So bilden also die beiden erhaltenen Dekorationen eine wenn auch durch den Verlust der Nord- und der Südwand in der Wirkung beeinträchtigte ideelle und dekorative Einheit von

hohem Reiz. Sie sind für uns das anspruchslose und eben darum so liebenswerte Werk der schöpferischen Phantasie eines um 1500 wirkenden anonymen Schaffhauser Meisters, Zeugnis einer sich auf altem Holz zu neuer Blüte entfaltenden Kunst, Ausklang des Mittelalters.

Zusammenfassung

War es unsere Aufgabe, die gegenwärtig im Schaffhauser Klosterbezirk aufgedeckten Malereien einer je nach ihrer Bedeutung mehr oder minder eingehenden Untersuchung zu unterziehen, so können abschließend wir uns mit dem Versuch begnügen, diese restlichen Dekorationen zusammen mit den freilich noch viel grausamer dezimierten Bildwerken tabellarisch in die in großen Zügen für das Kloster wohl noch feststellbaren Bauperioden einzuordnen, die ja immer auch Erneuerungen des Wandschmuckes im Gefolge gehabt haben müssen.

Wenn wir diese Tabelle aufmerksam betrachten, dann wird uns vor allem jene dunkle, das ganze 12. Jahrhundert umfassende Lücke in die Augen fallen, die durch keinen an sich auch noch so unbedeutenden, das Bestehen monumentaler Malereien bezeugenden Beleg aufgehellt wird. Damit stehen wir aber unversehens wieder vor dem schon eingangs gestreiften Ausmalungproblem des von Abt Siegfried (1080—96) begonnenen und 1104 vollendeten und geweihten zweiten Münsters. Hier ist zu diesem Problem folgendes zu sagen:

Graf Burkhart von Nellenburg hatte 1078 die nicht alle Erwartungen erfüllende Stiftung seines Vaters unter die Fittiche des sich aus einer veralteten Anlage wie ein Phönix aus der Asche erhebenden Reformklosters Hirsau gestellt[45], und es ist nicht zu bezweifeln, daß sich der zunächst unter der Oberhand des großen Abtes Wilhelm selbst stehende, mit Hirsauer

[45] RKB, S. 293 ff.

Mönchen und Brüdern besetzte und dann von dem oben genannten Siegfried, einem Lieblingsschüler Wilhelms, geleitete Konvent für den Neubau des gewaltigen Münsters die damals im Entstehen begriffene Peterskirche des Mutterklosters in allem zum Vorbild nahm. Die Frage wäre damit also diese: Legten schon bei ihren ersten klösterlichen Neugründungen die Hirsauer Reformmönche besonderen Wert auch auf die dekorative Ausstattung ihrer so imposanten sakralen Architekturschöpfungen?

Für Hirsau selbst ist zwar diese Frage nicht mehr zu beantworten, wohl aber für das in derselben Zeit wie Schaffhausen von Wilhelm von Hirsau betreute und von seinen Mönchen geleitete und erbaute Reformkloster Zwiefalten. Hier ist nach den Augenzeugenberichten der Chronisten[46] im Anschluß an die 1109 vollzogene Weihe der Klosterkirche — ihr Titulus erinnert lebhaft an den der fünf Jahre früher vollendeten und geweihten Schaffhauser Basilika[47] — nicht nur diese selbst, sondern auch

---

[46] König, Erich und Müller, Karl Otto. Die Zwiefalter Chroniken Ortliebs und Bertholds. Stuttgart 1941.

[47] Natürlich ist in Patroziniums-Fragen zu beachten, daß in rein historischen Nachrichten die meist sehr komplizierte Weiheformel einer Klosterkirche aus praktischen Gründen nicht immer in der vollständigen authentischen Fassung erscheint. Vielmehr werden in der Regel als pars pro toto nur die charakteristischen Haupt-Patrone aufgeführt. So ist urkundlich in Schaffhausen das I. Münster 1064 geweiht in honore sancti Salvatoris, id est in nomine sancte et individue Trinitatis et sanctissime crucis / et in honore sancte et perpetue atque intemerate virginis Marie, genitricis eiusdem domini nostri Yhesu Christi / et sancti Michahelis archangeli omniumque supernorum civium et illorum sanctorum, quorum reliquie hic continentur et quorum nomina in sequentibus notata inveniuntur, et omnium insuper sanctorum (RKB, S. 279). — Für das II. Münster ist die dreiteilige Formel nur stark verkürzt zu belegen. Wir erfahren lediglich, daß es 1104 geweiht worden ist in honore sancti Salvatoris / et sancte dive genitricis Marie / atque omnium sanctorum (RKB, S. 297).

Das Zwiefalter große Münster ist nach S. 96 der Chroniken 1109 geweiht in nomine sanctae et individuae Trinitatis et in honore sanctae et victoriosissimae crucis, praecipue autem in honore sanctae ac perpetuae virginis Dei genitricis Mariae. Den fehlenden dritten Teil der authentischen Formel erfahren wir S. 80 der Chroniken. Darnach war das große Münster geweiht in honore sanctae Dei genitricis Mariae / et omnium sanctorum. Die vollständige Fassung wird nun auch in die Weiheformel des kleinen Münsters übernommen. Nach S. 106 der Chroniken war es 1141 geweiht worden in

die Abtskapelle und die Krankenkapelle mit Wand- und sogar mit Glasmalereien versehen worden, und zwar durch den vermutlich aus Hirsau gekommenenen Mönch Bertholdus[48]. Es liegt somit durchaus nahe, anzunehmen, daß auch der Schaffhauser Reformkonvent auf eine farbenprächtige Ausschmückung des neuen Münsters und der daneben errichteten Kapellen bedacht gewesen war, die großartige Dekoration des um 1200 erweiterten Sanktuariums also nicht etwa den Anfang der Schaffhauser Monumentalmalerei bedeuten kann.

---

nomine sanctae et individuae Trinitatis et in honore sanctae et victoriosissimae crucis / sanctissimaeque Dei genitricis Mariae perpetuae virginis / et omnium sanctorum. —

Die auffallende Konkordanz zwischen der Weiheformel des Schaffhauser und derjenigen des Zwiefaltener Münsters erklärt sich zur Genüge aus der parallelen Entwicklungsgeschichte der beiden Hirsauer Reformklöster.

[48] Ueber die Ausmalung der Kirchen und Kapellen des Klosters Zwiefalten berichten die Chronisten an verschiedenen Stellen. S. 78: Am Tage der Weihe (1109) templum (das große Münster) praeter picturas et alia huiuscemodi ornamenta, licet cum magna paupertate, fuerit consummatum. — S. 170: dedicatum (also bald nach der Weihe des Münsters) Bertoldus pictor noster honeste depinxit, depictum fenestris pulcherrimis illuminavit et decoravit. — Ebenda: Capellam sancti Michaelis abbas Udalricus sibi construxit, Bertoldus depinxit. Diese Capella abbatis war nach Seite 102 der Chroniken 1120 geweiht worden. — Ebenda: Zugunsten der 1121 geweihten Capella infirmorum wird ein Kelch und eine Hube Land gestiftet, und zwar ad illuminationem (Ausmalung) eiusdem ecclesiae. — Dazu kommt ein Vermerk des Zwiefaltener Nekrologiums: Bertoldus m. n. c. magister pictor. Iste totum monasterium picturis et aliis ornamentis et fenestris ornavit (MG Necr. I, 243).

Nun haben die eindringlichen Untersuchungen von Albert Boeckler über die stilistischen Zusammenhänge der berühmten romanischen Glasfenster des Augsburger Domes mit der Zwiefaltener Buchmalerei es höchst wahrscheinlich gemacht, daß diese Fenster zwischen 1120 und 1140, also in der Zeit des eben genannten Zwiefalter Malermönches Berthold in Zwiefalten selbst oder wohl eher in den gewiß viel bedeutenderen Werkstätten des Mutterklosters Hirsau entstanden sind (Ztschr. d. dtsch. Ver. f. Kstwissensch. Berlin 1943. Bd. 3/4, S. 173 ff.). Aber auch wenn das letztere wirklich der Fall wäre, so bliebe immer noch die Tatsache bestehen, daß die Zwiefalter Wand- und Glasmalereien am Orte selbst unter Leitung eines klostereigenen Künstlers ausgeführt worden sind. Zudem muß dort auch ein Atelier für Goldschmiedarbeiten und Bronzeguß wirksam gewesen sein (Chroniken, S. 266). Und eben diese Tatsachen werfen nun auch ein Licht auf das Schaffhauser saeculum obscurum.

Wie gesagt, es haftet an der von uns zusammengestellten Tabelle der Charakter des Bruchstückhaften und Problematischen. Gleichwohl kommt ihr mehr als eine nur registrierende Bedeutung zu. Veranschaulicht sie doch die bisher kaum beachtete und gewiß überraschende Tatsache, daß das Schaffhauser Allerheiligenkloster von seinen in das 11. Jahrhundert zurückreichenden Anfängen an bis an die im beginnenden 16. Jahrhundert so jäh über es hereinbrechende Katastrophe eine erstaunliche künstlerische Tätigkeit auch auf dem Gebiet der Monumentalmalerei entfaltet hat, die weit intensiver und wohl auch für den oberrheinischen Kulturkreis fruchtbarer war, als wir heute angesichts der zwar noch immer von der Phantasie und dem Können lebendig schaffender, für die Tradition und für die Entwicklung gleich aufgeschlossener Talente zeugenden, am einstigen Bestand gemessen aber doch dürftigen Dekorationsreste zu ahnen vermögen.

Tabellarische Zusammenfassung

Zeit	Nachweisbare Bauvorgänge	Nachweisbare Bildwerke	Heute freiliegende Wandmalereien
1064	Weihe d. I. Münsters mit d. Atriumskap. d. hl. Johannes		Johanneskap: Bordürenreste
1104	Weihe d. II. Münsters	Glasfenster? zerst. 1753	
2. H. 12. J. - Anf. 13. J.	Neues Münstersanktuarium Münsterturm	Westportal mit Jüngst. Gericht (zerst. 1753), Grabreliefs d. Stifter (jetzt Erhardskap.)	Malereien d. Münstersanktuariums
	Umbau d. Erhardskap.		Erhardskap: Deckenfries und Chormalereien
	Errichtung der Michaelskap.		Michaelskap: Deckenfries und gemalte Quader
	Umbau d. Johanneskap.		Johanneskap: Gewölbemalerei (2. Ausmalg.)
	Umbau d. Abtei	Reliefierte Fensterlünetten (cap. abbatis?) Pfeilerreliefs d. Loggia Elefantenreliefs am Münsterturm	
um 1300	Veränderungen in d. Erhards- u. Michaelskap.		Michaelskap: Nische, Rankenwerk, Fensterleibungen. Münster: Pfeilerborte im südl. Nebenchor
1412	Abt Berthold II. richtet die Johanneskap. zu seiner Grabkap. ein (Grabmal)		Johanneskap: 3. Ausmalung (1928 wieder abgelöst)
um 1420	Gotisierung d. Fenster im Ostbau d. Münsters		Münster: Pfeilermadonna
Mitte 15. J.		(1447) „Großer Herrgott" am Chorbogen d. Münsters (zerst. 1529)	Münster: Credo-Fries im südl. Nebenchor Michaelskap: Vaterunser
2. H. 15. J.	(1484) Errichtung der „Neuen Abtei": der „Pfaffengang"	1486 Große Glocke (Schillerglocke)	Münster: Malereien oberhalb d. Credo-Frieses, Ausmalung d. südl. Querhausapsis, (Malereien im Langhaus, 1928 wieder übertüncht)
1496 - 1524	Errichtg. d. gotischen Konventsaales (1496) u. Umbau d. südl. Kreuzgangflügels; Niederlegung des alten Kapitelsaals, Gotisierung d. Marien- (Anna-) kap., Erweiterung d. Krankenhauses bei d. Oswaldkap.	Holzbildwerk d. Marientodes (heute in der Kirche zu Riedheim). Abtsstab Wappenscheiben Michael Eggenstorfers	Münster: Malereien unterhalb d. Credo-Frieses Oswaldkap: Malereien im Chor Kreuzgang, Ostflügel: Kreuzigung Abtei: Ausmalg. e. Gemaches (im späteren sog. Kreuzsaal)