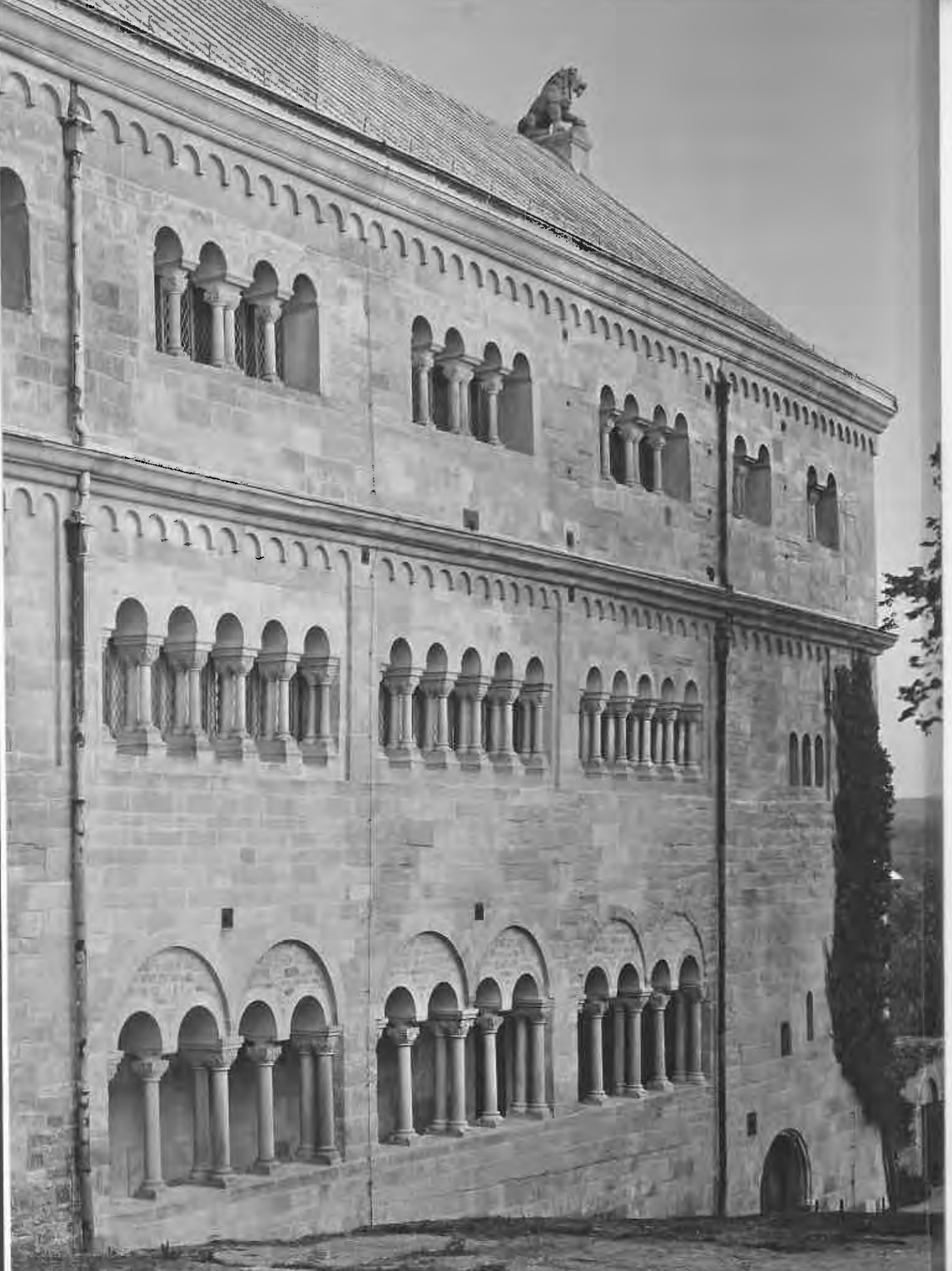


Tc 24/40

Geschichte der
bildenden Kunst in Deutschland Band 2

ROMANIK

Herausgegeben von
Susanne Wittekind

Autoren
Stephan Albrecht, Kristin Böse, Tanja Michalsky,
Heidrun Stein-Kecks, Matthias Untermann, Susanne Wittekind,
Andrea Worm, Hans-Joachim Ziegeler

Mit Beiträgen von
Uwe Bathe, Clemens M. M. Bayer, Manuela Beer, Heiko Brandl,
Christiane Elster, Christian Forster, Miriam Gepp, Achim Hubel,
Dorothee Kemper, Hiltrud Kier, Katharina Koselleck, Sascha Köhl,
Katinka Krug, Charlotte Lagemann, Thomas Labusiak, Frank Martin,
Petra Marx, Tanja Michalsky, Klara Katharina Petzel, Jan F. Richter,
Mona Stocker, Gabriele Unger, Martina Weber

Prestel
München · Berlin · London · New York

AUTOREN DER KATALOGBEITRÄGE

Stephan Albrecht (SA)
KAT. 304–323

Clemens M.M. Bayer (CB)
KAT. 146

Heiko Brandl (HB)
KAT. 73

Kristin Böse (KB)
KAT. 51–65

Manuela Beer (MB)
KAT. 125, 128–131

Uwe Bathe (UB)
KAT. 97

Christiane Elster (CE)
KAT. 4, 5

Christian Forster (CF)
KAT. 72, 111, 112, 123

Miriam Gepp (MG)
KAT. 93

Achim Hubel (AH)
KAT. 74, 75, 117, 132

Dorothee Kemper (DK)
KAT. 70, 71, 114, 120

Hiltrud Kier (HK)
KAT. 108–110

Katharina Koselleck (KK)
KAT. 24, 25

Katinka Krug (KKR)
KAT. 250

Sascha Köhl (SK)
KAT. 246

Charlotte Lagemann (CL)
KAT. 188, 192, 193, 211, 235

Thomas Labusiak (TL)
KAT. 118, 126

Frank Martin (FM)
KAT. 102–107

Petra Marx (PM)
KAT. 22, 68, 113, 115, 124

Tanja Michalsky (TM)
KAT. 162–164, 166–176

Klara Katharina Petzel (KKP)
KAT. 1–3, 6–66,

Jan F. Richter (JFR)
KAT. 76, 119, 121, 122, 127

Heidrun Stein-Kecks (HSK)
KAT. 67, 77–84, 86–92, 94, 96, 98, 100, 101, 116

Markus Späth (MS)
KAT. 138, 139

Mona Stocker (MST)
KAT. 69

Gabriele Unger (GU)
KAT. 85, 99

Matthias Untermann (MU)
KAT. 177, 178, 180–187, 189–191, 194, 196–200, 202, 203, 205–210, 218–222, 225, 226, 228–231, 234, 236–245, 247–249, 251–254, 256

Andrea Worm (AW)
KAT. 26–50, 165, 179, 195, 201, 204, 212–217, 223, 224, 227, 232, 233, 255, 271

Martina Weber (MW)
KAT. 95

Susanne Wittekind (SW)
KAT. 133–137, 140–145, 147–161, 301, 302

Hans-Joachim Ziegeler (HJZ)
KAT. 257–270, 272–300, 303

Rudolf-August Oetker Stiftung
für Kunst, Kultur, Wissenschaft und Denkmalpflege

Der Prestel Verlag dankt der
Rudolf-August Oetker Stiftung für die Unterstützung
bei der Herausgabe dieses achtbändigen Werkes.

ABT. ARCHITEKTUR
UNIV. KÖLN
28509

INHALT

8
Susanne Wittekind
Kulturelle Kontexte der Kunst im hohen Mittelalter

24
TAFELN

194
Susanne Wittekind, Andrea Worm, Kristin Böse
Liturgie
Kunst für Gottesdienst und Zeremoniell

264
Heidrun Stein-Kecks
Bilder im heiligen Raum
»An der Zierde deines Hauses habe ich mich erfreut, Herr.«

356
Susanne Wittekind
Heiligenkult
Kunst im Kontext von Heiligen- und Reliquienverehrung

388
Tanja Michalsky
Memoria
Formen und Funktionen der gemeinschaftlichen Erinnerung

410
Matthias Untermann
Kloster und Stift
Baukunst und Bildung der geistlichen Gemeinschaften

496
Hans-Joachim Ziegeler
Standes-Zeichen
Kunst und Kultur des Adels – eine Skizze

542
Stephan Albrecht
Die Stadt
Zivilisation des Ortes – Ort der Zivilisation

565
Literatur

604
Register

622
Bildnachweis

Schwarzrheindorf, Doppelkapelle St. Maria und St. Clemens, Unterkirche, Blick in das Gewölbe und zur Majestas Domini der Oberkirche, nach 1151

Susanne Wittekind

KULTURELLE KONTEXTE DER KUNST IM HOHEN MITTELALTER

Kunst ist im hohen Mittelalter ein Kommunikations- und Repräsentationsmittel der gesellschaftlichen Eliten, der weltlichen und geistlichen Fürsten. Sie ist Teil von deren kultureller Selbstinszenierung. Kunst ist Teil der Religion, der Politik, der Bildung. Zugleich hat sie Teil an der geistigen Wirklichkeit, als deren Zeichen sich Kultur begreift. Grundlegendes Modell für die Zeichenhaftigkeit der Kultur ist das Messgeschehen. Denn dessen Leitvorstellung ist das Zusammenfallen von Erinnerung, zeichenhaftem Nachvollzug eines historischen Geschehens, Vergegenwärtigung, realem Sein und sakramentaler Wirksamkeit des Opfers.[1] Zugleich wird in der Liturgie das irdische Handeln in der Kirche durchsichtig gemacht auf die himmlische Verehrung Gottes und die Gemeinschaft der unsichtbaren Kirche der Gläubigen. Das Leben jedes Einzelnen wird in eine heilsgeschichtliche Perspektive eingestellt. Die zeichenhafte Vergegenwärtigung dieser Weltordnung durch Repräsentation ist maßgebend für die Gesellschaft.[2] Es gibt keine Trennung von religiösem und säkularem Leben. Deshalb ist Kunst in der Hauptsache ein religiöses Medium – weil die christliche Deutung der Welt den alles umfassenden Rahmen darstellt, weil sie in der Selbstinterpretation der hochmittelalterlichen Akteure das eigentliche Sein der Wirklichkeit ausspricht. Wenn im hohen Mittelalter Kunst gestiftet, geschaffen und rezipiert wird, ist die symbolische Durchsichtigkeit der Welt, die zeichenhafte Durchsetzung von Transzendenz den Akteuren jederzeit präsent. Sie bildet selbst das Zentrum ihrer Kunstauffassung und damit dessen, was die Kunst »eigentlich« abbildet und darstellt (Abb. 2).

Eine große in der Apsiswand hinter dem Hochaltar eingelassene lateinische Inschrift erinnert an die Weihe der Kapelle von Schwarzrheindorf 1151.[3] Arnold von Wied als Besitzer, Erbauer und Stifter der Kirche ist es gelungen, die höchsten weltlichen und geistlichen Würdenträger des Reiches, den König selbst sowie wichtige Bischöfe und Äbte, zu diesem Festakt zu versammeln. Als erwählter, aber noch nicht geweihter Erzbischof von Köln und als langjähriger Kanzler des Königs repräsentiert Arnold, selbst aus einer Familie minderer Adliger stammend und über die theologische Bildung zu höchsten Ehren aufgestiegen, diejenige Schicht, in die er sich mit Amtsübernahme und Kirchenstiftung endgültig einschreibt. Der aufwendig inszenierte Akt der Kirchweihe in der kunstvoll gestalteten Schwarzrheindorfer Kirche wird zu einer Aufführung, die die Konstitution der hochmittelalterlichen Gesellschaft wie in einem Brennspiegel verdichtet, zwischen christlicher Religion und Politik, Bildung, Karriere und Amtsverständnis, Grundherrschaft und Königsherrschaft, familiären Bindungen und Freundschafts-Netzwerken, liturgischem Gedenken und weltlichem Ruhm. Die Kunst ist in dieser Kirchweihhandlung auf vielfältige Weise präsent, in erster Linie in Liturgie, Gesang und geistlicher Dichtung, in den kostbaren Gewändern, den liturgischen Geräten, aber natürlich auch in der Kirche selbst, der Architektur und ihrer Ausmalung.

Stellen wir uns als zeitreisende Beobachter mitten hinein in diese feierlich-festliche Handlung, mitten hinein in den neu errichteten Kirchenraum. Was können wir für die Rolle der Kunst ablesen, welche dichte Beschreibung der verschiedenen religiösen, sozialen, politischen und kulturellen Bezüge der Handlung ergibt sich?

KIRCHWEIHE ALS SYMBOLISCHE UND GEMEINSCHAFTSSTIFTENDE HANDLUNG

Versuchen wir, diese Bezüge vom Zentrum aus, dem liturgischen Geschehen und seiner Bedeutung, darzustellen. Eine Kirchweihe ist ein überaus feierlicher Ritus:[4] Bischöfe und Kleriker tragen kostbare weiße, mit Gold gezierte Gewänder. Feierlich umschreiten sie unter Gesang mehrmals den mächtigen Zentralbau und besprengen ihn im Beisein aller mit Weihwasser, reinigen ihn damit sinnbildlich. Dann ziehen die Bischöfe von Freising, Meißen und Lüttich vor das Kirchenportal und klopfen dreimal daran, während sie die Antiphon »Tollite portas« anstimmen – Hebt hoch die Tore, dass der König der Herrlichkeit einzie-

Schwarzrheindorf, Doppelkapelle St. Maria und St. Clemens, Unterkirche, Weiheinschrift in der Apsis, um 1156

he (Ps 23,7). Beim dritten Mal öffnen sich Tore – Christus tritt (unsichtbar) mit ihnen ein und segnet mit ihnen das Gotteshaus. Im Innern brennen zwölf Kerzen an den Wänden, die für die zwölf Apostel stehen. Das Kirchengebäude wird zum Abbild der himmlischen Gottesstadt, die sich den Gläubigen offenbart, wie in der Ezechielvision der Deckenmalereien geschildert (Abb. 1). In hierarchischer Ordnung zieht erst der Klerus ein, angeführt von den drei Bischöfen und Arnold selbst, gefolgt von seinem Domdekan, dem Bonner Propst, den Äbten Wibald und Nikolaus. Dann folgt König Konrad III. mit seinem adligen Gefolge und tritt zu den gemalten Königsgestalten in den Nischen. Bevor sich die Geistlichkeit vor dem Hauptaltar, dem Thron Christi, verbeugt, sieht sie die Altarweihe des Ezechiel. Während der Bischof das »Agnus dei« – Christe, du Lamm Gottes – betet, erklingt die große Heiligenlitanei, in die das Volk mit Bitte um Erhörung einstimmt. Das Gotteslamm ist dabei durch die Öffnung des Oktogons im Scheitel des Sanktuariums der Oberkirche zu sehen, umgeben von den Heiligen.

Die Bischöfe schreiben sodann von den Ecken aus in den Kirchenraum das Kreuzzeichen ein und salben ihn an zwölf Stellen. Geweihtes Wasser wird mit Asche und Salz gemischt, im Gebet dabei an Gott als Schöpfer und Erhalter der Welt erinnert. Dann werden einzeln die Altäre geweiht, dies unter dem Lobpreis der Heiligen, die in Gottes himmlischen Wohnungen ruhen (Ps 90). Dazu werden die Reliquien der Heiligen herbeigetragen, vielleicht unter Mitwirkung des Königs, dem als Gesalbter des Herrn diese priesterliche Ehre zuteil werden kann, worauf sie dann von den Konsekratoren feierlich in die jeweiligen Altäre eingeschlossen werden. Anschließend werden Altartücher, Kelch, Patene und Altarkreuz geweiht, dann erst wird die Kirchweihmesse zelebriert. Alle Beteiligten wirken zusammen und erleben, dass die irdische Kirche zum himmlischen Haus Gottes und zur Wohnung der Heiligen wird, in dem die Gemeinschaft der Gläubigen mit Christus und den Heiligen vereint ist. Gesang, Gebete und zeichenhafte Handlungen machen dies deutlich, die Gemälde veranschaulichen es und verleihen ihm Dauer.

Durch die ungewöhnlich ausführliche Nennung aller wichtigen Beteiligten betont die Weiheinschrift den hohen Stellenwert, den die Kirchenstiftung Arnolds von Wied hat. Der von ihm gestiftete Kirchenbau ist sowohl in seiner äußeren Erscheinung als auch seiner programmatischen Ausmalung beeindruckend (Abb. 3). Gegründet auf einer Anhöhe an einem befestigten Sitz der Grafen von Wied, ragt der reich gegliederte Vierungsturm weithin sichtbar über das Land. Der ganze Baukörper wird durch eine umlaufende Zwerggalerie bekrönt, ein Motiv, das neu am Speyrer »Kaiserdom« eingeführt worden war. Dieser Verweis, die Doppelgeschossigkeit der Kapelle und ihre Schmuckfülle dokumentieren den hohen Anspruch dieser

Schwarzrheindorf, Doppelkapelle St. Maria und St. Clemens, Außenansicht von Nordosten, Weihe 1151

4 Schwarzrheindorf, Doppelkapelle St. Maria und St. Clemens, Oberkirche, Wandmalereien der Apsis mit Stiftern, 1172

Hauskapelle. So wird das obere Geschoss der Doppelkapelle durch neuartige Lilienfenster belichtet und durch Blendbögen reich verziert. Im Innern öffnet sich der Blick in einen vollständig ausgemalten Dreiapsidenraum. Das ebenso originelle wie hochgelehrte Bildprogramm weist auf Arnolds theologischen Lehrer Rupert zurück und markiert Arnolds ebenso intellektuellen wie künstlerischen Anspruch (KAT. 86).

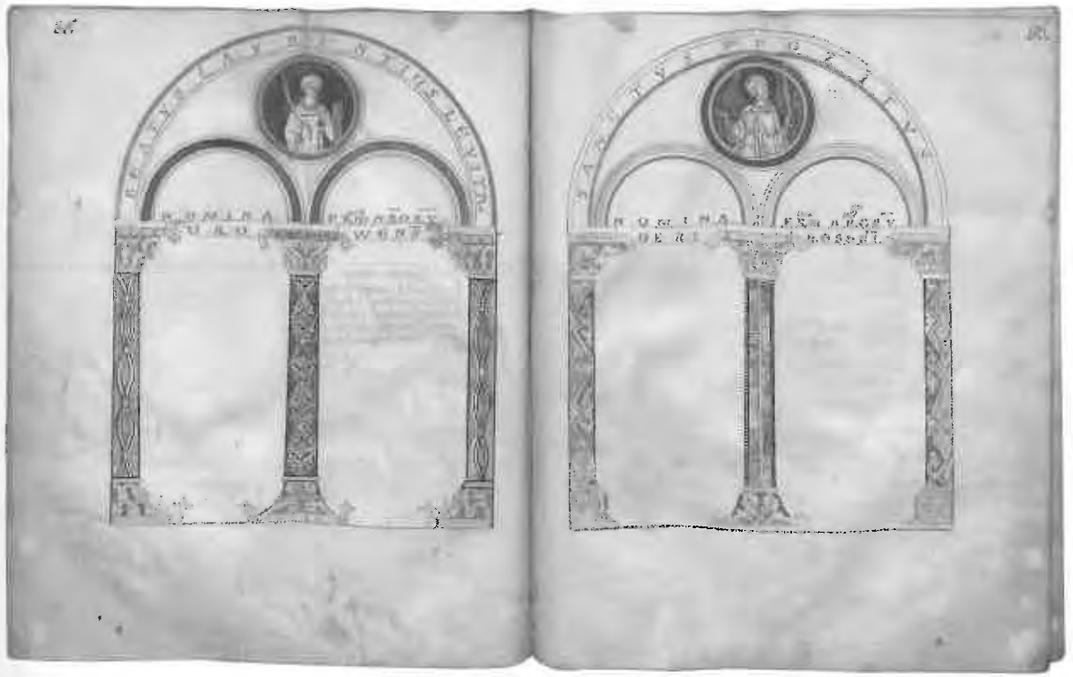
MEMORIA UND PERSONALES NETZWERK

In der Apsiskalotte der Oberkirche erscheint die Majestas Domini, der endzeitliche Weltenrichter (ABB. 4). Ihm zu Füßen liegend, beten die Stifter der Kirche, Erzbischof Arnold von Wied (reg. 1151–1156) und seine Schwester Hadewig, demütig und zugleich in größter Nähe zum Erlöser – so halten sie sich der Nachwelt in Erinnerung. Während ihr Bruder Arnold als Reichskanzler König Konrad III. 1147 auf den Kreuzzug begleitete, war Hadewig, Äbtissin von Gerresheim und dem traditionsreichen Essener Damenstift, verantwortlich für den Bau der Kapelle. Nach dem Tod ihres Bruders 1156 gründete Hadewig in Schwarzrheindorf ein Benediktinerinnenkloster, die Kapelle erweiterte sie durch ein Langhaus im Westen. Ihre Schwestern Sophia und Siburg setzte sie als Äbtissin und Dekanin ein. Das Konventssiegel, das die Gemeinschaft in urkundlich aufgezeichneten Rechtshandlungen inschriftlich SIGIL(lum eccle)SIE IN RINDORP und bildlich repräsentiert, zeigt nicht wie üblich die Äbtissin oder Clemens als den ersten Patron der Kirche (ABB. 5). Stattdessen wird die Gottesmutter Maria, die Patronin des Altars der oberen Nonnenkirche, als Repräsentantin gewählt. Dargestellt wird sie im byzantinischen Eleusa-Typus, den die zärtliche Berührung von Jesus und Maria kennzeichnet, ergänzt um eine griechische Namensbeischrift.[5] Vielleicht haben von Arnold mitgebrachte byzantinische Elfenbeinarbeiten als Anregung gedient.

Den Umfang ihrer Schenkung überliefert die Weiheinschrift – den Stiftern zum Seelenheil, der Kirche zum Schutz ihrer Rechte – der Nachwelt. Kirchengründung und Kirchenausstattung ist auch im 12. Jh. noch ein privilegiertes Mittel der Memoria.

Die Familie der Grafen von Wied besetzte wichtige kirchliche Ämter. Über familiäre und persönliche Beziehungen entstehen Netzwerke, die auch geistliche Institutionen miteinander verbinden, wenngleich nicht immer auf Dauer. Dies zeigt der Liber Vitae der Abtei Corvey, ein Verzeichnis der Verstorbenen und lebenden Angehörigen des Klosters sowie der mit ihm verbrüderten geistlichen Gemeinschaften (ABB. 6, KAT. 162). Die Namenseinträge dienten der Fürbitte für diese Personen im Konventsgebet. Zugleich bildet die Handschrift das geistliche Beziehungsnetz des Klosters in repräsentativer Ausstattung ab. Unter den mit Corvey verbundenen Frauengemeinschaften ist das Damenstift Gerresheim aufgeführt, das Arnolds Schwester Hadewig leitete. Dieser Eintrag geht wohl auf die Freundschaft Abt Wibalds von Corvey zu Arnold und Hadewig zurück; doch fehlen in den Spalten die Namenseinträge – weil der Kontakt mit Wibalds Tod abriss?

5 Siegel des Nonnenkonvents, 1170–1172, Wachs, 7,6 × 5,5 cm, Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Schwarzrheindorf Urk. 2



6 Liber Vitae des Benediktinerklosters Corvey, Helmarshausen, 1152–1158, kolorierte Federzeichnung auf Pergament, 28,5 × 23 cm, Münster, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Mscr. I 133, 85v–86r

7 Löwenstoff des Benediktinerklosters St. Michael in Siegburg (oben) und historische Aufnahme des Stoffes (unten), Byzanz, 1. Hälfte 10. Jh., purpurne Seide, Goldfaden, 80 × 230 cm, Krefeld, Textilmuseum

Arnold erwarb durch seinen Hofdienst herrscherlichen Schutz, er wurde mit Geschenken belohnt, wie sie selbstverständlich auch zum Zeremoniell herrscherlicher Gesandtschaften und Besuche gehörten. Als besondere Kostbarkeiten galten byzantinische Seiden, Elfenbeine, Kristall- und Goldschmiedewerke (KAT. 152). Bei seinem Aufenthalt am Hof des byzantinischen Kaisers und seiner Frau Irene, der Nichte Konrads III., 1149 mag Arnold den Löwenstoff aus Purpurseide erhalten haben, der allein dem Gebrauch durch die kaiserliche Familie vorbehalten war (ABB. 7). In ihn hüllte man das Haupt des 1183 heiliggesprochenen und in einen kostbaren Schrein erhobenen Erzbischofs Anno II. von Köln. Dem Heiligen werden damit kaiserliche Ehren zuteil.[6]

KIRCHENBAU ALS BISCHÖFLICHE AUFGABE – KIRCHENTOPOGRAPHIE ALS SYMBOLISCHE FORM

Zu den Aufgaben des Bischofs gehört im 12. Jh. immer noch der Kirchenbau, wenngleich vermehrt aus asketischen Kreisen Kritik zu vernehmen ist.[7] Denn man vermutet – nicht ganz zu unrecht – in den Kirchenbauten auch die Befriedigung repräsentativer Bedürfnisse, Machtdemonstration und Selbstdarstellung der geistlichen Bauherrn und Gemeinschaften. Immer wieder fordern Reformer, das Geld lieber zur Armenfürsorge zu verwenden, für die Förderung der geistigen, nicht der irdischen Kirche. Arnold trat auch als Erzbischof von Köln als Kirchenbauherr hervor. Auf seine Initiative geht der aufwendige Chorabschluss für das Kanonikerstift St. Gereon zurück, das erste im Rang nach dem Domstift und allein dem Hochadel zugänglich (ABB. 8). Der im Kern spätantike Zentralbau, vor den Stadtmauern über dem antiken Gräberfeld gelegen, war unter Erzbischof Anno II. 1067 um einen Langchor für die Kanoniker erweitert worden.[8] Arnold ließ diesen erhöhen, einwölben und durch ein über Stufen erhöhtes Sanktuarium abschließen, das durch eine aufwendige Wandgliederung mit mehrgeschossigen Arkaden und Nischen sowie inneren und äußeren Laufgängen ausgezeichnet und durch reich gegliederte, siebengeschossige Türme flankiert wird. Diese Schaufassade präsentiert Macht und Reichtum des Stiftes, das eine spätantike Märtyertradition für sich beansprucht. Auf diese römisch-spätantike Tradition wird in St. Gereon künstlerisch hingewiesen durch die Ausstattung des Sanktuariums mit einem aufwendigen Mosaikfußboden, für den verschiedenfarbige Marmorstifte verwendet wurden (ABB. 9, KAT. 109, vgl. auch KAT. 84). Herangezogen wurden dafür vermutlich norditalienische Werkleute, da diese Technik dort, aber nicht im Rheinland geläufig war. Neben Szenen aus dem Leben Davids und Samsons, die als alttestamentliche Helden zugleich Vor- und Sinnbilder des Kampfes Christi waren, sind die Tierkreiszeichen dargestellt.

St. Gereon ist Teil des Kranzes von Stifts- und Klosterkirchen um den Dom. Um 1000 wird dem Stadtgrundriss

8 Köln, Stiftskirche St. Gereon, Ostchor, romanischer Umbau 11.–13. Jh., Weihe des Annochors 1067

9 Köln, Stiftskirche St. Gereon, Krypta, Schmuckfußboden mit Tierkreiszeichen, 1151–1156, Mosaik aus bunten Marmor- und Ziegelstiften

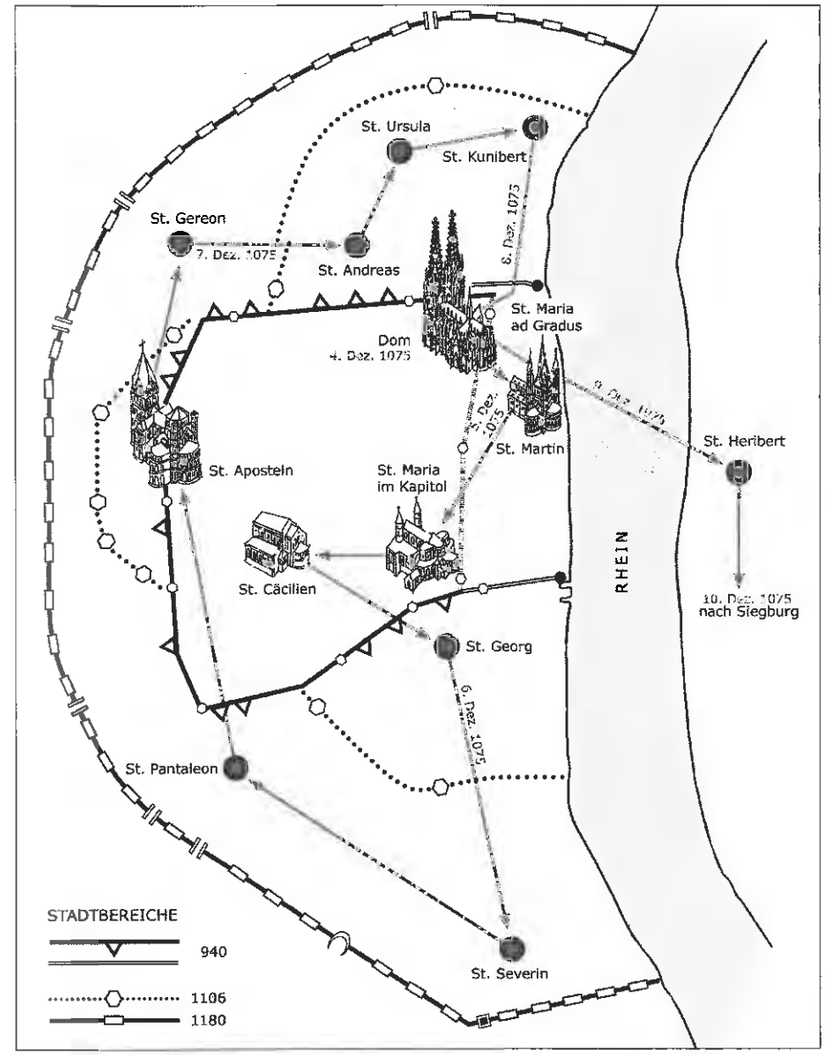
durch die Kirchen eine Kreuzfigur eingeschrieben, deren Ost-West-Achse St. Maria in Deutz und St. Aposteln bilden, die Nord-Süd-Achse St. Maria im Kapitol und die Domkirche.[9] Unter Erzbischof Anno II. (reg. 1056–1075) wird der Ring der mit Apostelpatrozinien versehenen Torkirchen geschlossen, so dass die Stadt mit ihren Kirchen zum Abbild des Himmlischen Jerusalems wird (ABB. 10). Der innere und geistliche Zusammenhalt der großen Kirchenfamilie der Stadt Köln konstituierte sich jeweils in der Stationsliturgie, d.h. den gemeinsam von allen Konventen in verschiedenen Kirchen der Stadt gefeierten Gottesdiensten oder Prozessionsstationen. So war St. Gereon der Ausgangspunkt der Palmsonntagsprozession zur Domkirche; man beging dort den Ostermontags- und Pfingstmontagsgottesdienst. Einzelnen Kirchen wurden, abhängig auch von ihrer geographischen Lage, bestimmte Patrozinien und Funktionen in Anlehnung an die römische Stationsliturgie zugewiesen. Nicht nur Köln, sondern ebenso die Bischofsstädte Konstanz, Bamberg oder Trier markierten so ihren Anspruch als *nova roma*. Doch wurde auch bei anderen Anlässen, so beim Leichenzug Annos II. 1075, der Kreis der Kirchen abgeschritten und so die Verbundenheit des Erzbischofs mit seiner Kirchenfamilie demonstriert.

CHARAKTERISTIKA UND TENDENZEN IN DER KUNST (1020–1250)

Könige treten als Förderer von Kunst zurück gegenüber fürstlichen Auftraggebern wie Heinrich dem Löwen; Bischöfe, Klöster und Stifte spielen aber weiterhin eine tragende Rolle als Kunstförderer. Der klimatisch wie technisch bedingte wirtschaftliche Aufschwung im 11. Jh. setzt Kräfte und Mittel frei:[10] mehr Menschen werden von der Subsistenzwirtschaft unabhängig. Neben den alten Eliten der geistlichen und weltlichen Reichsfürsten werden nun weitere Kreise mobil: Ordensangehörige, die zu Versammlungen in ihre Mutterklöster reisen nach Cluny oder Morimond; Scholaren, die zum Studium an entfernte Dom- und Stiftsschulen innerhalb wie außerhalb des Reichs, nach Frankreich oder Italien ziehen; Kaufleute, die Handelsverbindungen von Italien bis Nowgorod unterhalten; Pilger, die nach Santiago de Compostela, nach Rom oder ins Heilige Land reisen, um Nachlass von ihren Sündenstrafen zu erhalten; Kreuzritter, die mit ihrem Gefolge nach Palästina aufbrechen, um die Heiligen Stätten zu erobern, zu sichern, um dort zu Landbesitz und Ehren zu kommen. Reisen weiten den Gesichtskreis der Menschen, sie bringen Kunst und Kenntnisse aus fremden Ländern mit in ihre Heimat,

die hier wieder als Anregung dienen können (KAT. 149 u. 150). So enthält das nur fragmentarische sog. Freiburger Musterbuch ein Verzeichnis von 78 Bildern (ABB. 11), von denen jedoch nur einige erhalten sind: Darunter ist die hier abgebildete Begegnung Jesu mit dem Zöllner Zachäus (Lk 19,1–10) und unten die ostkirchlichen Ritterheiligen Georg und Theodorus in typisch byzantinischer Weise, wie sie auf Ikonen vom Sinai oder im Dom von Monreale (Sizilien) zu sehen waren. Auf der Rückseite dieses Blattes steht eine Erläuterung des scholastischen Theologen Petrus Lombardus zu 1 Cor 3,8–13, in der die besondere Verantwortung der Geistlichen dargelegt wird.[11] Auf anderen Blättern sind Sequenzen und Hymnen, Exzerpte aus Briefen, Predigten und Bibelkommentaren der Kirchenväter aufgezeichnet. Der gebildete Geistliche hat offenbar auf seinen Reisen Text-, Gesangs- und Bildnotizen gemacht; Letztere konnten dann in der Heimat als Anregung für Künstler dienen.

Hat man selbst nicht die geeigneten Kräfte, so holt man sie ins Land: In Speyer werden anglonormannische Bandrippengewölbe gebaut, norditalienische Werkleute arbeiten die Kapitelle – umgekehrt arbeiten dann Speyrer Bauleute im schwedischen Lund (s. S. 415). Nach Bamberg holt man Künstler, die in Reims gelernt haben (KAT. 141). Gruppen von Werkleuten ziehen Großaufträgen nach. Handwerker sammeln und organisieren sich in den wachsenden Städten. Bestimmte Städte oder Regionen spezialisieren sich, so Limoges auf Herstellung und Export von liturgischem Gerät und Reliquienbehältern in Grubenschmelz-Technik, die in ganz Europa anzutreffen sind, nicht zuletzt, nachdem sie von Papst Innozenz III. auf dem Laterankonzil 1215 besonders empfohlen wurden (KAT. 10 u. 147). Für ambitio-



10 Kölner Prozessionsweg mit dem Leichnam Erzbischof Annos des Jahres 1075

11 Freiburger Musterbuch, Oberrhein, um 1200, Feder- und Silberstift, Pergament, 36 × 22 cm und 32 × 20,1 cm, beschnitten, Städtische Museen Freiburg, Augustinermuseum, Inv.-Nr.: G 23/1c, 1a

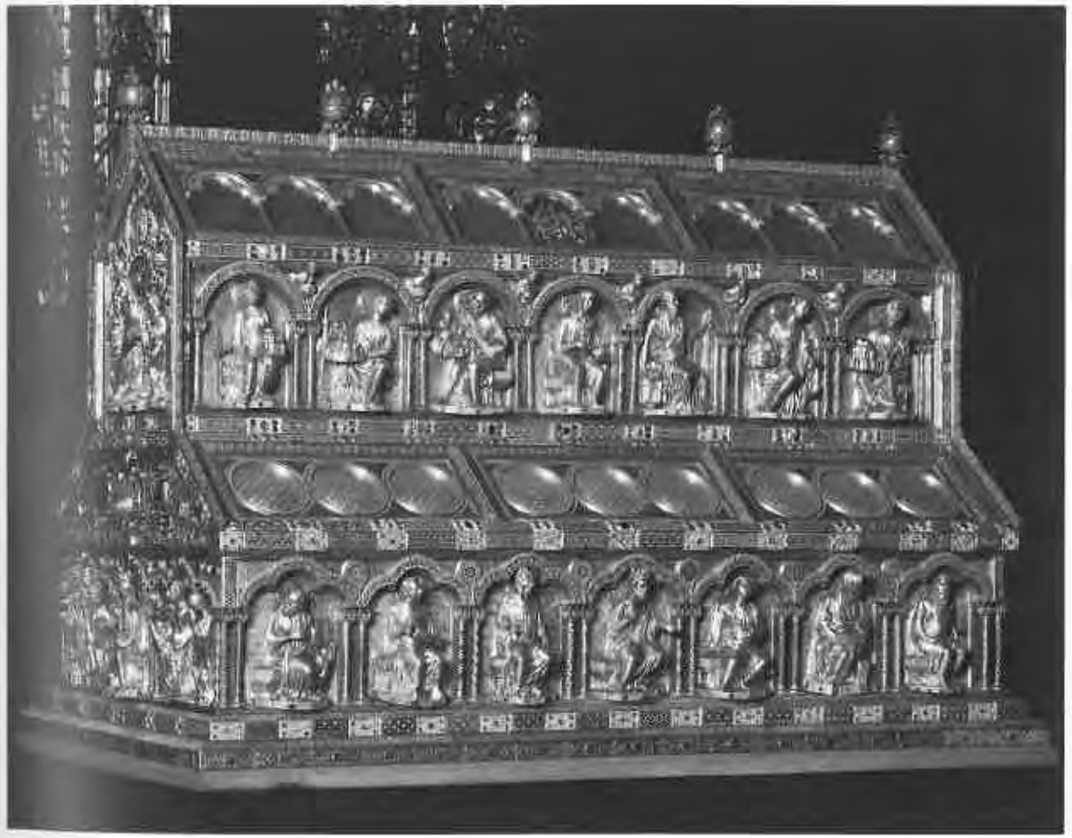
nierte Großprojekte in Email oder Bronzeguss holen Auftraggeber maasländische Künstler zu sich – nach St. Denis, Mailand (KAT. 16) oder Köln, wohin Nikolaus von Verdun nach Fertigstellung des Klosterneuburger Ambos 1181 zur Fertigung eines prächtigen Schreines für die 1164 nach Köln überführten Reliquien der Heiligen Drei Könige gerufen wurde (ABB. 12).[12] Diese Werkstätten – offenbar von gebildeten Laien betrieben – sind zunehmend eher städtisch organisiert als an Klöster angebunden. Schnell werden neue Techniken und künstlerische Konzepte in anderen Regionen aufgegriffen. Selbst in den klösterlichen Skriptorien, die bis ins 11. Jh. durch die Ausbildung des eigenen Nachwuchses erkennbare Schulen mit eigenem Schreib- und Malstil ausprägten, kommt es zu einer Auflösung dieser Einheitlichkeit. Denn das 12. Jh. ist eine Zeit neuer Ordens- und Klostergründungen und wechselnder Kloster- bzw. Ordenszugehörigkeiten.

Mobilität schafft Bewusstsein für Differenzen, für eigene Tradition und Herkommen, für neue Möglichkeiten. Geweckt wird das historische Interesse: Geistliche Institutionen, Klöster, Bischofssitze, aber auch Fürstenhäuser schreiben ihre eigene Geschichte, Bischofs- und Klosterchroniken, Genealogien. Sie führen sich nach Möglichkeit auf heilige Gründer oder antike Wurzeln zurück, um dadurch einen Vorrang in der Gegenwart zu behaupten. Denn Alter ist ein Rangkriterium. Dieser Anspruch wird nicht nur schriftlich durch Chroniken und Urkunden(-fälschungen) verkündet und begründet, sondern auch visuell: durch das Zitieren karolingischer Architekturformen (s. S. 409 f.), durch Verwendung karolingischer Formen und Spolien in der Schatzkunst (KAT. 142), durch Anknüpfung an karolingische Buchmalerei-Konzepte (KAT. 26), durch retrospektive Grabbildnisse (KAT. 141, 171 u. 259).

Bildliche Heiligenviten stellen die Förderung des Klosters durch den Patron, aber auch durch Herrscher und Bischöfe heraus, nicht zuletzt, um dieses Verhalten auch in der Gegenwart einzufordern (KAT. 144 u. 160). Kunst kommuniziert Ansprüche. In einer Gesellschaft, in der zeichenhaftes Handeln wirklichkeitskonstitutiv ist, hat sie einen hohen Stellenwert. Für Bauten und ihre Ausstattung, für Schatzkunstwerke und Bücher werden enorme Mittel aufgebracht. Die Konkurrenz, der Rangstreit zwischen den geistlichen Institutionen und zwischen den Fürsten fördert dies noch.

Wichtig für die Kunst des Hochmittelalters ist die Ausweitung der Schriftkultur seit Mitte des 11. Jhs., dies betrifft die Geistlichkeit wie die Laienkultur (s. S. 489 u. 506). Im Zuge der Kirchenreform wird eine bessere Ausbildung auch der niederen Geistlichkeit gefordert; diese wird durch didaktische Werke, z. B. Erläuterungen der liturgischen Handlungen umgesetzt. Festzustellen ist bei Klostergründungen das Bemühen, rasch eine gute Bibliothek durch Abschriften zu gewinnen. Die Seelsorge für Laien wird intensiviert, auch die des Adels. Hier sind es v. a. Frauen und Kinder, die von Kaplänen unterrichtet werden, die lesekundig, nicht zwingend schreibkundig sind, denn Schreiben bleibt ein »Handwerk«. Später als in Aquitanien, Italien oder England, aber doch seit dem späten 12. Jh., hat die Adelskultur zunehmend großen Anteil an der Schriftkultur, werden volkssprachliche Dichtungen (von Geistlichen) aufgezeichnet, auch illuminiert, werden prächtig ausgestattete lateinische Psalter (mit deutschen Beischriften) für adlige Damen geschaffen (KAT. 49 u. 135).

Charakteristisch für die Kunst des 12. Jhs. ist die Verknüpfung von Bild und Schrift am Objekt (KAT. 146). Schrift und Bild werden zunächst visuell rezipiert; beide rufen Anklänge an andere Bilder auf, reale oder imaginative, an Sprachbilder, andere Texte oder Gesänge. Auf diese Offenheit und gegenseitige Verstärkung der Assoziationen setzt man. Ähnlich wie viele exegetische Texte der Zeit sind auch die Kunstwerke nicht streng einlinig argumentierend, sondern sie eröffnen Verknüpfungen in verschiedenen Ebenen. Sie lassen sich narrativ oder allegorisch deuten, sind oft additiv, teils von hoher Komplexität und Dichte.[13] Es gibt eine Vorliebe für diagrammatische Darstellungen und geometrische Schemata, nicht mehr nur im Bereich des Schulunterrichts, sondern auch in der Monumentalkunst. Die Wurzel Jesse wird Leitthema für Chorfenster oder Deckenmalerei (KAT. 93 u. 107). Die Typologie arbeitet nun visuell assoziativ. Szenen der Heilsgeschichte werden begleitet von deutenden Inschriften, z. B. einprägsam als leoninische Hexameter gebildet, ergänzt um Kommentarfiguren mit Spruchbändern. In Szenen werden beschriftete Bücher oder Spruchbänder eingefügt; sie unterstützen die Vergegenwärtigung des Geschehens (KAT. 158) und eröffnen neue geistige Verknüpfungsmöglichkeiten. Dies gilt nicht nur für die Buchkunst, die dem Schriftmedium ohnedies eng verbunden ist, sondern im



12 Schrein der Heiligen Drei Könige (sog. Dreikönigsschrein), Davidseite, 1181 bis um 1230, Eichenholz, Gold, Silber, Kupfer, Edel- und Halbedelsteine, 153 × 110 × 220 cm, Köln, Dom St. Peter und Maria

Liber Scivias Hildegards von Bingen, Schrift Rupertsberg, Miniaturen Trier (?), 1170–1190, Eibingen, Abtei Sankt Hildegard, Cod.1, 115v-116r

12. Jh. ebenso für die Wandmalerei (Kat. 159), für das liturgische Gerät, für Reliquienbehältnisse, sogar für Textilien (Kat. 57). Dominierte zuvor der Materialwert und die Materialästhetik der Dinge, die kostbare byzantinische Seide, die Edelsteinzier der Kreuze und Reliquiare, so werden diese nun zunehmend durch bildliche und schriftliche Elemente ergänzt. Das Bild erhält neue Dignität als geistiges Ausdrucksmedium, es ist der Schrift gleichgestellt, in der Komplexität simultaner Verknüpfungsmöglichkeiten wie der emotionalen Affizierung dieser überlegen.

Kunst richtet sich an die Eliten, die Oberschicht geistlichen oder weltlichen Standes, meist gleicherweise adeliger oder ministerialer Herkunft. Sie sind die Auftraggeber und die anvisierten Nutzer von Kunst. Besonders aufwendig ausgestaltet wird in Kirchen der Chor, der Ort des Konventgebets, v. a. aber das Sanktuarium mit dem Hochaltar, denn hier wird durch den Schmuck die Würde und Heiligkeit des Raumes veranschaulicht. Alltäglich benutzte Portale sind weniger reich geschmückt als die festlichen Anlässen wie Prozessionen vorbehaltenen Hauptportale. Die Abbildung von Hierarchie und Ordnung, die im Zeremoniell erfahrbar wird, prägt auch die künstlerische Gestaltung der Welt. Repräsentation ist nicht bloß äußerliche Eitelkeit, sondern zeigt, so die herrschende zeitgenössische Auffassung, die gesellschaftliche »innere« Ordnung.[14] Abweichungen – das Auftreten eines streng asketisch lebenden Bischofs beim Festakt im einfachen Gewand – sorgen für Wirbel. Die Gleichsetzung von innen und außen beginnt im 12. Jh. jedoch zu brechen. Im Zusammenhang der Kirchenreform wird gefragt, inwiefern die Sakramentswirksamkeit von der inneren Reinheit des Priesters und der korrekten Zelebration, der Verwendung der richtigen Worte abhängt. Ist aber die innere Haltung eines Menschen überhaupt von außen zu erkennen und daher zu beurteilen – außer von Gott (Abaelard)? Ist die Anhäufung weltlichen Besitzes und die reiche Ausstattung der Kirchen wirklich mit dem Gebot der apostolischen Nachfolge Christi zu vereinbaren, insbesondere mit dem Armutsgebot und der Verpflichtung zur Armenfürsorge? Wozu dient, wenn doch Gott und die Heiligen über weltliche Eitelkeit erhaben sind, der Schmuck ihrer irdischen Wohnungen?

Verschiedene Entwürfe eines idealen geistlichen und weltlichen Lebens konkurrieren miteinander, Heiligkeitsideale wandeln sich, Nächstenliebe und Armenfürsorge erhalten neues Gewicht. In dieser Zeit entstehen viele neue Lebensformen: Kartäuser, die sich einem völligen Schweigegebot und eremitischer Einsamkeit unterwerfen, ihr Leben dem Gebet und dem geistlichen Studium widmen; Zisterzienser, die in der Einöde neues Land erschließen, auf Schulen und Ausbildung von Nachwuchs verzichten; Prämonstratenser und regulierte Augustinerchorherren, die die seelsorgerlichen Aufgaben der Weltkleriker (Kanoniker) mit einem quasi-monastischen Gemeinschaftsleben verbinden; Dominikaner, die die *stabilitas loci* aufgeben und als Prediger durch Bildung und Armut wirken; Franziskaner, radikal in der Befolgung des Armuts- und tätigen Fürsorgegebots, die die Bußpredigt von Laien fördern; Ritterorden wie die Templer und Johanniter, die den militärischen Kampf für den Glauben mit dem geistlichen Keuschheits-, Armuts- und Gehorsamsgelübde verbinden und sich der Fürsorge für Pilger und Kranke in Hospitälern widmen (v. a. im Heiligen Land), ähnlich der Deutsche Orden. Zugleich reformieren sich auch die alten Orden, die Benediktiner als selbstständige Klöster mit Betonung der Erziehung und Bildung, die Cluniazenser mit ihrer Ausrichtung auf den liturgischen Dienst, Fürbitte und Memoria. Neue benediktinische oder clunianzensische Klosterverbände entstehen, so die Siegburger und die Hirsauer. An dieser Intensivierung religiösen Lebens haben Frauen einen großen Anteil. Die Zahl der Frauenklöster wächst enorm, Frauenkonvente agieren als selbstbewusste Auftraggeber von Kunst, einzelne Persönlichkeiten treten als hochgebildete Autorin oder Visionärin hervor, so Herrad von Landsberg, Hildegard von Bingen oder Elisabeth von Schönau. Vermutlich hat Hildegard die Visionsbilder des 1147/48 päpstlich approbierten *Liber Scivias* (Wisse die Wege) zusammen mit dem Text konzipiert (Abb. 13).[15] Das Werk behandelt die Heilsgeschichte von der Schöpfung des Kosmos über den Kampf mit dem Widersacher in der Welt bis zur Endzeit. In der dargestellten Vision (zu Buch II.7) liegt das Untier zwar schon überwunden und gefesselt, mit blutunterlaufenen Augen am Boden, doch seine Flammenströme (der Sünde) erfassen die flüchtenden Menschen; einzelne weiße, d. h. reine Menschen können entkommen. Die Seligen aber sind durch den Vorhang des Gesetzes vor dem Untier geschützt bzw. entrückt und auf dem Berg des Lichts versammelt. Besonders betont wird rechts das Treiben der Kaufleute und Juden – eine kritische Stellungnahme zur an Bedeutung zunehmenden städtischen Lebensform.

Nur teilweise lässt sich an der Bauweise und Kunstproduktion dieser Orden und Klöster ihre Zugehörigkeit und geistliche Ausrichtung ablesen. Regionale Handwerkstraditionen und geringe finanzielle Möglichkeiten schränken oft den Spielraum ein. Ambitionierte Werke aber zeigen die Weite des Horizonts, die gute Kenntnis von der Kunst anderer Länder, die Beherrschung verschiedener Ausdrucks- und Stilmodi, eine Lust am Verweisen und Zitieren, hohe Aufgeschlossenheit für technische Neuerungen, Freiheit zu Formexperimenten. Die Kunstwerke dokumentieren das hohe intellektuelle und künstlerische Anspruchsniveau von Auftraggebern und Künstlern. Diese halten oft durch Inschriften ihre Mitwirkung am Entstehen der Kunstwerke für die Nachwelt bewusst; doch zeigen diese Inschriften zugleich mit ihrer Bitte um Fürbitte die Sorge für das Seelenheil an, die religiöse Grundlage des Lebens.

ZUM AUFBAU DES BANDES

Ziel ist es, die hochmittelalterliche Kunst in ihren vielfältigen Bezügen vorzustellen. Es gilt – gegen die heutige musealisierte Präsentation und eine rein ästhetische Wahrnehmung der Objekte – ihre mittelalterlichen Verwendungszusammenhänge und Bedeutungen zu rekonstruieren, sie als Kommunikationsmedien wieder zum Sprechen zu bringen. Daher wird die aus der Akademie-Tradition des 18. Jhs. stammende Einteilung in Kunstgattungen und künstlerische Techniken verlassen zugunsten einer thematischen Gliederung. Wie dargelegt, ist das hohe Mittelalter durch eine starke religiöse Bewegung gekennzeichnet, die sich in der Gründung neuer Orden, unzähliger neuer Klöster und Stifte zeigt, in Pilgerreisen und Kreuzzugsteilnahme, Güterschenkungen an Kirchen und neuer, didaktisch-religiöser Literatur. Religiöses Leben und theologische Reflexion sind nicht mehr auf eine kleine geistliche Elite beschränkt, sondern weitere Kreise – auch Laien – nehmen daran Anteil. In hohem Maße trägt die bildende Kunst die Symbolisierung der Welt- und Heilsordnung.

Daher widmet sich das erste Kapitel dem Kern dieses heilsgeschichtlichen Lebens- und Selbstverständnisses, der Eucharistie, d. h. der Wiederholung und Vergegenwärtigung des göttlichen Erlösungsopfers für die Menschen, in dem zugleich das Zusammenfallen von irdischer und himmlischer Wirklichkeit erfahren wird. Der Altar als Ort der Liturgie ist daher besonders geschmückt. Das liturgische Gerät, die Messbücher, die liturgische Gewandung der Zelebranten werden der Bedeutung der sakramentalen Handlung gemäß materiell – durch Verwendung von Gold, Edelsteinen und Seide –, aber auch künstlerisch besonders aufwendig gestaltet. Die Kunst reflektiert auf den theologischen Sinngehalt des liturgischen Geschehens und hält diesen im Handlungsvollzug bewusst. Sie richtet sich in erster Linie an die beteiligte Geistlichkeit, denn allein sie hat Zutritt und Blick zum Hochaltar. In den Kirchenschätzen nimmt der Altarschmuck daher den ersten Rang ein. Ein Gemmenkreuz überstieg bei Weitem den Wert eines Tafelgemäldes, ja selbst die Kosten für einen Kirchenbau. Diese Differenzen zwischen der mittelalterlichen Ästhetik und Wertvorstellung und unserer modernen »Kunst«Auffassung sollen bewusst gemacht werden. Gleichsam von innen, vom in der Eucharistie symbolisierten Kern des Weltverständnisses, wird nach außen fortgeschritten.

Das zweite Kapitel reflektiert auf die unterschiedlichen Bildmedien und die verschiedenen »Sprechweisen« von Bildwerken innerhalb und außerhalb der Kirchengebäude. Wandmalereien im Chor und Sanktuarium machen diesen Ort zum Abbild der Himmelsstadt Gottes. Chorschranken betonen mit Blick auf die Laien die Heiligkeit des Chor- und Altarraumes, indem sie ihn als Ort der Apostel (und ihrer Nachfolger) oder der Engel auszeich-

14 Burg Münzenberg, Mitte des 12. – Ende des 13. Jhs.

nen. An der Grenze zum Chor errichtete, monumentale Triumphkreuze stellen den Laien das Erlösungsopfer Christi plastisch und künstlerisch eindrucksvoll vor Augen. Portale inszenieren den Eingang ins Gotteshaus als Übertritt in einen Ort höherer Bedeutung. Skulptierte Bogenfelder halten für alle die Kirchenpatrone als Fürbitter vor dem Weltenrichter bewusst; oder sie gemahnen an das künftige endzeitliche Gericht selbst.

Die beiden folgenden Kapitel akzentuieren zwei thematische Aspekte: die Bedeutung der Heiligenverehrung sowie der Erinnerung *(memoria)*. Seit Mitte des 11. Jhs. wird die Wertschätzung der Heiligen und die Erinnerung an ihr Leben oder ihre Wundertaten in immer neuen Medien zum Ausdruck gebracht bzw. propagiert. Gebeine verehrter Kirchengründer werden in Schreine über dem Altar überführt, um ihnen die gebührende Verehrung zu bezeugen. Das Leben der Heiligen wird an Schreinen, Kapellenwänden, auf Retabeln, in Handschriften oder Glasfenstern geschildert, was neue künstlerische Lösungen erfordert. Die Bildviten dokumentieren ein neues historisches Selbstbewusstsein der geistlichen Institutionen. Dies zeigt sich in ähnlicher Weise in Klostergründungsgeschichten und bildlichen Amtsgenealogien. Die zentrale, Gemeinschaft stiftende Rolle der *memoria* wird daher im vierten Kapitel erörtert. Oft übersieht man, wie viele mittelalterliche Kunstwerke mit Stifter- oder Künstlerinschriften versehen sind. Sie werden im Mittelalter v. a. mit dem Wunsch nach fürbittendem Gebetsgedenken verbunden. Der Altar als Thron Gottes, um den die Heiligen versammelt sind – und mit ihm liturgische Bücher, Geräte und Gewänder – ist der privilegierte Ort dieses Gedächtnisses und entsprechend häufig mit Stifter- und Künstlerinschriften oder -bildern versehen. Ein Grab vor dem Altar ist Kirchengründern und ausgewählten Amtsträgern vorbehalten. Doch auch durch eine besonders künstlerische, figürliche Gestaltung eines Grabmals lässt sich die *memoria* ebenso repräsentativ wie dauerhaft verankern. Im 13. Jh. erreichen dann auch bürgerliche Laien z. B. durch die Stiftung von Chorfenstern »ewiges« Gedächtnis (KAT. 171).

Das fünfte Kapitel erörtert die architektonische und bildungsgeschichtliche Selbstdarstellung geistlicher Gemeinschaften. Unterteilt in vier historische Zeitabschnitte werden vor dem Hintergrund der jeweiligen (kirchen-) politischen Konstellationen spezifische Veränderungen traditioneller Bauaufgaben vorgestellt. Die Baukunst wird als repräsentative Zeichensprache lesbar gemacht, in der auf verschiedene Weise Traditionen konstruiert, Ordenszugehörigkeit angezeigt oder kaiserliche Universalität durch Heranziehung »internationaler« Baumeister anschaulich gemacht werden. Vielfalt und Lust am Experiment, an neuen Formen und Lösungen sind ebenso in der Buchkunst der geistlichen Skriptorien zu beobachten.

Der elitäre, herrschaftliche Anspruch weltlicher, aber auch geistlicher Fürsten manifestiert sich in »höfischen« Umgangsformen und Tugendidealen, in Festen und Ritualen, im Kampf oder Spiel, und natürlich auch in (volkssprachlicher) Dichtung. Die verschiedenen Medien der bildenden Kunst spielen eine wichtige Rolle innerhalb der Kommunikation adliger Selbstentwürfe. Höhenburgen »überblicken« das beherrschte Land (ABB. 14, KAT. 281). Ihre festen Mauern und hohen Türme bieten Schutz und veranschaulichen zugleich Wehrhaftigkeit; Palas-Arkaden weisen sie als Ort von Festlichkeiten aus. Siegelbilder zeigen durch ihren Typus sogleich den Stand des Siegelführers an, der durch Namenumschrift identifiziert wird. Wappen oder genealogische Stemmata kennzeichnen die Person über ihre familiäre Herkunft, machen Rang und politische Verbindungen zeichenhaft präsent. Die zeitgenössische Literatur zeigt die Codes der Zeit und verlangt so die differenzierte Wahrnehmung und Wertschätzung modischer Kleidungs- und Rüstungsdetails, Stofflichkeiten, Farben und Schmuck.

Im letzten Kapitel wird der Blick auf die Stadt als im Hochmittelalter neu entstehende Institution gerichtet. Städte werden zu neuen Zentren künstlerischer Produktion und des Kunsthandels. Weltliche und bischöfliche Stadtherren demonstrieren ihren Rang und ihre Macht in der Stadt durch repräsentative Paläste, in der Rechtskommunikation durch Siegel. Doch auch bürgerliche Schwurgemeinschaften führen seit dem 12. Jh. Siegel, errichten Stadtmauern – zuweilen gegen den Willen des Stadtherrn. Kaufleute zeigen Ansehen und Reichtum durch große steinerne Häuser, jüdische Gemeinden bauen repräsentative Synagogen und Mikwen, Bürger treten als Kirchenstifter auf.

Schon dieser kurze Überblick macht die vielfältigen Verzahnungen verschiedener Aspekte im Band deutlich. Einzelne Werke werden an verschiedenen Stellen, unter jeweils anderen Gesichtspunkten erörtert. Von vielen Objekten aus gibt es Verweise auf andere Kunstwerke, andere Kapitel oder Katalognummern. Diese Überschneidungen und Verweise sind beabsichtigt. Sie überlagern den hier skizzierten, »systematischen« Entwurf einer Kunstentfaltung aus dem Keim der Liturgie in verschiedene kulturelle Trägerschichten, dem zugleich eine entwicklungsgeschichtliche Perspektive eingeschrieben ist. Ziel ist es, Leserin oder Leser zu verlocken, sich die Vielfältigkeit und Komplexität hochmittelalterlicher Kunst im Blättern, im vergleichenden Betrachten und im Verfolgen von Verweisen selbst zu erschließen. Damit wird zugleich ein passender Zugang gesucht für die intellektuell wie künstlerisch ambitionierte, gleichwohl assoziativ mit verschiedenen Bedeutungsebenen und Deutungsmöglichkeiten agierende Kunstkommunikation des hohen Mittelalters.

1 Lentes 2000, 21–25 – Hourihane 2003.
2 Palazzo 2000, 13–15 – Schreiner 2002.
3 Kunisch 1966, 83f.
4 Vgl. Andrieu 1956, 309–413 (ordo 41, 42).
5 Ausst. Kat. Rhein und Maas 1972, II 8 (Toni Diederich).
6 Ausst. Kat. Monumenta Annonis 1975, 180.
7 Weilandt 1992.
8 Verstegen 2006.
9 Odenthal/Stracke 1998.
10 Sozial- und Mentalitätsgeschichte: Keller 1990, 219–375 – Borgolte 2002, hier 378 – Heinzle 1999.
11 Ausst. Kat. Verborgene Pracht 2002, Nr. 6 (Detlef Zinke).
12 Lauer 2006.
13 Hamburger 2006.
14 Schreiner 2000.
15 Saurma-Jeltsch 1998.