



Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern

Linda Maria Koldau (Hrsg.)
Verlag Kloster Ebstorf

Passion und Ostern im Bildprogramm des Wienhäuser Nonnenchores

Susanne Wittekind (Köln)

Die Ausmalung des Wienhäuser Nonnenchores überwältigt den heutigen Betrachter durch ihre Bilderfülle. Angelegt ist sie auf eine wiederholte Betrachtung, die Zeit lässt für die *meditatio* der dargestellten Ereignisse, Zeit gibt für das Lesen der zahlreichen Spruchbänder. Das Bildprogramm ist komplex, es bezieht sich auf die Liturgie, weist auf theologische Kenntnisse der Nonnen und ist zu verorten innerhalb moderner Frömmigkeitsströmungen der Zeit, Anfang des 14. Jahrhunderts. Künstlerisch wie konzeptionell zeigen die Kunstwerke aus Wienhausen einen hohen Anspruch. Dies gilt für die Figur des auferstehenden Christus, die bis 1519 auf dem Altar des Nonnenchores stand und ein erster Vertreter dieses Themas in der Skulptur ist, für das Grabbild der Stifterin oder für das Glasfenster der Kreuzigung mit Tugenden im Kreuzgang, in gleicher Weise auch für die Ausmalung des Nonnenchores. Die Bindung des Klosters an den Hildesheimer Bischof als geistlichen Herrn und Ratgeber, aber auch die enge Verknüpfungen des Klosters mit dem regionalen Adel (und dem Patriziat) durch Stiftungen, Ausbildung oder Klostereintritt von Familienangehörigen verschaffte den Nonnen Kontakte und Kenntnisse weit über die Grenzen der Klausur hinweg. Reflexe davon lassen sich in der Ausmalung des Nonnenchores aufzeigen. Sie wird im Folgenden mit besonderem Fokus auf die Passions- und Osterszenen vorgestellt und als Medium religiöser Selbstreflexion und Selbstdarstellung des Wienhäuser Nonnenkonvents erörtert.

1. Einleitung

Das Zisterzienserinnenkloster Wienhausen wurde 1221/29 durch Markgräfin Agnes von Meißen gestiftet.¹ Agnes war die Gattin des Herzogs Heinrich von Sachsen und Pfalzgrafen bei Rhein († 1227), des ältesten Sohnes von Herzog Heinrich dem Löwen. Sie blieb bis zu ihrem Tod um 1250 in „ihrem“ Kloster und wurde dort bestattet. Die Erinnerung an die Stifterin wurde künstlerisch um 1270 durch ein figürliches Grabbild unter-

¹ Maier 1970, mit Angabe der Quellen und historischer Einleitung (S. XVIIff); zur Gründung vgl. *Chronicon Hildesheimense* MGH SS VII, 860, und Schenkungsurkunde Urk. 7, Urk. 9 im Klosterarchiv. Vgl. zuletzt Siart 2008, S. 21. Zur Baugeschichte siehe Mohn 2006, S. 234–245.



stützt.² Unter Äbtissin Margarethe II. von Schöningen (um 1302–1317) und Propst Dietrich von Prome (um 1309–1315) wird Agnes zudem in einem Stifterbild neben dem Eingang zum im Westflügel neu errichteten Refektorium dargestellt. Hier steht sie unterhalb der Madonna mit dem Kind und präsentiert dem Klosterpatron Alexander den Bau einer doppel-türmigen Kirche.³ Nach Agnes traten immer wieder weibliche Mitglieder des Herzogshauses Braunschweig-Lüneburg ins Kloster Wienhausen ein und nahmen hier das Äbtissinnenamt wahr.⁴

Die Klostergründung Wienhausen wurde wesentlich auch durch Bischof Konrad II. von Hildesheim (1221–1249) unterstützt, der zur finanziellen Versorgung dem Kloster die bischöfliche Archidiakonatskirche am Ort mit allen Rechten (Grundbesitz, Zehnteinkünfte, geistl. Niedergericht) zusprach und die Gründung 1233 urkundlich bestätigte.⁵ Die Hildesheimer Bischöfe treten auch in späteren Urkunden als Rechtsvertreter des Nonnenklosters auf. Die Fürsorge des Hildesheimer Diözesanbischofs beschränkte sich also nicht allein auf die Gründungszeit. Denn obwohl Otto I. (1204–1252) von Braunschweig-Lüneburg 1244 die Aufnahme des Klosters in den Zisterzienserorden beantragte, blieb dessen geistliche Oberaufsicht auch weiterhin beim Bischof von Hildesheim. Diese doppelte (Ein-)Bindung des Klosters, einerseits in den regionalen (Hoch-)Adel, andererseits an den Hildesheimer Bischof, dessen Domschule im 13. Jahrhundert ein Zentrum der Scholastikrezeption und Rechtskunde im Reich blieb, bestimmt das hohe Anspruchsniveau der Ausmalung des Nonnenchores. Die Erweiterung und reiche Ausstattung des Klosters setzt jedoch schon vorher, gegen Ende des 13. Jahrhunderts ein. Dieser Zeit gehört die Allerheiligenkapelle im westlichen Flügel des älteren, nördlich direkt an die Kirche angeschlossenen Kreuzgangs. Die Nutzung dieses Kreuzgangflügels als Äbtissinnen-Grablege, vor allem aber das

Bildprogramm der die wohl erst in A chores ausgeführt auf die Funktion c

Im Zusammenha nologisch ab 1325 anstelle von deren schossiger Bau er nenkirche einnim che erfolgt vom ol Propst gibt es ein südwestlichen Tre aufsteigend gestu nenkirche und heb bogenfenster mit l gels hervor. Die S und zweibahnige lung der Nonnenl des Baus um 1335 sin Luthgard II. (1 (1338–1343) eine schweig-Lüneburg 15. Jahrhunderts Wienhausen auf strengere Regelol meinschaftliche L eingehalten würd nach Absetzung c Hoya (1422–1437 tungen den Klost sehr gemehrt. 148 andt“ die Wandm malt.⁹ Diese Über Heinrich Ludger :

² Zur Verortung der Grabfigur der verehrten Klostergründerin Agnes innerhalb der zeitgenössischen Grabmalkunst und Stiftermemoria siehe Hengevoss-Dürkop 1994, S. 1–19, zum Stifterbild im Kreuzgang sowie im Gewölbe des Nonnenchores S. 117ff.

³ Die Personen sind inschriftlich bezeichnet. Neben Agnes stehen Äbtissin Margarethe und Propst Dietrich zu Seiten eines detailgetreuen Modells des Westflügels – vgl. Maier 1970, S. 81–84; Siart 2008, S. 43. Zur fürstlichen Stiftermemoria in Zisterzienserklöstern siehe Laabs 1999, S. 111–151.

⁴ So trat die Schwester Herzog Ottos des Strengen von Braunschweig-Lüneburg nach kurzer, 1291 geschlossener Ehe mit Heinrich I. von Wendel-Werle nach dessen Ermordung ins Kloster Wienhausen ein, wo sie 1321 starb und beim Laienaltar begraben wurde; vgl. Appuhn ³1986, S. 11.

⁵ Vgl. König 1980.

⁶ Maier 1970, S. 79f

⁷ Mohn 2006, S. 23f

⁸ Pischke 1993.

⁹ Diese Übermalung allem Konturen der F 1868/9 entfernt. Laut genkapelle und gehör ausgeführt wurden (v (Appuhn ³1986, S. 2f frischung“ der Malere



sich jedoch, wie aus der ersten zeichnerischen Aufnahme des Restaurators und seinen Aufzeichnungen ersichtlich wird, eng am älteren ikonographischen und farblichen Bestand orientiert.¹⁰

2. Die Ausmalung des Nonnenchores

Schon Michler und Appuhn erkannten, dass den Passions- und Osterthemen im Bildprogramm der Nonnenkirche ein besonderes Gewicht eingeräumt wurde. Denn „die Mehrzahl der Themen wurde nach der Liturgie des höchsten Festes ausgewählt, der Feier des Karsamstages“.¹¹ So ist an der Südwand entsprechend dem ersten Lesungstext der Osternacht die Schöpfungsgeschichte dargestellt (Gen 1,1–31, Gen 2,1–2), auf der Nordwand der Durchzug durch das Rote Meer (Ex 14,24–31), d.h. das Thema der zweiten Lesung vor der Taufe.¹² Die österliche Auferstehung Christi war – bis im Jahr 1519 das neue Retabel aufgestellt wurde – wohl in Gestalt der (um 1290 geschaffenen) Holzskulptur des Auferstehenden Christus auf dem Altar des Nonnenchores plastisch präsent.¹³ Appuhn sieht daher die Wandmalereien des Nonnenchores auf dieses Andachtsbild des Auferstandenen hin ausgerichtet.

Der folgende Beitrag versucht, die Wahrnehmung der Malereien durch die Nonnen im liturgischen Festkontext zu rekonstruieren. Wird im liturgischen Festzusammenhang durch Lesungen, Gebete und Gesänge, durch die Nennung biblischer Personen, Ereignisse oder Worte die Aufmerksamkeit auf bestimmte Bilder gelenkt? Wird dadurch die Rezeption der Kar- und Osterliturgie multimedial intensiviert? Doch ein weiteres ist zu bedenken. Anders als mobile Wandbehänge oder Antependien ist die Ausmalung des Nonnenchores für die Nonnen das ganze Jahr über zu sehen, d.h. auch außerhalb der Osterliturgie. Indem die Malereien, wie zu zeigen ist, nicht nur Lesungsthemen, sondern auch liturgische Gesänge der Osterliturgie aufgreifen, halten sie diese ganzjährig prä-

sent. Im liturgischen Ostern somit einen In einem zweiten Sch das im Kontext der I schichtlichen Zusam weitere Geschehen a fällt in Wienhausen Erscheinungen Christ sionsgeschichte in de lung also auf wichti oder unterstützt sie d heilsgeschichtliche E die Malereien im Wi che Ordnung präsent Nonnenchor wird zu

Seit der kunsthistor Ausmalung der Noi Hector Witthoff 185 schrieb schon der Au sin Wilhelmine Fisch in gewisser Weise ei jetzt gestörte Harmc stellt sein wird, so w werden.“¹⁵ Malereier gleichermaßen wie r tungszustand dieser Restaurierungen des staunlich gut.¹⁶ Bes orange-rot und bla Chorgestühl schließ Südwand fortlaufen fenstern die Aposte sten Petrus und Pau sind die Martyrien v von den Fenstern er dargestellt sind, ne

¹⁰ Vgl. Michler 1967, S. 34–39, Michler 1968, S. 66. Allein Siart 2008, S. 28, berichtet ohne Angabe von Quellen von einer Kopie der freigelegten originalen Wandmalereien und deren Übertragung auf eine neue Putzschicht durch Schröber.

¹¹ Appuhn 1986, S. 18 (Zitat) und 20, vgl. bereits Michler 1968, S. 10ff.

¹² Schott 1962, S. 412–417; vgl. die Erläuterungen zu den Lesungen der Osternacht durch Honorius Augustodunensis († 1157) in seinem weit verbreiteten Handbuch zur Liturgie, *Gemma animae*, Liber 3 cap. 104f (PL 172, Sp. 669f); zu Autor und Werk siehe Vollmann 1991, Sp. 122.

¹³ Ob der überlebensgroße Grabchristus (um 1290–1300), der unter Katharina von Hoya in ein zu öffnendes Ostergrab mit Szenen des Lebens, der Passion und Auferstehung Christi integriert wurde, ursprünglich ebenfalls im Chor aufgestellt war, ist in der Forschung strittig; vgl. Hengevoss-Dürkop 1994, S.45–51.

¹⁴ Siart 2008, S. 31, m und Zitate liturgischer

Osterliturgie deutlich n

¹⁵ Zitiert nach Michler

¹⁶ Zur Restaurierung i lerischen Wirkung S.16



Alexander der Reichsheilige und Ritter Mauritius sowie Christophorus und der Erzengel Michael. Der im Südosten beginnende Schöpfungszyklus endet auf der Westseite mit der Zusammenführung Adams und Evas und dem Sündenfall. Er leitet mit der Strafrede Gottes rechts über zur Vertreibung, mit der auf der Nordwand eine Auswahl alttestamentlicher Szenen beginnt. Sie reichen von der Noah-Geschichte und Abrahams Opfer bis zum Auszug der Israeliten aus Ägypten. Während im unteren Register jeweils die benachbarten Szenen zweier Joche in einem Streifen zusammenstehen, wird das obere Register gegenläufig rhythmisiert durch die Lünettenfelder, die durch die tief herabgezogenen Gewölberippen begrenzt werden. In dieser oberen Streifenzone wird das Joch zur bestimmenden Einheit. Die Bildstreifen werden durch ein horizontales Rankenornament voneinander geschieden; nach oben hin sind durch einen Architekturfries abgeschlossen, der hinter den Gewölberippen fortzulaufen scheint. Das verbleibende obere Lünettenfeld wird mit Weinranken und Eichenlaubranken gefüllt. Diese kehren in ähnlicher Form auf den in diese Zone einschneidenden Zwickeln der Gewölbekappen wieder. So wird der Blick nach oben hinauf ins Gewölbe gelenkt. Hier wandert der Blick zwischen den Medaillons hin und her: Je drei sind in einer Gewölbekappe zusammengefasst, je zwölf thematisch einander zugehörige in einem Joch zusammen-

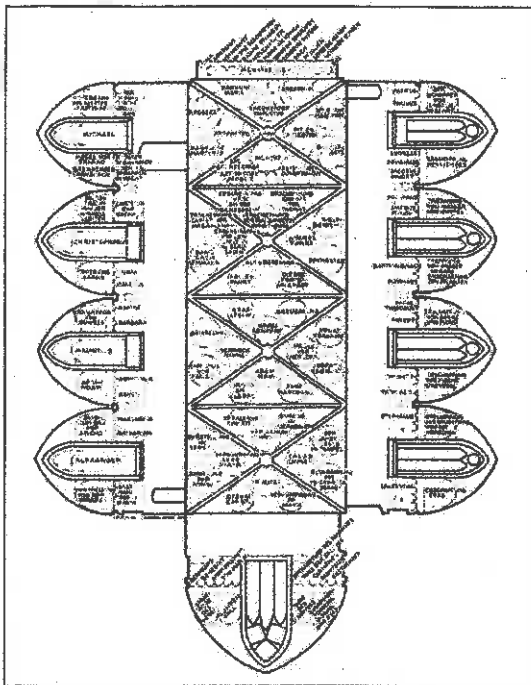


Abb. 32:
Wienhausen,
Programm der
Nonnenchorausmalung

mengestellt (Abb. 32): im westlichen Joch sind es Szenen von der Verkündigung bis zum Einzug in Jerusalem, im nächsten Joch Szenen der Passion Christi von der Fußwaschung Petri bis zu Höllenfahrt Christi. Im dritten Joch schließen sich Ereignisse von der österlichen Auferstehung bis zu Christi Himmelfahrt und Pfingsten an. Allein das östliche Joch durchbricht diese narrative Ordnung mit einer zentralen Komposition des Gotteslammes im himmlischen Jerusalem, umgeben und verehrt von den Ältesten, Propheten, Aposteln und Heiligen, unter denen auch Stifterin Agnes mit ihrem Gatten Heinrich Aufnahme finden. Kennzeichnend für die Raumwirkung ist die überwältigende Fülle an Bildern, die Vernetzung der Bildflächen auf Wänden und Gewölbe, die den Betrachter respektive die Nonnen umfassen.

Im Folgenden wird die Gestaltung der Chorschiffwandung vorgestellt, und der Ostertag wird diesen einchorausmalung. Struktur deutlich der Auftraggeber zugeht.

Ein wichtiger Bestandteil sind die langen Rippen der Evangelienauferstehung und die mittlere Joche sind durch die archaischen Christus. Aufgrund der wenigen Aspekte der Spruchbänder sind die Passionsgezielte Bildformuli-

Als Überleitung führt der Einzug (Gewölbekappe der charakteristisch sind die Übergabe von Bibeln miteinander verbunden zum Augenzeuge gleich zum Ohrenpraxis wurde Selbsterbetriebe der Unnen „hörten“ die somit und stimmte Volks, *osanna filii domini* – dies nachtags zum Auftakt

Direkt gegenüber Petri die Passion

¹⁷ Zedelmaier 1991. 11. Jahrhundert sich den Kontakt mit arabischen und im 13. Jahrhundert



Auch hier wird der zentrale Dialog zwischen Petrus und Christus in Gestalt von Spruchbändern ins Bild aufgenommen.¹⁸ Die Zitate sind der Evangelienlesung vor der Fußwaschung am Gründonnerstag entnommen (Joh 13,1–15). Petrus versucht, Christus abzuwehren mit den Worten *non lava bis mihi pedes in aeternum* (in Ewigkeit sollst du mir nicht die Füße waschen), worauf Christus antwortet *si non laveris non habebis partem mecum* (wenn ich dich nicht wasche, hast du keine Gemeinschaft mit mir – nach Joh 13,8). Daraufhin verlangt Petrus, Christus möge ihm auch Hände und Haupt waschen. Christus lehnt dies ab mit dem Hinweis auf die Vollgültigkeit dieser einen Reinigung durch ihn. Theologisch wird Christi Fußwaschung Petri und seine Erklärung als Hinweis auf die einmalige Reinigung des Gläubigen von der Erbsünde durch die Taufe verstanden, während die durch das Erdenleben immer wieder verschmutzten Füße wiederholt in gegenseitiger Demut gereinigt werden sollen, d.h. die Seelen durch die Fürsprache Christi und das eigene und wechselseitige Gebet gereinigt werden.¹⁹ In derselben Gewölbekappe sind zwei weitere Medaillonbilder zum Gründonnerstagsgeschehen angeordnet, das Abendmahl und das Ölberggebet. In der Gründonnerstags-Liturgie ist die Abendmahlseinsetzung präsent durch die Lesung von 1 Kor 11,20–32, wo Paulus zum Gedächtnis an Christi Einsetzung des Abendmahls bei gemeinschaftlichen Mahlfestern auffordert. In Wienhausen ruht Johannes (nach Joh 13,23) schlafend an der Brust Christi. Dieses Motiv erfährt seit dem Ende des 13. Jahrhunderts insbesondere in Frauenklöstern eine besondere Aufmerksamkeit und wird auch als Einzelgruppe skulptural dargestellt, so im Dominikanerinnenkloster Katharinenthal.²⁰ Denn indem die Brust des Herrn (nach Joh 7,37) als Quelle des Lebens und der Weisheit aufgefasst wird, verkörpert Johannes' Ruhen an der Brust Christi die ideale Christusminne (Hld 5,2), zugleich die über diese Herzensnähe auf ihn überströmende Weisheit und Offenbarungskraft Gottes.

¹⁸ Zu den Anfängen dialogischer Spruchbänder siehe Wittekind 1996, S. 343–367. Die meisten Spruchbandtexte sind von Maier 1970, S. 93–98, korrekt transkribiert, die biblischen und liturgischen Zitate jedoch nicht nachgewiesen.

¹⁹ Walafriid Strabo, *Glossa Ordinaria* (PL 114), Sp. 355–426, hier Sp. 405.

²⁰ Haussherr 1968, Sp. 454–456. Zur Christus-Johannes-Gruppe aus Katharinenthal (Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, um 1280/90) siehe Krone und Schleier 2005, Nr. 310 (Robert Suckale) und Hamburger 2002; zur Christus-Johannes-Gruppe im Graduale von Katharinenthal von 1312 (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum LM 29329a), ebd., S. 108–110, zur Katharinenthaler Christus-Johannes-Skulptur ebd. S. 168.

Beim Ölberggebet
Jünger – nach Maier
Johannes –, die e
fen und ihm in si
sten. Sie werden
Christi Bitte auf
transeat a me cu
diesen Kelch an
wort aus der Har
werde offenbar
biblisches Zitat,
Christi hin, der
Gottes ergibt. S
diese „Einsicht“
stus zur Annahr

In den folgenc
bänder verzichte
sprichwörtliche
hätten, so der B
das Schwert eir
der hier nur sei
maniles wäscht
die letzten Wor
In den Wienhä
dialogische Ak
nössischen Pas
verzichtet. Die
bekannten, iko

Umso mehr f
rat Christi durc
sti durch einer
Symbol des dr
wird hier zum
Vorführung Cl
wird die nur
Tetrarchen He
des Karmittwo
keine weitere
durch die Sch
Christus in ei

²¹ Blochmann
Herodes auf der



König der Juden. Christi wahres, von Herodes jedoch verkanntes Königtum wird hier durch die grünende Krone Christi bezeichnet und der bloß weltlichen Königsherrschaft des Herodes kompositionell gegenübergestellt.

Eine herausgehobene Rolle kommt in Wienhausen der Klosterpatronin Maria bei der Kreuztragung, Kreuzabnahme und Grablegung Christi zu. Sie ist es, die hier anstelle des Simon von Cyrene das Kreuz Christi mit diesem zusammen trägt; beider Gesichter sind dabei über den Kreuzesbalken hinweg einander zugewandt.²² Bei der Kreuzabnahme umfängt Maria die Brust des



Abb. 33:
Wienhausen,
Nonnenchor, östliche
Kappe des 2. Gewölbe-
jochs: Kreuzigung,
Kreuzabnahme und
Grablegung

Gekreuzigten, das Gesicht an das seine und seinen rechten Arm wie in einer liebevollen Umarmung (*amplexus*) über ihre Schulter gelegt (Abb. 33).²³ Auch bei der Grablegung steht allein Maria vor dem Sarkophag und bettet das Haupt des Sohnes, wobei ihre Wange die seine zärtlich berührt, ähnlich wie in Darstellungen von Bräutigam und Braut des Hohenliedes (*sponsus – sponsa*). In ihrer

Sohnesliebe erscheint Maria hier als Vorbild für die Christusminne der Nonnen, der Bräute Christi.²⁴

Das Passionsjoch bietet mit seinen Medaillons eine Art Evangelienharmonie, ähnlich wie sie in der zeitgenössischen Passionsliteratur zu finden ist. In der Karwoche werden die vier Passionsberichte der Evangelien gelesen. Beginnend am Palmsonntag mit der Passion nach Matthäus (Mt 26–27), wird am Kardinienstag Mk 14–15, am Karmitwoch Lk 22–23, am Gründonnerstag Joh 13 (Fußwaschung) und am Karfreitag schließlich die Passion nach Joh 18–19 vorgetragen. Die Bilder rekapitulieren den Ver-

lauf, die wichtigsten sie Sondern Christi nach Mt 2 nach Lk 23,12. Do denen Berichte zu bänder, vielleicht Evangelien verwe theologisch aufge nerhalb dieser Pa jünger Johannes : vor Augen, denen

Im Osterzyklus we Sie zitieren vor al tigen und aktuali geschehen in der

Gegenüber der Joch den Aufers Befreiung der Vor zwei Engeln begl und wie Christus fügten Spruchbar gegeben. Denn di es spes desperatis sind der Oster-An ticum triumphale

²² Vgl. Michler 1967, S. 172. Auch auf den Wienhäuser Altardecken, die etwa zeitgleich mit der Ausmalung des Nonnenchors zu datieren sind, trägt Maria mit Christus das Kreuz, indem sie den Querbalcken stützt, doch schreitet sie dort ohne Blickkontakt hinter Christus her; zu beiden Altardecken siehe Kroos 1970, S. 71, Kat. Nr. 118, Abb. 203, sowie Kat. Nr. 44 (Leihgabe im Kestner-Museum, Hannover), Abb. 204, Details Abb. 208.

²³ Vgl. ebd., S. 175; Michler 1968, S. 42. Dieses seltene Motiv kommt, worauf Siart 2008, S. 69–71, im Zusammenhang des Glasfensters der Kreuzigung mit Tugenden im Kreuzgang hinweist, auch in einer Heilsspiegelhandschrift in Kremsmünster (Stiftsbibliothek, Cod. 243, fol. 31v, um 1330) vor. Vgl. den Beitrag von Hans-Walter Stork in diesem Band.

²⁴ In der Grablegungsszene im Glasfenster des Kreuzgangs nimmt eine Äbtissin als Stifterin, vermutlich die von 1328 bis 1338 amtierende Äbtissin Luthgard, Tochter Herzog Ottos des Strengen von Braunschweig-Lüneburg, die Maria entsprechende Position vor dem Sarkophag ein, sie wird allerdings kleiner und als Beterin dargestellt; vgl. Siart 2008, S. 65. Hengevoss-Dürkop 1994, S. 123, weist daraufhin, dass die Grablegungsszene des Gewölbemedillons in einer Pergamentminiatur wiederholt wird, die zu den Funden aus dem Nonnenchor gehört, und skizziert die Einbindung Wienhausens in die Frauenmystik der Zeit.

²⁵ Der Ritus der Jura Frauen galten als Br als weibliches Medit Identifikationsmuste

²⁶ Cum rex gloriae principum tolli proclamaverat: // Adverte claustris: / Te no magna consolatio in niederkämpfen, / da rief das Volk der Gekommen bist du, E in dieser Nacht aus reichen Klagen, / du – Übersetzung nach Spruchband zitierte phon im 11./12. Jah Darstellung von Ad aufgegriffen, so im S. 330; Loerke 2003,



tend für den Gläubigen, der Christus um die Errettung seiner Seele aus dem Fegefeuer bittet.

Das mittlere Auferstehungs-Medaillon zeigt den gekrönten Christus, der mit Kreuzfahne in der Hand frontal dem Sarkophag entsteigt, vor dem sich die schlafenden Soldaten zusammenkauern. Er wird hier begleitet von zwei Engeln mit Harfe und Fiedel. Aus dem Kreuznimbus am Himmel fällt ein Spruchband neben dem Auferstandenen herab mit dem Aufruf: *exsurge gloria mea (exsurge psalterium et cithara)* (erhebe dich, mein Ruhm, Psalter und Harfe wacht auf – Ps 56,9). Psalm 56 gehört zu den *Miserere*-Psalmen; im ersten Teil des Psalms bittet der verfolgte Beter bzw. die bedrängte Seele Gott um Beistand, bevor im zweiten Teil das bereite Herz zum musikalischen Lobpreis Gottes aufruft. Der zitierte Psalmvers wird hier aus seinem Gebetskontext gelöst und durch seine szenische Einbindung umgedeutet in eine direkte Aufforderung Gottes an Christus, aufzuerstehen. In ähnlicher Weise auf die Auferstehung Christi hin wird dieser Psalmvers auch in hochmittelalterlichen Psalmenkommentaren gedeutet.²⁷ Durch die Begleitung der musizierenden Engel wird in Wienhausen die Aufforderung eingeschlossen, anlässlich der Auferstehung Christi musikalisch den Lobpreis anzustimmen.²⁸ Die Christus mit ihren Instrumenten begleitenden Engel werden so zum Vorbild für den liturgischen Gesang und die Musik der Nonnen.²⁹ Dass diesem liturgischen Gesang in den niedersächsischen Frauenklöstern eine besondere Bedeutung beigemessen wurde, zeigen die aus dem Zisterzienserinnenkloster Medingen

²⁷ Vgl. Gerhoch von Reichersberg, *Commentarius in Psalmus LVI* (Migne PL 193), Sp. 1704f: „Et nunc ecce jaces in spelunca sepulcri nihil sonans, quod non diu fieri convenit, quia post tempus tacendi tempus loquendi sequitur, quod ecce jam jam imminet vespera Sabbati lucescere in prima Sabbati. *Exsurge* itaque *gloria mea*, id est, caro, per quam ego Divinitas glorificata sum, et adhuc amplius glorificabor. *Exsurge, psalterium et cithara*, id est, caro per immortalitatis gloriam sic redintegrata, ut ulterius frangi non valeas, et hoc verum esse ostendas, quod nostri citharistae atque psalmistae canere jucundum habent. Christus resurgens a mortuis jam non moritur, mors illi ultra non dominabitur (Rom. VI, 9).“

²⁸ Vgl. Richard von St. Viktor, *Sermo in die paschae* (Migne PL 196), Sp. 1072, der mit dem Psalmzitat zum rechten Einsatz von *cythara* und Psalter zum Lobpreis Gottes ermahnt: „Nil enim prodest portare citharam et psalterium, nisi fiat totum propter Deum. Debemus enim declinare a malis et insistere bonis, ad Dei laudem et gloriam.“

²⁹ Zu liturgischem Gesang und Musikübung in Nonnenkonventen siehe Koldau 2005, S. 595–650. Aufgegriffen wird dieses Motiv nochmals in der westlichen Kappe des östlichen Gewölbejochs mit Darstellung der Engelschöre, zudem bei der Darstellung Christi als Bräutigam der Jungfrauen im östlichen Joch der Nordwand.

stammenden Gebet zur Meditation und Gebets, zitiere liturgische Gesänge

Es folgt der Dialog zwischen dem Grabsitzenden Erben und dem auf Mt 2 *Domini descendit ubi positus erat Dominus* kommt und seht (Luka).³¹ Die hier zitierten Osterrollenspiele das O

Gerade in den also liturgische Gebete der historischen I binden sie mit ihren genwärtigung in Bildlich wird diese Engle als Begle der Auferstehung Christi Instrumenten glei

³⁰ Lipphardt 1987, S. 100. Lipphardts Datierung (Sp. 983) korrigiert; z. B. Wienhäuser Liederbuch ein Austausch zwischen Henrike Lähmann

³¹ Das Responsorium *Domini descendit de caelo* timere: scio enim quod Dominum, alleluia. Si xitissubm (eingesehen fol. 126r (State Library augusta, Ms. 2797, fol. 25.3.2009). Dieses Responsorium *quaeritis*, so bereits in 1887, S. 32f.

³² Dies lässt sich auf die Gruppe der trauernden Anstasisszene rechtlich matutin und der Oster



In den Frauenkonventen bildeten Liturgie und Offizium (Stundengebet) das Zentrum des geistlichen und Gemeinschaftslebens; das Singen der dafür jeweils vorgesehenen, lateinischen Texte gehörte zu den Pflichten und dem elementaren Lernstoff der Nonnen.³³ Obgleich vom visuellen Mitvollzug der Eucharistiefeier ausgeschlossen, sind die Nonnen durch ihren Gesang in das liturgische Geschehen einbezogen, in dem nach mittelalterlicher Vorstellung himmlische und irdische Liturgie zusammenfallen, Engel und Gläubige zusammen den Lobgesang Gottes anstimmen.³⁴ Dies wird in den Malereien des östlichen Jochs im Nonnenchor noch einmal besonders herausgehoben. Denn hier versammeln sich Engel- und Heiligenchöre, unter ihnen auch noch einmal das musizierende Engelpaar der Auferstehungsszene, und mit ihnen auch die Nonnen und Stifter um den ewigen, göttlichen Herrscher. Die Beziehung von Psalm 56,9 auf die Auferstehungsszene weist auf eine gute theologische Bildung der Konzeptor(inn)en des Bild- und Textprogramms.

Nach den Osterszenen folgen in der nördlichen sowie der östlichen Gewölbekappe dieses Jochs sechs Erscheinungsszenen (Abb. 81). Sie sind mit der Osterliturgie insofern direkt verbunden, als nach der Lesung der Ostergeschichte in der Osternacht (Mt 28,1–7) sowie in der Ostersonntagsmesse (Mk 16,1–7) in der Osterwoche die Evangelienberichte über die verschiedenen Erscheinungen Christi gelesen werden: am Ostermontag die Emmaus-Geschichte (nach Lk 24,13–35), am Osterdienstag Christi Erscheinung unter den Jüngern (Lk 24,36–47), am Ostermittwoch die Erscheinung Christi am See Tiberias mit dem Fischzug Petri (Joh 21,1–14), am Osterdonnerstag der Bericht von Christi Erscheinung vor Maria Magdalena als „Gärtner“ (Joh 20,11–28), zur Osteroktav (Weiber Sonntag) die Erscheinung Christi unter den Jüngern und der Thomaszweifel (Joh 20,19–31).³⁵ Theologisch werden die Erscheinungen Christi als Beweis seiner leiblichen Auferstehung, als Vorwegnahme seiner endzeitlichen Wiederkehr

(Parusie), aber als Lebensgemeinschaft aufgefasst.³⁶

Während umfa-
hundert zunehr
Zusammenhang
passio und *imita*
bleiben ausführli
wicht erhalten si
Dieser wohl von
für eine Klarissi
14. Jahrhundert
sprachlichen Übe
leiteten die Non
das biblische G
insbesondere des
matisch reflektie
die Majestät Gott
48–58). An die M
Ben sich die öst
sehr ausführlich
auch apokryphe
beziehen.³⁹ Auch
(Prag, Nationalb
fol. 14r–17v) wi

³⁶ Vgl. Hoffmann/S
³⁷ Doch gibt es Au
fol. 61v, 63r, 63v, 6
Gebetstexten der Os
Bibliothèque Nationa
mentarband, sowie U
im Codex Egberti (T
die Bilder unmittelba
100v); vgl. Franz/Ro
die Osterszenen, d.h.
meist direkt Christi I
³⁸ Ruh 1987, Sp. 28
aus dem sächsischer
(Leipzig, UB Hs. 801
Mechthild von Hack
tik wiederum in den
dung der Heideklöst
³⁹ Erörtert werden
dalena, den drei M
versammelten Jünger
sowie den 50 Jünger

³³ Koldau 2005, S. 599–627.

³⁴ Zur medialen Vergegenwärtigung der Nonnen am Altar siehe Eggert 2007, S. 281–288, sowie das von DFG geförderte Projekt von Stefanie Seeberg, „Textile Bildwerke. Liturgische Textilien als Bildträger und Medium der Frauen“ (am Beispiel des Prämonstratenserinnenklosters Altenberg/Lahn), siehe: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/khi/projekte.html#textilien>.

³⁵ Vgl. Schott 1962, S. 501–524. Siehe Schiller 1971, S. 88 zur theologischen Grundlage, S. 89 zu den Perikopen der Osterzeit, S. 90–120 zu bildlichen Darstellungen der einzelnen Erscheinungen Christi.



Teil des Marien traktats die Freude über die Auferstehung und Begegnung mit Christus gegenübergestellt und durch Bildreichtum verdeutlicht (Abb. 82).⁴⁰

Ein auffälliges Merkmal der Wienhäuser Erscheinungsszenen sind die Spruchbänder. Sie betonen das Gespräch zwischen Christus und den Jüngern bzw. den Frauen. Zunächst erscheint Christus hier Maria Magdalena als Gärtner (Abb. 72). Nach Joh 20,13–18 erkennt Magdalena ihn erst, als er sie mit ihrem Namen „Maria“ anspricht.⁴¹ Diese biblische Anrede wird hier ersetzt durch Christi Erlösungszusage an Magdalena aus der Gastmahlsgeschichte (Lk 7,50): *Maria ecce fides tua te salvam fecit* (siehe, dein Glaube hat dich errettet).⁴² Maria Magdalena erkennt Christus darauf (nun wieder nach Joh 20,16) als *rabboni* (Meister) an. In ihren Mund gelegt bzw. in ihrem Spruchband fixiert wird zudem Christi Weisung, den Jüngern zu berichten. Dieses Beispiel zeigt, dass in Wienhausen nicht nur liturgische Texte bzw. Gesänge in die biblische Erzählung eingebaut werden, sondern dass ebenso frei und geschickt andere Bibeltexte herangezogen werden, um der Szene eine bestimmte theologische Wendung zu geben. Denn hier wird der Glaube, die Christusminne als Erlösungsweg betont. Zugleich wird durch das

⁴⁰ Toussaint 2003, zu den Oster- und Erscheinungsszenen hier S. 165–180. Dargestellt werden auf fol. 14r der Besuch der Marien am leeren Grab und ihre Begegnung mit Christus, gegenüber auf fol. 15r Petrus und Johannes am leeren Grab, die Emmaus-Begegnung und das Emmaus-Mahl (Christus auch hier als Jakobspilger gekleidet), auf fol. 15v Christi Erscheinen unter den Jüngern, der ungläubige Thomas und der Fischzug im See Tiberias. Im Text führt der Autor und Dominikaner Colda Maria und Magdalena als zwei unterschiedliche Modelle der Christusminne vor.

⁴¹ Die Komposition setzt die Aufforderung Christi an Magdalena, ihn nicht zu berühren, durch den trennenden Baum zwischen beiden um.

⁴² Vgl. Michler 1968, S. 40. Noch enger ist die Verbindung dieser beiden Begegnungen Magdalenas mit Christus beim Gastmahl im Haus Simons sowie bei Christi Erscheinen im Garten auf einer nieder-sächsischen Bildstickerei (Wernigerode, Evangelische Kirchengemeinde St. Sylvestri), die allein diese beiden Szenen darstellt und um 1240/1250 offenbar für ein Frauenkloster, evtl. für das Augustinerchorfrauenstift Heiningen oder das benachbarte Benediktinerinnenkloster Drübeck, gefertigt wurde. Während das Spruchband den Friedensgruß Christi *Vade in pace* in der Gastmahlsszene über Magdalenas Haupt emporsteigen lässt, fallen dieselben Worte Christi in der Erscheinungsszene direkt in Magdalenas betend erhobene Hände hinein. Die umlaufende Inschrift beginnt links A PHARISEO ES. INVITATUS MARIE FERECULIS SADIATUS MULTUM DIM(i)TTIS MULTUM AMANTI + (Von dem Pharisäer eingeladen, durch Marias Speisen gesättigt, vergibst du der, die viel geliebt hat); der zweite Teil der Inschrift zitiert, wie Kroos gezeigt hat, eine Homilie Gregors des Großen (*Homiliae in Evangelia*, PL 76, Sp. 1239), die jedoch auch zum Magdalenenoffizium als Antiphon gesungen wurde (Antiphonar aus St. Amand, 12. Jh. in Valenciennes, Bibliothèque Municipale Ms. 114, fol. 148v – vgl. <http://bach.musie.uwo.ca/cantus/search.asp>): DISCITE. QUO. DOLORE. ARDET. QUE. INTER. EPULAS. FLERE. + ROA [statt: non] ERUBESCIT (Erkennt den brennenden Schmerz derjenigen, die sich nicht schämt während des Gastmahls zu weinen); für Kroos 1970, S. 35, Kat. Nr. 100, weist die fehlerhafte Inschrift auf mangelnde Lateinkennntnis und damit auf einen Nonnenkonvent als Entstehungsort hin. Vgl. Puhle 2009, Bd. 2: Katalog, Nr. V.20 (Barbara Pregla) mit Farbabbildung S. 223.

Lukas-Zitat diese Gastmahls im Haus Nordwand dargestellt sich offenbar durch die Frau. Dies geschieht durch das Hören der Rede an seiner Rede an nur durch Christus Seele.

Auch in der En nicht sogleich, sondern offenbar von der 72). Die Spruchbandfrage (nach Lk 2-Reden?), sodann *solus peregrinus* Jerusalem, der den Text wörtlich gestellt. Auffällig wird, die Jünger (Brotbrechen) an Hinweis auf die s die in Maria (s.o. stusnähe vorgebi

Bei der Erscheinung in Jerusalem (Lk anhand seiner d Spruchband zitierte *timere* (Friede sei Hier klingt die fr evangelium an. (*et pedes*) (seht n die Jünger wie ar stus hier seine W verlassen gleichs forderung an die Leiden zu betrach sti wird auch be Gewölbekappe a befehls an die A Jünger herausges betend erhobener Spruchband (nac



macht: *data est mihi omnis potestas (in caelo et in terra)* (mir ist alle Gewalt gegeben, im Himmel und auf Erden). Zugleich versichert er den Jüngern, und mit ihnen den Nonnen, die ihn ebenso andächtig verehren: *ecce ego vobiscum sum* (siehe, ich bin bei euch alle Tage (bis ans Ende der Zeit – nach Mt 28,20)). Neben dieser Szene steht die Darstellung des Thomaszweifels (nach Joh 20,24–29) (Abb. 71). Wie in der vorherigen Szene kniet auch hier Thomas vor Christus, doch er streckt seine Finger in die Seitenwunde des Herrn. Begleitet wird diese Erkenntnisgewissheit stiftende Geste durch sein Spruchband: *deus meus et dominus meus* (Mein Herr, mein Gott – Joh 20,28). Christus antwortet ihm *quia vidisti me thoma credisti, beati qui non viderunt et crediderunt* (weil du mich gesehen hast, hast du mich erkannt, Thomas; selig die nicht sehen und doch glauben – Joh 20,29). Äußeres Sehen und innere Erkenntnis im Glauben werden in dieser Szene thematisiert, ebenso der Glaubenszweifel und die Glaubensgewissheit. Thomas wird zum Modell für die Adressatinnen, dies gerade auch in der körpergebundenen Christus-Erfahrung, die für die Frauenmystik der Zeit typisch und leitend ist.⁴³

2.3. Zwischenfazit

Im Hinblick auf die Ausgangsfrage nach Bezügen der Ausmalung des Nonnenchores zur Passions- und Osterliturgie lässt sich festhalten, dass in den Medaillons des Gewölbes zum einen die zu den Festtagen gehörenden Lesungstexte aufgerufen sind. Doch darüber hinaus werden insbesondere in den Oster Szenen gezielt liturgische Gesänge aufgenommen, die biblische Erzählung und liturgische Gegenwart zusammenziehen und füreinander durchsichtig machen. Durch die Wahl bestimmter Bildtypen, so des Johannes an der Brust Christi oder Mariens als *sponsa Christi* bei Kreuzabnahme und Grablegung, aber auch durch die Auswahl der Spruchbandtexte werden inhaltliche Akzente gesetzt, die auf die Nonnen als Bräute Christi hinzielen. So tritt anstelle des Aussendungsbefehls an die Apostel die Zusage der Gegenwart Christi, anstelle des *noli me tangere* der Verweis auf den erlösenden Glauben Maria Magdalenas. Die Erscheinungsszenen Christi problematisieren die Erkenntnis Gottes mit den äußeren und inneren Augen; sie betonen die Präsenz Christi unter denen, die ihn zu Lebzeiten liebten und ihm folgten. Auf dem Altar im Nonnenchor war der Auferstehende plastisch gegenwärtig, die

Gewölbeszenen in der Deutung seiner Aussagen lesen.

Bildlich und in ihrer Betrachtungsschriften werden inhaltliche Aspekte, sondern sie, sondern die Worte, die sich im Nonnenzugleich auch an Ohren- und Augen wie es der Prolog mittelalterlichen verschiedene Wirkungen, durch unwillkürlich erteufliche Einflüsse Worte.⁴⁵ Durch Augensinn und Intensiviert die Verantwortung. Innerinnere Aufnahme verlebendigen. Diese Festtage von Pa ein. Dieser Betrachtungsform entgegen fortlaufende oder eine von Wogende“, zwischen „sprunghafte“ Er aus ist für die Nonnen, sondern stets Diese müssen immer

⁴³ Lenten 1995, S. 76–79; Toussaint 2003, S. 169f.

⁴⁴ Vgl. Stallings-Tal

⁴⁵ Wenzel 1995; Bei

⁴⁶ Michler 1967, S. in Darstellungen der keit, d.h. dunkelroter gerahmt werden, ist Braunschweig als Vor himmlischem Jerusal



ständigen Handlungsfolge. Neben eine konsekutive Lesart der Ausmalung tritt damit eine punktuelle Betrachtung, die durch zahlreiche kompositionelle oder motivische Entsprechungen zwischen einzelnen Medaillons noch unterstützt wird.⁴⁷ Die Bilderfülle der Chorausmalung wie die Inschriften zielen offenbar auf eine solcherweise vertiefte Erschließung, sie bieten immer neue Ansätze zur Betrachtung oder *meditatio*.

3. Die Verortung von Passions- und Osterszenen im Gesamtprogramm

Im Folgenden möchte ich von einem anderen Ausgangspunkt, nämlich von der biblischen Bildfolge der Seitenwände her das Gesamtprogramm betrachten, um daraus weitere Aufschlüsse zur Rolle der Passions- und Osterszenen innerhalb der Ausmalung des Nonnenchores zu gewinnen.

Chronologisch setzt die Bilderzählung im Nonnenchor im Osten der Südwand mit der Schöpfungsgeschichte, genauer mit dem Sechstageswerk ein (Abb. 78). Für diese Themenwahl gibt es prominente Beispiele, so die frühchristlichen, 1823 durch Brand zerstörten Mosaiken im Langhaus der Basilika St. Paul vor den Mauern in Rom, den um 1140 entstandenen Genesiszyklus der Cappella Palatina in Palermo, den Schöpfungszyklus im Dom von Monreale sowie in der Südkuppel des Narthex von San Marco in Venedig vom Anfang des 13. Jahrhunderts.⁴⁸ Im Norden aber bleibt dieses Thema in der Wand- und Deckenmalerei selten. So erscheint z.B. auf der Holzdecke von St. Michael in Hildesheim um 1210 allein der Sündenfall im Zusammenhang der Wurzel Jesse, gleichsam als Grund und Voraussetzung des Erlösungsofers Christi.⁴⁹ Damit ist zwar ein heilsgeschichtlicher Bogen gespannt, doch steht er unter ganz anderem Vorzeichen als in Wienhausen. Hier geht es vor allem um die Schöpferkraft Gottes. Vorangestellt ist dem Sechstageswerk eine Darstellung Gottes, der von zwei Engeln verherrlicht

⁴⁷ Siehe oben zum *Amplexus*-Motiv; vgl. das Motiv der Engel mit Fiedel und Harfe beim Auferstehenden Christus, das ähnlich im Bild des himmlischen Jerusalems im östlichen Gewölbejoch wieder aufgenommen wird.

⁴⁸ Unter den frühchristlichen Basiliken findet sich nur in Alt St. Paul vor den Mauern in Rom, erbaut unter Theodosius I., ein Genesiszyklus im Langhaus, der jedoch 1823 durch Brand zerstört wurde. Der Bildzyklus, der offenbar im 13. Jh. überarbeitet wurde, ist ikonographisch durch seine Nachzeichnung im Codex Barberini 4406, der unter Francesco Barberini (1597–1679), Neffe Papst Urbans VIII., angefertigt wurde, zu erschließen; vgl. Waetzoldt 1964, S. 55–64. Erst in den Mosaikzyklen des 12./13. Jahrhunderts unter byzantinischem „Einfluss“ wird die Schöpfung wieder zum Leitthema, so in der Cappella Palatina Rogers II. von Sizilien in Palermo; siehe dazu Kitzinger 1993. Appuhn 1986, S. 20, verweist ikonographisch auf den Mosaik-Zyklus in San Marco, dazu siehe zuletzt Brucher 2007, S. 31–93. Zur naturphilosophischen und theologischen Deutung der Schöpfungsbilder siehe Zahlten 1979.

⁴⁹ Sommer 2000; Grote/Kellner 2002.



wird, gleichsam : Schöpfungszyklus reale, ausgestattet ist dem Sechstages siebten Schöpfung bend) vorangestellt in Wienhausen wo „Vorbild“ hin.⁵⁰

In Wienhausen lungstradition üblich San Marco zu sehen als Repräsentanter tesdienerschaft bei Redegeste zu dem sentiert. In Wienhausen das Spruchband Gottes zitiert.⁵¹ Ü

⁵⁰ Die Gestaltung des Palatina. Die konzeptuelle die dort unterhalb der auf der Nordseite innen Grablegungs- und Auf sich im nördlichen Qu 1960 (21991), hier bes 2003.

⁵¹ Vgl. Maier 1970, S.



in Medaillons als Illustration des Beginns der Bibel im Genesisinitial seit dem 12. Jahrhundert.⁵² So wird in der Bibel des Robert de Bello (London, British Library, Ms. Burney 3, Canterbury? 1230–40, fol. 5v) Gottvater oben thronend mit den guten Engeln gezeigt, darunter im ersten Medaillon der Engelsturz.⁵³ Diese Darstellung geht auf Augustin zurück, der die Erschaffung des Lichts am ersten Schöpfungstag auf die Engel bezieht, auf die Unterscheidung zwischen Licht, d.h. den guten Engeln, und der Finsternis, d.h. den bösen, gefallen Engeln.⁵⁴ In Wienhausen sind im ersten Bild allein die guten Engel, versammelt um den thronenden Schöpfergott, dargestellt; dessen Spruchband besagt *Ego sum alpha et fons* (ich bin der Anfang und die Quelle). Die Erschaffung des Lichts am ersten Schöpfungstag wird symbolisiert in einer von Türmen gezierten Stadt – zu interpretieren als das himmlische Jerusalem.⁵⁵ Über dieses Motiv wird die Schöpfungsszene im östlichen Joch verbunden mit der Darstellung des himmlischen Jerusalems mit allen Chören der Heiligen und Engel im zugehörigen östlichen Gewölbe. Betont wird durch diese Bilder die göttliche Providenz, der sinnhafte Zusammenhang des Schöpfungsgeschehens mit dem Heilsgeschehen, zwischen Beginn und Ende der Zeit. In dieses wird der Mensch – nach der Trennung von Firmament und Wassern am zweiten Tag, von Wasser und Land mit dessen Begrünung am dritten Tag, nach der Scheidung von Tag und Nacht und Schaffung der Gestirne am vierten Tag, der Schöpfung der Tiere des Wassers und der Luft am fünften Tag und nach der Erschaffung der Landtiere zu deren Beherrschung am sechsten Tag – eingesetzt. Das letzte Medaillon der Südseite zeigt die Erschaffung Evas aus der Seite Adams. Durch die Formanalogie zwischen den Medaillons der Schöpfungswerke und den Medaillonfeldern im Gewölbe, die Kindheit, Passion und die Erscheinung des auferstandenen Christus zeigen, werden die Schöpfung und das Erlösungswerk Gottes visuell miteinander verknüpft. Diese den Schöpfungs- und Gewölbebildern gemeinsame Struktur wird erst aufgebrochen am Ende der Zeit, im himmlischen Jerusalem, welches das durch die Medaillonform angezeigte Geschehen in der Zeit aufhebt bzw. in die zeitlose Ewigkeit überführt.⁵⁶

⁵² Worm 2008.

⁵³ Zur Bibel Robert de Bellos siehe Morgan 1982, Nr. 221. Hier ist Gottvater, anders als in Wienhausen, jeweils mit dem von ihm Geschaffenen im Medaillon zusammengefasst.

⁵⁴ Augustinus 1997, S. 52–60.

⁵⁵ Michler 1968, S. 50, verweist hierzu auf die Beschreibung der ohne Sonne und Mond aus dem Lichtglanz Gottes erleuchteten Himmelsstadt in Offb 21,23.

⁵⁶ Die Medaillons mit den Monatsarbeiten, die sich am Gurtbogen, dem Übergang zur Gemeindekirche, befinden, sind jedoch derselben, durch die Schöpfung Gottes bedingten Zeitstruktur einbezogen.

An die Erschaffung
 sammenführung
 siebten Schöpfung
 verlassen (Abb. 78
 und Evas aus der
 sonst üblich, we
 Opfers Christi, no
 Folgen des Sünde
 Welt gekommen s
 lung direkt voran
 mit drei von acht
 sentiert. Eine Gesp
 gerechten (und di
 zu bauen; sodann
 schützend die Arcl
 ten das Tor der A
 den Wellen unterg
 angedeutet wird. I
 das im biblischen
 das schützende H
 willig die sündhaf
 ben, und die Gott
 Deutung sieht in
 und der Kirche.⁵⁷
 stellung einen bes
 zeichnet die selbst
 in die Kirche bzw.
 Gottes mit Noah zu
 um deretwillen sie
 tentem, so zeigt da
 ihres Gehorsams w
 befinden, sind dan
 ren Konvent auch
 der Gerechten Gott

⁵⁷ Dargestellt wird d
 Altardecke des sächs
 dert, die um die Kreuz
 Szenen gruppiert und
 S. 84, Kat. Nr. 13, Abb

⁵⁸ Rahner 1964, S. 50

⁵⁹ In der die Noahges
 Noah zusammen mit s
 wieder um der Mensch
 hier dargestellt als Him



Abb. 36:
Wienhausen,
Nonnenchor,
drittes Joch der Nord-
wand: Isaakopfer,
Christophorus,
Jakobs Traum

An den Noahzyklus schließen sich zwei Einzelszenen an, die erste davon ist wiederum eine Opferszene (Abb. 36): Gott fordert den vor ihm knieenden Abraham auf, seinen einzigen geliebten Sohn (Isaak) zu opfern (Gen 22). Abraham gehorcht, doch im dramatischen Höhepunkt des Geschehens stoppt ein Engel das Schwert Abrahams und weist auf den Widder als Ersatzopfer. Das Sohnesopfer gehört zu den wichtigsten alttestamentlichen Typen des Kreuzesopfers Christi und damit des göttlichen Sohnesopfers. Betrachtet man die Szene im hier gegebenen monastischen Kontext, so ist in ihr zugleich ein Exempel für das klösterliche Gehorsamsgebot und ein Exempel der Bereitschaft zu erkennen, die familiäre Bindung zugunsten des Gehorsams gegen Gott aufzugeben.

Deutlich wird dies auch in der folgenden Darstellung der Engel Gottes, die sich ihm als Gott aussagen Gottes *deus abrahamae*. Ver seiner Nachkommen Benedikt im siebten Engel auf, um den Tüben.⁶⁰ Dieser führt die Höhe, während führt. Dieses Motiv *De septem gra* zisterziensischen F

Die alttestamentlichen kleinen Mosezyklen schließt sich links der Dornbusch an (Ex rechts Mose und Israeliten aus der kommenden Szene sieht im Roten Meer, die beobachten. Die Is das hier vertrauen seine ungläubigen

Im alttestamentlichen Geschichte des ersten erzählt. Innerhalb Gerechten, ihre E besonders betont. B Szenen sind die S direkte Ansprache mentlichen Gerecl Leitbildern für die

Unter dem Wand damit direkt über von Heiligenmarty

⁶⁰ Benedikt von Nursi
⁶¹ Bernhard von Clairvaux
S. 31-37, Text S. 38-1
372, Mitte des 12. Jh.,



beginnt die Reihe männlicher Heiliger im Osten mit den Apostelfürsten. Auf der Nordseite, an der sich die Eingänge zum Kreuzgang befinden, sind acht Märtyrerinnen zu sehen. Deren Martyriumsfolge wird zu Beginn (im Westen) und am Ende (im Osten) gerahmt von zwei neutestamentlichen Szenen. Unterhalb der Vertreibung aus dem Paradies ist im Westen Christus zu sehen, dem Maria Magdalena beim Gastmahl des Pharisäers Simon die Füße salbt (Lk 7,40-50; vgl. Abb. 84). Ihr vergibt Christus für ihre Reue und Liebe zu ihm ihre Sünden mit den Worten „Dein Glaube hat dich gerettet“. Das über die kniende Maria ausschwingende Spruchband Christi ist hier nicht mehr lesbar, doch finden sich seine vergebenden Worte in der *Nolime-tangere*-Szene im Gewölbe wieder (s.o.), wodurch die Szenen miteinander verzahnt werden. Kompositionell und als Antitypus entspricht dem Cherub, der das Paradies verschließt, in der Szene darunter Christus, der der Sünderin ihre Sünden vergibt.⁶² Damit wird die Christusliebe als durch Christus eröffnete Möglichkeit der Rückgewinnung des Paradieses aufgezeigt, dies insbesondere für die (sündigenden) Frauen. Die Jungfrauenmartyrien demonstrieren daran anschließend die Standhaftigkeit und Demut der zarten Gestalten, denen, wie im Fall Margarethes, durch das Spruchband einer himmlischen Stimme die Aufnahme an die Seite Christi zugesagt wird: *veni dilecta virgo, in requiem christi* (Abb. 36). Die beiden Jungfrauen Katharina und Margarethe tragen Kronen. Sie sind ein Zeichen ihrer hohen, königlichen Herkunft. Gekrönte Jungfrauen erscheinen noch einmal in der Abschlusszene der Nordwand, wo sie als gekrönte Bräute zur Rechten Christi thronen (Abb. 85). Auch den Nonnen wurde bei ihrer Profess in einer feierlichen Zeremonie nicht nur der Ring angesteckt als Zeichen ihrer Vermählung mit Christus als ihrem himmlischen Bräutigam, sondern auch eine Krone aufgesetzt.⁶³ Sie sind, wie die beiden jungfräulichen Märtyrerinnen, auserwählte Bräute Christi.

Die vorangehenden Szene zeigt Christus und den Zöllner Zachäus, der beim Einzug Christi in Jericho in einen Feigenbaum klettert, um jenen besser sehen zu können (Lk 19) (Abb. 86). Christus befiehlt ihm herabzusteigen und lädt sich zur Übernachtung bei Zachäus ein. Im rechten Teil des Bildfeldes steht Christus vor dem Hauseingang des Zachäus, wiederum mit ei-

nem heute kaum n
Heute ist diesem
schensohn ist gek
ren war (Lk 19,9-
treuen Abbild des
Cheruben bewach
richteten Westflüg
nen Dachreiter aus
dem Christus in d
er hier zugleich in
den Nonnen durch
nenkirche bzw. in
chäus mögen auch
fen sie hoffen, um
len von Christus
himmlischen Thro
mentlichen Szene
Register rahmen,
häuser Nonnen au
Szenen im Register
ren Sinn. Denn di
Gerechten lassen
weg der Nonnen l
greifen, die durch
sen wird und sie
Abraham steht fü
den und für den v
gefordert wird,
stiegsweg der dem
rung des Mose, g
chen Tauffeier, fü
das Blutopfer Chr
rot dargestellt.⁶⁵

Am Ende des 2
Seligen um den 1
überfängt die gek
site ad magnis q
rem, ihr, die ihr n
sti thronenden J

⁶² Vgl. Michler 1968, S. 20.

⁶³ Vgl. Gussone 2007, Schlottheuber 2007.

⁶⁴ Vgl. Appuhn 195

⁶⁵ Rotes Taufwasser
(Frankfurt, Museum f



venite benedicti patris mei possidete paratum vobis regnum (Kommt, ihr Gesegneten meines Vaters, nehmt das Reich in Besitz, das euch seit der Grundlegung der Welt bereitet ist). Diese Heilzusage des himmlischen Reiches vom Anbeginn der Zeit, die unmittelbar gewendet wird als Heilzusage an die im Nonnenchor versammelten *virgines* und Bräute Christi, ist der Leitgedanke des Programms. Von ihm her sind zahlreiche ikonographische Besonderheiten zu erklären: die Darstellung des himmlischen Jerusalems zu Beginn der Schöpfung, die Darstellung des Klosters Wienhausen als Haus des Zachäus, die umlaufende Struktur, die ihren Anfang und ihr Ende nimmt unter der triumphalen Darstellung des himmlischen Jerusalem im östlichen Gewölbe. Sogar die dekorative Bekrönung des alttestamentlichen Zyklus mit einem Kranz aus Türmen und Gie-

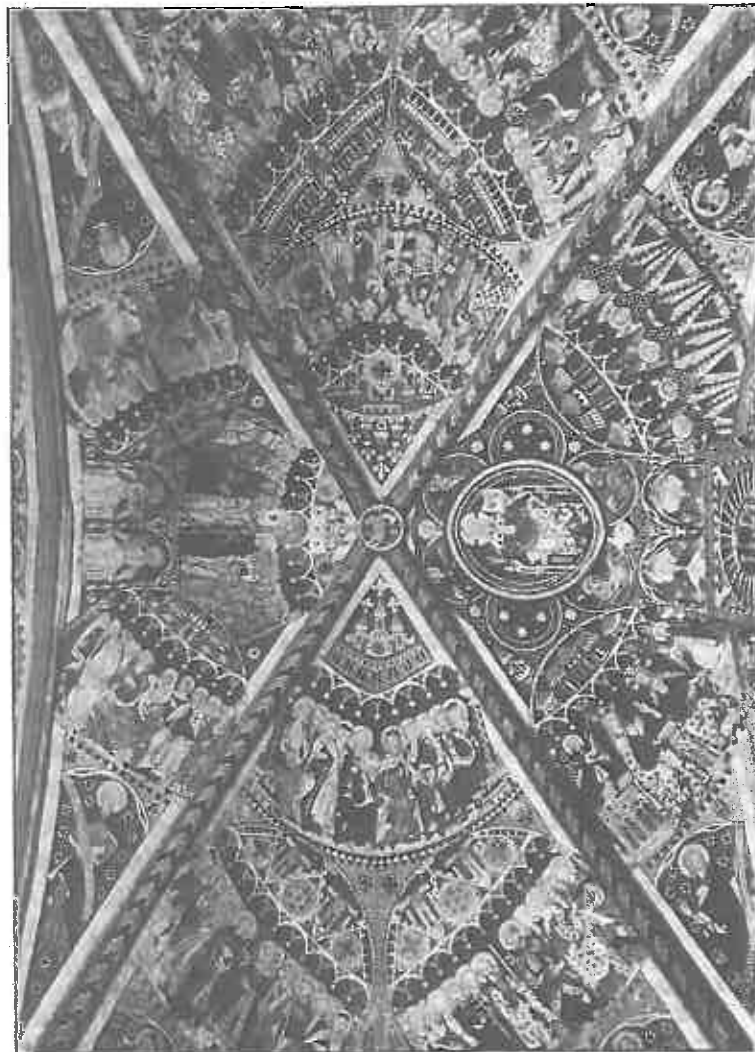


Abb. 37:
Wienhausen, Nonnen-
chor, östliches Gewöl-
bejoch, westliche
Kalotte: Himmlisches
Jerusalem – Mönche,
Nonnen und fromme
Frauen neben musizie-
renden Engeln

beln, analog zur D
Gewölbe, lässt sich
(Abb. 37) Denn von
ausgerichtet auf d
himmlische Reich. I
der göttlichen Schö
nung dieser Ordnun
tionellen Ort des Ge
Bildzyklus zum Anl
zusagen Gottes an :

Die besondere Ausg
denen Medien, in
Besonderheit Wien
Die Malereien des
Schwerpunkt auf,
lichen Rahmen. Sie
schichte und liturgi:
einfach die Osterlit
tung von Ostern u
und für den Konve
historisches, sonde
malung regt an zur
nen; dies geschieh
mentlicher Szenen.
ken der Gegenwart
im Wienhäuser Kom
keln und die Welt
chores ist ebenso o
schnelle Erfassung
sondern auf eine ir
Beschäftigung mit
ten. Die Bilder dien
stellung des Nonne
auf einer soliden F
zusammengestellt:

⁶⁶ Zur topischen Geri
der älteren Forschung
Orten religiöser Erfahr
ternen Schriften der ne
Latein abgefasst warer
und dass diese Beherr
hochrangigen Kleriker

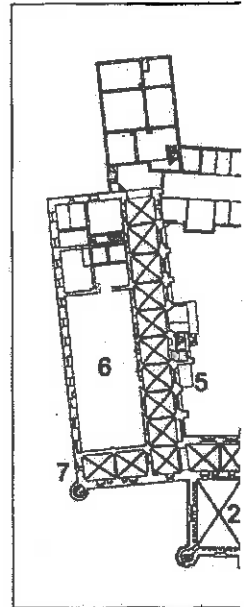


Augustins Gottesstaat, mit scholastischer Psalmenkommentierung, Predigten Bernhards und mystischen Konzepten der Zeit aufgrund spezifischer Bildformulierungen und Textzitate annehmen. Zugleich werden visuell ebenso eigenwillige wie originelle Neudeutungen vorgenommen. Nicht auf Sünde und Gericht liegt der Akzent des Programms, sondern auf der Heilserwartung (Soteriologie) und dem Lobpreis der göttlichen Allmacht und Providenz, in die der Einzelne eingeschlossen ist (*providencia specialissima*). Diese inhaltliche theologische Ausrichtung scheint dem Wunsch und Konzept der Auftraggeberinnen zu folgen, denn sie deckt sich nicht mit Fragen der zeitgenössischen Schultheologie noch mit zeitgenössischen Bildprogrammen anderer Kirchen. Die Rückbezüge in der formalen Gestaltung, so die Aufnahme der rot-weiß zackengerahmten Medaillons vor Rankengrund im Gewölbe, auf die um 1240 datierbare Ausmalung von St. Blasius in Braunschweig lässt sich daher eher als gezielter visueller Verweis auf das herzogliche „Hauskloster“ verstehen, auf die Braunschweig-Lüneburger Herzöge als Begründer und Förderer des Wienhäuser Konvents.⁶⁷

Darstellungen im Kreuzgar- klosters Wie

Olaf Siart (Potsdam)

Das Zisterzienserkloster der Wienhäuser Cistercienserstiftung, die Gemahlin Heinrichs des Löwen, einer Verlegung der wohl spätestens seit



älteren Archidiakonatskirche wurde nach 1300 g. früheren Zeit sind ursprüngliche Anlage heute östlichen von Archidiakonatskirche bestanden hat befand sich im Ur

⁶⁷ Von Michler 1967 bis zu Becksmann 1992 wurden die Nonnenchormalereien hingegen als konservativ und konzeptionell weitgehend unzeitgemäß gewertet.

* Dieser Text fasst Er
¹ Maier 1965–1969,
 S. 180, Anm. 153; Lee
² Bühring/Maier 197