



**Urheber:** Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege; Institut für Denkmalpflege  
**Titel:** Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen: Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche  
**Ort:** München  
**Verlag:** Dt. Kunstverl.  
**Jahr:** Heft 28.2002



DOI / Zitierlink: <https://doi.org/10.11588/diglit.52523>

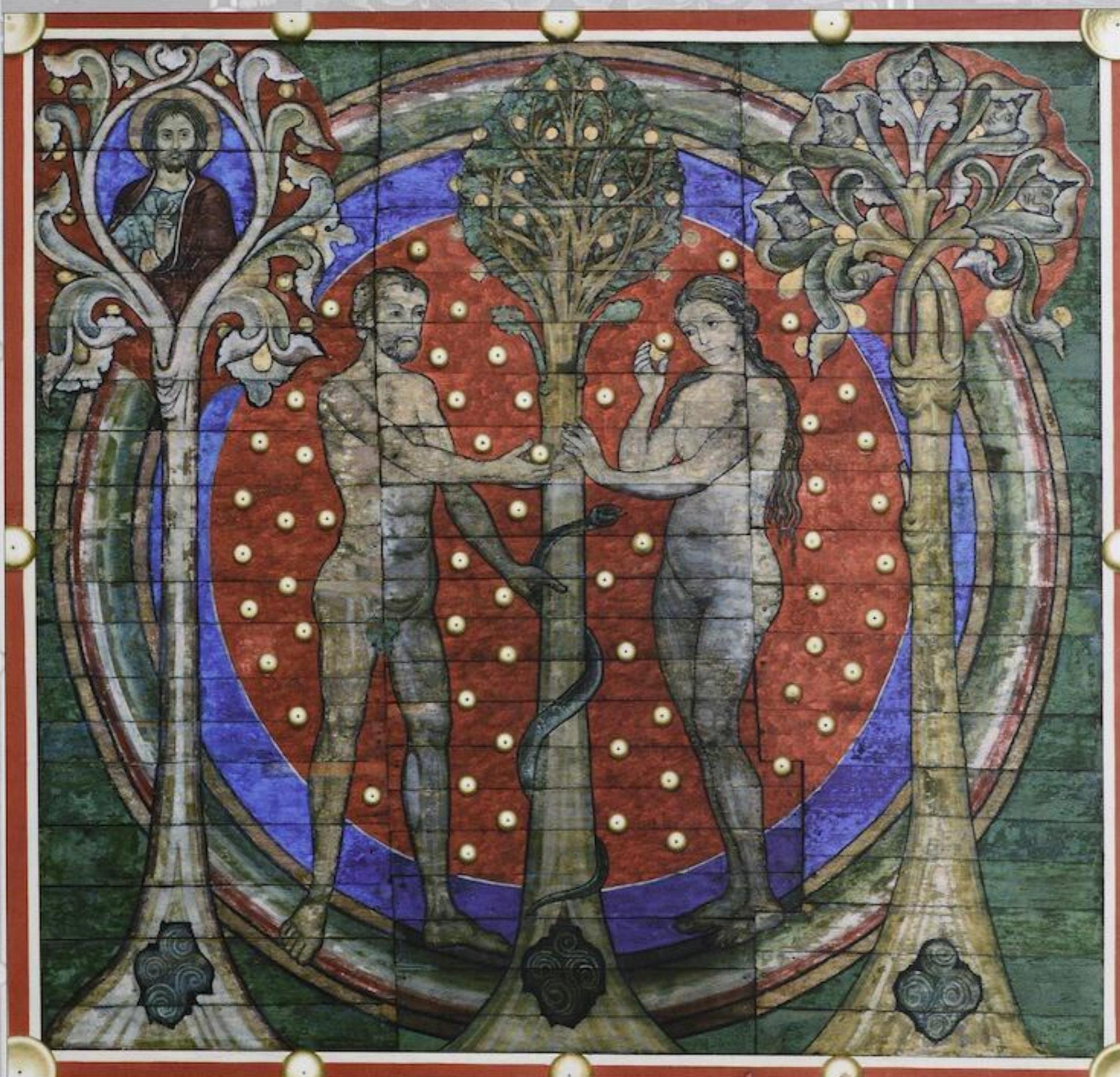
**In diesem PDF ab Seite:**

**Nutzungsbedingungen der Digitalisate der Universitätsbibliothek Heidelberg:**

Rolf-Jürgen Grote  
Vera Kellner

# Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche

## Erforschung eines Weltkulturerbes









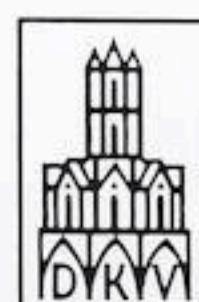
Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche  
Erforschung eines Weltkulturerbes



# Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche

## Erforschung eines Weltkulturerbes

Aktuelle Befunde der Denkmalpflege  
im Rahmen der interdisziplinären Bestandssicherung  
und Erhaltungsplanung der Deckenmalerei



Deutscher Kunstverlag

Titelbild: Hildesheim, Ev. Kirche St. Michael.  
Deckenfeld mit Darstellung des Sündenfalls  
(Maro Moskopp).

Bilder auf der Rückseite:

Hildesheim, Ev. Kirche St. Michael. Ansicht von Südosten;  
Restauratorische Bestands- und Zustandserfassung  
der Deckenmalerei  
(Elke Behrens, Niedersächsisches Landesamt für  
Denkmalpflege).

Bild auf der Rückseite und auf Seite 6:

Hildesheim, Ev. Kirche St. Michael. Innenansicht nach Osten  
(Eckhard Jordens).

Herausgegeben von der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege  
und dem Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege  
in Kooperation mit dem Deutschen Bergbau-Museum.

Gedruckt mit Finanzmitteln der Wenger-Stiftung  
für Denkmalpflege.

Schriften der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege, 1.  
Erscheint zugleich in der Schriftenreihe  
des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege  
„Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen“  
als Heft 28 sowie in der Schriftenreihe „Veröffentlichungen  
aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum“, Nr. 105.

Für den Inhalt der Beiträge sind die jeweiligen  
VerfasserInnen verantwortlich.

Redaktion: Vera Kellner, Rolf-Jürgen Grote

Übersetzung: Nicole Jeschke

Textmoderation: Juliane Schmieglitz-Otten

Fotos des Tafelteils: Maro Moskopp

Graphische Gestaltung und Projektbetreuung:  
Homann/Güner/Blum, Hannover

Gesamtherstellung: Quensen Druck + Verlag GmbH

Vertrieb: Deutscher Kunstverlag München Berlin

© 2002 Wenger-Stiftung für Denkmalpflege

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei der  
Deutschen Bibliothek erhältlich.

ISBN 3-422-06401-X



Niedersachsen

Niedersächsisches  
Landesamt für  
Denkmalpflege



Deutsches  
Bergbau-Museum  
Bochum

# Inhalt

---

7	Zum Geleit	Aktuelle interdisziplinäre Befunde der Denkmalpflege zur Zustandserfassung und Bestandssicherung der Deckenmalerei
8	Einführung	
<hr/>		
Geistesgeschichtliche Annäherung		
12	Das theologische Programm der Decke – eine Einführung <i>Volkmar Keil</i>	84 Organisation und Planung des Projektes <i>Christina Achhammer, Elke Behrens, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann, Rolf-Jürgen Grote, Jürgen Heckes, Annette Hornschuch</i>
16	Der biblische Hintergrund und Sinngehalt des Deckenbildes <i>Andreas Lemmel</i>	89 Archivalische Aufarbeitung <i>Rüdiger Lilge</i>
28	Der Stammbaum <i>Axel Bolvig</i>	92 Technik der ursprünglichen Malerei <i>Christina Achhammer, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann</i>
<hr/>		
Kunst- und kulturgeschichtlicher Diskurs		
36	Kunsthistorische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael. Ihr Verhältnis zur sächsischen Buchmalerei in der älteren Forschung und nach heutigem Wissensstand <i>Harald Wolter-von dem Knesebeck</i>	104 Zusammenfassende Darstellung der Maßnahmen und Eingriffe der Vergangenheit <i>Christina Achhammer, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann</i>
59	Zum Selbstbildnis des Restaurators Joseph Bohland an der Hildesheimer Decke – ein Exkurs <i>Harald Wolter-von dem Knesebeck</i>	112 Bauphysikalische Betrachtung der Deckenkonstruktion <i>Helmut Berling, Bernhard Blömer, Axel Büsing</i>
60	Realien auf ausgewählten Bildern der Decke <i>Mechthild Müller</i>	116 EDV-gestützte Dokumentationsverfahren <i>Elke Behrens, Jürgen Heckes</i>
68	Epigraphische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael <i>Christine Wulf</i>	122 Zusammenfassende Beurteilung der Kartierungen aus restauratorischer Sicht <i>Christina Achhammer, Elke Behrens, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann</i>
<hr/>		
Handwerksgeschichtliche Grundlagen		
72	Ein schwieriger und langer Weg vom Baum im Wald bis zur fertig bemalten Decke. Wie es gewesen sein wird – Rückschlüsse, Vermutungen, Möglichkeiten <i>Ulfrid Müller</i>	128 Multispektrale Bestandserfassung und -analyse <i>Annette Hornschuch, Maro Moskopp</i>
80	Dendrochronologische Untersuchungen an Bohlen der Holzdecke von St. Michael <i>Peter Klein</i>	134 Gedanken zur Erhaltungsplanung aus restauratorischer Sicht <i>Christina Achhammer, Eva-Maria Eilhardt-Braune, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann</i>
<hr/>		
136	Verzeichnis der Fachaussdrücke <i>Christina Achhammer, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann</i>	
140	Die Archivrecherchen im Überblick <i>Rüdiger Lilge</i>	
149	Tafelteil	

---



## Zum Geleit

Die Michaeliskirche in Hildesheim gehört zu den bedeutendsten Kulturdenkmälern der Romanik in Deutschland und ist seit 1985 Weltkulturerbe der UNESCO. Das Mittelschiff des ehrwürdigen Gotteshauses bedecken Monumentalmalereien, die zu den wichtigsten Leistungen dieser Kunstgattung im Mittelalter nördlich der Alpen gehören.

1999 war es möglich, das Deckenbild vom Gerüst aus durch ein interdisziplinäres Team in seinem Bestand detailliert zu erfassen und auf den materiellen Zustand zu untersuchen. Zahlreiche Restauratoren, Kunsthistoriker und Naturwissenschaftler waren an der Durchführung dieses Großprojektes beteiligt.

Ziel der unter Federführung und Koordinierung des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege in Kooperation mit dem Fachbereich Informationssysteme des Deutschen Bergbau-Museums Bochum durchgeführten bestandssichernden Maßnahme war ein exakter Schadens- und Altersplan der Decke. Dadurch wurde eine unabdingbare Voraussetzung für die regelmäßige Kontrolle und Wartung sowie eine unentbehrliche Grundlage für zukünftige konservatorische Maßnahmen geschaffen.

Diese sehr umfassenden und aufwändigen Untersuchungen wurden durch eine großzügige finanzielle Unterstützung der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege ermöglicht. Sie wurde 1997 gegründet und hat sich zur Aufgabe gestellt, Modellvorhaben wie das Projekt St. Michael zur Sicherung und Instandsetzung bedeutender Kulturdenkmale zu fördern.

Allen an der Maßnahme beteiligten Personen und Institutionen sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Es ist mein besonderes Anliegen, dem Untersuchungsteam zu danken. Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank Herrn Dipl.-Bibl. Dr. Rolf-Jürgen Grote, der durch sein großes Engagement die organisatorischen und inhaltlichen Rahmenbedingungen schuf. Auch die Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Amt für Bau- und Kunstmuseum, sowie die ev.-luth. Kirchengemeinde St. Michaelis in Hildesheim sind besonders zu erwähnen, die durch ihr Verständnis, ihre Geduld und konstruktive Hilfe wesentlich zum Gelingen dieser anspruchsvollen Aufgabe beigetragen haben.

Dr.-Ing. Fritz H. Wenger, Architekt  
Wenger-Stiftung für Denkmalpflege

## Einführung

Die ehemalige Benediktiner-Klosterkirche St. Michael in Hildesheim zählt zu den herausragenden Leistungen der ottonischen Baukunst in Deutschland. Das seit 1985 zum Erbe der Menschheit gehörende Kulturdenkmal birgt mit seiner bemalten Holzdecke im Langhaus eines der wenigen monumentalen Tafelgemälde, die aus mittelalterlicher Zeit nördlich der Alpen erhalten geblieben sind.

Im Mittelpunkt der Deckenmalerei steht der Jessebaum, die bildliche Darstellung des Stammbaumes Christi nach der messianischen Weissagung des Propheten Jesaja. Das Motiv des Jessebaums geht auf weit verbreitete Vorlagen in der bildenden Kunst seit dem 12. Jahrhundert zurück. Die Ikonographie, der biblische Hintergrund und Sinngehalt sowie das theologische Programm des Deckenbildes sind uns heute in der Regel nicht mehr allgemein geläufig; sie werden daher eingehend erörtert und aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Aber auch andere kulturschichtliche Themen von der Entstehung der Holzdecke bis zur Erläuterung der dargestellten zeitgenössischen Realien werden behandelt. Alle Beiträge wollen die besondere Bedeutung dieser mittelalterlichen Monumentalmalerei unterstreichen, die zum einen auf ihrem hohen Alter und ihrer künstlerischen Qualität beruht: Neben Epigraphik und Dendrochronologie begründet die Stilkritik anhand von Vergleichen des Deckenbildes mit Miniaturen der sächsischen Buchmalerei seine Datierung in das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts. Zum anderen spricht die Tatsache, dass das Gemälde weitgehend ursprünglich erhalten geblieben ist, für seine herausragende Stellung in der Kunst- und Kulturgeschichte.

Nach Verlusten, die bereits Bauschäden in der Barockzeit nach sich gezogen haben, und durchgreifenden Instandsetzungen im 19. und 20. Jahrhundert entging die Malerei nur durch die rechtzeitige Bergung 1943 den verheerenden Bombenangriffen des Zweiten Weltkrieges, die 1945 das alte Hildesheim weitgehend vernichteten. Nach dem Wiederaufbau der stark zerstörten Kirche und dem Wiedereinbau der Holzdecke 1960 bot sich erstmals 1984/85 die Möglichkeit, die Decke vom Hubwagen aus partiell zu betrachten und erkennbare Schäden zu beheben. Dabei wurde deutlich, dass das Gemälde trotz der verschiedenen Eingriffe der Vergangenheit im Wesentlichen mittelalterlichen Bestand aufweist. Eine Erfassung der ursprünglichen Substanz, der restaurierungsbedingten Veränderungen und der verschiedenen chemischen, physikalischen und biogenen Einflussfaktoren war seinerzeit allerdings nicht möglich.

Die lange Geschichte des Deckenbildes zeigt, dass die vorgefundene Substanz bei den zahlreichen Maßnahmen der Vergangenheit nicht auf ihre komplizierte Zusammensetzung und Vielschichtigkeit abgefragt sowie in ihrer Ge-

samtheit als zu berücksichtigender Bestand angesehen worden ist. Das Fehlen einer derartigen Bestands- und Zustandskontrolle im Rahmen eines entsprechenden Wartungs- und Pflegeplanes wurde schon immer als bedauerlicher Mangel empfunden, denn bei einem so bedeutenden Kulturdenkmal sollten alle denkmalpflegerischen Maßnahmen nur bei genauerer Kenntnis des Bestandes und nach sorgfältigster Abwägung der historischen Zusammenhänge durchgeführt und in entsprechende qualitätssichernde Handlungsschritte eingebracht werden. Zu ihrer Vorbereitung sind exakte Informationen zur Bau-, Nutzungs-, Schadens- und Restaurierungsgeschichte, zu Zusammensetzung und Eigenschaften der verwendeten Materialien, ihren Interaktionen untereinander und mit der Umwelt sowie vorhandenen und drohenden Schadensprozessen unerlässlich.

Im Rahmen eines von der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege großzügig finanzierten, zweimonatigen Projektes war es Ende 1999 endlich möglich, die Decke mit ihrer Malerei intensiv vom Gerüst aus in ihrem Bestand zu erfassen und ihren materiellen Zustand zu untersuchen. Neben dem Deutschen Bergbau-Museum, das im Zuge seiner geophysikalischen Forschungsarbeit neue Verfahren speziell für die denkmalpflegerischen Belange entwickelt, arbeiteten Dokumentationsspezialisten, Restauratoren, Kunsthistoriker und Naturwissenschaftler des projektleitenden Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege an der Durchführung dieser Unternehmung. Begleitend waren die Fachhochschule Hildesheim/Holzminden, Studiengang Restaurierung, sowie externe Fachleute tätig. Die einzelnen Arbeitsschritte und Zeitpläne wurden stets im Team unter Berücksichtigung der während der Aktion gewonnenen Erkenntnisse abgestimmt.

Die vollständige fototechnische Abbildung der Decke lieferte entzerrte Bilddaten als Grundlage für die Schadenskartierung. Zusätzlich zu den bereits bekannten Methoden der Bestandserfassung kamen innovative multispektrale Aufnahme- und Auswertungstechniken zur Schadensfeststellung zum Einsatz. Dazu wurden zielgerichtet Verfahren modifiziert, die sich bereits in der Fernerkundung zur Beschreibung der Erdoberfläche und in der Druckindustrie zur exakten Wiedergabe von Farbwerten bewährt haben. Ziel war ein Schadens- und Altersplan der Decke, der Voraussetzung für eine periodische Kontrolle und Wartung ist und eine unentbehrliche Grundlage für die weitere konserverische Betreuung bilden wird.

Im Augenblick befindet sich die detaillierte Auswertung der umfangreichen, interdisziplinären Befunde in der Nachbereitungsphase, an die sich die Entwicklung eines längerfristigen Pflege- und Wartungsplanes anschließen wird, der auf das spezifische Schadenspotenzial, die Um-

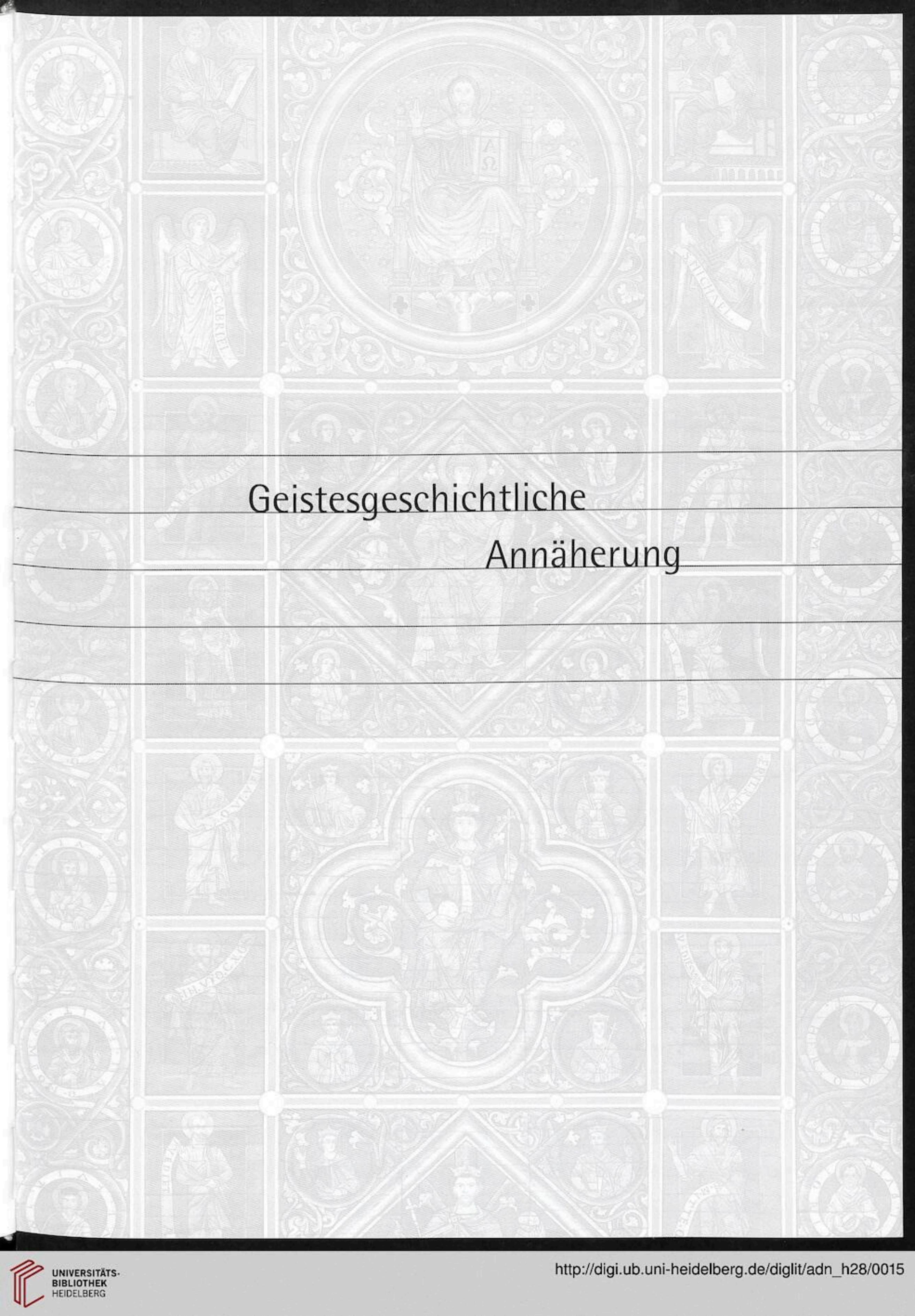
gebungsparameter und die Umwelteinflüsse des kostbaren Kulturdenkmals ausgerichtet ist.

Im Rahmen der Vorbereitungsphase und im Zuge der Drucklegung haben sich neben Herrn Dr. Königfeld, dem an dieser Stelle besonderer Dank gesagt sei, viele Kolleginnen und Kollegen neben ihrer umfassenden Alltagsarbeit intensiv an der Genese des Werkes beteiligt; auch ihnen gebührt unser aufrichtiger Dank.

Die grundlegende Dokumentation wurde mit erheblichen Mitteln der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege gefördert, bei der wir uns hierfür nochmals ganz herzlich bedanken.

Dipl.-Bibl. Dr. Rolf-Jürgen Grote, Dr. Vera Kellner





# Geistesgeschichtliche Annäherung

# Das theologische Programm der Decke – eine Einführung

*Glaubensvorstellung und Weltsicht bildeten im Mittelalter eine Einheit und fanden ihren höchsten Ausdruck in der Gestaltung bedeutender Kirchen. Die Deckenmalerei von St. Michael ist ein außergewöhnliches Beispiel hierfür. Ihre Thematik und deren Darstellung stehen in engem inhaltlichem Bezug zur Gesamtanlage der Kirche: Die „Wurzel Jesse“ als Stammbaum Christi, im Mittelalter zugleich als Baum des ewigen Lebens gedeutet, verbindet sich mit dem Kreuzesholz, der Partikel vom Heiligen Kreuz auf dem Kreuzaltar, zu einer Gesamtaussage, die Altes und Neues Testament zueinander in Beziehung setzt. Das Paradies wird durch die Gnade Gottes für die Menschen zurückgewonnen, das Nebeneinander von Lebensbaum und Holz des Kreuzes Christi weist auf die Erlösung hin. Der Autor zeigt, wie sehr das Bildprogramm der Decke und ihre Motive für sich wie auch in ihrer Beziehung zueinander Ausdruck dieser Vorstellung sind.*

Volkmar Keil

## Der Jessebaum

Die Bezeichnung Jessebaum geht zurück auf Jesaja 11, 1: „Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais, und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.“<sup>1</sup> Isai (= Jesse) war der Vater Davids. Schon in neutestamentlicher Zeit wird die Frucht als Hinweis auf Christus gedeutet (Röm. 15, 12).

Das Neue Testament überliefert an zwei Stellen einen Stammbaum Jesu, im Matthäus-Evangelium (1, 1–17) und im Lukas-Evangelium (3, 23–38). Beide Stammbäume enthalten Jesse und David als Vorfahren Christi. Ein wichtiger Unterschied besteht darin, dass Matthäus von David an die regierenden Könige des Staates Juda als Vorfahren Jesu benennt, während Lukas die Genealogie über eine Nebenlinie, Davids Sohn Natan, führt. Dies wird bereits in der Alten Kirche so gedeutet, dass Jesus „sowohl königlichen als auch priesterlichen Geschlechtes“ war.<sup>2</sup>

Zur Entstehungszeit der Decke gab es einen Zusammenhang zwischen Jessebaum und Lebensbaum. Nach Genesis 3, 22 stand im Paradies neben dem Baum der Erkenntnis, von dem Adam und Eva aßen, ein Baum des (ewigen) Lebens. Die Verbindung eines Baumes, der ewiges Leben verleiht, mit Christus, der ewiges Leben bringt, lag nahe. Schon Justinus (gest. um 165 n. Chr.) schreibt: „Auf den, welcher gekreuzigt worden war, um ... in Herrlichkeit wiederzukommen, verwies geheimnisvoll das Holz des Lebens, das, wie berichtet ist, im Paradies gepflanzt wurde ...“<sup>3</sup> In der Kunst findet sich die Vorstellung von Christus als Lebensbaum seit dem 4. Jahrhundert.<sup>4</sup>

Mit der Verknüpfung von Lebensbaum und Christus öffnete sich der Weg zur Verbindung von Lebensbaum („Holz des Lebens“) und Holz des Kreuzes. In einer Legende wird berichtet, dass Adams Sohn Seth von Engeln zwei Samen vom Baum des Erbarmens erhielt, die er auf dem Grab seines Vaters einpflanzte. Daraus wuchs ein großer Baum. Diesen Baum fällte Salomo als Bauholz, verwarf ihn dann aber als unbrauchbar. Erst kurz vor der Kreuzigung Jesu wurde er wieder beachtet. Man benutzte ihn, um Christus daran zu kreuzigen.<sup>5</sup>

So ergibt sich das Grundgerüst der theologischen Gedanken, die im 12. und 13. Jahrhundert die Darstellungen der Wurzel Jesse prägen. Es geht um eine Gesamtsicht von Geschichte als Heils- und Erlösungsgeschichte. Der Baum des Lebens wächst vom Paradies an in der und durch die Geschichte und bringt als Frucht in seiner Krone Christus hervor.

## Die Geschichte des Deckenbildes

Die Entstehung der Decke reicht bis in das Jahr der Heilsprechung Bernwards Weihnachten 1192 zurück. Die zahlreichen Verbindungen zwischen Decke und Kirche sind nicht zufällig. Bernward selbst hatte das Bild vom Lebensbaum auf seiner Grabplatte mit dem Kreuz Christi verknüpft.<sup>6</sup>

Das Motiv der Wurzel Jesse ist zudem ein Thema, das in der Kunstgeschichte für diese Zeit relativ häufig nachgewiesen ist, allerdings fast nur in Buchmalereien und auf Glasfenstern.<sup>7</sup> Als Deckenmalerei gibt es einen Beleg in der Mittelkapelle des 1841 abgerissenen Westwerkes des Hildesheimer Domes.<sup>8</sup> Diese Malereien könnten möglicherweise eine Anregung für die Decke der Michaeliskirche gewesen sein.

Entscheidend für die Konzeption der Decke war ein architektonischer Schwerpunkt der Kirche. Im östlichen Langhaus befand sich der Kreuzaltar.<sup>9</sup> Dort stand das Bernwardskreuz mit der Partikel vom Heiligen Kreuz, die Otto III. Bernward geschenkt hatte.<sup>10</sup> Die Kreuzpartikel galt als ein Teil des Kreuzes, an dem Christus gestorben war, und zugleich als ein Teil des Lebensbaumes. Genau über dem Kreuzaltar befindet sich das Bildfeld des thronenden Christus. Der Lebensbaum der Decke führt also konsequent zur Frucht Christus hin, die in doppelter Weise sichtbar wird: in der Partikel des Kreuzes auf dem Altar und im Blick auf den Herrn der Welt auf dem Deckengemälde.

Leider ist gerade der Teil der Decke mit dem thronenden Christus nicht mehr in seinem originalen Bestand erhalten. Nach dem Einsturz des östlichen Vierungsturmes wurden Teile des dabei zerstörten Deckenbildes im 17. Jahrhundert erneuert. Die heutige Fassung ist nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden.<sup>11</sup> Aber auch das ursprüngliche Hauptbild des Jessebaumes hat allem Anschein nach eine Darstel-

lung des thronenden Christus gezeigt, der vermutlich von sieben Tauben umgeben war.<sup>12</sup> Die Tauben nehmen auf Jesaja 11, 2 und die Apokalypse 4, 5 Bezug. In vergleichbaren bildlichen Umsetzungen des Wurzel Jesse-Themas ist Christus häufig von Engeln umgeben.<sup>13</sup> Die in der Prophetenreihe angeordneten Engel der Hildesheimer Decke könnten also auf den ursprünglichen Bestand zurückgehen.

Auf eine andere Möglichkeit möchte ich hinweisen: Ich halte es nicht für abwegig, sich anstelle der nach dem Krieg nach Kopien von 1909 neu gemalten vier Erzengel ursprünglich Heilige der Feste Kreuzauffindung und Kreuerhöhung vorzustellen, also Konstantin, Helena und Heraclius. Für das vierte Bildfeld würde ich an Bernward denken, durch den die Kreuzpartikel nach Hildesheim gekommen ist. Damit ergäbe sich ein weiterer Bezug zwischen Kreuzaltar und Decke. Diese Hypothese ist freilich nicht zu beweisen.<sup>14</sup>

#### Das Paradies

Das erste Hauptfeld zeigt nicht – wie die meisten Vergleichsbeispiele – Jesse, sondern das Paradies [1].<sup>15</sup> Damit wird die Verbindung von Wurzel Jesse und Lebensbaum sichtbar.

In der Mitte des Bildes ist der Sündenfall dargestellt; dem biblischen Bericht gemäß befinden sich Adam, Eva und die Schlange um den Baum der Erkenntnis. Daneben gibt es zwei Bäume des Lebens – die Verdoppelung des Lebensbaumes ist schon biblisch in der Apokalypse 22, 2 belegt –, die Früchte tragen. Der eine trägt als Frucht den segnenden, erhöhten Christus, der andere in seiner Krone fünf Menschenköpfe, bei denen es sich um die „Seligen des Paradieses“ handelt.<sup>16</sup> So wird auf das Ziel der Geschichte verwiesen: Am Ende steht das durch Christus für die Menschen zurückgewonnene Paradies. Indem dieses Ziel gleichzeitig mit dem Sündenfall dargestellt wird, ist die Geschichte qualifiziert als eine Geschichte der Gnade Gottes. Es gibt keinen geschichtlichen Augenblick, der völlig aus der Gnade herausfällt.

Dem Paradiesbild zugeordnet sind die Paradiesströme [10, 26, 86, 90], personifiziert als Männer, die aus Krügen Wasser gießen. Sie symbolisieren das Lebenswasser. Man kann den Eindruck gewinnen, als würde das Wasser aus der Decke herausgegossen. Eine Erklärung mag das Taufbecken sein, das vielleicht unter dem Paradiesbild gestanden hat.<sup>17</sup> Somit würde die Decke eine weitere Verbindung zur Kirche herstellen: In der Taufe erhalten die Menschen Anteil am (ewigen) Leben spendenden Wasser Gottes.<sup>18</sup>

#### Jesse

Jesse [2] ist traditionell liegend als Fürst gemalt; er schläft auf einem Prunkbett. Das Bild fällt in seiner Darstellungsart deutlich aus dem Schema der Hauptbilder heraus: Jesse ist nicht in einen Kreis, Vierpass oder ein auf die Spitze gedrehtes Quadrat integriert, sondern nimmt die

ganze Breite des Bildfeldes ein. Aus seinen Lenden wächst der Stamm des Jessebaumes heraus. Zwei Äste werden an den Seiten heruntergeführt, sodass mit dem um die Zweige geschlungenen, geöffneten Vorhang ein neuer Rahmen in Gestalt eines Herzens entsteht. Vielleicht ist damit auf die Verheißung des David in 1. Samuel 13, 14 angespielt: „Der Herr hat sich einen Mann gesucht nach seinem Herzen.“

#### Die Könige

In den nächsten vier Hauptbildern werden Könige aus dem Geschlecht Isais vorgestellt: David, Salomo, Hiskia und Josia [3–6]. Die Auswahl ist nicht zufällig: Es sind die Herrscher, die die biblische Geschichtsschreibung positiv beurteilt. Weitere Könige erscheinen in den Medaillons neben Salomo, Hiskia und Josia, ohne dass sie namentlich benannt werden könnten. Mit der Darstellung der Könige folgt die Decke in den zentralen Feldern dem Matthäus-Stammbaum und macht deutlich, dass dem Königtum eine besondere Rolle zukommen soll; es wird als eine von Gott gewollte Einrichtung legitimiert.<sup>19</sup>

Unter den Königen wird wiederum David [3], dem viele Psalmen zugeschrieben sind, besonders herausgehoben. Ihn umgeben in den Medaillons Psalmensänger, die seine göttliche Einsetzung (Psalm 89, 21) sowie die Verheißung von Nachkommen (Psalm 132, 11) besingen.<sup>20</sup>

Während David, Hiskia und Josia mit königlichen Insignien ausgestattet sind, trägt Salomo [4] ein Spruchband, dessen Text dem Buch Sirach (24, 16) entnommen ist und auf seine Weisheit anspielt. Somit wird auch deutlich, dass die vier Könige den Kardinaltugenden gleichzusetzen sind: David der Tapferkeit, Salomo der Weisheit, Hiskia der Gerechtigkeit und Josia der Mäßigkeit.<sup>21</sup>

#### Maria

Maria [7] wird wie die Könige in thronender Haltung wiedergegeben, die ihre Abstammung aus königlichem Geschlecht und ihre kommende Würde als Himmelskönigin zum Ausdruck bringt. In den Händen hält sie Wolle und Spindel. Diese Darstellung folgt dem Protevangelium des Jakobus, wonach Maria zu den sieben Jungfrauen zählt, die einen Vorhang für den Tempel anzufertigen haben. Arbeitend trifft sie dann auch der Engel Gabriel bei der Verkündigung der Geburt Jesu an [37].<sup>22</sup> Auf diese Weise wird zudem ihre Jungfräulichkeit betont, worauf ebenfalls das Zitat des Propheten Jesaja [38] verweist (Jes. 7, 14). Der Priester in der Prophetenreihe [21] – meines Erachtens nicht Aaron – macht die Herkunft Marias nicht nur aus königlichem, sondern auch aus priesterlichem Geschlecht sichtbar.<sup>23</sup> Möglich wäre auch ein Bezug zum Bericht des Protevangeliums, dass Marias Eltern ihre Tochter in den Tempel brachten, um sie Gott zu weihen.<sup>24</sup>

Maria ist von vier Medaillons der personifizierten Kardinaltugenden umgeben. Im Gegensatz zu den Königen, die jeweils nur eine Tugend verkörpern, wird sie durch die vier

als vollkommen tugendhaft charakterisiert; außerdem trägt sie einen Nimbus als Zeichen ihrer Heiligkeit. Sie ist der erste Zielpunkt des Jessebaumes. Als neue Eva tritt sie der alten Eva gegenüber. Maria ist der vollkommene Mensch. Ihr Gehorsam, der sich in der Zustimmung zu Gottes Willen ausdrückt (Luk. 1, 38), wird dem Ungehorsam Evas entgegengestellt.<sup>26</sup>

### Christus

Da das Bild des thronenden Christus keinen originalen mittelalterlichen Malereibestand mehr aufweist, möchte ich mich auf einige theologische Anmerkungen beschränken.

Christus ist – hervorgewachsen aus den irdischen Stammäumen – wahrer Mensch und doch wahrer Gott – Jungfrauengeburt – zugleich. Er wird im Gehorsam gegenüber Gott als neuer Adam dem alten Adam und seinem Ungehorsam konfrontiert. Am Kreuz überwindet er Sünde und Tod. Er ist der ewige König, der Weltenherrscher, dessen Ratschluss ewigen Bestand hat und von höchster Weisheit – sieben Tauben – geprägt ist.

### Die Propheten

Die hochrechteckigen Bildfelder der Prophetenreihe enthalten kein Baummotiv. Das verleiht ihr etwas Zeitloses. In den Propheten [11–22, 27–38] drückt sich der ewige Wille Gottes zur Errettung der Welt aus.

Leider sind sie nicht immer eindeutig zu identifizieren. Es war aber sicher nicht beabsichtigt, alle biblischen Propheten darzustellen. Als Auswahlprinzip ist der Bezug zum Hauptbild entscheidend gewesen. Folglich stehen in dieser Reihe nicht nur Propheten, sondern auch andere wichtige Personen, die mit dem Hauptbild zusammenhängen wie der Priester [21] oder der Engel Gabriel [37]. Diese Wechselbeziehung verdeutlicht, dass der Wille Gottes zur Errettung zwar bleibend ist, aber doch immer wieder konkret geschichtlich zum Ausdruck kommt. Die Propheten sind die Mittler, die die möglicherweise nur als Weltgeschichte missverstandene Geschichte immer wieder als Heils geschichte deuten.

### Die Evangelisten

„Ausgespannt ist die ganze Bildaussage zwischen den Bildern der vier Evangelisten und ihrer vier Symbolwesen, um auf die Bedeutung ihrer Botschaft für den ganzen Kosmos hinzuweisen.“<sup>27</sup> Die Symbolwesen an den vier Eckpunkten der Decke stellen die mit den Evangelisten identifizierten vier himmlischen Gestalten dar, die nach der Apokalypse (4, 6–8) Gott verherrlichen. Damit wird die ganze Decke in einen Kontext ewigen Gotteslobes, aber zugleich auch in einen eschatologischen Zusammenhang eingebettet. Es geht um die Geschichte, die über den verherrlichten Christus an den Thron Gottes zurückführt und in seiner Herrlichkeit ihre Vollendung findet.

### Die Vorfahren

Die Vorfahren Christi [42–59, 62–64, 67–84, 87–89] sind in aufwändiges Astwerk eingebunden und rahmen das Deckengemälde. Interessant ist, dass die Holzdecke damit offensichtlich zwei Stammbäume wiedergibt, die versinnbildlichen, dass Gott unterschiedliche Linien zu einem vorherbestimmten Ziel führt. Die Reihe der Vorfahren folgt dem Lukas-Evangelium mit Davids Sohn Natan, während die Hauptreihe Matthäus' Text nachgestaltet und die davidischen Könige mit Davids Sohn Salomo darstellt. Das Kriterium der Auswahl ist unklar. Die Anordnung dagegen ist sehr durchdacht: Der Betrachter muss immer von links nach rechts wechseln, um die genealogische Abfolge nachvollziehen zu können. Von dieser Regel wird nur dann abgewichen, wenn bekannte Personengruppen wie zum Beispiel die drei Erzväter Israels Abraham, Isaak und Jakob auftreten. Überlegt ist Seth, der die Samen des Lebensbaumes pflanzte, im Westen auf der Mittelachse, die der Jessebaum markiert, angeordnet, während sie im Osten bei Eli, dem Vater Josephs, endet.

### Farben und Zahlen

Von großer Bedeutung ist die Farbe Blau als Farbe des Himmels.<sup>28</sup> Christus auf blauem Grund steht für den König des Himmels, das bei Jesse beginnende Blau der zentralen Bildfelder für das ewige davidische Königum. Das Blau in den Prophetenfeldern symbolisiert ihre Ankündigungen als himmlische Botschaft und Verheibung des Königums Christi. Die Hauptfarbe ist Rot. Möglicherweise steht sie für Gott<sup>29</sup> und soll aussagen, dass die ganze Geschichte von ihm, von seinem Heilswirken durchdrungen ist. Hinweisen möchte ich darauf, dass bereits Augustin (354–430) den brennenden Dornbusch aus Exodus 3 als Offenbarung Christi gesehen hat.<sup>30</sup> Ich kann nicht ausschließen, dass hinter der Farbgestaltung der Decke der Gedanke des brennenden Dornbusches steht. Sie würde sich damit als Gottes- und Christusoffenbarung darstellen.

Im Hinblick auf die Zahlensymbolik spielt die Ziffer Sieben (sieben Vorfahren in den mittleren Bildfeldern, sechs mal sieben Vorfahren in den Medaillons, sieben Tauben) eine Rolle. Die größte Bedeutung hat indes die Zahl Vier. Sie kommt in der quadratischen Grundform der Hauptfelder zum Tragen, denen jeweils vier Prophetenfelder zugeordnet sind. Vier Könige werden dargestellt, vier Kardinaltugenden, vier Paradiesflüsse, vier Engel, vier Evangelisten und vier Evangelistsymbole. Die Vier ist die Zahl des Kreuzes, aber auch der Totalität und nicht zuletzt der Harmonie.<sup>31</sup> All dies dürfte spirituell im Hintergrund der Decke stehen. Dominierend ist schließlich der Gedanke der Harmonie. Dementsprechend gibt es keine Darstellungen von Fabel- oder Dämonenwesen. Die im Deckenbild von Zillis so wichtige „ambivalente Randzone“<sup>32</sup> hat in Hildesheim keinen Platz: Erlösung vollzieht sich hier nicht im Kampf, sondern im ruhigen, aber mächtigen Gestaltwerden des Willens Gottes in der Geschichte.

## Summary

The ceiling takes its subject from Bernward's monumental slab: The cross of Jesus Christ is the tree of life. The ceiling combines the idea of the tree of life with the genealogical tree of Jesus' ancestry, the so-called Tree of Jesse (Isai). Additionally it considers the wood of the cross as a part of the tree of life. The picture of Christ in majesty is deliberately placed above the altar of the Holy

Cross. The ceiling expresses the theological thesis that from the beginning God meant to save us. He realizes this salvation in a concrete course of history (hence the genealogical tree). The Prophets qualify this concrete history as a history of salvation. Salvation is made possible by the obedience of Jesus Christ, the new Adam.

## Anmerkungen

- 1 Grundlage meiner Ausführungen ist folgende Bibelausgabe: Die Bibel. Übers. von Martin Luther. Revidierte Fassung von 1984. Stuttgart 1985
- 2 Ambrosius, Expositio III/13, in: Ambrosius 1915, S. 419
- 3 Justin 1917, S. 142 (Dialog 86,1)
- 4 Vgl. O. Hagemeyer 1954, Sp. 32
- 5 Nach der Vita Adae et Eva aus: Die Legenda aurea 1979, S. 350
- 6 Vgl. R. Kahsnitz 1993, S. 388
- 7 Vgl. J. Sommer 2000, S. 35–49
- 8 Vgl. J. Sommer 2000, S. 36
- 9 Siehe H. Beseler / H. Roggenkamp 1954, S. 101
- 10 Siehe J. Sommer 2000, S. 22
- 11 Die 1856 nochmals erneuerten und 1943 nicht ausgelagerten östlichen Bildfelder, die 1945 den Bombenangriffen zum Opfer gefallen waren, wurden nach vorhandenen Kopien von 1909 neu gemalt; 1960 erfolgte der Wiedereinbau. Siehe CD-ROM „Deckenmalerei St. Michael in Hildesheim“. Bearbeitet von Vera Kellner und Andreas Lemmel. Hrsg. von der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege. Düsseldorf 2000. Vgl. auch J. Sommer 2000, S. 57–62
- 12 Siehe J. Sommer 2000, S. 61. Diese Tauben finden sich sowohl in den Deckenmalereien des ehemaligen Hildesheimer Dom-Westwerkes als auch in Jessefenstern von St. Denis, Chartres, Legden in Westfalen und in vielen Buchmalereien (vgl. J. Sommer 2000, S. 41–49).
- 13 Siehe z. B. die Malereien in der romanischen Kirche St. Peter und Paul in Niederzell auf der Insel Reichenau.
- 14 Belegt ist allerdings, dass neben dem thronenden Christus lokal bedeutende Heilige dargestellt werden konnten – so beispielsweise bei der um 1220 (sic!) entstandenen Apsismalerei in Berg-

hausen im Sauerland. Hinzuweisen ist auch auf die Holzdecke in Zillis mit Szenen aus dem Leben des hl. Martin, des Kirchenpatrons (vgl. D. Flühler-Kreis 1997, S. 394).

15 Vgl. J. Sommer 2000, S. 70–76. Die Ziffern in eckigen Klammern beziehen sich hier wie im Folgenden auf den Tafelteil dieser Publikation.

16 Siehe J. Sommer 2000, S. 74

17 Vgl. J. Sommer 2000, S. 74 mit Anm. 181

18 Sollte die Verbindung zu einem Taufbecken nicht bestanden haben, bewässern die Paradiesströme wohl die ganze Kirche. Vgl. Bonaventura 1886, S. 5: „Stelle dir ... im Geiste diesen Baum vor. Seine Wurzel wird bewässert von einer immerwährend sprudelnden Quelle, welche zu einem großen, lebenspendenden Strom heranwächst und in vier Ausflüssen das Paradies der ganzen Kirche bewässert.“

19 Vgl. J. Sommer 2000, S. 95–99. Ob damit auf den Investiturstreit angespielt wird, vermag ich nicht zu beurteilen.

20 Man kann die Psalmsänger wohl als Asaph, Heman, Etan und Jedutun benennen (vgl. den Beitrag Andreas Lemmels im Tafelteil dieser Publikation sowie J. Sommer 2000, S. 103 f.). Eine Verbindung der Psalmsänger mit den Kardinaltugenden kann ich im Gegensatz zu J. Sommer 2000, S. 104 nicht sehen.

21 Siehe J. Sommer 2000, S. 99 f.

22 Siehe Protev. 10, 11, in: W. Schneemelcher 1990, S. 342 f.

23 Vgl. Die Legenda aurea 1979, S. 678 f.

24 Siehe Protev. 6–16, in: W. Schneemelcher 1990, S. 340–345

25 Irenäus, Epideixis 33, in: Irenäus 1912, S. 606: „Denn es war notwendig und billig, daß bei der Wiederherstellung Adams in Christus das Sterbliche

vom Unsterblichen verschlungen werde und in ihm aufgenommen werde, und die Eva von Maria, auf daß die Jungfrau ... den jungfräulichen Ungehorsam entkräfte und aufhebe durch den jungfräulichen Gehorsam.“

26 J. Kern o. J., o. S.

27 Vgl. O. Demus 1968, S. 15; Lexikon 1980, S. 112. Blau ist auch die Farbe der Himmelskönigin Maria. Es mag sein, dass diese Bedeutung dazu geführt hat, das Blau als Hintergrund für das königliche davidische Geschlecht zu wählen.

28 G. Heinz-Mohr 1984, S. 100 bezeichnet Rot als „Sinnbild höchster Macht“. Vgl. auch Lexikon 1980, S. 112,

wo Rot die Farbe des „göttlichen Lichtes“ genannt wird.

29 Augustin, De trinitate II/23, in: A. Augustin 1935, S. 86. Allerdings muss ich zugeben, dass der brennende Dornbusch in der Kunst sonst eher auf Maria bezogen wird (vgl. Lexikon 1980, S. 79).

30 Vgl. U. Becker 2000, S. 319

31 D. Flühler-Kreis 1997, S. 401

Demus, O.: Romanische Wandmalerei. München 1968.

Flühler-Kreis, D.: Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis wiederbetrachtet – Bildsystem und Bildprogramm. In: Bläuer Böhm, C./Rutishauser, H./Nay, M. A. (Hrsg.): Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zur Konservierung und Pflege. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 383–402.

Hagemeyer, O.: Artikel „Baum“. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Bd. 2. Stuttgart 1954, Sp. 1–34.

Heinz-Mohr, G.: Lexikon der Symbole. Köln \*1984.

Irenäus: Schrift zum Erweis der apostolischen Verkündigung (Epideixis). Übers. von S. Weber. Bibliothek der Kirchenväter 4. Kempten/München 1912.

Justin: Dialog mit dem Juden Tryphon. Übers. von P. Hauser. Bibliothek der Kirchenväter 33. Kempten 1917.

Kahsnitz, R.: Bischof Bernwards Grab. In: Ausstellungskatalog Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Bd. 1. Hildesheim/Mainz 1993, S. 383–396.

Kern, J.: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Hildesheim o. J. (Faltblatt).

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Übers. von R. Benz. Heidelberg \*1979.

Lexikon der christlichen Kunst. Erarb. von J. Seibert. Freiburg/Basel/Wien 1980.

Schneemelcher, W.: Neutestamentliche Apokryphen. Bd. 1. Tübingen \*1990.

Sommer, J.: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

## Literatur

Ambrosius von Mailand: Lukaskommentar. Übers. von J. E. Niederhuber. Bibliothek der Kirchenväter 21. Kempten/München 1915.

Augustin, A.: Fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit. Übers. von M. Schmaus. Bd. I. Bibliothek der Kirchenväter II/13. München 1935.

Becker, U.: Lexikon der Symbole. HERDER-Spektrum 4870. Freiburg/Basel/Wien 2000.

Beseler, H./Roggenkamp, H.: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Berlin 1954.

Bonaventura: Der Lebensbaum (ohne Angabe des Übersetzers). Freiburg 1886.

# Der biblische Hintergrund und Sinngehalt des Deckenbildes

*Malereien wie das Deckenbild der Hildesheimer Michaeliskirche spiegeln gleichsam die intellektuelle Kultur ihrer Entstehungszeit wider. Andreas Lemmel führt die biblischen Quellen an, die der Decke zugrunde liegen. Er zitiert aus dem Alten und Neuen Testament und gibt Erklärungen zu den dargestellten Personen; er schlüsselt die genealogische Abfolge der Vorfahren Christi auf und identifiziert die Propheten anhand ihrer Schriftbänder. Der Autor stellt die Figuren in den Bedeutungszusammenhang ihrer biblischen Überlieferung und erschließt damit umfassend den Sinngehalt dieses beeindruckenden Zeugnisses hochmittelalterlicher Geschichte.*

Andreas Lemmel

## Der Aufbau im Überblick

Im Mittelpunkt des Deckenbildes der Michaeliskirche steht der Jessebaum, ein Stammbaum, der von Isai (= Jesse), dem Vater des Königs David, zu Jesus führt. Das Motiv geht auf weit verbreitete Vorlagen zurück, zunächst in der Buchmalerei, dann auch im Kirchenbau, besonders in Glasfenstern und auf Wand- und Deckenmalereien. Auf dem Hildesheimer Deckenbild leitet die Stammfolge von Isai [2]<sup>1</sup> über vier Könige des Alten Testaments [3–6] zu Maria [7] über und endet bei dem zum Weltenherrn erhöhten Christus [8]. Der Jessebaum ist die bildliche Darstellung einer Weissagung des Propheten Jesaja (11, 1)<sup>2</sup>: „Es wird hervorgehen ein Reis aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen“ – ein Vers, der schon früh auf das Kommen des künftigen Messias aus Davids Geschlecht gedeutet wurde.

In das Geäst des Baumes sind als Rahmung des Gesamtbildes 42 Medaillons [42–59, 62–64, 67–84, 87–89] mit Vorfahren Jesu eingebunden, die dem Stammbaum des Lukas-Evangeliums (3, 23–38) entnommen sind. Im Unterschied zu Matthäus (1, 1–17), der Jesu Vorfahren in 42 Gliedern bis auf Abraham zurückführt, reicht der lukanische Stammbaum bis zu Adam und letztlich zu Gott. Damit schließt sich ein Kreis: Alles hat in Gott seinen Ursprung und wird zu ihm zurückführen. Diesem Zirkelschluss entspricht die Vorschaltung des Bildes vom Paradies mit Adam und Eva [1], die die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis essen (Gen. 2–3), zur Strafe dafür als Prototypen des Menschengeschlechts aus dem Paradies vertrieben werden und nun der Erlösung harren.

Der Weg zur Erlösung wird angekündigt und gewiesen durch 24 Propheten [11–22, 27–38], die in den rechteckigen Feldern zwischen den Medaillons und den acht Zentralbildern das dargestellte Geschehen mittels Schriftbänder kommentieren. Sie kündigen das Kommen des Erlösers an. Adam und Eva werden an den Ecken gerahmt von allegorischen Gestalten der vier Paradiesflüsse [10, 26, 86, 90]. Ihnen entsprechen am östlichen Ende der Decke um das Bildfeld des thronenden Christus die vier Erzengel [23, 39, 61, 65]. Die Gesamtkomposition wird abgerundet durch die vier Evangelisten und ihre Symbole [9, 24, 25, 40 und 41, 60, 66, 85].

## Paradies und Sündenfall [1]

Die biblische Erzählung von der Erschaffung des ersten Menschenpaares Adam und Eva, ihrer Beheimatung im Garten des Paradieses und ihrem Ungehorsam gegen das göttliche Gebot, nicht zu essen von dem einen Baum mitten im Garten (Gen. 2–3), wird der Darstellung des Jessebaumes vorgeschaltet. Damit wird die Geschichte des Jerusalemer Königiums – entsprechend dem Aufbau des gesamtbiblischen Erzählfadens – aus der Begrenztheit der Geschichte einer Dynastie oder eines Volkes herausgehoben zu universaler Bedeutung – so wie am Ende Christus als Herr der Welt und nicht nur als Herr des Volkes Israel oder der Kirche steht. Der kreisrunde Rahmen um das Menschenpaar in vollendeter Schönheit inmitten eines fruchtbaren Gartens ist im Gegensatz zur Einfassung Christi [8] vielfach durchbrochen. Die von Gott gewollte Vollkommenheit seiner Schöpfung ist zwar zerstört, aber noch zu erkennen. Der verhängnisvolle Griff nach der verbotenen Frucht ist getan: Eva hält den angebissenen Apfel in ihrer erhobenen rechten Hand (vgl. die ganz ähnliche Geste der Maria [7], die das Wollknäuel hält und ein Gegenbild zu Eva darstellt), Adam greift voll Verlangen nach der Frucht, die versucherische Schlange ringelt sich um den Baum.

Dass dies nicht die individuelle Tragik eines einzelnen Menschenpaares ist, sondern Adam und Eva stellvertretend für alle Menschen stehen, wird allein schon durch die Bedeutung der Namen klar („Adam“: „Mensch“; „Eva“: „Leben“). Zudem weisen die fünf menschlichen Gesichter im Geäst des Baumes hinter Eva wahrscheinlich darauf hin, dass die ganze Menschheit in den Strudel des Ungehorsams gegen Gott geraten ist. „Denn wie durch den Ungehorsam des einen Menschen die Vielen zu Sündern geworden sind...“, schreibt Paulus im Römerbrief (5, 19). Aber nicht nur das Verhängnis wird dargestellt. Paulus fährt fort: „...so werden auch durch den Gehorsam des Einen die Vielen zu Gerechten.“ Dies deutet sich ebenfalls im Bild an. In der Krone des Baumes hinter Adam erscheint – in kühner Erweiterung der Paradiesgeschichte, aber ganz im Sinne des Glaubenszeugnisses der Bibel – der segnende Christus. „Im Anfang war das Wort“, bezeugt das Johannes-Evangelium (Joh. 1, 1). Von Anfang an begleitet Christus das Menschengeschlecht. Er segnet nicht die Sünde, aber den Sünder. Er ist „das A und das O“ [8], der Anfang und das Ende. Und die Geschichte der Menschen, alle Geschlech-

terfolgen, die die Medaillons abbilden, alle politischen Gestaltungsbemühungen, die die Könige stellvertretend darstellen, alle verworrenen Wege werden am Ende überwunden durch die Kraft und Herrlichkeit Christi. „Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit.“

### Die vier Paradiesflüsse [10, 26, 86, 90]

Das Bild von Adam und Eva im Paradies [1] wird an den Ecken von vier sitzenden jungen Männern mit Krügen gerahmt, aus denen sich in breitem Strom Wasser ergießt. In der biblischen Schilderung vom Garten Eden heißt es: „Und es ging aus von Eden ein Strom, den Garten zu bewässern, und teilte sich von da in vier Hauptarme. Der erste heißt Pischon ... Der zweite heißt Gichon ... Der dritte Strom heißt Tigris ... Der vierte Strom ist der Euphrat“ (Gen. 2, 10–14). Das Wasser mit seiner Leben spendenden Kraft gilt in besonderer Weise als Zeichen göttlichen Segens. Der Prophet Ezechiel (Kap. 47) in seiner Vision des neuen Tempels und die Offenbarung des Johannes (22, 1–2) in der Schilderung „des neuen Jerusalem“ nehmen das Bild vom Strom des Lebenswassers ebenso auf wie das Johannes-Evangelium, das Jesus selbst als die Quelle lebendigen Wassers bezeichnet.

So genannte „Wasserschütter“ als Träger von Taufbecken erinnern an die reinigende Kraft des Wassers, die in der Taufe dem Menschen Vergebung der Sünden verspricht. In diesem Sinne verheißen die Flüsse, die das Bild von Paradies und Sündenfall des ersten Menschenpaars rahmen, und der segnende Christus im Lebensbaum Gottes Gnadenwillen, der die Menschen von Anfang an begleitet. Der Vierzahl – Symbol der Vollständigkeit – der Flüsse entsprechen in dem Deckenbild weitere Vierergruppen: die vier Erzengel [23, 39, 61, 65], die vier Evangelisten mit ihren Symbolen [9/41, 24/60, 25/85, 40/66] und die vier Kardinaltugenden in den Medaillons um Maria [7]. Seit den theologischen Schriften der lateinischen Kirchenväter war es üblich, die Paradiesströme gleichnishaft mit den Tugenden zu verknüpfen: Weisheit/Pischon, Mäßigkeit/Gichon, Tapferkeit/Tigris, Gerechtigkeit/Euphrat. Anhaltspunkte dafür gibt es schon in der Bibel: „Es ströme die Gerechtigkeit wie ein nie versiegender Bach“, sagt zum Beispiel Amos (5, 24). Oder Gott verheißt beim Propheten Jesaja (66, 12): „Siehe, ich breite aus den Frieden wie einen Strom.“ Reizvoll ist der Gedanke schon, die männlichen Gestalten der Paradiesströme gewissermaßen zu verheiraten mit den weiblichen Figuren, die die Tugenden symbolisieren, und damit eine zusätzliche Verbindung zwischen dem Paradiesbild mit Eva und dem Bild Marias herzustellen. All dies gehört aber wohl eher in den Bereich mehr oder weniger phantasievoller oder gar spekulativer Deutungen, die dem Betrachter überlassen bleiben sollten.

### Jesse [2]

Jesse (biblisch Isai) ist der Vater des Königs David, Stammvater der Könige im Jessebaum, die aber nach Lukas 3 mit Ausnahme von David nicht zu den Vorfahren Jesu gehören. Der lukanische Stammbaum führt zu Joseph, dem Vater Jesu (vgl. dazu die 42 Medaillons), der Jessebaum des Deckenbildes zu Maria, seiner Mutter.

Das Bild illustriert die Prophezeiung des Jesaja [11], eine der zentralen messianischen Weissagungen des Alten Testaments: „Es wird hervorgehen ein Reis aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen“ (Jes. 11, 1). Aus den Lenden des auf seinem Lager ruhenden Isai wächst ein Baum, der sich durch die zentralen Bildfelder der Decke bis zu Christus, dem Weltenherrn, erstreckt, dessen Thron er trägt.

### David [3]

David gilt als das Ur- und Vorbild des biblischen Königstums. Von der Erwählung des Hirtenjungen David, des Sohnes Isais, zum König wird in 1. Samuel 16 berichtet. Unter seiner Regierungszeit (ca. 1000–960 v. Chr.) hatte Israel die größte geographische Ausdehnung und die stärkste politische Macht seiner Geschichte. Aus der verklärenden Erinnerung an diese Periode wuchs in Phasen der Existenzgefährdung von Staat und Volk die Erwartung des messianischen Reiches unter Führung eines neuen David. Die Bezeichnung „Davidsson“ für Jesus im Neuen Testament knüpft an diese Erwartung an. Der Stammbaum Christi, wie er sich nach Lukas 3, 23 ff. auf dem Deckenbild präsentiert, will die davidische Herkunft Jesu nachweisen. Dieselbe Absicht verfolgt die Geburtsgeschichte in Lukas 2, die Bethlehem, die „Stadt Davids“, als Geburtsort Christi angibt. In beiden Fällen ergibt sich die Schwierigkeit, dass die Abstammungslinie über den Vater Joseph läuft, ein Widerspruch zur bildhaften Darstellung des Jessebaumes, der den Weg über die – jungfräuliche! – Maria einschlägt. Die unterschiedlichen Davidstraditionen – der mutige Freischärler und Heerführer, der kluge, aber auch machiavellistische Staatsmann, der fromme Sänger und Verfasser von Psalmen, aber auch der brutale Egoist, der vor Mord nicht zurückschreckt, um die Folgen eines Ehebruchs zu verheimlichen – finden sich gesammelt in den Königschroniken des Alten Testaments (1. Sam. 16 bis 1. Kön. 2; 1. Chron. 11–29).

David ist von vier nimbierten Halbfiguren in den Zwickelmedaillons umgeben, die herkömmlich als Psalmendichter und -sänger gedeutet werden, als Asaph, Heman, Etan und Jedutun, die in Psalmüberschriften beziehungsweise in 1. Chronik 25 als Hauptpersonen von Tempelsängergruppen genannt werden. Zwei von ihnen halten Schriftbänder, deren Zitate aus den Psalmen die von Gott dem David und seiner Dynastie versprochene Herrschaft bestätigen. Oben links steht geschrieben: „DE FRUCTU V(entris) T(ui ponam super sedem tuam)“ – „Aus der Frucht deines Leibes will ich einen auf deinen Thron setzen“ (Psalm 132, 11). Oben rechts wird aus Psalm 89, 21 zitiert: „INVE-

NI DAVID (servum meum)" – „Ich habe gefunden meinen Knecht David (; ich habe ihn gesalbt mit meinem heiligen Öl)".

#### Salomo [4]

Salomo, Davids Sohn und Nachfolger im noch ungeteilten Reich Israel, ca. 960–920 v. Chr., ist der einzige König, der – abgesehen von der Krone – ohne Herrschaftssymbole wie Zepter oder Weltkugel dargestellt wird. Stattdessen hält er ein Schriftband, das seine sprichwörtliche Weisheit symbolisiert. Der Text, ein Zitat der personifizierten Weisheit, die hier offenbar mit Salomo identifiziert wird, ist dem Buch Sirach entnommen (24, 22 lateinischer bzw. 24, 16 deutscher Text): „RAMI MEI HONORIS ET (gratiae)" – „(Ich breitete wie eine Eiche meine Zweige aus, und) meine Zweige waren voll Pracht und Anmut".

Von Salomo wird in der Bibel in 1. Könige 2–11 und in 2. Chronik 1–9 mit sehr unterschiedlichen Beurteilungen seiner Person und seiner Regierung berichtet. Durchgesetzt hat sich die verklärende Erinnerung an seine Weisheit, Schönheit und Pracht.

Die vier ihn umgebenden Könige in den Medaillons bezeichnen wie bei Hiskia [5] und Josia [6] weitere Herrscher der davidischen Dynastie, ohne dass sie namentlich identifiziert werden könnten.

#### Hiskia [5]

Hiskia, lateinisch Ezechias, war König in Jerusalem von ca. 725–697 v. Chr. (2. Kön. 18–20 und 2. Chron. 29–32). Er und Josia [6] werden von den biblischen Chronisten als einzige Könige nach David und Salomo ohne Umschweife positiv beurteilt: „Er tat, was dem Herrn wohlgefiel, ganz wie sein Ahnherr David" (2. Kön. 18, 3). Das bringt ihnen die Ehre ein, neben den großen Vorgängern aus der langen Reihe der Könige auf Jerusalems Thron herausgegriffen und auf der Decke verewigt zu werden.

Die vier ihn umgebenden Könige in den Medaillons bezeichnen weitere, namentlich nicht identifizierte Herrscher der davidischen Dynastie.

#### Josia [6]

Josia war König in Jerusalem von ca. 639–609 v. Chr. (2. Kön. 22–23; 2. Chron. 34–35). Von dem letzten großen König vor dem Ende des davidischen Reiches wird berichtet, dass er von neuem der Thora Geltung verschaffte; dennoch habe er die von Gott als Strafe für die Ungerechtigkeit seines Volkes verhängte Katastrophe nicht mehr abwenden können, zumal seine Nachfolger die „Wege des Vaters David" wieder verließen.

Die vier ihn umgebenden Könige in den Medaillons bezeichnen weitere, namentlich nicht identifizierte Herrscher der davidischen Dynastie.

#### Maria [7]

Über die Herkunft Marias, der Mutter Jesu, wissen die kanonischen Evangelien nichts zu berichten. Bereits im 2. Jahrhundert wurde diese Lücke geschlossen durch eine Schrift, die als „Protevangelium des Jakobus" zu den apokryphen Schriften aus frühchristlicher Zeit gerechnet wird. Sie berichtet von den Eltern Marias, Joachim und Anna, von Marias wunderbarer Geburt, von ihrer Abstammung aus Davids Geschlecht und davon, dass sie zusammen mit sieben anderen Jungfrauen dazu ausersehen wurde, die Wolle für den Vorhang im Tempel zu spinnen. Dabei fiel auf sie das Los des scharlach- und purpurfarbenen Garnes. In dieser Funktion ist sie an der Decke dargestellt – zwar schon mit dem Heiligschein der Mutter des Erlösers, aber nicht im prachtvollen Gewand der Himmelskönigin, sondern im bescheidenen Kleid der Jungfrau im Dienst am Tempel. In der erhobenen Linken hält sie ein rotes Knäuel. Mit dieser Geste erinnert sie an Eva aus dem Paradies [1], die den Apfel hält. Maria wird zur neuen Eva, die eine reine Magd bleibt und in vollkommenem Maße nach Gottes Willen lebt – ein Gegenbild zur Urmutter Eva, die durch Übertretung des göttlichen Gebotes die Aufhebung der Gemeinschaft mit Gott provozierte.

Marias vorbildlicher Lebenswandel wird durch die vier nimbierten Halbfiguren in den Zwischenmedaillons unterstrichen. Es handelt sich um die vier Kardinaltugenden, die durch ihre Attribute ausgewiesen sind als Tapferkeit (mit Rüstung), Gerechtigkeit (mit Waage), Klugheit (mit Taube und Schlange – vgl. Matth. 10, 16) und Mäßigkeit (mit zwei Wasserkrügen).

#### Christus Pantokrator [8]

Den krönenden Abschluss des Jessebaumes bildet Christus als Pantokrator, als Herr der Welt, auf herrscherlichem Thron, der aus dem Wipfel des Baumes wächst, umgeben von Sonne, Mond und Sternen. Die rechte Hand hat er zum Segen erhoben, in seiner Linken hält er ein Buch, dessen Text nur aus zwei Buchstaben besteht, die aber alles umfassen. Alpha und Omega, erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets, weisen ihn als den aus, der sich dem Seher Johannes in der Offenbarung vorstellt: „... das A und das O, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige" (Offb. 1, 8). „Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige" (Offb. 1, 17–18).

In diesem Bild wiederholt sich nicht nur der segnende Christus aus dem Lebensbaum im Paradies [1], der nun als Herr und Ziel der gesamten Welt- und Menschengeschichte offen zutage tritt; vielmehr wird in Christus der „neue Adam" dem ersten Adam vom Anfang der Schöpfung ebenso gegenübergestellt wie Maria [7] als die „neue Eva" der „Mutter aller, die da leben" (Gen. 3, 20).

## Die vier Erzengel [23, 39, 61, 65]

Den vier Paradiesströmen als Rahmung des ersten Hauptbildes der Decke, des Paradieses, entsprechen am östlichen Ende die vier Erzengel um den Thron des Weltenherrn Christus. Auch hier finden sich, wie bei den Paradiesflüssen, zwei in der vollen Größe der rechteckigen Prophetenbilder, während sich zwei mit dem kleineren Format der Bilder auf der Randleiste begnügen müssen. Alle vier sind durch Schriftbänder namentlich ausgewiesen; und es ist gewiss kein Zufall, dass Michael [39] und Gabriel [23] den Vorrang erhalten vor Raphael [61] und Uriel [65], da ihnen in der Heiligen Schrift höhere Aufgaben zugewiesen sind. Die Schlussilbe „-el“ („Gott“) in allen vier Namen ist ein so genanntes „theophorisches“, das heißt Gott tragendes Element und erinnert an eine der Gottesbezeichnungen im hebräischen Alten Testament.

Der Prophet Jesaja schaut in seiner Berufungsvision Gott auf seinem Thron im Himmel, umgeben von Engeln; dort werden allerdings nicht Erzengel erwähnt, sondern Seraphim (Jes. 6). An anderen Stellen, insbesondere im Zusammenhang mit Gottes Thronsitz im Allerheiligsten des Tempels, aber auch bei der Vertreibung des Menschenpaars aus dem Paradies, werden Cherubim genannt. Aus diesen und anderen Andeutungen entwickelte sich im Mittelalter – nachzulesen in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine<sup>3</sup> – die Lehre von einer gut organisierten Hierarchie des himmlischen Engelheeres in neun Abteilungen. Sie alle fanden in der Michaeliskirche, die dem Erzengel Michael und allen Engeln geweiht ist, besondere Verehrung auf neun eigens für sie auf den Emporen errichteten Altären. So verwundert es nicht, dass die Erzengel als Vertreter dieser himmlischen Spezies auf der Decke an prominenter Stelle erscheinen.

### Erzengel Gabriel [23] „Der Starke Gottes“

In einer sehr späten Schrift des Alten Testaments, dem Buch Daniel (Kap. 8 und 9), begegnet uns Gabriel zum ersten Mal, und zwar als „angelus interpres“, als Gottes Dolmetscher, der dem Propheten göttliche Offenbarungen erklären soll, die dieser visionär schaut.

Seine besondere Bedeutung erhält er allerdings durch die Ankündigungen der beiden wunderbaren Geburten im Neuen Testament: Gemeint sind die Geburten des Täufers Johannes und des Heilands (Luk. 1). In dieser Funktion tritt Gabriel noch ein zweites Mal mit dem Schriftband „AVE MARIA“ auf [37].

### Erzengel Michael [39]

(„Wer ist wie Gott?“)

Wo er in der Bibel genannt wird, hat er die Rolle des „Fürsten der Engel“ (Dan. 10 und 12; Offb. 12, 7 ff.), also nicht die Funktion eines Boten, sondern eines wehrhaften Helden, der das Kommando über die himmlischen Heerscharen führt. „Es entbrannte ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel kämpften gegen den Drachen ... Und es wurde hinausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt ...“ (Offb. 12, 7–9). So wird Michael zum Schutzherrn im Kampf gegen alle bösen Mächte der Welt. Ihm hat Bernward die Kirche gewidmet. Unter den Schutz des ihm geweihten Altars im Scheitel der Westchorwand, im Dachraum des Chorumgangs, stellte er seine Grablege in der darunter liegenden Krypta. Am Michaelstag (29. September) 1022 wurde die noch nicht vollständig fertig gestellte Kirche geweiht. Nur wenige Wochen später, am 20. November, starb Bernward und wurde in dem Sarkophag, den neun Engelsköpfe zieren, zur irdischen Ruhe gebettet.

### Erzengel Raphael [61]

(„Gott heilt“)

Das Buch Tobit/Tobias ist nicht im hebräischen Kanon des Alten Testaments enthalten, sondern nur in den griechischen Übersetzungen, von wo es in die Vulgata und so in die offizielle Bibel der katholischen Kirche gelangte. Die reformatorischen Kirchen rechnen es zu den Apokryphen. Es erzählt von dem jungen Tobias, der im Auftrag seines Vaters einen gefahrsvollen Weg zu bestehen hat. Ihm wird der Engel Raphael von Gott als Begleiter geschickt. So wird dieser zum Prototyp des Schutzenengels.

### Erzengel Uriel [65]

(„Mein Licht ist Gott“)

In den nachbiblischen Schriften des Judentums, die durch ihren Einfluss auf die frühchristliche Theologie nachhaltig auf die religiöse Vorstellungswelt des Mittelalters gewirkt haben, wird Uriel zu den vier oder sieben Erzengeln gezählt, die vor Gottes Thron stehen. Er gilt unter anderem als Regent über die Sternenwelt. Dies und die Tatsache, dass er in der Bibel nicht erwähnt wird, machen ihn attraktiv für allerlei astrologische und esoterische Spekulationen.

**Die Vorfahren Christi [42–59, 62–64, 67–84, 87–89]**

In 42 Medaillons werden Bilder von Vorfahren Christi gezeigt. Die Zahl 42 entspricht der Anzahl von Stammgliedern im Stammbaum des Matthäus-Evangeliums (1, 1–17). Da dieser allerdings erst bei Abraham einsetzt, im Deckenbild hingegen eine ganze Reihe von Ahnen vor Abraham genannt sind, wird deutlich, dass für die Maler der Stammbaum des Lukas-Evangeliums (3, 23–38) maßgeblich war, der bis zu Adam beziehungsweise Gott selbst zurückgeht und so Jesus nicht nur in theologischer, sondern auch in genealogischer Sicht als Davids- und Gottessohn beschreibt. Das die Rundbilder umgebende Rankenwerk deutet den Zusammenhang mit dem aus Jesse [2] emporwachsenden Baum an. Der lukanische Stammbaum nennt die Vorfahren jeweils in aufsteigender Reihe mit der Formel „der war ein Sohn des ...“, lateinisch: „qui fuit ...“. Diese lateinische Formel wird in den Medaillons nicht wie im Lukas-Text zur Bezeichnung des Vaters verwendet, sondern zur Vorstellung des jeweils Abgebildeten: „Dies war ...“. Ein Auswahlprinzip ist bei der Reduktion des lukanischen Stammbaumes von 78 auf 42 Personen nicht zu erkennen. Auffällig beim Geschlechtsregister des Lukas ist, dass es von David an nicht über die königlich-dynastische Linie führt, sondern über Natan [75], einen Bruder Salomos, der kein König war. Damit wird das Element der Gerichtsankündigung über die herrschende Dynastie berücksichtigt, wie es die Weissagung des Propheten Jesaja [11] (vgl. die dortigen Ausführungen) enthält.

**Seth [88]**

Gen. 5, 6–8; Sir. 49, 16. Nach Gen. 4, 25 dritter Sohn Adams und Evas, als Ersatz für den von seinem Bruder Kain ermordeten Abel, Vater des Enos [89].

**Enos [89]**

(Enosch): Gen. 5, 9–11. Sohn des Seth [88], Vater des Cainan [87].

**Cainan [87]**

(Kenan): Gen. 5, 12–14. Sohn des Enos [89], Urgroßvater des Enoch [42].

**Enoch [42]**

(Henoch): Gen. 5, 21–24; Sir. 49, 14; Hebr. 11, 5. Urenkel des Cainan [87], Vater des Mathusalae [84]. Von Enoch hieß es, „er wandelte mit Gott“ (Sir. 44, 16), ohne dass seine vorbildliche Frömmigkeit in irgendeiner Geschichte illustriert worden wäre. Wie Elia, der Prophet der frühen Königszeit, wird er zu Lebzeiten zu Gott entrückt, sodass sich in der Spätzeit des Alten Testaments viele Legenden und Heilshoffnungen mit ihm verbinden. Ein apokalyptisches Buch, aus dem der Judasbrief (V. 14) zitiert, trägt pseudepigraphisch seinen Namen.

**Mathusalae [84]**

(Metuschelach/Methusalem): Gen. 5, 25–27. Sohn des Enoch [42], Vater des Lamech [43]. Methusalem ist der sprichwörtliche Name für uralte Menschen. Er gilt in der Bibel als der Mensch mit dem höchsten Alter (969 Jahre).

**Lamech [43]**

Gen. 5, 28–31. Sohn des Mathusalae [84], Vater des Noe [83].

Lamech ist in vorschriftlichen Traditionen möglicherweise identisch mit dem gleichnamigen Nachkommen Kains (Gen. 4, 17–24; auffällig auch die dortige Nachbarschaft der Namenreihe „Henoch – ... – Metuschael – Lamech“); in der schriftlich überlieferten Ahnenreihe wird er jedoch von diesem unterschieden.

**Noe [83]**

(Noah): Gen. 5, 32–9, 29. Sohn des Lamech [43], Vater des Sem [44].

Noe war der Mensch, den Gott auswählte, um mit Hilfe der Arche durch die Katastrophe der Sintflut hindurch Menschheit und Tierwelt am Leben zu erhalten. Gott schloss mit ihm einen Bund, in dem er der Schöpfung eine fortdauernde Existenz garantierte. Der Nachwelt galt Noe als ein leuchtendes Glaubensvorbild (Sir. 44, 17–18; Hebr. 11, 7). – Nach biblischer Überlieferung ist er der erste Winzer.

**Sem [44]**

Gen. 11, 10–11. Ältester Sohn des Noe [83], Ururgroßvater des Eber [82].

Sem gilt als der Stammvater der Semiten (Gen. 10, 21–31).

**Eber [82]**

Gen. 11, 16–17. Ururenkel des Sem [44], Ururgroßvater des Nachor [81].

**Nachor [81]**

(Nahor): Gen. 11, 24–25. Ururenkel des Eber [82], Vater des Thare [45].

Nachor aus dem Stammbaum Sems ist zu unterscheiden von dem gleichnamigen Bruder Abrahams (Gen. 11, 27).

**Thare [45]**

(Terach): Gen. 11, 26–32. Sohn des Nachor [81], Vater des Abraham [80].

Mit Thare beginnt nach der biblischen Überlieferung die Wanderung der Ahnen Israels aus Mesopotamien ans Mittelmeer.

**Abraham [80]**

(Abrabe): Gen. 12 ff.; Sir. 44, 19–21; Hebr. 11, 8–19. Sohn des Thare [45], Vater des Isaak [79].

Abraham, Vater und Vorbild des Glaubens für Juden, Christen und Muslime, spielt im Deckenbild der Michaeliskirche keine herausgehobene Rolle, sondern wird – wie die anderen 41 Vorfahren auch – nur als Randfigur erwähnt. Die merkwürdige Namensform „Abrabe“ geht vielleicht auf einen des Hebräischen kundigen Maler zurück. In dieser Sprache könnte die Namensform als „Vater von vielen“ gedeutet werden.

**Isaak [79]**

(Isaac): Gen. 21 ff.; Sir. 44, 22–23; Hebr. 11, 20. Sohn des Abraham [80], Vater des Jakob [78].

Isaak, den Gott in einer übermenschlichen Glaubensprobe von Abraham als Opfer zurückforderte, nachdem er ihn ihm und seiner Frau Sara in hohem Alter geschenkt hatte, wurde in der christlichen Theologie und Kunst zum typologischen Vorbild für den am Kreuz geopferten Christus. – Wenn in den alttestamentlichen Texten vom Gott der Väter die Rede ist, dann sind mit den Vätern in der Regel Abraham, Isaak und Jakob gemeint, die drei „Erzväter“ Israels. Dies ist vielleicht der Grund dafür, dass hier der Links-Rechts-Wechsel der genealogischen Abfolge des Deckenbildes unterbrochen wird und alle drei übereinander dargestellt werden, noch dazu auf der Höhe von David [3], dem Begründer der Jerusalemer Königsdynastie.

**Jakob [78]**

(Jacob): Gen. 25 ff.; Sir. 44, 23; Hebr. 11, 21. Sohn des Isaak [79], Großvater des Phares [46].

Jakob, der dritte der Erzväter Israels, ist wohl die zwielichtigste und zugleich menschlichste Gestalt unter ihnen. Von den zwölf Söhnen Jakobs leiten sich die Zwölf Stämme Israels her; die Exegese sieht in ihnen Vorverkörperungen der zwölf Apostel. – Eine mythische Erzählung schildert Jakobs Ringkampf mit Gott, aufgrund dessen er den neuen Namen „Israel“ („Gottesstreiter“) erhält: „Denn du hast mit Gott und mit Menschen gekämpft und hast gewonnen“ (Gen. 32, 29).

**Phares [46]**

(Perez): Gen. 38, 27 ff.; Num. 26, 19 ff. Enkel des Jakob [78], Großvater des Aram [47].

Die Ahnenfolge Perez–Aram ist in der Vulgata belegt, die einer Variante des griechischen Textes folgt, die heute allgemein als fehlerhaft angesehen wird.

Es fällt auf, dass der Vater des Phares, Juda, einer der zwölf Söhne Jakobs und somit Stammvater der Israeliten, nicht in der Ahnenreihe aufgeführt wird – möglicherweise, weil noch zwei weitere Träger dieses Namens [52, 58] folgen.

**Aram [47]**

(Iram): Enkel des Phares [46], Großvater des Nasson [48]. Diesen Namen kennt nur die Vulgata, die lateinische Bibel, die im Mittelalter höchste Autorität besaß und an dieser Stelle auf eine Variante des griechischen Textes zurückgeht, die heute als sekundär gilt. Der gegenwärtig anerkannte griechische Text, dem die deutschen Übersetzungen in Lukas 3, 33 folgen, kennt Aram nicht. – Die Lesart „Iram“, die in der Literatur nicht vorkommt, geht möglicherweise auf eine Beschädigung der Decke zurück.

**Nasson [48]**

(Nachschon): Num. 1–10; Rut 4, 20; 1. Chron. 2, 10–11. Enkel des Aram [47], Großvater des Boas [77].

Beim Aufbruch des Volkes Israel aus der Wüste ins verheißene Land wird Nasson als Ältester des Stammes Juda erwähnt.

**Boas [77]**

(Booz): Rut 2–4; 1. Chron. 2, 11–12. Enkel des Nasson [48], Vater des Obet [76].

Boas, der edel gesinnte Bauer aus Bethlehem, nimmt die verwitwete Rut zur Frau, die als „Wirtschaftsflüchtling“ mit ihrer Schwiegermutter Noomi aus dem Nachbarland Moab eingewandert ist.

**Obet [76]**

(Obed): Rut 4, 17–22; 1. Chron. 2, 12. Sohn des Boas [77], Vater des Isai [2], Großvater des David [3], Urgroßvater des Natan [75].

**Natan [75]**

2. Sam. 5, 14. Sohn des Königs David [3], (Halb-)Bruder des Salomo [4], Urgroßvater des Mel(e)a [49].

Natan, der Sohn Davids, ist nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Propheten, der David den ewigen Bestand seines Königiums verheißen und ihm nach dem Ehebruch mit Bathseba eine Strafpredigt hält (2. Sam. 7 und 12, 5 ff.). Die in den Medaillons abgebildete Ahnenreihe des Lukas-Evangeliums (3, 23–38) verläuft nicht über die Linie der Könige. Von hier an ist die Quelle, die Lukas benutzt, nicht mehr bekannt. Die Namen der nachfolgend aufgeführten Vorfahren [49–59, 62–64, 67–74] finden sich nicht im Alten Testamente.

**Mel(e)a [49]**

Luk. 3, 31. Urenkel des Natan [75], Großvater des Jona(m) [50].

**Jona(m) [50]**

Luk. 3, 30. Enkel des Mel(e)a [49], Vater des Joseph [51]. Jona(m) darf nicht mit dem Propheten Jona(s) im Bauch des Walfisches verwechselt werden.

**Joseph [51]**

Luk. 3, 30. Sohn des Jona(m) [50], Vater des Juda [52]. Der Name Joseph taucht noch einmal auf [59] und bezeichnet auch da nicht den Vater Jesu, der von den Malern des Deckenbildes schlicht verschwiegen wird.

**Juda [52]**

Luk. 3, 30. Sohn des Joseph [51], Vater des Simeon [53].

**Simeon [53]**

Luk. 3, 30. Sohn des Juda [52], Vater des Levi [54]. Dieser Vorfahr ist nicht zu verwechseln mit dem alten Propheten, der angesichts des Jesusknaben im Tempel von Jerusalem das „Nunc dimittis“ anstimmt.

**Levi [54]**

Luk. 3, 29. Sohn des Simeon [53], Großvater des Jorim [74].

**Jorim [74]**

Luk. 3, 29. Enkel des Levi [54], Urgroßvater des Her [73].

**Her [73]**

(Er): Luk. 3, 28. Urenkel des Jorim [74], Vater des Elmadan [72].

**Elmadan [72]**

(Elmadam): Luk. 3, 28. Sohn des Her [73], Vater des Cosan [55].

**Cosan [55]**

(Kosam): Luk. 3, 28. Sohn des Elmadan [72], Vater des Addi [71].

**Addi [71]**

Luk. 3, 28. Sohn des Cosan [55], Vater des Melchi [70].

**Melchi [70]**

Luk. 3, 28. Sohn des Addi [71], Vater des Neri [56]. Wie im lukanischen Stammbaum kommt der Name Melchi auch auf dem Deckenbild der Michaeliskirche zweimal vor [67].

**Neri [56]**

(Meri): Luk. 3, 27. Sohn des Melchi [70], Urgroßvater des Resa [57].

**Resa [57]**

(Rosa): Luk. 3, 27. Urenkel des Neri [56], Großvater des Juda [58].

**Juda [58]**

(Joda): Luk. 3, 26. Enkel des Resa [57]. Bis zum nächsten Namen im lukanischen Stammbaum, Amos [69], werden jetzt sieben Personen ausgelassen.

**Amos [69]**

Luk. 3, 25. Achter Nachkomme nach Juda [58], Großvater des Joseph [59]. Dieser Vorfahr hat nichts mit dem gleichnamigen Propheten des Alten Testaments zu tun.

**Joseph [59]**

Luk. 3, 24. Enkel des Amos [69], Vater des Janne [68]. Wiederum handelt es sich bei Joseph nicht um den Vater Jesu; zudem ist er zu unterscheiden von seinem bereits erwähnten Namensvetter [51].

**Janne [68]**

(Jannai): Luk. 3, 24. Sohn des Joseph [59], Vater des Melchi [67].

**Melchi [67]**

Luk. 3, 24. Sohn des Janne [68], Vater des Levi [64]. Auf der Decke findet sich – wie bei Lukas – ein zweiter Träger dieses Namens [70].

**Levi [64]**

Luk. 3, 24. Sohn des Melchi [67], Vater des Mattat [62]. Zweimal kommt im lukanischen Stammbaum – ebenso wie auf dem Deckengemälde – ein Levi vor [64 und 54].

**Mattat [62]**

Luk. 3, 24. Sohn des Levi [64], Vater des Eli [63], Großvater Josephs, der „für den Vater Jesu gehalten wurde“ (Luk. 3, 23).

**Eli [63]**

Luk. 3, 23.

Eli ist der letzte der auf der Decke abgebildeten Vorfahren Christi, Vater Josephs, Großvater Jesu, soweit man Joseph als Vater Jesu ansehen mag und sich damit in Konflikt zur Lehre von der Jungfrauengeburt bringt, wie sie die Evangelien im Widerspruch zu den Stammbäumen bezeugen.

## Die vier Evangelisten und ihre Symbole [24/60, 9/41, 25/85, 40/66]

Obwohl die Darstellung des Jessebaumes folgerichtig hauptsächlich alttestamentliche Motive und Personen zeigt, wird das Deckenbild an den Ecken durch die Autoren der vier Evangelien des Neuen Testaments und deren Symbole bereichert, die ihnen jeweils diagonal zugeordnet sind: Engel beziehungsweise Mensch = Matthäus, Löwe = Markus, Stier = Lukas und Adler = Johannes. Dieser Komposition liegt die Überzeugung zugrunde, dass das Alte Testament nur von der in Jesus geschehenen und in den Evangelien niedergeschriebenen Gottesoffenbarung richtig verstanden werden könne. Deshalb zielt der Jessebaum auf Christus und wird gesäumt von Propheten des Alten Testaments, die auf Jesus beziehungsweise das kommende Gottesreich vorausweisen. In den Evangelien finden sich etliche Belege dafür, dass Ereignisse aus dem Leben Christi mit Zitaten aus dem Alten Testament in Verbindung gebracht werden; einleitend steht die Formel: „(Dies geschah,) damit erfüllt würde, was geschrieben ist durch den Propheten ...“ (so genannte „Erfüllungszitate“).

Die vier Sinnbilder, die mit den Evangelisten verbunden werden, stammen aus der Offenbarung (Kap. 4), wo in Anlehnung an entsprechende Texte der Propheten Ezechiel (Kap. 1) und Jesaja (Kap. 6) eine Vision des Sehers Johannes geschildert wird: Im Thronsaal im Himmel sitzen 24 Älteste um Gottes Thron. (Übrigens: 24 Propheten säumen die Bildfelder von Jesse bis Maria!) „... und in der Mitte am Thron und um den Thron vier himmlische Gestalten ... Löwe ... Stier ... Mensch ... Adler ... Und eine jede Gestalt hatte sechs Flügel“ (Offb. 4, 6–8). Die Auslegung dieser vier Gestalten als himmlische Inspirationsquellen der vier Evangelisten geht auf den Kirchenvater Hieronymus zurück und ist seit dem 7. Jahrhundert verbindlich. Die Symbole tauchen jeweils zweimal auf: In der Schreibstube „ihres“ Evangelisten erscheinen sie über dem Buch und geben dem Verfasser ein, was er in göttlichem Auftrag schreiben soll. Diagonal benachbart in den äußersten Ecken des Deckengemäldes sind sie noch einmal dargestellt, jetzt ganzfigurig und mit einem Schriftband, das den Namen des zugehörigen Evangelisten trägt.

### Evangelist Matthäus und Engel beziehungsweise „Gestalt wie ein Mensch“ [24/60]

Matthäus beginnt das Evangelium mit seiner Fassung des Stammbaumes Jesu. Vermutlich wegen dieser Ahnenreihe („von ... stammte ...“ usw.) ist ihm die „Gestalt wie ein Mensch“, oft auch als Engel dargestellt, zugeordnet worden. Das Matthäus-Evangelium ist in besonderer Weise durch die so genannten Erfüllungszitate geprägt.

### Evangelist Markus und Löwe [9/41]

Als Wappentier Venedigs mit dem Markusdom wurde der „Löwe von San Marco“ das bekannteste der vier Symbole. Markus beschreibt am Anfang seines Evangeliums den Auftritt Johannes des Täufers in der Wüste, weshalb ihm der Löwe als Wüstentier zur Seite gestellt wurde.

### Evangelist Lukas und Stier [25/85]

Lukas beginnt sein Evangelium mit der Opferzeremonie des Priesters Zacharias, des Vaters Johannes des Täufers, im Tempel, sodass sein Attribut der Stier, das Opfertier, wurde.

### Evangelist Johannes und Adler [40/66]

Die Zuordnung des Adlers zu Johannes ist am schwierigsten nachzuvollziehen. Der Prolog des Evangeliums nach Johannes schildert die Herkunft Christi aus himmlischer Höhe, von wo ein Adler herabzuschweben scheint. Auch könnte, da für die Offenbarung und das Evangelium lange Zeit ein und derselbe Verfasser angenommen wurde, die Entrückung des Sehers Johannes auf die Insel Patmos mit dem Adler in Verbindung gebracht worden sein (Offb. 1, 9 ff.).

## Die Propheten [11–22, 27–38]

Lange Zeit wurde das Alte Testament in der christlichen Kirche und Theologie nur als Vorgeschichte des Neuen Testaments begriffen, nicht in seinem Eigengewicht als Dokument selbstständigen biblischen Glaubens und Verstehensvoraussetzung für das Christentum. Das Alte Testament wurde zum Buch der Ankündigungen, auf deren Erfüllung die Menschen sehnüchrig warteten. In der Geschichte Jesu, des Davids- und Gottessohnes, so meinte man, kommt alle menschliche Geschichte zum Ziel, und zwar derart, dass von diesem Ziel her die Ankündigungen der vorangegangenen Zeit erst richtig verstanden werden können. Träger der Ankündigungen sind die Propheten, von Gottes Geist inspiriert wie die Evangelisten, weshalb sie auf dem Deckenbild die Darstellung der Geschichte des Gottesvolkes von Jesse bis Maria [2–7] säumen. Ob sich ihre Anzahl ( $2 \times 12 = 24$ ) mehr oder weniger zufällig aus der Anordnung neben besagten sechs Bildern ergibt oder in Anlehnung an die vierundzwanzig Ältesten aus der Offenbarung des Johannes (4, 4) gewählt ist, bleibt der Interpretation des Betrachters überlassen.

Jeder Prophet trägt ein Schriftband, an dessen Inhalt – so könnte man meinen – seine Identität eigentlich leicht festzustellen sein müsste. In vielen Fällen erschweren allerdings die wenigen Worte beziehungsweise Wortkürzel eine zweifelsfreie Identifikation. Bisherige Deutungen sind in der Regel davon ausgegangen, dass es sich ausschließlich um unterschiedliche Personen des Alten Testaments handeln müsse. Dies ist zumindest im Blick auf Jesaja [11 und 38] schon widerlegt. Möglicherweise kann die Zuordnung zu den einzelnen Hauptbildern im Mittelfeld die Auslegung erleichtern.

**Jesaja [11]**

Jesaja (vgl. [38]) ist einer der vier „großen“ Schriftpropheten. Im Todesjahr des Königs Usija (736 v. Chr.) zum Propheten berufen (Jes. 6), wirkte er bis in die Regierungszeit Hiskias [5]. Der Text seines Schriftbandes deutet die Weissagung an, die den Ursprung der Idee vom Jessebaum bildet: „EGREDIETUR“ – „Es wird hervorgehen ein Reis aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen“ (Jes. 11, 1). Dieser Satz ist ursprünglich als Gerichtsankündigung über die Dynastie Davids gemeint gewesen: Der Stamm Isais wird abgeschlagen, das heißt, dass die von Isai, dem Vater Davids, abstammende Königslinie untergehen wird; stattdessen wird ein neuer Schössling aus dem Stumpf hervorsprießen. Im Laufe der Zeit ist die Aussage umgedeutet worden in eine Heilsweissagung, die das Kommen des Messias in der Linie von David und seinen Nachkommen so ankündigt, wie es das Deckenbild in Anlehnung an den Stammbaum Jesu in Lukas 3, 23-38 darstellt. Das volkstümliche Weihnachts- und Marienlied „Es ist ein Ros (ursprünglich „ein Reis“) entsprungen ... von Jesse kam die Art“ hat diese Prophezeiung des Jesaja zum Vorbild. Dabei ist mit Jesse nicht Jesaja, sondern Isai gemeint.

**Prophet [12]**

Sein Schriftband wird im Allgemeinen gelesen als: „ECCE . VEnie(n)t . DieS“ – „Siehe, es werden Tage / es wird ein Tag kommen, spricht der Herr“. Diese Formel ist typisch für die Einleitung von Prophezeiungen bei Jeremia (z. B. 16, 14), gelegentlich findet sie sich auch bei Amos (8, 11; 9, 13). Einer von beiden könnte hier gemeint sein, eine eindeutige Entscheidung ist nicht möglich.

Eine abweichende Deutung sei hier noch vorgetragen. Da es an der Decke im Umfeld dieser Prophetengestalt um David, um den Spross aus Jesse geht, könnte auch auf 1. Samuel 16, 14–18 angespielt sein. Der manchmal in Raserei ausbrechende oder in Schwermut versinkende König Saul sucht einen Mann, der durch seine Musik beruhigend auf ihn wirken möge. Einer am Hof macht auf David aufmerksam mit den Worten: „Siehe, ich habe gesehen (ECCE Vldi) einen Sohn Isais aus Bethlehem ... und der Herr (DominuS) ist mit ihm“ (1. Sam. 16, 18).

**Prophet [13]**

Man deutet das Schriftband gewöhnlich als „. VINIET . Et . N . TAR .“ (veniet et non tardabit) – „Er/sie wird kommen und sich nicht verspäten“. Zu denken ist dabei wahrscheinlich an ein Versprechen, das der Prophet Habakuk von Gott erhält als Antwort auf sein drängendes Fragen nach der Erfüllung der alten Verheißen. Gott erwidert: „Wenn (die Weissagung) sich auch hinzieht, so harre ihrer; sie wird gewiss kommen und nicht ausbleiben“ (Habakuk 2, 3).

**Prophet [14]**

Auf dem Schriftband steht: „VIDI . PORTAM CLAV(sam)“ – „Ich sah eine geschlossene Tür“. Es wird gemeinhin auf den Propheten Ezechiel (bei Luther Hesekiel) bezogen, dem Gott in einer Vision von der künftigen Gottesstadt eine verschlossene Tür vor Gottes eigener Wohnung zeigt. Der lateinische Text lautet aber ganz anders: „Et dixit Dominus ad me porta haec clausa erit ...“ – „Der Herr sagte zu mir: Diese Tür wird geschlossen bleiben“ (Ezechiel 44, 2). Eine engere wörtliche Entsprechung von Schriftband und Prophezeiung, wenn auch keine inhaltliche Beziehung zu messianischen Weissagungen bietet ein Visionsbericht des Propheten Daniel (8, 2): „VIDI in visione esse me super PORTAM ULAI“ – „Ich sah mich in der Vision auf dem Tor Ulai“. (Die deutschen Übersetzungen aufgrund des hebräischen Textes lauten hier anders.)

**Prophet [15]**

Auf dem Schriftband ist zu lesen: „DESCeNDET DomiNuS“ – „Der Herr wird herabsteigen“. Gewöhnlich wird auf den Propheten Micha/Michäas verwiesen: „Der Herr wird ... herabfahren und treten auf die Höhen der Erde“ (Micha 1,3). Angesichts der Nachbarschaft des Bildes von König Salomo [4] sei aber zusätzlich auf Psalm 72 (Vulgata Psalm 71) verwiesen – ein Gebet für Gottes König, im lateinischen Text überschrieben „In Salomonem“ („Für Salomo“). Dort heißt es: „DESCENDET sicut pluvia in vellus“ – „Er soll/wird herabfahren wie der Regen auf die Aue“ (V. 6).

**Prophet [16]**

Das Schriftband gibt eine Textstelle des Propheten Nahum wieder: „IPsE SCIET SPERANTES . In . Se“ – „Er (Gott) kennt die, die auf ihn hoffen“ (1, 7).

**Prophet [17]**

Das Schriftband zitiert „VENI . DomiNE . VI“ und wird im Blick auf einen „liturgischen Text der Adventszeit“<sup>4</sup> ergänzt zu „... Visitare nos in pace“ – „Komm, Herr, um uns in Frieden zu besuchen“. In einem Prophetenbuch lässt sich diese Passage nicht belegen. Erinnert sei aber an das Gebet des nebenstehend abgebildeten Königs Hiskia [5] um Errettung vor dem Belagerungsheer der Assyrer: „Aperi DomiNE oculos tuos et Vide“ – „Herr, öffne deine Augen und sieh“ (2. Kön. 19, 16).

**Prophet [18]**

Die Deutung des Zitats „VENIET A“ ist aus zwei Gründen schwierig: Zum einen taucht „Er/sie/es wird kommen“ sehr häufig auf, zum anderen ist im ursprünglichen Schriftbestand durch den Austausch von Bohlen im 19. Jahrhundert eine Lücke entstanden. Die Ergänzung nach Sacharja/Zacharias 9, 9 („Ecce rex tuus VENIET tibi iustus et salvator ipse pauper et ascendens super asinum“ – „Siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer, arm und auf einem Esel reitend“) hat deshalb viel für sich, weil diese prominente Weissagung, die in der Erzählung vom Einzug Jesu in Jerusalem (Matth. 21, 1–5; Joh. 12, 12–15) aufgegriffen wird, eigentlich nicht fehlen darf. Unter den zwölf „Kleinen Propheten“ ist Sacharja einer der theologisch Gewichtigsten.

### Prophet [19]

Worauf das Schriftband „IN . VNO . C X (EX?). O . S .“ anspielt, ist allein schon wegen der unklaren Abkürzungen fast nicht zu erschließen. Folgende Deutungen sind möglich: Zunächst sei *Jeremia(s)* genannt. Dann wäre zu lesen: „IN UNO EX David stirpe“ – „In (bei, an) einem aus David(s Stamm)“. Somit wird eine Garantie für den Fortbestand der davidischen Dynastie wie zum Beispiel in *Jeremia* 33, 17 gegeben. Eine andere Auslegung nimmt den Umweg über das Neue Testament. In *Matthäus* 16, 13–14 fragt Jesus seine Jünger, für wen ihn die Leute halten. Er erfährt, einige hielten ihn für *Johannes den Täufer* oder *Elias*. „Etliche aber (halten dich) für *Jeremia* oder einen der Propheten“ – „aut UNUM EX prOphetiS“. Beide Interpretationen können indes nicht voll überzeugen.

### Prophet [20]

Das Schriftband „QVI . VENit.“ ist wohl nach *Psalm* 118 (Vulgata *Psalm* 117) zu ergänzen zu „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“ – „Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn“ (V. 26). Der 118. (117.) *Psalm* ist bereits in den Evangelien als Weissagung auf Jesus verstanden worden (z.B. *Matth.* 21, 9 beim Einzug Jesu in Jerusalem). Das Zitat hat unmittelbar vor den Bildern von *Maria* [7] und den Personen, die neben ihr die Geburt Jesu ankündigen, einen sinnvollen Platz. – Die gelegentlich vorgetragene Deutung auf den Propheten *Zephanja/Sophonias* ist am Text nicht nachzuweisen und wird vermutlich nur damit begründet, dass möglichst alle Propheten des Alten Testaments auf der Decke vorkommen sollen.<sup>5</sup>

### Priester [21]

Er ist ohne Schriftband dargestellt. Es handelt sich also entweder um eine Person des Alten Testaments, von der keine Worte überliefert sind, oder um eine, die inmitten der durch Schriftbänder ausgewiesenen sprechenden Propheten ausdrücklich als *stumm* charakterisiert werden soll. Durch Gewandung und Stab als *Priester* gekennzeichnet, wird der Dargestellte traditionell als *Aaron* gedeutet.<sup>6</sup> Die Anrufung Marias als „*Stab Aarons*“ und „*blühender Spross aus dem Stamm Jesse*“<sup>7</sup> wie auch die bildliche Zuordnung des Aaronstabes und Marias auf dem Taufbecken im Hildesheimer Dom (ca. 1225!) sprechen für diese Deutung. Im Kontext der Geschichten von Christi Geburt, auf die die benachbarten Bilder *Marias* [7] und *Johannes des Täufers* [22] verweisen, könnte aber auch an *Zacharias*, den Vater des Täufers, gedacht werden, der zur Strafe für seinen Zweifel bis zur Geburt seines Sohnes verstummen musste (*Luk.* 1, 5–25 sowie 1, 57–66).

### Johannes der Täufer [22]

Das Schriftband ebenso wie seine Stellung in der Bildabfolge weisen ihn eindeutig aus: „PARATE . VIAM . DominI“ – „Bereitet den Weg des Herrn“. Mit diesem Wort eines Predigers in der Wüste, von dem *Jesaja* (40, 3) spricht, beschreiben die ersten drei Evangelien den Auftrag des Täufers. Überdies schließt er die prophetische Tradition ab (*Matth.* 11, 13; *Luk.* 16, 16) und steht deshalb mit Recht als Letzter in der Reihe der Propheten.

### Seher Bileam [27]

Das Schriftband „ORIETUR S“ erinnert an die schöne Geschichte von Bileam und seinem sprechenden Esel (Num. 22–24). Der heidnische Seher Bileam soll auf Bestellung und gegen gute Bezahlung durch Israels Gegner das Gottesvolk verfluchen, aber dreimal wird ein Segensspruch daraus. Der hier zitierte ist von alters her als Weissagung auf den Messias gedeutet worden: „*Orietur stella ex Iacob et consurget virga de Israhel*“ – „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen und ein Stab aus Israel auftreten“ (Num. 24, 17). Zu Weihnachten singt die Christenheit: „Jacobs Stern ist aufgegangen...“

### Prophet [28]

Auf dem Schriftband ist zu lesen: „ECCE . VENIET . DNS . EXERcituum“ – „Siehe, es wird kommen der Herr der Heerscharen“ (bzw. der Herr *Zebaoth*). Diese Stelle wird generell auf den Propheten *Maleachi/Malachias* (3, 1) bezogen. Aus dem sehr langen Vers, der zu den messianischen Weissagungen gerechnet wird, müssten dann einzelne Worte aus unterschiedlichem Zusammenhang verknüpft worden sein, ein Umgang mit Texten, der im Mittelalter nicht unüblich war. „Siehe, ich sende meinen Boten, der vor mir her den Weg bereiten soll, und sogleich wird kommen zum Tempel der Herrscher, auf den ihr wartet ... Siehe, er kommt, spricht der Herr *Zebaoth*“ (3, 1). Das Schriftband spielt vielleicht aber auch auf die messianische Weissagung bei *Sacharja/Zacharias* an: „Freue dich und sei fröhlich, du Tochter Zion! Denn siehe, ich komme und will bei dir wohnen, spricht der Herr *Zebaoth*“ (2, 14; Vulgata 2,10).

### Prophet [29]

Das Schriftband ist vermutlich zu ergänzen zu „In . TERRIS Visus Est.“ und hebt anscheinend auf *Baruch* ab, den Schüler *Jeremias*, dessen Buch zwar zur Vulgata gehört, in den reformatorischen Kirchen aber zu den Apokryphen gerechnet wird. *Baruch* verkündet: „Post haec in terris visus est et cum hominibus conversatus est“ – „Danach ist er (bzw. sie, gemeint ist die Weisheit als Person) auf Erden erschienen und hat bei den Menschen gewohnt“ (3, 38). Die Aussagen über die personifizierte Weisheit sind im Neuen Testament und in der frühchristlichen Theologie auf Christus übertragen worden.

### Prophet [30]

Das Band trägt folgende Inschrift: „V NIR QVASI YMBER . N T .“ Am Anfang muss ursprünglich *Veniet* gestanden haben, denn dieses Zitat bezieht sich eindeutig auf *Hosea/Osee*, wo es heißt: „*Dominus veniet quasi imber nobis temporaneus et serotinus terrae*“ – „Der Herr ... wird zu uns kommen wie ein Regen, wie ein Spätregen, der das Land feuchtet“ (6, 3).

**Prophet [31]**

Für die Autorschaft des Zitates „. IN . MONTE . SYON SALVATio“ kommen zwei Propheten in Frage: Joel und Obadja/Abdias. Bei Joel (2, 32; andere Zählung 3, 5 – zum Teil bekannt aus der Pfingstrede des Petrus in Apg. 2, 21) heißt es: „Quia in monte Sion et in Hierusalem erit salvatio“ – „(Wer den Namen des Herrn anrufen wird, soll gerettet werden,) denn auf dem Berg Zion und zu Jerusalem wird Errettung sein“. Bei Obadja steht geschrieben: „Et in monte Sion erit salvatio et erit sanctus“ – „Auf dem Berg Zion wird Errettung sein, und er wird heilig sein“ (V. 17).

**Prophet [32]**

Das Zitat „. VENIET . DESIDERATus“ ist leicht zu belegen, und zwar beim Propheten Haggai/Aggäus (2, 8 bzw. 2, 7), wo es heißt: „(et movebo omnes gentes) et veniet desideratus cunctis gentibus (et implebo domum istam gloria dicit Dominus exercituum)“ – „(Ich will erschüttern alle Völker,) und es wird kommen der von allen Völkern Erwartete (und ich will dieses Haus mit Herrlichkeit erfüllen, spricht der Herr Zebaoth)“. (Die Luther-Übersetzung lautet hier anders.)

**Prophet [33]**

Das Schriftband „. SUBLEVABIS .“ bezieht sich auf das Gebet des Propheten Jona(s) im Bauch des Fisches: „Sublevabis de corruptione vitam meam Domine Deus meus“ – „Du wirst mein Leben vom Verderben erretten, Herr, mein Gott“ (2, 7). Dieses Zitat passt gut neben das Bild des Königs Hiskia [5], von dem in 2. Könige 20, 1–6 erzählt wird, dass er aufgrund seines Gebets durch Gott von einer tödlichen Krankheit geheilt wurde und noch fünfzehn Lebensjahre geschenkt bekam.

**Prophet [34]**

Das Fragment der Inschrift „MITTE . QVEm.“ wird herkömmlicherweise auf Mose bezogen, der sich gegen Gottes Berufung zum Befreier des in Ägypten versklavten Volkes wehrt mit den Worten: „Mitte quem missurus es“ – „Schicke, wen du schicken willst“ (Ex. 4, 13). Das heißt: „Herr, sende, wen du willst“, nur nicht mich! Im Zusammenhang der Erzählung von den Wunderkräften, mit denen Gott Mose ausrüstet, kann dieser Satz eigentlich nicht als messianische Äußerung verstanden werden. Da aber einzelne Sätze der Bibel immer auch schon isoliert gelesen wurden, kann hier Mose durchaus ein messianisches Gebet in den Mund gelegt werden. – Zu denken wäre allerdings auch an Jesaja, einen Zeitgenossen König Hiskias [5], der in Kapitel 6 von seiner Berufung zum Propheten erzählt und in einer Vision Gott fragen hört: „Quem mittam“ – „Wen soll ich senden?“ Er antwortet: „Ecce ego sum mitte me“ – „Sieh hier bin ich, sende mich!“

**Prophet [35]**

Auf dem Schriftband steht vermutlich „. VEN(D?)IES . EVm“. Eine sichere Auslegung ist nicht möglich. Vorgeschlagen wurde ein Bezug auf Jesaja (33, 17)<sup>8</sup>: „Deine Augen werden den König sehen in seiner Schönheit“ (im lateinischen Text nur entfernte Anklänge).

**Prophet [36]**

Das Schriftband wird gemeinhin gelesen als „. ERIT . Regnum . D(E)O“ (bzw. „DominO“) – „Das Reich (bzw. die Herrschaft) wird Gott (bzw. dem Herrn) gehören“. Ein solcher Satz findet sich bei Obadja/Abdias: „et erit Domino regnum“ (V. 21). Anklänge an den seit alters auf Christus bezogenen Psalm 22, 29 (Vulgata Psalm 21: „quoniam Dei est regnum“) sind ebenfalls zu hören. Wenn man vom lateinischen Wortlaut absieht und nur auf den Inhalt der Aussage achtet, kann man auch an die messianische Weissagung aus Jesaja 9, 5 denken: „... und die Herrschaft liegt auf seiner Schulter“.

**Engel Gabriel [37]**

Das Schriftband „. AVE MARIA .“ (Luk. 1, 28: „Sei gegrüßt, Maria!\") sowie die Flügel machen seine Identifizierung leicht. Dem Marienbild [7] zugeordnet, bildet Gabriel einerseits mit diesem eine Art Verkündigungsszene. Andererseits scheint er bewusst in die Reihe der Propheten gestellt und wird so eingegliedert in die Schar derer, die das Kommen des Herrn ankündigen. So wird aus dem Erzengel vor Gottes Thron [23] ein irdischer Bote, der Gottes Wort ausrichtet.

**Jesaja [38]**

Neben dem Bild der Jungfrau Maria, der Mutter Jesu, wird erneut der Prophet Jesaja (vgl. [11]) dargestellt und zitiert, diesmal nicht mit der Ursprungsweissagung des Jessebaumes, sondern mit der Voraussage, die direkt auf die Geburt des Messias bezogen wurde: „ECCE VIRGO C(oncipiet)“ – „Siehe, eine Jungfrau wird schwanger werden und einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel“ (Jes. 7, 14). Dieses dem König Ahas im Jahre 733 gegebene Versprechen soll ihn durch die Ankündigung eines Sohnes in politisch bedrohlicher Lage ermutigen, auf Gottes Handeln zu vertrauen. Der hebräische Text lässt offen, ob von einer Jungfrau oder – was wahrscheinlicher ist – von einer „jungen Frau“, nämlich von der Frau des Königs, die Rede ist. In neutestamentlicher Zeit – man denke an die Geschichte von der Geburt Jesu bei Matthäus (1, 18–25) – ist aufgrund der griechischen Übersetzung aus der in der Verheißung genannten Gebärerin die Jungfrau geworden. So entstand die Anschauung von der Jungfräulichkeit Marias bei Christi Geburt.

## Summary

A Jesse tree is at the center of the ceiling painting at St. Michael's, a genealogical tree, illustrating Jesus' descent from Jesse (Isai), King David's father. This motif can be traced to widely spread designs first used in book illumination and subsequently also in church building, especially for stained-glass windows and wall and ceiling paintings. On the painting in Hildesheim the genealogy follows from Jesse [2] through four Old Testament kings [3–6] to Maria [7] and ends in Christ who is exalted as Lord of the earthly realm [8]. The Tree of Jesse is the visualization of a prediction by the prophet Isaiah (11,1): "Then a branch will grow from the stock of Jesse, and a shoot will spring from his roots" – a verse which had been interpreted early on as predicting that the future Messiah would come from the house of David. Framing the painting 42 medallions, showing ancestors of Christ as taken from the genealogy of the Gospel according to Luke, are incorporated into the branches of the tree. Unlike Matthew (1,1–17) who traces Jesus' ancestry through 42 generations back to Abraham, the genealogy according to Luke extends even further down to Adam and ultimately to God Himself. In this way everything comes full circle: everything originates in God and will eventually lead back to Him. Corresponding with this circle is the prefatory depiction of Paradise showing Adam and Eve, who taste the Forbidden Fruit (Gen. 2–3), are expelled from Paradise in an act of punishment as prototypes of humanity, and are now awaiting salvation. The way to salvation is announced and pointed out by 24 prophets [11–22, 27–38], situated in the rectangular panels between the medallions and the eight central paintings, who comment on the events through banderoles. They announce the coming of the Saviour. Adam and Eve are framed on the corners with allegorical figures representing the four Rivers of Paradise [10, 26, 86, 90]. Corresponding are the four archangels who are grouped around the field showing Christ in majesty at the eastern end of the ceiling. The overall composition is rounded off with the depiction of the four Evangelists along with their emblems [9, 24, 25, 40, and 41, 60, 66, 85].

## Anmerkungen

- 1 Die Ziffern in eckigen Klammern beziehen sich auf den Tafelteil dieser Publikation.
- 2 Grundlage der hier angeführten Zitate und sonstigen Ausführungen ist Martin Luthers Bibelübersetzung in der Revision von 1984. Beim „König der Propheten“ Isaias wird durchgängig die Schreibweise Jesaja bevorzugt.
- 3 Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Übers. von Richard Benz. 9. Aufl. Heidelberg 1979
- 4 J. Sommer 2000, S. 129
- 5 Vgl. J. Sommer 2000, S. 130
- 6 So z. B. J. Sommer 2000, S. 130
- 7 Diesen Hinweis verdanke ich Frau Mechthild Müller.
- 8 Siehe J. Sommer 2000, S. 130.

## Literatur

- Die Bibel nebst einschlägigen Kommentaren, namentlich: Biblischer Kommentar zum Alten Testament (BKAT), Neukirchen. Das Alte Testament Deutsch (ATD), Göttingen. Evangelisch-katholischer Kommentar zum Neuen Testament (EKK), Neukirchen. Vulgata-Konkordanz. Hrsg. von Bonifatius Fischer. Bd. 1–5. Stuttgart-Bad Cannstadt 1977. Schneemelcher, Wilhelm: Neutestamentliche Apokryphen. 5. Aufl. Bd. 1. Evangelien. Tübingen 1987. Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

## Der Stammbaum

*Bilder übernahmen in den Kirchen des Mittelalters stets mehrere Funktionen: Sie sollten belehren im Sinne einer Bibelgeschichte für Analphabeten sowie die Erinnerung an die beschriebenen Szenen stets wach halten und waren hierzu durch ihre starke Anrührung an das Emotionale besonders geeignet. Das Motiv der „Wurzel Jesse“, das im 12. Jahrhundert entstand und seine Ausprägung zunächst in den französischen Glasfenstern der Kathedralen von St. Denis und Chartres fand, erhält in der Deckenmalerei von St. Michael eine einzigartige Wirkung. Es bezieht den darunter befindlichen Betrachter in die ganzheitliche Gesamtschau ein, die eine Linie vom Baum der Erkenntnis und der Darstellung des Sündenfalls bis zum Lebensbaum Christi zieht. Schöpfung, Sündenfall und Erlösung werden in einen Gesamtkontext gestellt, der von der Allmacht und der Gnade Gottes beherrscht wird. Axel Bolvig arbeitet darüber hinaus eine weitere, kirchenpolitisch-ideologische Bedeutungsebene heraus: Das in der Längsachse angeordnete Deckengemälde nimmt seinen Anfang im Westen – unter dem Westchor der Kirche befindet sich in der Krypta das Grab Bischof Bernwards – und zieht sich über das Mittelschiff als den Hauptversammlungsraum der Besucher. Der Heilige der Kirche wird geehrt und zugleich in die Vorstellungswelt des Gemäldes als Stammvater künftiger kirchlicher Führer einbezogen.*

Axel Bolvig

Das Mittelschiff von St. Michael wird von einem monumentalen Deckengemälde überfangen, das man heute gemeinhin als „Wurzel Jesse“ bezeichnet. Es soll eine umfassende Idee oder Vorstellung von der Abstammung Jesu vom Stammvater Isai (= Jesse) vermitteln.<sup>1</sup> Diese Genealogie wird außerdem in einen Rahmen von Propheten gesetzt, der alttestamentliche Aussagen durch neutestamentliche Beziehungen in Form einer Typologie symbolisiert. Das heißt, es wird eine symbolische Verknüpfung zwischen zwei historischen Zeiträumen geschaffen: dem Judentum und dem Christentum, der Zeit vor und nach Christi Geburt. Diese großen abstrakten Themen, die eine Zeitspanne von vielen Generationen umfassen, sind des Weiteren in eine Sündenfallproblematik eingebunden. Das Gemälde soll damit die Vorstellung von der Abstammung, dem großen Zeitraum von der Sünde des Menschen im Garten Eden bis zum Erscheinen des Erlösers und dem ideellen Zusammenhang zwischen dem Alten und dem Neuen Testament vermitteln. Ich werde später versuchen nachzuweisen, dass diese „conceptual art“, diese programmatiche Kunst, ferner einen ideologischen Aspekt aus der Entstehungszeit des Bildes enthält. Somit werden Ansprüche an ein Gemälde gestellt, dessen unmittelbare Stärke in der materiellen Visualisierung und nicht in der Abstraktion liegt. Zudem wandte man zu diesem Zweck eine ganz neue Art der Motivgestaltung an, die früh im 12. Jahrhundert geschaffen wurde und Ausdruck der aktuellen Bedürfnisse sein sollte, die historischen Wurzeln zu manifestieren.

Eine der Schwierigkeiten bei der Beschäftigung mit Bildkunst ist heute unsere Abhängigkeit von textlicher Information, da ikonographische Zusammenhänge häufig nicht mehr nachvollzogen werden können. Nach Erwin Panofsky und der gesamten Warburg-Schule ist Ikonographie als Verweis der visuellen Sprache auf die verbale Sprache zu verstehen: Der ikonographische Inhalt eines Motivs entspricht einem „Bildtext“. So wie man einen Text lesen lernt, muss man auch die konventionelle Zeichensprache der Ikonographie erst lernen. Gesprochene Sprache und Schriftsprache basieren auf einer willkürlichen Zeichenrelation

zwischen Ausdruck und Inhalt. Dasselbe gilt im Grunde für die Ikonographie, die jedoch in ihrem Ausdruck oft auf einer Art Analogie beruht. Der analoge Aspekt eines figurativen Bildes ist nach dem Analysebegriff Panofskys auf einem präikonographischen Niveau angesiedelt, welches ihm zu folge beim Betrachter praktische Erfahrung aus der ihn umgebenden Welt voraussetzt. Die Kombination von Ausdruck und Inhalt schafft einige zusätzliche Bedeutungen, die sich einer eigentlichen Analyse entziehen, in eine Interpretation aber mit einfließen. Die Interpretation setzt nach Panofsky in der Welt der Ideen an. Sie kann zu einem Verständnis der jeweiligen Weltanschauung einer Epoche führen.<sup>2</sup> Es handelt sich um ein idealistisches Interpretationsmodell, das mit Hilfe der Semiolegie erweitert werden kann, sodass auch die Ideologie enthalten ist. Nach Roland Barthes können die zusätzlichen Bedeutungen eines Bildes, sein konnotativer Inhalt, auf der Ausdrucksseite als die Rhetorik des Bildes aufgefasst werden und auf der Inhaltsseite als Ideologie, die auch politische, ökonomische und soziale Aspekte umfasst.<sup>3</sup>

Keine der beiden Schulen hat das Bild als einen aktiven Mitspieler in den Diskurs der Zeit einzubezogen. Bilder spiegeln nicht nur Gefühle und Haltungen wider, sie schaffen sie auch. Ihre eigenen Gestaltungsmittel sind die aktiven Faktoren.<sup>4</sup> Ferner lassen die beiden Schulen den Beobachtungsaspekt außer Acht, also das, was der Betrachter sieht und welche Bedeutung dies auf einer individuellen Ebene haben kann.<sup>5</sup>

Da das Deckengemälde der Michaeliskirche der abstrakten Welt der Ideen verpflichtet ist, ist sein präikonographisches Niveau – oder sein denotativer Inhalt – von untergeordneter Bedeutung. Seine Ikonographie ist besonders beachtenswert, weil es sich um eine motivische Neuschöpfung des Wurzel Jesse-Themas handelt. Das wesentliche Interesse gilt der Ideenwelt, der Weltanschauung, die in das Bild hineingelegt worden ist, und es gilt der Ideologie, die für die Ausgestaltung prägend war. Es sind viele Bedeutungsebenen mit dem Deckengemälde verknüpft.

Der größte Teil der Erforschung mittelalterlicher Bildkunst ist von der Ikonographie abhängig; die Definition des Forschungsgegenstandes selbst ist das Ergebnis einer ikonographischen Analyse. Hinsichtlich der Deckenmalerei in der Michaeliskirche gibt es auf dem übergeordneten ikonographischen Niveau keine Probleme. Die mittleren Deckenfelder tragen die verbalsprachliche Bezeichnung „Der Jessebaum“ oder „Die Wurzel Jesse“. Da das Motiv zur Zeit seiner Entstehung relativ neu war, könnte man meinen, dass die meisten zeitgenössischen Betrachter keine tiefergehende oder ausreichende Kenntnis des ikonographischen Inhalts besaßen. Auch reicht es nicht aus, allein die Bezeichnung „Die Wurzel Jesse“ zu kennen, denn diese Bezeichnung verweist auf einen Text – und zwar auf Jesaja 11, 1. Das Etikett „Die Wurzel Jesse“ wird für unsere Auseinandersetzung mit dem Motiv und für das Erleben desselben bestimmt sein. Wie bereits erwähnt, kann es jedoch notwendig sein, sich vom Etikett zu lösen und es nur als Primärzeichen für einen erweiterten Zeichenbegriff zu betrachten.<sup>6</sup>

Die Stärke einer ikonographischen Bestimmung ist ihre Eindeutigkeit. Wenn man das konventionelle Motiv wie zum Beispiel „Die Wurzel Jesse“ analysiert hat, dann steht es fest: Das Deckengemälde ist die Wurzel Jesse. Das Problem liegt in der Enge der ikonographischen Bestimmung – oder des Bildtextes. Das Bild ist nicht nur ein visueller Ersatz für einen Bibeltext oder seine Visualisierung. Hatte der Auftraggeber nur eine ikonographische Präsentation im Sinn oder hatte er andere Absichten? Kann unsere Analyse diese Absichten aufspüren? Was stellt die Deckenmalerei für den oder die Betrachter dar, die Jesaja 11, 1 und Matthäus 1, 1–16 nicht kennen oder sie in einen alttestamentlichen Zusammenhang zu stellen wünschen? Eine (kunst-)geschichtliche Erörterung einer Darstellung wie „Die Wurzel Jesse“ sollte sich nicht nur auf die bewussten Intentionen des Auftraggebers und des Künstlers beschränken, sondern in ihren Überlegungen den kommunikativen Aspekt des Bildes durch Einbeziehung der Empfänger, so weit dies möglich ist, berücksichtigen. Und schließlich sollte der (Kunst-)Historiker die vielen Gesichtspunkte mit in Betracht ziehen, die über reine Intentionen hinausgehen und zu denen möglicherweise nur der Forscher „par position“ Zugang hat.

Die Verbalsprache ist, wie schon gesagt, ebenso wie die Ikonographie ein willkürliches Zeichensystem, das dem Ausdrucksinhalt eine große Präzision verleiht. Die Verbalsprache ist eine nicht-materielle Kommunikationsform. Sie lässt sich natürlich in Schrift materialisieren, und eine Textseite kann als Bild aufgefasst werden, aber das ändert nichts an der Tatsache, dass die Worte und damit die gesprochene Sprache einen immateriellen Charakter haben. Es ist der Zuhörer oder der Leser, der im Empfangsaugenblick dem abstrakten Inhalt Leben einhaucht.<sup>7</sup> Sprache ist für Abstraktionen geeignet wie zum Beispiel: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“ (Joh. 14, 6). „Vater, lass diesen Kelch an mir vorübergehen“, sagte Jesus im Garten Gethsemane (Mk. 14, 36).

Das Bild dagegen existiert nur in materieller Form. Es muss konkretisieren. Die textliche Aussage in Jesaja 11, 1 – „Es wird hervorgehen ein Reis aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen“ – wird im Gemälde durch die Darstellung eines Baumes mit Stamm, Zweigen und Blättern visualisiert. Das, was auf einem präikonographischen oder analogen Niveau ein Baum ist, wird ikonographisch zu einem Stammbau. Maria beispielsweise muss auf einem Gemälde notwendigerweise als Frau mit einer bestimmten äußereren Erscheinung dargestellt sein, um als solche erkannt zu werden. Der Sündenfall wird durch eine Schlange, einen Baum und zwei Menschen veranschaulicht. Ein und dasselbe visuelle Phänomene verändert seinen Inhalt in dem Moment, wo es in Worten ausgedrückt, verbalisiert wird.

Um zu verstehen, wie die Malerei in der damaligen Gesellschaft funktioniert hat, ist es erforderlich, sich vor Augen zu führen, wie Bilder früher aufgefasst wurden. Nachteilig ist, dass wir von schriftlichen Aussagen über visuelle Phänomene abhängig sind. Am bekanntesten ist der Brief Papst Gregor des Großen an Bischof Serenus von Marseille aus dem Jahre 600, in dem steht, Bilder in der Kirche seien als eine Bibelgeschichte für Analphabeten zu betrachten.<sup>8</sup> Diese Aussage bestärkt die Ikonographie. Andere Kirchengelehrte erkannten, dass Bilder mehrere Aspekte umfassen. John von Genua war einer von ihnen. Er schrieb im späten 13. Jahrhundert einem Bild drei unterschiedliche Bedeutungen zu: „Ihr sollt wissen, dass es drei Gründe für die Einsetzung von Bildern in Kirchen gibt. Erstens, zur Bildung des gewöhnlichen Volkes, weil es durch Bilder genauso wie durch Bücher belehrt wird. Zweitens, damit das Inkarnationsmysterium und die Beispiele der Heiligen in der Erinnerung durch die tägliche Präsentation vor unseren Augen lebendiger wirken können. Drittens, um Gefühle der Gottesfurcht hervorzurufen, was durch das Gesehene effektiver als durch das Gehörte geschieht.“<sup>9</sup> John von Genua betont somit drei Aspekte: Belehrung, Erinnerung und Emotion. Alle drei Bedeutungen sind in der Wurzel Jesse in der Michaeliskirche vorhanden.

Johannes Sommer hat sowohl das Motiv der Wurzel Jesse als auch das Deckengemälde in der Michaeliskirche eingehend beschrieben.<sup>10</sup> An anderer Stelle im vorliegenden Werk werden der Erhaltungszustand des Deckenbildes sowie seine Einzelmotive eingehend erörtert, sodass sich hier detaillierte Ausführungen diesbezüglich erübrigen.<sup>11</sup> Das Motiv wurde nicht in der Urkirche entwickelt, sondern entstand im 12. Jahrhundert. Laut Émile Mâle war das Ostfenster in der Marienkapelle von St. Denis die erste monumentale Darstellung der Wurzel Jesse, veranlasst von Abt Suger um 1144. Sie wurde wenige Jahre später in einer anderen Glasmalerei in der Kathedrale zu Chartres wiederholt. Es scheint, dass die frühgotische Anwendung großer und besonders hoher Lichtöffnungen eine wesentliche Grundlage für ein Motiv war, das von Anfang an entlang einer Längsachse ausgerichtet und zugleich an die besonderen Lichteffekte und die Lichtsymbolik der Glasmalerei geknüpft wurde. Wir wissen von Abt Suger von St. Denis, dass er bei den Ausschmückungen, die er in Auftrag

gab, großes Gewicht auf das Emotionale legte, vielleicht mehr als auf das Didaktische und das Erinnerungsbezogene.<sup>12</sup> Die anderen Aspekte, die John von Genua aufzählte, müssen aber deswegen nicht ausgeschlossen sein.

Mit der Ausformung dieser Glasmalereien wurde die Grundform für das ikonographische Motiv der Wurzel Jesse geschaffen. Das Beispiel zeigt, dass die mittelalterliche Kunst in hohem Maße innovativ und nicht bloß statisch war.<sup>13</sup> Die festgelegten Grundelemente sind Isai, ein Baum, der von ihm ausgeht, ein oder mehrere Stammväter, die in den Baum integriert sind, und schließlich Jungfrau Maria und Jesus. Die Betonung des Monumentalen und der Längsachse in den Glasmalereien wurde in der Wurzel Jesse der Michaeliskirche fortgeführt. Dagegen fehlen aus nahe liegenden Gründen die Transparenz der Glasmalereien und die Anwendung des Lichteinfalls, was dem Deckengemälde in gewisser Weise größere Authentizität verleiht. Das Bild wirkt in sich und ausschließlich durch eigene gestalterische Mittel. Die Textabhängigkeit drückt sich bei den Glasmalereien in einer senkrechten Achse und in einer Bewegung von unten nach oben aus. Das Michaelisbild arbeitet mit einer Längsachse in West-Ost-Richtung, vom Westchor zum Ostchor, was den religiös-ikonographischen Inhalt des Motivs um eine politische und ideologische Absicht erweitert, worauf wir zurückkommen werden.

Die Wurzel Jesse in der Michaeliskirche wirkt auf eine andere Art und Weise als die genannten Glasmalereien. In St. Denis, Chartres und anderen entsprechenden Kirchen mit Glasmalereien steht der Betrachter dem Bild gegenüber. In St. Michael befindet er sich unter dem Bild, was mindestens zwei Dinge impliziert. Das Bild geht in die Symbolik der Decke ein, die die himmlische Sphäre repräsentiert. Indem der Betrachter unter dem Bild steht, wird er gewissermaßen in das Bild einbezogen. Es schafft eine andere Distanz, sich einem Bild gegenüberzustellen als darunter zu treten. Wenn der Betrachter dem Bild gegenübersteht, kann er seiner Längs- und Querachse, seiner Erzählung oder dem Motivverlauf immer leicht folgen. Stehend unter dem Deckengemälde in St. Michael, sind „herauf und herunter“, „rechts und links“ davon abhängig, in welche Richtung der Körper des Betrachters weist. Das wird hervorgehoben durch die Schriftbänder in den Prophetenreihen [11–22, 27–38].<sup>14</sup> Sie verfolgen keineswegs konsequent eine bestimmte Leserichtung. Man kann sie ungehindert entziffern, egal in welche Richtung sie zeigen.<sup>15</sup>

Die Konstruktion der Glasmalereien mit ihren eingesetzten senkrechten und waagerechten Streben, die das Gesamtbild in klare quadratische oder rechteckige Felder unterteilen, prägt das Kircheninnere von St. Denis und Chartres ganz wesentlich. Diese Einteilung wurde auf das Deckengemälde in der Michaeliskirche übertragen, wo sie keine konstruktionsbedingten Voraussetzungen hat – vermutlich ein Beleg für die kompositorische Abhängigkeit der Monumental- von der Glasmalerei.

Auch die ikonographischen Gegebenheiten setzen einige Übereinstimmungen voraus. Sie resultieren aus der Dar-

stellungsreihe der Mittelachse, die von Isai und dem Baum, der aus seiner Seite wächst, über die frontal sitzenden und thronenden Könige, die sich übereinander im Blattwerk befinden, bis zur Jungfrau Maria und dem zuoberst thronenden Christus führt [2–8]. Diese Mittelfelder werden von Propheten flankiert [11–22, 27–38]. Mit der Ausformung dieses neuen Motivs ging die Wurzel Jesse in die damalige Bildsprache ein. Wenn wir Ferdinand Saussures semiologische Unterscheidung zwischen „langue“ und „parole“ zugrunde legen, können wir sagen, dass das Motiv in die „langue“ der Bildsprache mit all den Bedeutungen, die mit einer festen Ikonographie verbunden sind, aufgenommen wurde.<sup>16</sup> Um das Deckengemälde der Michaeliskirche verstehen zu können, ist es außerdem ratsam, auch auf seine besondere Ausgestaltung, seine „parole“, zu achten. Durch die Varianten drückt das Bild seine eigene Weltanschauung oder seine Ideologie aus.

Einzigartig an der Wurzel Jesse in der Michaeliskirche ist die Hinzufügung des Sündenfalls [1] unterhalb der Darstellung von Isai. Das Bild führt sowohl zu einer Ausweitung des motivischen Zeitrahmens, zu Adams und Evas Verzehr der Früchte vom Baum der Erkenntnis, als auch zu den Konnotationen, die sich an den Baum knüpfen, der als Element im Motiv der Wurzel Jesse als Stammbaum definiert wird. Der Baum der Erkenntnis, der sich zwischen Adam und Eva befindet, setzt sich nicht bis in den Stammbaum hinauf fort, der von Isai [2] ausgeht. Kompositorisch hingegen besteht eine Verbindung, die andeuten soll, dass es Christus ist, der die Menschen von der Verdammnis als Folge des Sündenfalls erlöst. Damit wird der genealogische Aspekt von der Wurzel Jesse um Hinweise auf die Erlösungsgeschichte erweitert.<sup>17</sup>

Ein Teil der Bohlen um den Stamm des Erkenntnisbaumes [1] ist leider nicht mehr original, sodass wir nicht mit Sicherheit sagen können, ob sich die Schlange ursprünglich Eva zuwandte, was wahrscheinlich ist, und ob Adam den Baum der Erkenntnis anfasste, was seinem Verhältnis zu den bewusstseinserweiternden Funktionen des Baumes eine besondere Bedeutung beimessen würde. Wenn die Rekonstruktion korrekt ist, fasst Adam nicht nur den Stamm des Baumes an, sondern umgreift auch die Schlange. Das mag andeuten, dass er den Teufel, der die Gestalt der Schlange angenommen hat, beherrscht, oder dass er versucht, ihn zu beherrschen. Es geht deutlich hervor, dass Eva im Begriff ist, eine der Früchte zu essen. Dagegen ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob sich Adam am Verstoß gegen Gottes Gebot beteiligt. Seine rechte Hand befindet sich unmittelbar oberhalb der erneuerten Bohlen und ist daher ursprünglich. Später eingefügte Applikationen verdecken den originalen, malerisch angelegten Apfel in Adams Hand. Jedenfalls weist nichts an Evas linker Hand darauf hin, dass sie gerade dabei ist, Adam eine Frucht zu reichen.<sup>18</sup>

Darüber hinaus kann konstatiert werden, dass Adam – und damit die Rolle des Mannes – akzentuiert ist. Das erste Menschenpaar wird von einem Kreis umfangen. Die Darstellungsweise zeigt einen interessanten Unterschied.

Nach typisch weiblicher Art steht Eva mit leicht gebeugtem Bein und vorgeschobener Hüfte. Ihre gefährliche (?) Weiblichkeit wird betont. Adam steht selbstbewusst – nach typisch männlicher Art – mit einem Bein außerhalb des Bildgrundes auf dem ornamentierten Kreis.<sup>19</sup> Er ist aktiv und nach außen gerichtet.

Beiderseits von Adam und Eva ist jeweils ein weiterer Baum abgebildet. In der Krone des Baumes hinter Adam erscheint der segnende Christus, im Blattwerk der Krone hinter Eva sind fünf Gesichter zu erkennen. Christus soll zweifellos eine weitere Verbindung zwischen dem alten Adam und dem neuen Adam, dem Herrn der Welt, herstellen. Die fünf Gesichter im Baum hinter Eva lassen sich nicht eindeutig bestimmen. Johannes Sommer argumentiert dafür, dass sie nicht die Todsünden, sondern Selige im Paradies verkörpern.<sup>20</sup> Jedenfalls kann festgehalten werden, dass Eva hier nicht dieselbe Bedeutung beigemessen worden ist wie Adam. Sonst wäre eine Jungfrau Maria in der Baumkrone hinter Eva als Symbol für die neue Eva vorstellbar. Allerdings lässt sich anmerken, dass die fünf Gesichter zusammen mit denen Adams und Evas insgesamt die Zahl Sieben ergeben, entsprechend der Anzahl der Todsünden. Das erste Menschenpaar wird dargestellt, wie es im Begriff ist, die erste und größte Todsünde zu begehen: die Anordnung Gottes zu brechen, nicht von den Früchten des Baumes der Erkenntnis zu essen. Wenn diese Interpretation schlüssig ist, darf gefolgert werden, dass sechs der Todsünden Eva zugeordnet sind.<sup>21</sup> Wie wir später sehen werden, wird die neue Eva, nämlich Maria, in einer einzigartigen Darstellungsweise geschildert, die sich auf die katastrophale Sünde der ersten Frau bezieht.

Im Bildfeld oberhalb des Sündenfalls liegt Isai und schläft auf einem vornehmen Bett, das von vier Säulen getragen wird [2]. Sein Kopf befindet sich genau über Adam, dem wichtigen Bedeutungsträger des Sündenfalls. Die Komposition bewirkt die Betonung dieser Hälfte der Bildlängsachse. Verstärkt wird diese Gewichtung durch die Anordnung der vier Kardinaltugenden um Maria [7]. Drei der Tugenden, Justitia, Temperantia und Prudentia, werden durch Frauengestalten symbolisiert, während Fortitudo bezeichnenderweise durch einen Krieger in Rüstung dargestellt ist. Ebenfalls in dieser Hälfte der Bildlängsachse deutet die rechte Hand des thronenden Christus auf die erlösten Seelen.<sup>22</sup> Aus Isai wächst der kräftige Stamm des Stammbaumes heraus. Schlaf wird ikonographisch oft dadurch geschildert, dass der Kopf des Schlafenden in einer Hand ruht wie bei Isai. Die Darstellung des Schlafenden verweist auf die Ikonographie der Erschaffung Evas: Der liegende Adam wird schlafend mit der Hand unter der Wange gezeigt, während Eva aus seiner Seite hervortritt. Die Erschaffung Evas aus Adams Seite konnotiert zugleich das Blut, das aus der Seite des Erlösers nach Longinus' Speerstichen spritzt. Dieses Blut kann erlösen und Wunder bewirken. Es ist Symbol für Jesu Tod und dadurch für seine Erlösungstat. Vor dem Hintergrund dieser umfassenden Vorstellungswelt sollen wir den Baum aus Isaia's Seite wachsen sehen. Der Stammbaum ist mehr als nur

ein Symbol für die Aufzählung einiger Vorfäder. Er ist auch der Baum des Lebens – arbor vitae.

Von den siebenundzwanzig Generationen der Genealogie des Matthäus-Evangeliums sind vier ausgewählt: David, Salomo, Hiskia und Josia [3–6]. Es lässt sich schwer ausmachen, welche Kriterien diese Wahl bestimmten, abgesehen von David, der in vielen Darstellungen der Wurzel Jesse wiedergegeben ist. Im Bildfeld nach Josia ist die Jungfrau Maria zu sehen [7]. Die vier Könige sind repräsentativ abgebildet. Sie sitzen mit ihren Würdezeichen in streng frontaler Ausrichtung. Das trifft nicht auf die Jungfrau Maria zu. Ihr Antlitz ist leicht nach links gewandt. Sie ist nicht mit Attributen der Würde versehen, sondern mit Arbeitsgeräten ausgestattet, die das Leben der „irdischen Eva“ nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies symbolisieren wollen. In den beiden bedeutenden Glasmalereien von St. Denis und Chartres trägt Maria als Königin des Himmels eine Krone. In Hildesheim ist dies nicht der Fall. Auf dem Deckengemälde verbergen zwei Kopftücher ihre Haare und „verschleiern“ damit gewissermaßen ihre Jungfräulichkeit. Die würdige und repräsentative Darstellung der vier Könige wird Maria nicht zuteil. Sie ist keine Königin, sondern erinnert eher an eine verheiratete Frau. Sie sitzt nicht nach vorn gerichtet, sondern in einer Arbeitssituation.<sup>23</sup> Sie wendet sich leicht dem Engel Gabriel [37] zu, der sich ihr mit dem Schriftband „AVE MARIA“ aus der Verkündigung nähert. Dadurch werden die Schlussworte in Matthäus 1, 16 unterstrichen: „Joseph, den Mann der Maria, von der geboren ist Jesus, der da heißt Christus“. Maria tritt in erster Linie als diejenige auf, die Christus gebären soll, was im genealogischen Zusammenhang nur selbstverständlich ist. Bemerkenswert ist allerdings, dass sie mit Spinngerätschaften abgebildet ist. Johannes Sommer weist darauf hin, dass diese Darstellungsform auf byzantinischen Einfluss hindeutet. Dort wird sie als eine der sieben Jungfrauen wiedergegeben, die am Vorhang des Tempels weben.<sup>24</sup> Es ist möglich, dass sich die Vorlage in byzantinischer Kunst finden lässt. Aber damit ist nicht garantiert, dass der Inhalt bei der Übertragung in die norddeutsche Kirche St. Michael beibehalten wurde. Für einen damaligen Betrachter muss die Übereinstimmung mit dem irdischen Leben Evas einleuchtend gewesen sein. Sprachlich veranschaulicht die Umkehrung der Buchstabenfolge EVA – AVE, dass Maria bei der Verkündigung zur neuen Eva wird. Dies ist auch visuell deutlich in Hildesheim nachzuvollziehen. Maria macht durch die Geburt des Erlösers Evas Sünde wieder gut; zugleich legitimiert sie die Frauenarbeit, indem sie darsitzt und spinnt anstatt zu lesen – eine Tätigkeit, die ihr in Verkündigungsszenen traditionell zufällt und sie zur Gelehrten und Gottergebenen macht. Ihre Handarbeit distanziert sie davon. Die „Verkündigungsszene“ ist in sich selbst ein narrativer Bruch einer sonst repräsentativen Darstellungsform. Marias Rolle ist in Hildesheim stark abgeschwächt – oder besser gesagt: in eine bestimmte Richtung gedrängt, die sie von der himmlischen Hierarchie entfernt.

Bisher wurden die ausgeweiteten Bedeutungsebenen aufgezeigt, die der Wurzel Jesse der Michaeliskirche hinzugefügt sind. Es handelt sich um den Sündenfall, der in diesem

Zusammenhang mehrere Aspekte beinhaltet: die Sünde des Menschen, die durch Christus wieder gutgemacht wird, eine klare Schuldzuweisung an die Sünde der Frau (Eva), eine chronologische und genealogische Zurückführung von Isai bis zu Adam und Eva und schließlich einen symbolischen Zusammenhang zwischen dem Baum der Erkenntnis und dem Baum der Wurzel Jesse. Der Baum, der aus Isaia's Seite hervorwächst, konnotiert die Schöpfung Evas und den Lebensbaum. Die spezifische Ausformung der Mariengestalt nimmt ihr die repräsentative Funktion, die bei den anderen Figuren des Stammbaumes dominiert, und setzt sie in einen narrativen Kontext. Schließlich verleihen ihr die Attribute einen weltlichen Status, der sie auf die gleiche Ebene wie Eva nach der Vertreibung stellt.

An der Darstellung der Evangelisten lässt sich möglicherweise ein weiterer konnotativer Aspekt ablesen.<sup>25</sup> Es ist allerdings schwierig, sichere Schlüsse zu ziehen, da die beiden östlichen Darstellungen von Matthäus und Johannes nur als Rekonstruktion vorliegen. Die Evangelisten sind jeweils zweimal wiedergegeben, einmal als Männer mit ihren Symbolen und einmal ausschließlich als Symbole [24/60, 9/41, 25/85, 40/66].<sup>26</sup> Obwohl Matthäus und Johannes jetzt in einer Rekonstruktion zu sehen sind, darf ihre Platzierung als gesichert gelten. Diese Verteilung der vier Evangelisten entspricht ihrer traditionellen Anordnung um die Maiestas Domini. Das kann natürlich auf einer unreflektierten Tradition beruhen. Auf diese Weise wird indes das erhabene himmlische Symbol eindeutig konnotiert: die Maiestas Domini, der allmächtige Gott. – Die gesamte Darstellung des Deckengemäldes der Michaeliskirche, die man heute gemeinhin infolge der ikonographischen Tradition viel zu begrenzt als „Die Wurzel Jesse“ bezeichnet, beinhaltet in gewisser Weise eine ganzheitliche Zusammenschau von Adam und Eva bis zu Christus, vom Sündenfall bis zur Erlösung, von Mann und Frau, von der Allmacht des Herrn. Man fragt sich fast, warum der Ausgangspunkt für diesen alles umfassenden Bericht nicht das Paradies selbst ist.

Die Darstellung der Abstammung geht im Deckengemälde in eine himmlische Ordnung ein. Im 12. Jahrhundert findet man viele Beispiele dafür, dass sich Geschlechter und Fürstenhäuser durch die Errichtung von langen genealogischen Ketten, die zeitlich weit zurückreichen, zu etablieren und legitimieren versuchten. Eines der Hauptmotive für Saxo Grammaticus' *Gesta Danorum* von etwa 1200 bestand darin, das neu etablierte Königsgeschlecht bis zu König Dan, der Dänemark seinen Namen gab, in entfernte Zeiten zurückzuverfolgen. Die Welfen bemühten sich um 1170, ihre Ahnentafel als einen Stammbaum zu entwerfen.<sup>27</sup> Es manifestierten sich starke politische Untertöne in den Bestrebungen Abt Sugers, die französische Königsmacht zu stärken.<sup>28</sup> Die Legitimität des Fürsten hing von seinem Stammbaum ab, und es war nicht gleichgültig, von wem dieser Baum ausging. Es kann sein, dass auch derartige politisch-ideologisch geprägte Überlegungen die Ausgestaltung des großen Deckengemäldes in der Michaeliskirche mitbestimmt haben. Wahrscheinlich fanden in Verbindung mit der 1193 verkündeten Kanonisation Bischof Bernwards

große Umbauten statt und das Deckengemälde wurde dabei geplant und in Auftrag gegeben.<sup>29</sup> Unter dem Westchor der Kirche ist er begraben. Die Krypta lässt sich als Symbol für das himmlische Paradies auffassen. Das Mittelschiff, eine Art Prozessionshalle zwischen den kultischen Zentren im Osten und Westen, wo auch Laien am Gottesdienst teilnehmen konnten, stößt an dieses Paradies, nur getrennt durch das westliche Querschiff. Hier, im Mittelschiff, wo sich die meisten Betrachter aufhalten, befindet sich das Deckengemälde, das im Westen anfängt. Das erste Bild der Darstellungsfolge ist in chronologischer Hinsicht, wie bereits erwähnt, der Sündenfall, der zur Folge hatte, dass Adam und Eva zu Menschen wurden, im Guten wie im Schlechten. Das Deckenbild endet als Ausdruck von Gottes Menschwerdung mit dem herrschenden Christus. Auf diese Art und Weise wird der neue und eigene Heilige der Kirche, Bernward, in die Vorstellungswelt eingebunden, die sich an das Deckengemälde knüpft. In einer historischen Perspektive zieht es eine Linie von Adam und Eva bis zu Christus. Die „Wurzel Jesse“ erhält darüber hinaus auch eine aktuelle ideologische Komponente. Bernward soll nicht nur als der Heilige der Kirche geehrt werden, sondern er ist auch – fast wie ein zweiter Isai – der Stammvater für zukünftige klerikale Führer und Begründer der Erlöserinstitution der Michaeliskirche. Diese beeindruckende Manifestation wurde vermutlich von Abt Theoderich II. initiiert und gestaltet. Die Benediktiner verdanken Bernward ihre Existenz. Es erscheint schlüssig, dass der Stammbaum des Klosters seinen Ursprung bei Bernward nimmt, war er doch sein Begründer und zugleich gerade heilig gesprochen worden. Das große Deckengemälde der Michaeliskirche hatte daher ohne Zweifel auch einen aktuellen politisch-ideologischen Zweck, wie es bei der religiösen Kunst und Architektur so oft der Fall war.

Diese ideale und ideologische Vorstellungswelt ist wie eine Symbiose zwischen drei Epochen: der alttestamentlichen, der neutestamentlichen und der historischen Gegenwart. Ein derartiges Gesamtkonzept verweist auf den Auftraggeber Abt Theoderich. Aber vielleicht hat es sich der Künstler erlaubt, seinen Einsatz hervorzuheben. Die Verknüpfung der beiden ersten Epochen, der Zeit vor und nach Christus, wird vom Evangelisten Lukas betont: „Denn es muss alles erfüllt werden, was von mir geschrieben ist im Gesetz des Mose, in den Propheten und in den Psalmen“ (Luk. 24, 44). Der Evangelist Lukas ist der Schutzheilige der Künstler. Auf dem Hildesheimer Deckengemälde sitzt er auf einer Bank mit einem Bücherpult. Als Hinweis auf seine Verfassertätigkeit liegt ein aufgeschlagenes Buch vor ihm. Aber er zeichnet auf ein Stück Pergament, das auf der Bank ausgebreitet ist. Es ist eher der Künstler Lukas als der Evangelist Lukas, der die weitgespannte Gedanken- und Vorstellungswelt in die Herzen seiner Zeitgenossen trägt. Ihm gebührt Ehre in gleichem Maße wie dem Abt des Michaelisklosters, Theoderich II. Ein jeder, der unter dem Deckengemälde steht, wird wissen warum.

(Übersetzt aus dem Dänischen von Mette Mygind in Zusammenarbeit mit Rolf-Jürgen Grote und Vera Kellner)

## Summary

The main subject of the ceiling painting at St. Michael's church in Hildesheim is the Tree of Jesse which represents the genealogy of Jesus Christ through 48 links starting with Jesse (Isai). It is framed by a row of prophets who symbolize Old Testament sayings of New Testament matters. In the middle of the 12<sup>th</sup> century, shortly before the creation of this decoration, the Tree of Jesse was used for the first time in a depiction made of stained glass in northern France. Thus it had no established iconographic tradition. The emergence of the subject might be seen as expressing the wish to manifest ones own historical roots. The question of how a newly created subject was perceived and understood is interesting. In front of a stained glass picture the viewer experiences a linear „reading“ from the bottom to the top. To the viewer standing under the painted ceiling there is no clear linearity. This is emphasized by the prophets whose written scrolls are turned in different ways.

The first part of the decoration is a depiction of the Garden of Eden with the Tree of Knowledge pointing at the Tree of Jesse. Around the tree we find the Fall where the woman, Eve, is exclusively depicted as guilty. The subordinated female role is stressed by the representation of Mary whom the Angel of Annunciation is addressing. She is painted not as the crowned queen of heaven but with the spinning tools of Eve. The roles of Eve and Mary are blameful and reproductive. To the all-encompassing subject can be added another aspect: Bishop Bernward, canonized in 1193, is buried in the crypt below the western choir next to the prefatory subject of the ceiling painting, the Garden of Eden. As Jesse was the ancestor of Jesus so Bernward can be conceived as the ancestor of future leaders of the church and as its founder. By this the imaginative visual expression becomes a symbiosis between three periods representing the Old Testament, the New Testament and the time of the creation of this large painting.

## Anmerkungen

- 1 Jesaja 11, 1: „Es wird hervorgehen ein Reis aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.“ Siehe ferner Matthäus 1, 1–16 in Verbindung mit den Ausführungen Andreas Lemmels im Tafelteil dieser Publikation, insbesondere den Erläuterungen zu den Vorfahren Christi.
- 2 Siehe E. Panofsky 1939/1993, S. 51–81
- 3 Siehe R. Barthes 1957 und 1964, S. 40–51
- 4 Siehe N. Bryson 1991/1992, S. 61–73
- 5 Siehe R. Wollhein 1991/1992, S. 61–73
- 6 Vgl. R. Barthes 1957 und 1964, S. 40–51
- 7 Man kann sich das Chaos an Missverständnissen vorstellen, wenn die Heiligen nie in bildlicher Form dargestellt worden wären.
- 8 An dieser Stelle soll nicht darauf eingegangen werden, warum Gregor der Große diese Äußerung machte; es wird lediglich konstatiert, dass diese eine große Durchschlagskraft bis in unsere Zeit hat, die immer noch ein religiöses Bild und einen biblischen Text gleichsetzt. Vgl. M. Carruthers 1990/1999, S. 221 ff.; J. Baschet 1996, S. 7–26; W. Diebold 2000
- 9 M. Baxandall 1972/1974, S. 41: „Know that there were three reasons for the institution of images in churches. First, for the instruction of simple people, because they are instructed by them as if by books. Second, so that the mystery of the incarnation and the examples of the Saints may be more active in our memory through being presented daily to our eyes. Third, to excite feelings of devotion, these being aroused more effectively by things seen than by things heard.“
- 10 Siehe J. Sommer 2000. Eine allgemeine Einführung zum Jessebaum hat auch A. Watson 1934 veröffentlicht.
- 11 Vgl. die Kapitel „Aktuelle interdisziplinäre Befunde der Denkmalpflege“ sowie „Tafelteil mit biblischen Erklärungen“
- 12 Siehe E. Panofsky 1946/1993, S. 139–180
- 13 Siehe bald auch J. Baschet (in Vorbereitung)
- 14 Die Ziffern in eckigen Klammern beziehen sich auf den Tafelteil dieser Publikation.
- 15 Sommer argumentiert dafür, dass man das Deckengemälde vom Heiligkreuzaltar aus, d. h. vom östlichen Langhaus her, betrachten soll. Siehe J. Sommer 2000, S. 27
- 16 Vgl. A. Bolvig 1998
- 17 Sommer zeigt überzeugend den Zusammenhang zwischen dem thronenden Christus des Deckenbildes und der wichtigsten Reliquie der Kirche, einem Splitter vom Kreuz Christi, auf, der in einem prunkvollen Reliquienschrein auf dem Kreuzaltar im Osten des Mittelschiffes aufbewahrt wurde, also genau unter dem genannten Bild. Siehe J. Sommer 2000, S. 27
- 18 Die halbkugelförmigen Applikationen des Paradiesbildes sind nicht ursprünglich. Darunter befinden sich noch die rot gelüsterten Vergoldungen der originalen, malerisch angelegten Paradiesäpfel (Aussage der Restauratoren des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege im Zusammenhang mit der Erstellung der CD-ROM „Deckenmalerei St. Michael in Hildesheim“. Bearbeitet von Vera Kellner und Andreas Lemmel, Hrsg. von der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege. Düsseldorf 2000).
- 19 Wahrscheinlich wies auch Adam im originalen Malereibestand eine Frucht in seiner rechten Hand auf.
- 20 Das vielleicht beste Beispiel solcher Stereotypen und geschlechtsspezifischen Darstellungen ist vermutlich die Konturzeichnung eines nackten Mannes und einer Frau, die in die Raumkapsel Voyager gelegt und von den amerikanischen Behörden in den Weltraum Richtung Mars geschickt wurde. Es existiert eine überraschende Übereinstimmung zwischen diesen beiden Darstellung vom ausgehenden 12. und 20. Jahrhundert. Vermutlich handelt es sich auch um dieselben geschlechtsbezogenen Vorstellungen.
- 21 Vgl. J. Sommer 2000, S. 74
- 22 In Verbindung mit den Königen des Stammbaumes kann man aufzeigen, dass dem mittelalterlichen Denken zufolge Urias' Frau eine Todsünde, nämlich Luxuria, beging, indem sie mit David Geschlechtsverkehr hatte.
- 23 In den Darstellungen des Weltgerichts zeigt Christi rechte Hand auf die erlösten und seine linke auf die verlorenen Seelen.

23 Marias Kleid ist auch nicht königlich oder erhaben. Vgl. J. Sommer 2000, S. 106.

24 Siehe J. Sommer 2000, S. 105 f.

25 Angeführt sei, dass kleinere Darstellungen der Wurzel Jesse auf Pergament bereits im 12. Jahrhundert in Klassenzimmern als eine Art genealogische Merktafel aufgehängt wurden. Vgl. M. Carruthers 1990/1999, S. 250. Ein solches didaktisches Ziel hatte das Deckengemälde der Michaeliskirche kaum.

26 Im Hinblick auf die angedeutete Hervorhebung einer positiv männlich dominierten Seite in der Hälfte des Deckenbildes über Adam [1] ist anzumerken, dass sich die Kardinaltugend Fortitudo bei Maria [7] ebenso wie der Markuslöwe [41] bezeichnenderweise in besagter Hälfte befinden. Diese Anordnung geht konform mit Ausführungen Bischof Ambrosius', der die Evangelisten-Symbole mit den Kardinaltugenden verknüpfte und die Tapferkeit mit dem Markuslöwen verband. Vgl. F. Dahlby 1964, S. 111.

27 Vgl. G. Schiller 1966, S. 28

28 Siehe E. Panofsky 1946/1993, S. 140

29 Vgl. J. Sommer 2000, S. 15–24

Bryson, Norman: Semiology and Visual Interpretation. In: *Visual Theory*. Hrsg. von Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey. Oxford (1991) 1992, S. 61–73.

Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge (1990) 1999.

Dahlby, Frithiof: *Symboler og tegn i den kristne kunst*. København 1964.

Diebold, William J.: *Word and Image*. Colorado 2000.

Duby, Georges: *Le temps des cathédrales. L'art et la société 980–1420*. Paris (1966–67) 1976.

Guerreau-Jalabert, Anita: *L'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté*. In: Marie. *Le culte de la vierge dans la société médiévale*. Hrsg. von Dominique logna-Prat, Éric Palazzo und Daniel Russo. Paris 1996, S. 137–170.

Panofsky, Erwin: *Iconography and Iconology. Introduction to the Study of Renaissance Art* (1939). In: *Meaning in the Visual Arts* (1955). New York 1993, S. 51–81.

Panofsky, Erwin: *Abbot Suger of St.-Denis* (1946). In: *Meaning in the Visual Arts* (1955). New York 1993, S. 139–180.

Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 1. Gütersloh 1966.

Sommer, Johannes: *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

Watson, Arthur: *The Early Iconography of the Tree of Jesse*. Oxford 1934.

Wollheim, Richard: *What the Spectator Sees*. In: *Visual Theory*. Hrsg. von Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey. Oxford (1991) 1992, S. 101–150.

## Literatur

Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris 1957.

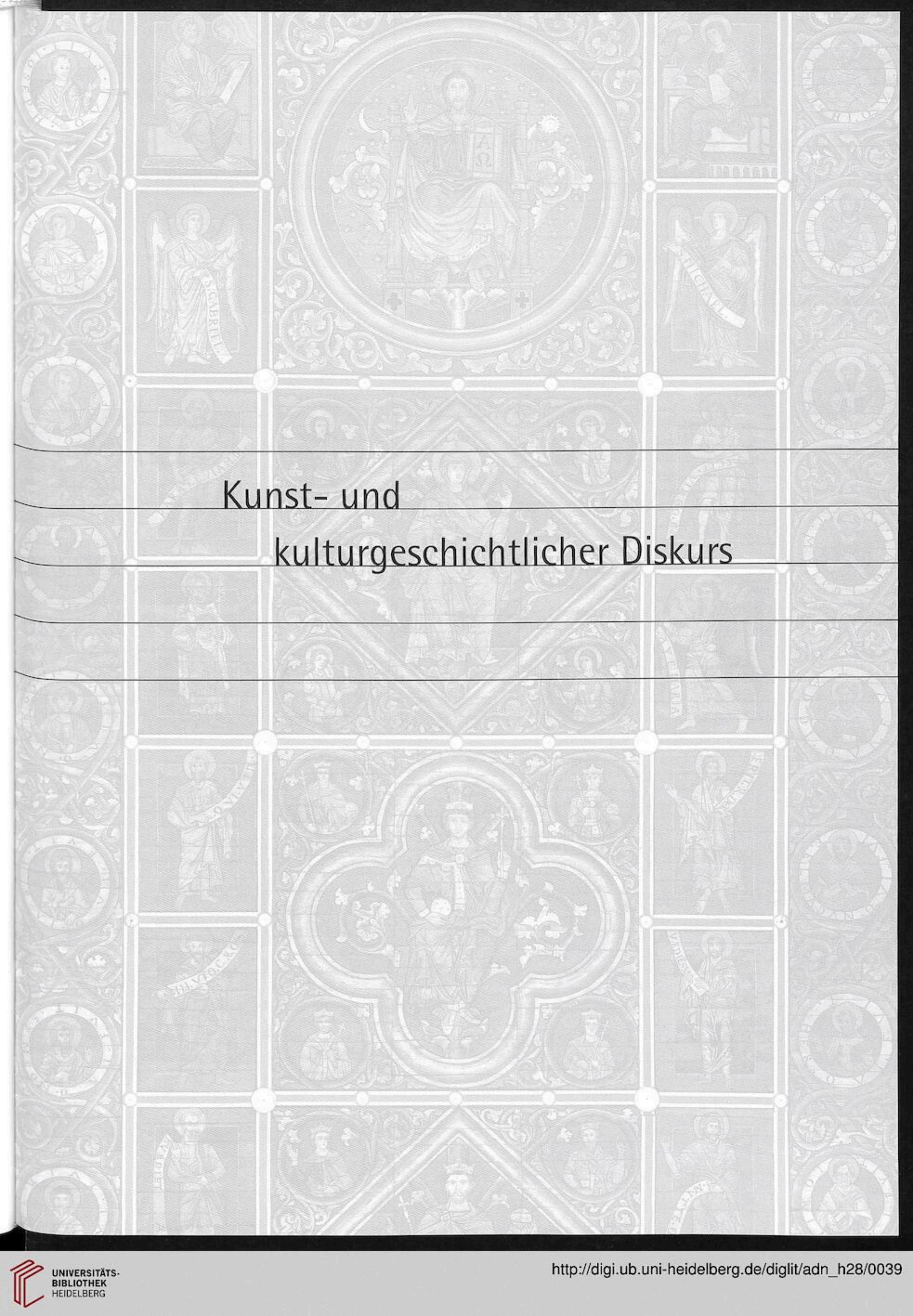
Barthes, Roland: *Rhétorique de l'image*. In: *Communications* 4. Paris 1964, S. 40–51.

Baschet, Jérôme: *Introduction. L'image-objet*. In: *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*. Hrsg. von Jérôme Baschet und Jean-Claude Schmitt. Paris 1996, S. 7–26.

Baschet, Jérôme: *Pourquoi élaborer des bases de données d'image? Propositions pour une iconographie serielle*. In: *History and Images. Towards a New Iconology*. Hrsg. von Axel Bolvig und Phillip Lindley (in Vorbereitung, Brepols Publishers).

Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford (1972) 1974.

Bolvig, Axel: *Images and Daily Life*. In: *Medium aevum quotidianum* 38. Hrsg. von Gerhard Jaritz. Krems 1998, S. 94–111.



# Kunst- und kulturgeschichtlicher Diskurs

# Kunsthistorische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael

## Ihr Verhältnis zur sächsischen Buchmalerei in der älteren Forschung und nach heutigem Wissensstand<sup>1</sup>

Wie sehr Restaurierungsmaßnahmen keine absolut zu setzenden Entscheidungen sind, sondern auch den zeitgenössisch bekannten und zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Forschungsstand reflektieren, zeigt unter anderem der folgende Beitrag.

Die kunsthistorischen Forschungen haben für die Deckenmalerei von St. Michael enge Beziehungen zur sächsischen Miniaturmalerei des Hochmittelalters ergeben. Der Autor fügt den bereits bekannten sächsischen Buchmalereien im Umfeld des Wolfenbütteler Musterbuches und des Goslarer Evangeliiars, die auf die gleichen Vorlagen wie die Monumentalmalerei in St. Michael zurückgehen, weitere wichtige Belege hinzu. Sie zeigen, dass die Deckenmalerei trotz aller Substanzverluste relativ gut erhalten geblieben ist, und stützen darüber hinaus ihre Datierung in das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts.

Harald Wolter-von dem Knesebeck

Die berühmte Holzdecke im Langhaus der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche St. Michael in Hildesheim (Abb. 1) ist eines der wenigen Zeugnisse dieser ehemals vermutlich weit verbreiteten Form der Ausschmückung kirchlicher Räume. Sie wurde schon in Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei unter den „wenigen erhaltenen Werken deutscher monumentalaler Malerei vom XI. bis in das XIII. Jahrhundert“ als „das grösste, prachtvollste und künstlerisch bedeutendste“ gerühmt.<sup>2</sup> Die Decke steht dabei auf eigenartige Weise zwischen der monumentalen Wandmalerei und dem Tafelbild.<sup>3</sup> Wie Wandmalerei wurde sie an Ort und Stelle, das heißt *in situ*, geschaffen. Ihr Bildträger ist aber keine verputzte Wand, sondern ein sorgfältig gezimmerter Bohlenverbund. Zugleich steht die Hildesheimer Decke am Ende einer Entwicklung. Dies mag der bekannte Bericht verdeutlichen, den der nach 1210 verstorbene Mönch Gervasius zum Neubau der Kathedrale von Canterbury verfasste. Gervasius vergleicht die alte mit der neuen Kirche und stellt fest: „In der alten Kirche war die hölzerne Decke mit hervorragender Malerei verziert,

hier ist das Gewölbe aus Stein und leichtem Tuff anmutig zusammengesetzt.“<sup>4</sup> Diese allgemeine Entwicklungstendenz zum Gewölbe gilt zwar nur für bedeutendere Kirchenanlagen, zu denen aber St. Michael als Stiftung und Grabeskirche des 1192/93 heilig gesprochenen Bischofs Bernward zählte.<sup>5</sup> Im Gegensatz hierzu steht die Deckenbemalung in Hildesheim sogar erst am Ende eines 1193/94, das heißt nach dieser Heiligsprechung, begonnenen Umbauprogramms der Kirche.<sup>6</sup>

Die Baumaßnahmen konzentrierten sich auf den westlichen Teil der Kirche mit dem Grab des Heiligen in der Krypta und umfassten auch eine diesen Bereich aufwertende Einwölbung von Chor, Vierung und Querarmen. Demzufolge befindet sich ein für sächsische Verhältnisse als modern zu bezeichnendes Gewölbe direkt neben einer Holzdecke, die als Ausstattungselement der langen Tradition der ungewölbten Basiliken angehört.<sup>7</sup> Das modernere Element der Wölbung entstand bemerkenswerterweise vor der Bemalung der traditionelleren Holzdecke, was allein schon bautechnische Erwägungen und die jetzt vorliegenden dendrochronologischen Daten nahelegen.<sup>8</sup> Zugleich aber trägt die Hildesheimer Decke mit einer so genannten Wurzel Jesse, mit dem Stammbaum Christi nach der Prophetie Jesajas (11, 1 f.), eines der neuen, erst im 12. Jahrhundert zu dieser Form entwickelten Hauptthemen des Hochmittelalters.<sup>9</sup> Ungewöhnlich detailliert reicht er von den Uretern im Paradies über Jesse, den Vater Davids, und David selbst sowie Salomo und weitere Könige der dävidischen Dynastie bis zu Maria und schließlich Christus. Dieses Thema war gerade in den frühgotischen Kirchen Frankreichs oft an herausragender Stelle in den Glasbildern anzutreffen.<sup>10</sup> Umfangreiche Glasmalereizyklen traten an die Stelle der großflächigen Wandmalereien, die aufgrund der neuen gotischen Gewölbestrukturen und der vergrößerten Fensterflächen immer weniger Platz fanden. Auch in Sachsen gab es in dieser Zeit den Trend, zumindest herausragende Kirchenneubauten vollständig zu wölben.<sup>11</sup> Diese Entwicklung schloss aber in einem Bau wie zum Beispiel der ehemaligen Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig die figurative Bemalung der Gewölbe nicht aus (Abb. 2).<sup>12</sup> In der Braunschweiger Domkirche wurde der Wurzel Jesse zwar nur ein Gewölbe und nicht die Decke eines ganzen Langhauses eingeräumt, dafür aber immerhin das Chorgewölbe.

Da die Verwendung einer Holzdecke in einer herausragenden Kirche wie St. Michael nicht mehr als selbstverständlich angesehen werden kann, könnten statische Erwägungen eine Rolle gespielt haben, war doch das ottonische Langhaus nicht für ein Gewölbe angelegt. Zudem hatte es erst kurz vor der Heiligsprechung Bernwards neue Säulen mit aufwändigen Kapitellen sowie ornamentalen und fi-

1 Der Innenraum von St. Michael nach Osten. Historische Aufnahme (um 1900)



## 2 Wurzel Jesse, Detail

(Braunschweig, Ev. Domkirche St. Blasii,  
ehem. Stiftskirche St. Blasius  
und Johannes d. T., Chorgewölbe,  
Mitte 13. Jh.)



gürlichen Stuck an den Wänden erhalten.<sup>13</sup> Dies alles galt es zu bewahren. Darüber hinaus bot sich eine Holzdecke für eine Wurzel Jesse wohl auch aus materialikonographischen Überlegungen an, stellte das aus Jesse zu Christus aufsteigende Reis doch zugleich einen Lebensbaum dar.<sup>14</sup>

Dass überhaupt eine Wurzel Jesse für die Langhausdecke gewählt wurde, die mit ihren Maßen 27,6 mal 8,7 Meter immerhin die größte erhaltene Darstellung dieses Themas ist, dürfte eng mit der Sakraltopographie der Kirche zusammenhängen, die aber teilweise noch ungeklärt ist.<sup>15</sup> Das Langhaus verbindet die beiden liturgischen Zentren in West und Ost, wobei die Wurzel Jesse nach Osten weist. Sie war als monumentalier Lebensbaum vermutlich auf den unter ihr aufgestellten Kreuzaltar mit Bernwards Kreuzreliquie und seine berühmte Bronzesäule sowie die Abtsgräber vor ihm bezogen. Es ist anzunehmen, dass die Decke Teil eines Ausstattungsprogramms für das ganze Langhaus war. Zu diesem gehörten wohl auch verlorene und leider anscheinend nicht weiter dokumentierte Wandmalereien an den Hochschiffswänden<sup>16</sup> sowie die ebenfalls für das Langhaus bezeugten Stuckfiguren zwischen den Arkadenbögen. Schließlich könnte die schon im 17. Jahrhundert beim Einsturz des östlichen Vierungsturmes verloren gegangene, aber ikonographisch zu erschließende Darstellung des thronenden Christus am Ende der Wurzel Jesse gleichsam ein Apsisbild für die Mönche in ihrem Mönchschor in der westlichen Vierung gewesen sein, denn im Osten stand der wohl im 13. Jahrhundert noch dort beheimatete Hauptaltar, auf den vermutlich der Lettner den Mönchen den Blick nahm.<sup>17</sup>

Als die Kunstgeschichte begann, sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Hildesheimer Decke zu beschäftigen, spielte deren Verhältnis zur sächsischen Buchmalerei des Hochmittelalters stets eine entscheidende Rolle. Buchmalerei ist naturgemäß meistens in viel größerem Umfang und besser erhalten überliefert als Wandmalerei, Holzdecken oder auch die erst im Hochmittelalter nördlich der Alpen einsetzende Tafelmalerei.<sup>18</sup> Dabei hatte der jeweilige Kenntnisstand, den die Buchmalereiforschung erlangte, wahrscheinlich nicht nur Rückwirkungen auf die Bewertung und insbesondere auf die umstrittene Datierung der Decke, sondern könnte auch den Maler-Restauratoren des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts – unabhängig von ihrem eigenen Zeitstil – den Pinsel geführt haben, wie als Erstes kurz dargelegt werden soll. Tatsächlich gibt es eine Fülle von Übereinstimmungen, welche die ursprünglichen Deckenmalereien von St. Michael mit Werken der Buchkunst ihrer Zeit verbinden. Einige örtlich und zeitlich besonders nahe liegende Buchmalereien, die bisher allerdings unbeachtet geblieben sind, werden im zweiten Teil dieses Beitrags vorgestellt.

Zuvor aber einige Schlaglichter auf das wechselseitige Verhältnis von Restaurierungs- und Kunstgeschichte. Am Anfang steht hier Johann Michael Kratz (1807–1885), dessen Werk für die Überlieferung und Dokumentierung der mittelalterlichen Kunst Hildesheims von besonderer Bedeutung ist.<sup>19</sup> Er verfasste während der durchgreifenden Restaurierung der Decke 1856 ihre zeitgleich erschienene erste Monografie, der auch ein farbiger Druck beigegeben war.<sup>20</sup> Damals befand sich die Buchmalereiforschung noch



3 Ratmann vor dem hl. Michael und dem hl. Bernward (Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Domschatz, Inv.-Nr. DS 37, sog. Ratmann-Sakramenter, fol. 111v, 1159)

delt. Diese Methode verfolgte auch Kratz. Als zweitem Hildesheimer Dombibliothekar war ihm bei der hochmittelalterlichen Malerei aus St. Michael sofort der Bezug zu einem Werk der Buchmalerei präsent, dem seit 1835 im Domschatz verwahrten so genannten Ratmann-Sakramenter.<sup>21</sup> Dieses war 1159 in St. Michael als Stiftung des Priester-Mönchs Ratmann entstanden, der in der Dedikationsminiatur den Patronen des Klosters, Michael und Bernward (Abb. 3), den Codex überreicht.

Kratz setzte die Deckenmalereien mit diesem Werk auf eine Stufe, eine Ansicht, die nicht nur in der Hildesheimer Lokalkunstgeschichte eine lang anhaltende Wirkung zeigte. Das Ratmann-Sakramenter gehört jedoch zu dem letztlich von den Werken eines Roger von Helmarshausen geprägten, von rheinisch-maasländischen Vorbildern inspirierten Parallelfaltenstil. Er wurde um 1200 von dem so genannten Zackenstil abgelöst, zu dem auch die Deckenmalereien gehören.<sup>22</sup> Beim Zackenstil erhalten die

in den Anfängen. Meist wurden auf Bibliotheksreisen Handschriften, auf die man zufällig gestoßen war, in der Reihenfolge ihrer Bibliotheksstandorte in kurzen Beschreibungen gesammelt oder die vor Ort vorhandenen Codices behan-

Es fragt sich nun, ob eine solche Beobachtung allein der Analyse der Decke durch den Maler-Restaurator Bohlmann zu verdanken ist oder nicht auch dem zu dieser Zeit, das heißt 1909/10, bereits stark angewachsenen Kenntnisstand im Bereich der Buchmalereiforschung. Die für die thüringisch-sächsische Buchmalerei bahnbrechenden Arbeiten von Arthur Haseloff, unter anderem seine Dissertation von 1897, waren schon erschienen.<sup>26</sup> Sie folgten erklärterweise dem methodischen Vorbild Wilhelm Vöges, seiner Maßstäbe setzenden Arbeit zur Reichenauer Buchmalerei<sup>27</sup>, dass von der möglichst umfangreichen Materialvergleichung zu einer stringenten Gruppenbildung vorzugehen sei. Aufgrund eines auf zahlreichen zielgerichteten Bibliotheksreisen gewonnenen Überblicks über die sächsische hochmittelalterliche Buchmalerei gelang es Haseloff, ihre wesentlichen Handschriftengruppen bis heute gültig zusammenzustellen. Darüber hinaus erkannte er auch den Umbruch in der Stilentwicklung um 1200, der von dem Parallelfaltenstil (Ratmann-Sakramenter) zum Zackenstil führte, der dann fast das ganze 13. Jahrhundert dominierte. Haseloff beschrieb dieses, durch seine kantige, bisweilen hartbrüchige bis metallische Gewandgestaltung gekennzeichnete Stilphänomen erstmals und ordnete ihm auch die Hildesheimer Decke zu.<sup>28</sup> Hierbei betont er wohl auch im

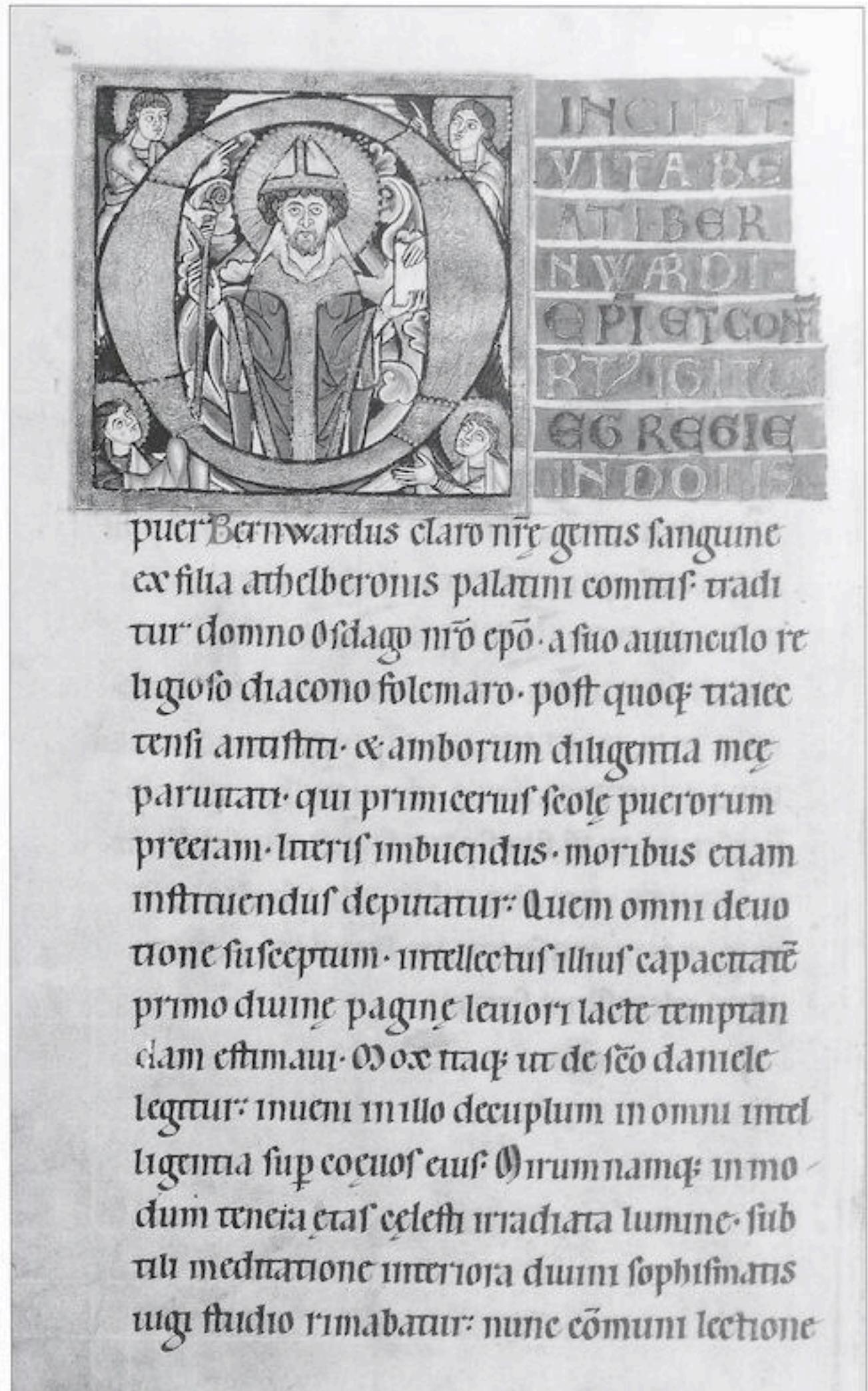
Gewandstoffe ein räumliches Eigenleben, das in einem plastisch empfundenen Relief der Falten auch die Gliedmaßen der Figuren körperlicher hervortreten lässt. Beim Parallelfaltenstil hingegen dominiert der schönlinig geschwungene Gleichklang der Faltenzüge, den die Deckenmalereien in ihrem originalen Duktus aber nie aufwiesen. Obwohl noch im Jahre der Publikation von Kratz (1856) der Kunsthistoriker Carl Schnaase eine stilistische Datierung der Decke in die Mitte des 13. Jahrhunderts vorschlug<sup>23</sup>, könnte Kratz' These dennoch Auswirkungen auf die Restaurierung der Holzdecke im Jahre 1856 durch den in Hannover und Hildesheim tätigen Maler-Restaurator Georg Bergmann (Celle 1817 – Hildesheim 1870) gehabt haben<sup>24</sup>, denn Bergmanns Übermalungen scheinen tendenziell von einer gewissen Rundheit der Formen geprägt gewesen zu sein, ohne aber das vom Zackenstil beherrschte Erscheinungsbild der Decke völlig zu negieren. Dies wird deutlich, wenn der nächste Maler-Restaurator, Karl Böhlmann (Hannover 1877–Hannover 1929), der die Decke 1909/1910 restaurierte, gerade im Hinblick auf die von Bergmann übergangenen Konturen bedauerte, dass „diese strenge Zeichnung ... bei der Übermalung 1856 leider an vielen Stellen verloren gegangen“ ist und „an den Gewändern teilweise sehr rundlich und unverstanden gearbeitet“ wurde.<sup>25</sup>

Hinblick auf die Einstufung Kratz', dass ein schroffer Gegensatz zur Stilphase des Ratmann-Sakramentars bestehe.<sup>29</sup> In der Folge präzisierte Haseloff diese Beziehungen zwischen der thüringisch-sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts und der Hildesheimer Decke, indem er sie allgemein mit den jüngsten Teilen des Donaueschinger Psalters und dem Semeka-Missale, einer eng mit dem Goslarer Evangeliar verwandten Handschrift, verband und in die Zeit der Bauaktivitäten an St. Michael unter dem 1259 verstorbenen Abt Gottschalk, also die Mitte des 13. Jahrhunderts, versetzte.<sup>30</sup>

Haseloff gehörte zu einer ersten Generation von jungen Kunsthistorikern, die im großen Umfang Fotografien für ihre Forschungen verwendeten. Er gab sie auch in reicher Zahl seinen Publikationen bei. Darüber hinaus ergänzte er die große Ausstellung mittelalterlicher Kunst in Erfurt 1903, in der eine nie wieder in dieser Zahl vereinigte Fülle sächsischer Handschriften des Hochmittelalters zusammengeführt worden war, mit einer umfangreichen und dichten Serie seiner Fotografien.<sup>31</sup> Die etwa 250 Aufnahmen auf 27 Tafeln zu den sächsischen und einigen fränkischen Handschriften des Hochmittelalters wären auch heute noch geeignet, die hochmittelalterliche Stilentwicklung in Sachsen bis in verschiedene lokale Ausdifferenzierungen hinein zu veranschaulichen.

Ist es immerhin denkbar, dass die Beobachtungen des Restaurators Bohlmann zu den Konturen an der Hildesheimer Decke von den in Schwarzweißfotografien exemplifizierten Entwicklungsreihen Haseloffs nicht unberührt blieben<sup>32</sup>, so spricht eindeutig der Maler Bohlmann, wenn es um die Farbigkeit der Decke geht. Er wünschte sich die museale Ausstellung der farbigen Kopien, die er bei seinen Restaurierungsarbeiten 1909/10 erstellt hatte, damit „dadurch das Interesse des Publikums an leuchtenden ruhigen Farben mehr geweckt und den jungen Leuten Gelegenheit gegeben wird, diese alte wirklich farbige Malerei aus der Nähe zu studieren.“<sup>33</sup> Es könnte sein, dass Bohlmann hier dem „Publikum“ und den „jungen Leuten“ auf dem Umweg über die Deckenmalerei ein „impressionistisches“ Farbideal nahe bringen wollte und zugleich gegen die ältere so genannte tonige Malerei des 19. Jahrhunderts etwa in Art der Düsseldorfer Malerschule opponierte.

Der Zweite Weltkrieg bedingte 1943 die Abnahme der bemalten Deckenbohlen, ihre Lagerung und Restaurierung sowie Wiederanbringung 1960 in der rekonstruierten Klosterkirche. Die Arbeiten an der Decke lagen in den Händen des Restaurators Joseph Bohland.<sup>34</sup> Er versuchte, die nicht ursprünglichen Malschichten so weit wie möglich zu entfernen, unterließ aber selbst Übermalungen. Lediglich die zum Teil großflächig verloren gegangenen Hintergründe wurden in Trateggio-Technik eingefärbt und blieben so als Ergänzungen erkennbar. Entsprechend dieser eher subtrahierenden Vorgehensweise sind bei Bohland Auswirkungen der kunstgeschichtlichen Beurteilung der Deckenmalerei beziehungsweise der sächsischen Buchmalerei nicht festzustellen.<sup>35</sup>

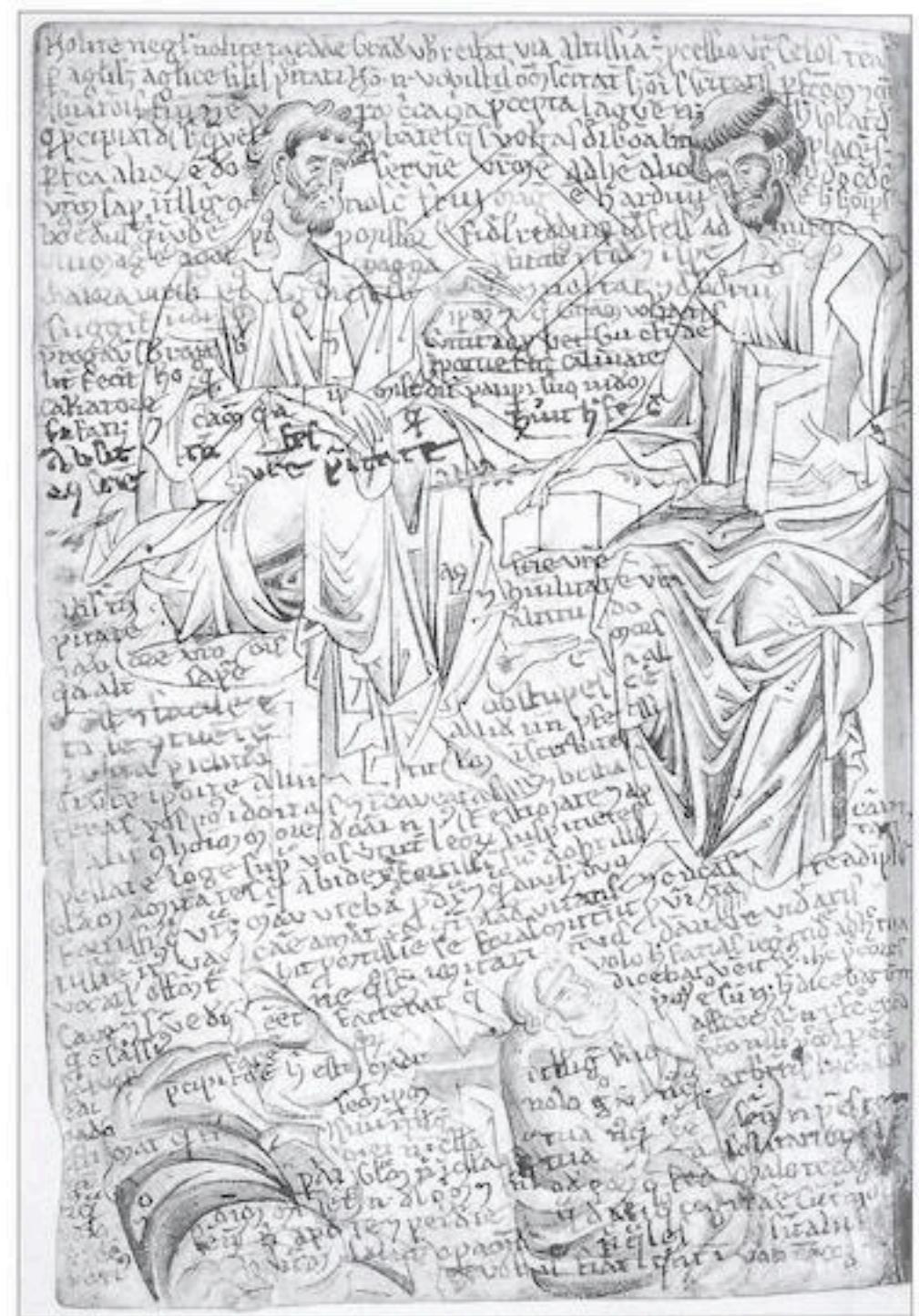


Auch aus heutiger Sicht sind die sächsischen Buchmalereien für zahlreiche Aspekte der Decke von St. Michael die zentralen Quellen. So ist ihre stilistische Datierung dank der dichten Folge von Zeugnissen der Buchmalerei gut eingrenzbar. Stehen die Miniaturen der Bernwardsvita (Abb. 4)<sup>36</sup>, die wohl 1192 zur Betreibung seiner Heiligsprechung in St. Michael geschaffen worden sind, mit ihren rundlichen Konturen deutlich in der Tradition des Ratmann-Sakramentars, so gehören die Deckenmalereien – wie erwähnt – eindeutig zu den Werken des sächsischen Zackenstils ab 1200. Sie können innerhalb des Zackenstils selbst noch näher eingegrenzt werden, und zwar auf das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts.<sup>37</sup> Hierbei sind einige Buchmalereien von besonderer Bedeutung, da ihre Figuren trotz der beträchtlichen Dimensionsunterschiede in den Konturen auf dieselben Vorlagen wie jene der Decke zurückgehen. Dieses lässt die Verwendung

4 Bischof Bernward, von Engeln erhoben in die Initiale „O(rtus)“ (Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Ms. F 5, S. 4, um 1190)



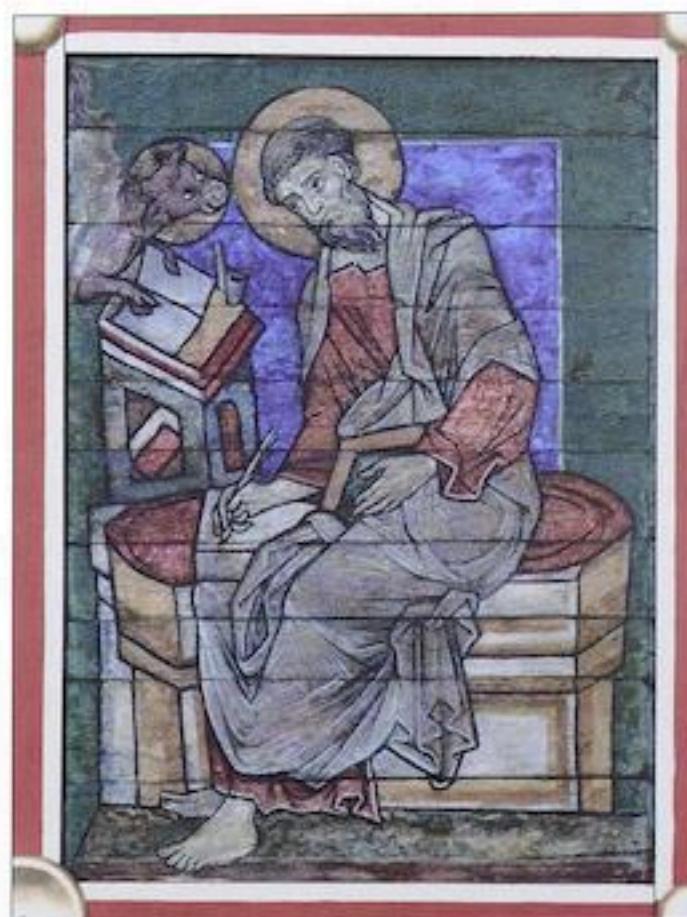
5 Die Evangelisten Johannes und Matthäus  
(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, Wolfenbütteler  
Musterbuch, fol. 89r, 30er Jahre des 13. Jh.)

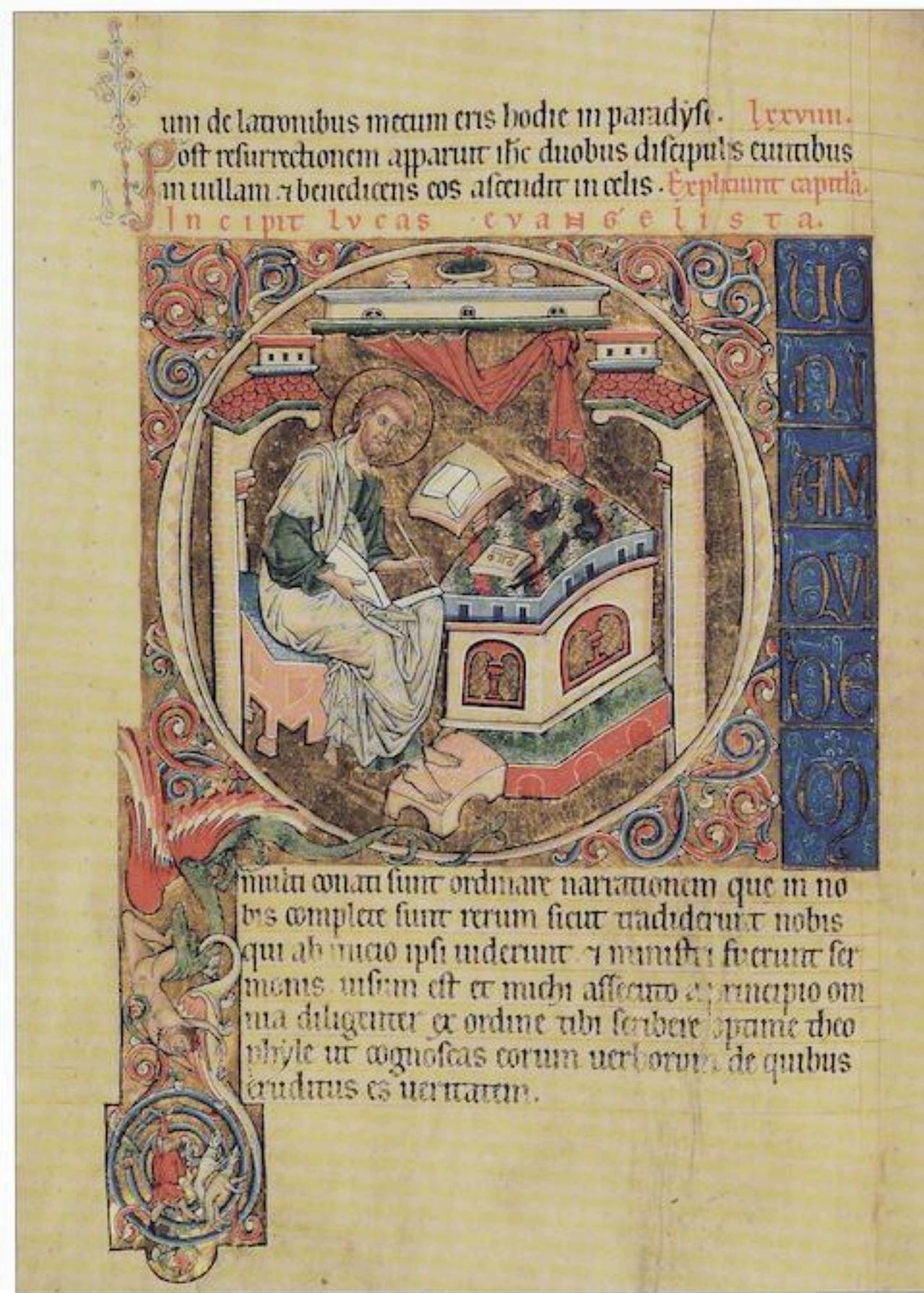


6 Die Evangelisten Markus und Lukas  
(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, Wolfenbütteler  
Musterbuch, fol. 89v, 30er Jahre des 13. Jh.)

7 Evangelist Markus  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 9, 2. Viertel 13. Jh.)

8 Evangelist Lukas  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 25, 2. Viertel 13. Jh.)





von Mustersammlungen, vor allem dem beispielhaften, vermutlich wie die Deckenmalerei im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts geschaffenen Wolfenbütteler Musterbuch, vermuten.<sup>38</sup> Tatsächlich ist schon lange bekannt, dass die vier paarweise angeordneten Evangelisten des Musterbuches (Abb. 5–6) nach Vorlagen geschaffen worden sind, wie sie auch an der Hildesheimer Decke und in dem Goslarer Evangeliar Verwendung fanden.<sup>39</sup> So erscheinen die beiden im Original erhaltenen Evangelisten der Decke, Markus und Lukas (Abb. 7–8), als Markus und Matthäus im Wolfenbütteler Musterbuch wieder, Lukas kommt zudem als Lukas auch im Goslarer Evangeliar (Abb. 9) vor, einer etwa 1235–1240 datierten Handschrift, in der außerdem der Johannes des Musterbuches als Johannes wiederkehrt. Das Musterbuch selbst wurde wahrscheinlich von einem sächsischen Künstler nach jüngsten Werken der byzantinischen Kunst aus dem 1. Viertel des 13. Jahrhunderts – unter anderem Mosaiken in Venedig aus der Zeit um 1220 – angelegt, um als Mustersammlung modernster Figurenbildungen zu dienen. Es überliefert keine zusammenhängenden Szenen, sondern ist auf die bereits in das sächsische Stilidom übertragenen einzelnen Figuren beziehungsweise sogar auf Einzelemente wie Köpfe konzentriert. Die Figuren wiederum sind auf

ihre Umrisslinien reduziert. In ihrer profilierten Art waren die neuen byzantinischen Figurenprägungen nicht nur für Malerei ganz unterschiedlicher Dimensionen verfügbar, sondern konnten auch in der Farbgestaltung nach den jeweiligen Werkstattgepflogenheiten der Maler an ihre spezifische Aufgabe angepasst werden. Neben der Zeitstellung der byzantinischen Vorlagen des Musterbuches gibt ebenfalls die stilistische Nähe zu diesen sächsischen Schöpfungen des 2. Viertels des 13. Jahrhunderts einen Hinweis auf die Entstehung der Deckenmalerei im genannten Zeitraum: So kann die Dрапierung des Tuches bei Jesse (Abb. 10) mit dem Vorhang über Lukas des Goslarer Evangeliers (Abb. 9) verglichen werden. Im Farbauftrag ist das Goslarer Evangeliar in seiner hochartifiziellen, kleinteiligen Oberflächenstruktur, seiner bei den Gewändern reich variierten Farbpalette mit ihren verschiedenfarbigen Höhungsformen aber doch wenig verwandt mit den auf Fernsicht berechneten Deckenmalereien.

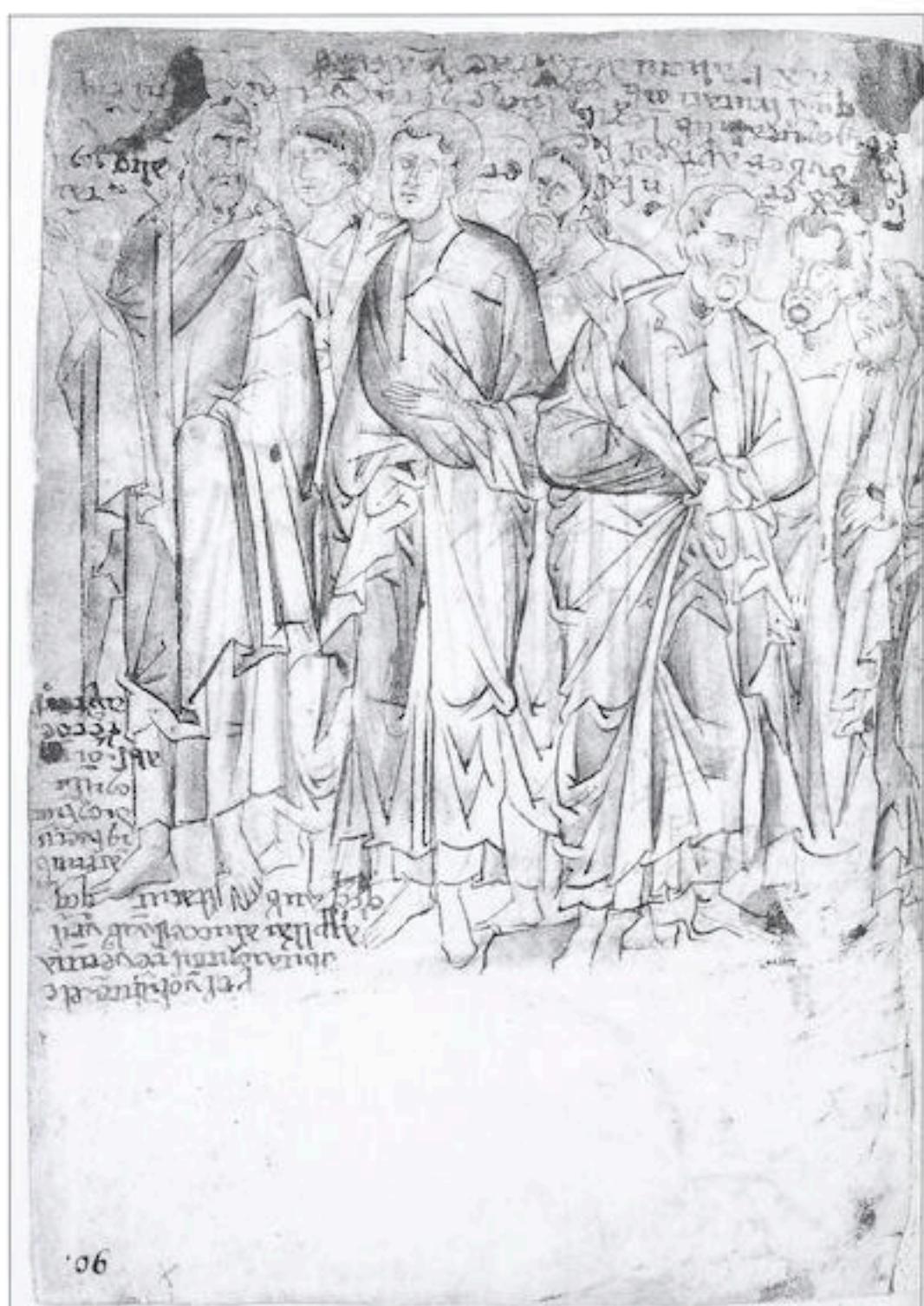
**9 Evangelist Lukas**  
(Goslar, Stadtarchiv, Handschrift B 4387,  
Goslarer Evangeliar, fol. 69v, um 1240)

Das Netz der Verbindungen zwischen der sächsischen Buchmalerei dieses Zeitraums und der Decke ist aber noch enger. Erst vor kurzem erkannte Wolfgang Gape, dass der



10 Schlafender Jesse  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 2, 2. Viertel 13. Jh.)

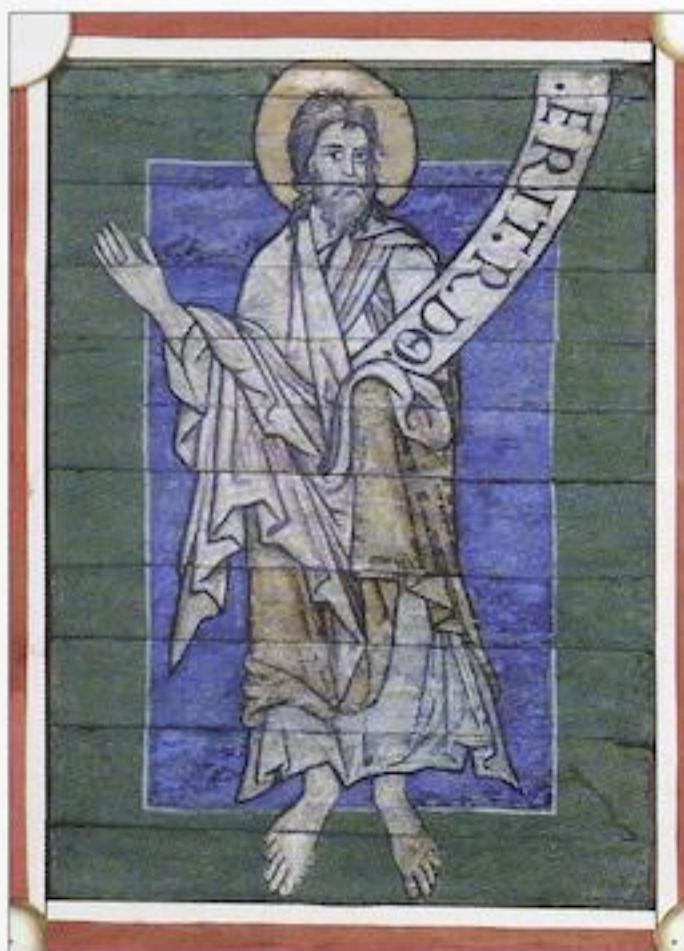
11 Johannes der Täufer und andere aus der Vorhölle Errettete  
(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, Wolfenbütteler Musterbuch,  
fol. 90r, 30er Jahre des 13. Jh.)



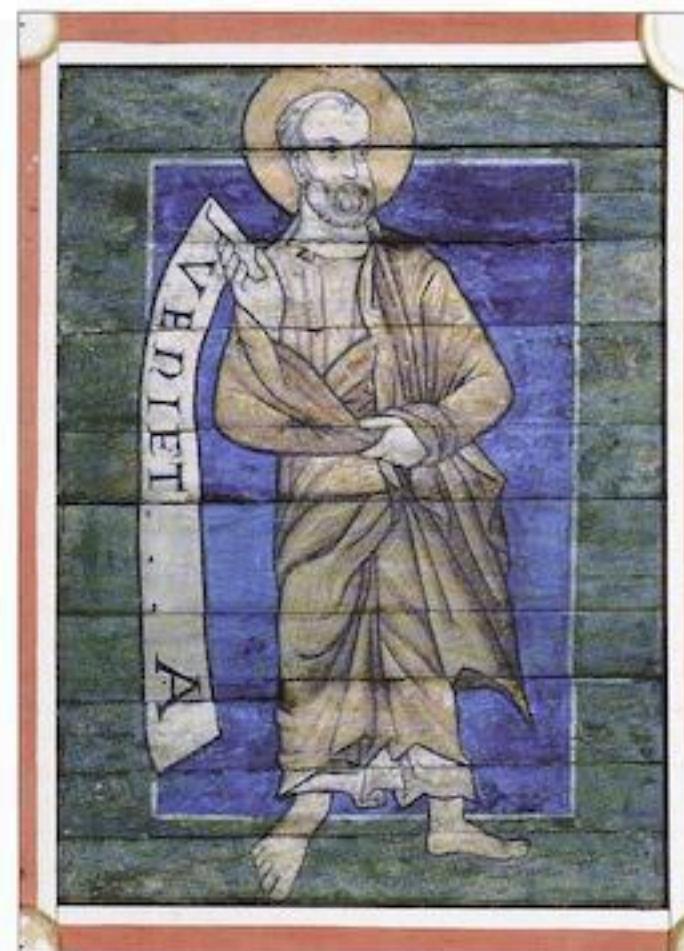
Täufer einer byzantinischen Darstellung der Höllenfahrt Christi (Abb. 11), die im Wolfenbütteler Musterbuch auf drei Seiten verteilt wurde<sup>40</sup>, eine gemeinsame Vorlage mit dem vergleichsweise gut erhaltenen Obadja (Abb. 12) hat.<sup>41</sup> Neben dem motivisch auch für einen Propheten stimmigen wirren Haar des Täufers und seiner auf Christus weisenden Rechten sowie der Kopfwendung zurück zu seinen Mitgefangenen in der Vorhölle kehren alle wesentlichen Züge in der Haltung und der Gewandung wieder, auch der kompliziert um die Schultern drapierte Mantel. Dies ist umso bemerkenswerter, als jener auf dem Deckenbild in zwei übereinander liegende Gewandteile getrennt wurde und dem von der verhüllten Linken gehaltenen Spruchband eine extra aus dem oberen Mantelteil entwickelte Stoffbahn unterlegt wurde. Obwohl dies zu einer gewissen Neuorganisation der Faltenzüge im Bauchbereich führte, bleibt dieser neue Faltenzug ein kaum integriertes Anhängsel. Es kam hier somit gegenüber der klar nachzuvollziehenden Stoffverteilung im Musterbuch zu einer motivisch begründeten Verunklärung. Darüber hinaus wurde bei der Verwendung dieser Vorlage an der Decke der großzügig bemessene Platz zum Ausschwingen der unteren, frei hängenden Gewandpartien genutzt, was vor allem bei dem Mantelende über dem rechten Unterarm und dem kompositorisch als Gegengewicht eingesetzten Gewandzipfel unten rechts neben dem linken Unterschenkel ins Auge fällt. Eine vergleichbare gestalterische Freizügigkeit war bei dem Täufer des Musterbuchs, der beengt zwischen dem Blattrand und seiner Nachbarfigur steht, nicht möglich.

Noch eine weitere Figur dieser Miniatur im Musterbuch (Abb. 11) kehrt an der Hildesheimer Decke wieder.<sup>42</sup> Es ist bezeichnenderweise die einzige außer dem Täufer, die in ihrer Gänze unbeschnitten vor den anderen Bewohnern der Vorhölle steht. Der bärtige alte Mann im Vordergrund rechts mit dem hohen Haaransatz unterstreicht durch die leicht manierierte Haltung seines rechten Arms, den er in eine Mantelschlaufe geschlungen hat, sowie durch die Kopfwendung seine Funktion, die Botschaft des Täufers von dem in die Vorhölle eingebrochenen Auferstandenen nach hinten weiterzugeben. Er kehrt an der Decke als Prophet Sacharja (Abb. 13) wieder, was insofern eine Umorientierung der Figur nötig machte, als er nun direkt auf den thematischen Mittelpunkt seines Umfeldes, die Wurzel Jesse, blickt. Seine Rechte, die anderweitig ins Leere weisen würde, war nun frei für das Spruchband.

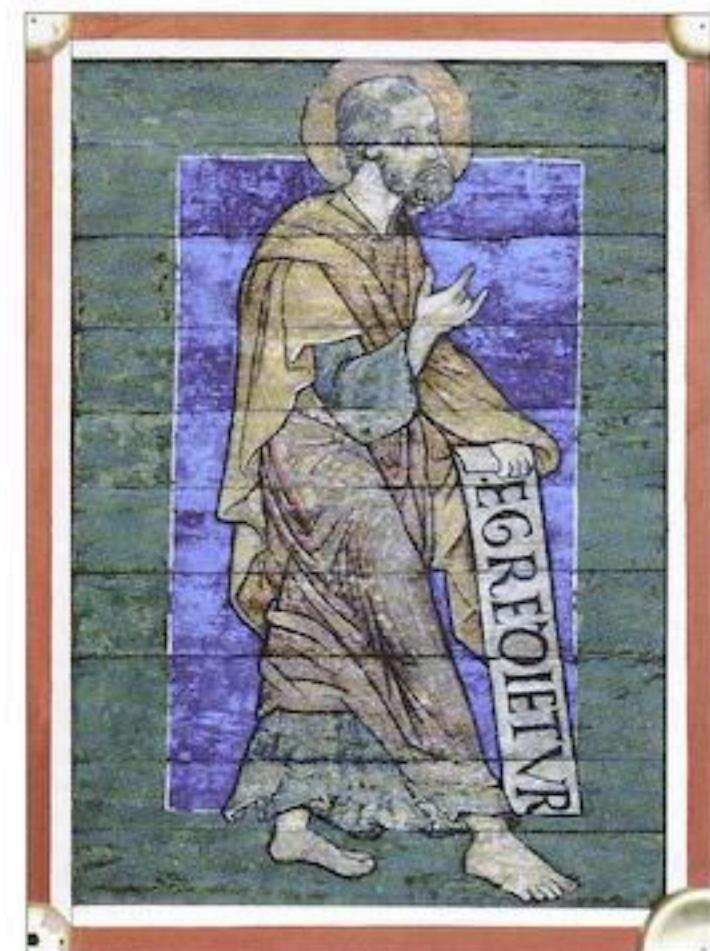
Bei einer künstlerischen Aufgabe wie der langen Reihe von Propheten an der Hildesheimer Decke halfen Vorlagen, Eintönigkeit und Gleichförmigkeit zu verhindern. Es ist also nicht erstaunlich, dass gerade für die Weissager noch mehrere vorlagengleiche Figuren im Umkreis des Wolfenbütteler Musterbuchs zu finden sind. An relativ entlegener Stelle findet sich der Jesaja [11] wieder: im Sedlecer Antiphonar<sup>43</sup>, einer für ein böhmisches Zisterzienserkloster geschriebenen liturgischen Handschrift. Da ihr Initial- und Miniaturenschmuck sehr unterschiedlich ausfiel, wurde sie vermutlich von durchreisenden



12 Prophet Obadja  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 36, 2. Viertel 13. Jh.)



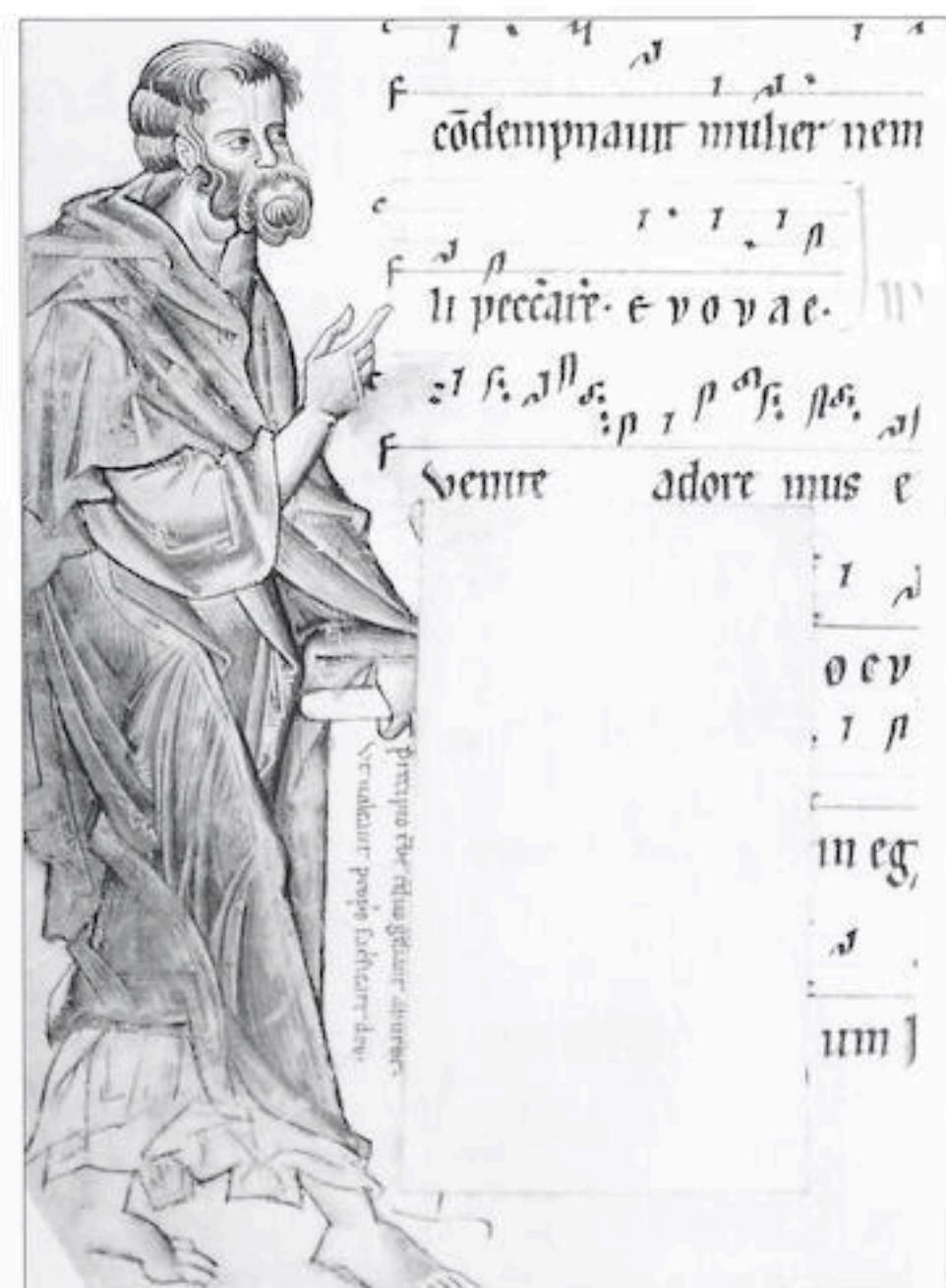
13 Prophet Sacharja  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 18, 2. Viertel 13. Jh.)



14 Prophet Jesaja  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 11, 2. Viertel 13. Jh.)

15 Mose  
(Prag, Nationalbibliothek, Ms. XIII A 6,  
Sedlecer Antiphonar, fol. 134v,  
30er–40er Jahre des 13. Jh.)

Buchmalern verschiedener Ausbildung und Zeitstellung illuminiert. Dieses Verfahren war für Zisterzienserklöster, vor allem für entlegenere, nicht unüblich, da sie meist über keine eigene Buchmalerwerkstatt verfügten.<sup>44</sup> Die mit Jesaja (Abb. 14) vergleichbare Figur des Mose (Abb. 15) stammt von einer Hand, deren Zusammenhang mit dem Wolfenbütteler Musterbuch schon länger bekannt ist.<sup>45</sup> Interessant ist dies insofern, als hier ein Zeugnis für das Vordringen der Vorlagen von Osten, vom lateinischen Kaiserreich in Byzanz und den Kreuzfahrerstaaten des Heiligen Landes, über den Landweg und nicht nur über Venedig beziehungsweise Italien nach Norddeutschland fassbar wird, denn die Sammlung von Vorlagen scheint neben religiösen Motiven das einzige sinnvolle Ziel eines wandernden Buchmalers aus Sachsen auf dem Weg ins Heilige Land respektive zurück zu sein, der durch Sedlec oder ein vergleichbares böhmisches Zisterzienserkloster kam und byzantinische Vorlagen verwendete. Die Figur an der Decke brauchte dank ihrer Wendung zur Seite und des Spruchbandes in diesem Fall nicht an ihre Rolle als Prophet neben der Wurzel Jesse angepasst zu werden. Folglich sind die Übereinstimmungen so groß, dass hier sogar einmal die Decke zur Rekonstruktion einer Miniatur herangezogen werden kann, da die Sedlecer Figur durch Beschneidungen des Pergamentes verstümmelt wurde.





16 Prophet Haggai  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 32, 2. Viertel 13. Jh.)



18 Prophet Baruch  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 29, 2. Viertel 13. Jh.)



19 Apostel Philippus  
(Stuttgart, Württembergische  
Landesbibliothek, Cod. Don. 309,  
Donaueschinger Psalter,  
fol. 24v, nach 1235)



21 Prophet Amos  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 12, 2. Viertel 13. Jh.)

20 Apostel  
(Stuttgart, Württembergische  
Landesbibliothek, Cod. Don. 309,  
Donaueschinger Psalter,  
fol. 32v, nach 1235)

Eine noch aussagekräftigere, erstaunlicherweise als solche aber noch nicht erkannte Überlieferung von Miniaturen, die sich mit den Propheten der Decke ihre Vorlagen teilen, offeriert eine Handschrift, die auf vielfache Weise mit dem Wolfenbütteler Musterbuch wie mit den Hildesheimer Deckenmalereien verbunden ist. Es handelt sich um den nach seiner langjährigen Bibliotheksheimat benannten, heute aber in Stuttgart verwahrten Donaueschinger Psalter.<sup>46</sup> Er enthält eine lange Reihe von Darstellungen stehender männlicher Heiliger, vor allem von Aposteln. Bei ihrer ganzseitigen Wiedergabe auf den 24,7 mal 17,4 Zentimeter großen Blättern fallen sie für Einzelfiguren in der Buchmalerei recht monumental aus.

Die Übereinstimmungen zwischen dem Propheten Haggai der Decke (Abb. 16) und dem Apostel Jakobus der Jüngere (Abb. 17) im Donaueschinger Psalter sind so eng, dass man von gemeinsamen Vorlagen ausgehen darf. Zwar wurde der geziert wirkende, argumentierende Fingergestus der rechten Hand des Apostels in den Zeigegestus einer hierfür stärker vom Körper entfernten Hand umgewandelt, und auch der Kopf ist für dieses Zeigen auf die Wurzel Jesse etwas stärker zu ihr gedreht, aber außer diesen standortbedingten Änderungen sind alle wesentlichen Elemente der Haltung und des Gewandaufbaues bis auf den etwas unglücklich aus dem Mantelstoff heraus entwickelten linken Ärmel gleichartig. Es sei hier nur auf die linke Schulter hingewiesen, die vom Nacken und Rücken aus von konturumlappenden Faltenzügen umfahren wird, sowie auf die Saumkaskaden des frei herabhängenden Teils des Mantels unter dem rechten Ellenbogen und die breitflächig umgeklappte Saumpartie vor den Beinen. Auch bei dem gegenüber dem Mantel vergleichsweise schlecht erhaltenen Untergewand ist die markante klammerförmige Führung des Ärmelendes über der rechten Armbeuge übereinstimmend gebildet. Die Gegenüberstellung verdeutlicht zugleich exemplarisch die gerade an den Randpartien der Deckenfiguren aufgetretenen Verluste. Hier stoßen die tendenziell in ihrem ursprünglichen Bestand besser erhaltenen Figuren auf die Hintergründe, die zumeist großflächig ihre Originalsubstanz verloren und dabei anscheinend auch die Außenkonturen der Figuren verunklärt haben. Ansätze zu den raumgreifend um eine Kontur herumgeführten Faltenzügen wie an der linken Schulter des Apostels sind vielfach auf dem Deckengemälde feststellbar. Oft ist ihre Fortführung über diese Kontur aber gekappt oder nur verstümmelt überliefert – wie bei Haggai, vor allem an seiner linken Schulter und dem linken Ärmelende. Hier können die Miniaturen helfen, verunklärte Befunde zumindest virtuell zu rekonstruieren.

Der Hildesheimer Prophet Baruch (Abb. 18) findet sein Pendant in dem Apostel Philippus des Donaueschinger Psalters (Abb. 19), der dort direkt auf Jakobus den Jüngeren folgt. Wiederum wurde lediglich die Bewegung zur Deckenmitte durch eine breitere Beinstellung verstärkt, wobei die Stoffpartien zwischen den Beinen auseinander gezogen worden sind. Das Spruchband in der rechten

Hand des Apostels wurde auf dem Deckenbild modifiziert, Baruch hält es entrollt in seiner Linken. Von dieser Änderung abgesehen stimmen nicht nur alle wesentlichen Haltungs- und Gewandelemente überein, sondern auch die Farbwahl. Ein Untergewand in grünem Lokalton kontrastiert beim Propheten mit einem Mantel, bei dem ein kräftiges Rot über einem Orangeton liegt. Blaue Höhungen, wie sie in der Handschrift auf dem Mantel anzutreffen sind, farbige Höhungen überhaupt sind an der Decke nicht nachweisbar. Es ist durchaus sinnvoll, dass hier stattdessen nur weiße Höhungen vorkommen, weil sie in der großen Entfernung der Decke vom Betrachter besser als farbige Linien wahrnehmbar sind.

Noch ein anderer Heiliger aus dem Donaueschinger Psalter (Abb. 20) scheint nicht nur in der Umrisszeichnung, sondern auch in der Farbigkeit mit einem weiteren Propheten der Decke, mit Amos (Abb. 21), übereinzustimmen. Bis auf die üblichen Abweichungen in der Anpassung der Vorlage an ihren Ort, das heißt in der Wendung des Propheten zur Wurzel Jesse, sind alle wesentlichen Elemente vorhanden. Der kreisförmig über die rechte Schulter genommene Mantel fällt über der linken zum Arm herab, den er bedeckt. Der Mantel wird von hinten über das rechte Bein nach oben unter seinen von der Schulter fallenden Stoff geführt. Hierbei zeichnen sich der Oberschenkel, der V-förmig von Faltenzügen umrissene Bauch sowie schlauchartig gedrehte, vertikale Stoffzüge über ihm besonders markant ab. Die Saumpartie, die vom linken Oberschenkel zum rechten Fußgelenk führt, hat in Miniatur und Deckenmalerei die gleichen zwei Zackenbrüche etwa in Höhe der Knie. Nur das hinter dem rechten Bein abwehrende Mantelende fehlt bei Amos. Das in der linken Hand entrollte Spruchband hatte bei ihr eine Veränderung der Mantelpartie zur Folge, wie dies schon bei dem Propheten Obadja (Abb. 12) gegenüber der Vorlagenform, die der Täufer des Musterbuches (Abb. 11) vertritt, zu beobachten war. Gerade weil dieses Deckenfeld relativ wenig ursprüngliche Substanz aufweist, ist der enge Zusammenhang mit einer nach derselben Vorlage angelegten Miniatur umso bemerkenswerter. Es zeigt sich, dass eine Vorstellung vom originalen Bestand der Deckenmalerei trotz der vielen Eingriffe auch dort gewonnen werden kann, wo von seiner Substanz kaum noch etwas fassbar ist.

Die Übereinstimmungen zwischen dem Donaueschinger Psalter und der Decke sind insofern von besonderem Interesse, als diese Handschrift recht gut datier- und lokalisierbar ist. Dank der Nennung der heiligen Elisabeth von anlegender Hand in Kalender und Litanei kann der Codex erst nach ihrer Heiligspredigung im Jahre 1235 entstanden sein.<sup>47</sup> Die Hervorhebung gleich beider Feste Godehards am 4. und 5. Mai, das heißt Translatio und Depositio, im Kalender sowie seine Erwähnung in der Litanei weisen auf Hildesheimer Entstehung. Diese Annahme wird unterstützt durch den Sachverhalt, dass in der Litanei auch Bernward genannt wird, dessen Verehrung weitgehend auf Hildesheim beschränkt war. Wir haben hier also Miniaturen vor uns, die zur selben Zeit und sicherlich auch am selben Ort



22 Evangelist Lukas

(Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe,  
ohne Sign., Evangeliar aus Hildesheim,  
fol. 109v, 30er–40er Jahre des 13. Jh.)

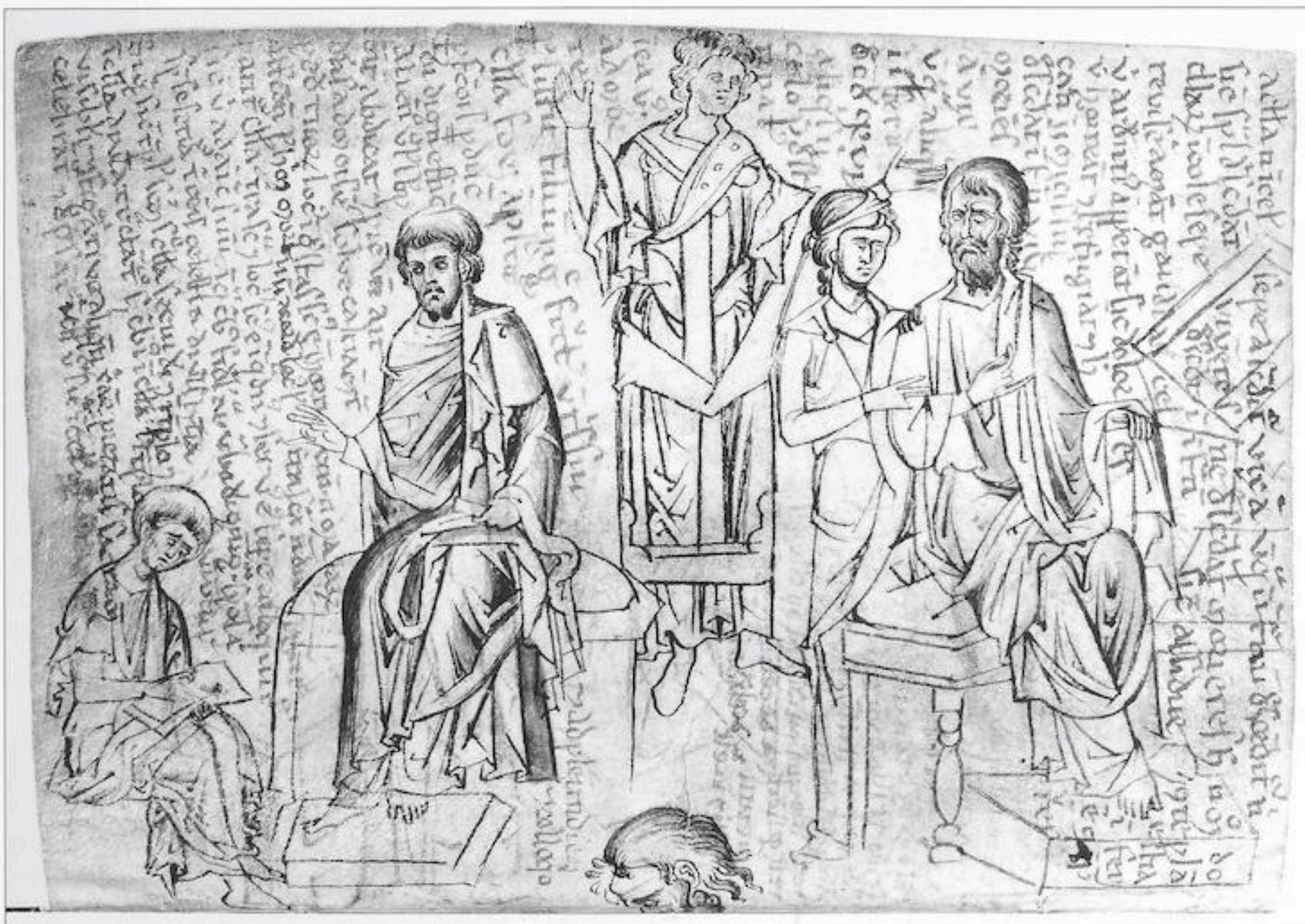


23 Evangelist Johannes

(Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe,  
ohne Sign., Evangeliar aus Hildesheim,  
fol. 162v, 30er–40er Jahre des 13. Jh.)

wie das Deckengemälde der Michaeliskirche geschaffen worden sind. Zugleich sind sie wie kein zweites Objekt aus dieser Zeit geeignet, uns eine Vorstellung von dem ehemaligen Erscheinungsbild der Decke zu vermitteln: Es handelt sich bei den Heiligen des Donaueschinger Psalters – analog zur Hildesheimer Decke – um eine lange Reihe männlicher Heiliger in Mantel und Untergewand, die vor leerem Hintergrund stehen und zudem für Buchmalerei relativ groß dimensioniert wurden. Darüber hinaus sind sie in ihrer breiteren, großflächigeren Anlage und einer beispielsweise gegenüber dem Goslarer Evangeliar (Abb. 9) etwas größeren beziehungsweise – positiv ausgedrückt – robusteren Malweise den Deckenmalereien sehr nahe, die allein schon aufgrund ihrer weiten Entfernung vom Betrachter auf besondere Feinheiten zugunsten einer guten Lesbarkeit verzichten mussten. Eine Detailbeobachtung mag die Verwandtschaft zwischen Buch- und Deckenmalerei verdeutlichen: Bohland wunderte sich über das Fehlen weißer Höhungen auf den roten Gewandpartien der Decke und vermutete, dass sie nicht ursprünglich seien.<sup>48</sup> Ein Blick auf die Apostel des Donaueschinger Psalters zeigt aber, dass es eine Eigentümlichkeit der Malerei dieser Periode in Sachsen war, bei den roten Gewändern auf Höhungen zu verzichten und so das Weiß der konturbegleitenden Linien umso wirkungsvoller hervorzuheben.

Dass der Donaueschinger Psalter in Verbindung mit dem Vorlagenkreis des Wolfenbütteler Musterbuches entstand, kann eine weitere, besonders markante Gruppe von Miniaturen darin belegen.<sup>49</sup> Sie stammt von derselben Werkstatt, die auch die Miniaturen in einem Evangeliar in Hamburg schuf.<sup>50</sup> Hier tauchen wiederum, bisher unbeachtet, Evangelistendarstellungen nach den Vorlagen des Musterbuches auf. Darunter befindet sich in Gestalt des Lukas (Abb. 22) einer der Evangelisten, und zwar Markus, aus der Evangelistengruppe des Musterbuches (Abb. 6), der auch an der Decke als Markus (Abb. 7) wiederkehrt. Darüber hinaus ist Johannes (Abb. 23) im Musterbuch (Abb. 24) nach byzantinischer Tradition wie ein spätantiker Autor mit inspirierender Muse wiedergegeben. Sie fehlt im Hamburger Evangeliar, sodass die Quelle der Inspiration des sich immer noch umschauenden Autors nun eindeutig der unsichtbare Gott ist. Die Besitzerin/Stifterin des Hamburger Evangelials (Abb. 25), eine Nonne, ist auf einer weiteren dieser Miniaturen zu Füßen des Bartholomäus zu sehen. Ob die in der lateinischen Anweisung für den Maler unter der Miniatur geforderte Darstellung des heiligen Laurentius unterblieb oder auf einer anderen, nicht mehr vorhandenen Miniatur folgte, auf die Bartholomäus blickte, muss offen bleiben. Der Heilige wendet sich zumindest heute in seltsamer Form von



24 Diktierender Autor, stehender junger Mann (Engel?):  
Autor und Muse (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, Wolfenbütteler Musterbuch,  
fol. 91v, 30er Jahre des 13. Jh.)

25 Stifterin vor Bartholomäus  
(Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe,  
 ohne Sign., Evangeliar aus Hildesheim,  
 fol. 18v, 30er–40er Jahre des 13. Jh.)

der Petentin ab. Dies könnte sich auch aus der wörtlichen, hier vielleicht sogar allzu wörtlichen Übernahme einer Vorlage erklären, die vergleichbar im Donaueschinger Psalter (Abb. 26) im Apostelzyklus wiederkehrt. Hier schließt sich der Kreis der gemeinsamen Verwendung von Vorlagen, die sich aufgrund ihrer rein linearen Formen für so unterschiedliche malerische Ausgestaltungen im Rahmen des Stilphänomens Zackenstil eigneten, wie sie in den beiden vorgestellten Händen des Donaueschinger Psalters in Erscheinung treten.

Im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts zeichnet sich somit ein sehr fruchtbare Nebeneinander von Malerwerkstätten in Hildesheim ab, die bei aufwändigen Aufgaben wie dem überreich mit Miniaturen versehenen Donaueschinger Psalter zusammenarbeiteten. Zwischen den Buchmalern und den in der Monumentalmalerei tätigen Künstlern gingen dabei Anregungen und Vorlagen in einem kreativen Austausch hin und her, wenn es sich nicht sogar um denselben Personenkreis handelte, der gleichermaßen in diesen Bereichen und wahrscheinlich auch in der Tafelmalerei tätig war.<sup>51</sup>

Neben dem Umfeld kann aber auch das Vorfeld des Donaueschinger Psalters hier besonderes Interesse bean-





## 26 Apostel

(Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek,  
Cod. Don. 309, Donaueschinger Psalter,  
fol. 25v, nach 1235)

## 27 Verkündigung an Maria

(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
Cod. Guelf. 515 Helmst., Jüngerer Wöltingeroder Psalter,  
fol. 7v, 2. Viertel 13. Jh.)



spruchen: Es sind die Buchmalereien, die Haseloff in seiner eingangs erwähnten Dissertation zusammen mit dem Donaueschinger Psalter seiner zweiten Reihe von Handschriften zuordnete.<sup>52</sup> Diese Codices stehen insgesamt in der Nachfolge der berühmten Landgrafenpsalterien, deren Miniaturen sie vergrößern. Sie zeigen gedrungenere Proportionen und charakteristische Eigenheiten wie die knolligen Nasen, die in breiten Strichen von Braun über die Inkarnatfarbe und Rot bis zur schwarzen Kontur aufgebaut sind wie im Falle der Verkündigung des jüngeren Wöltingeroder Psalters (Abb. 27).<sup>53</sup> Von diesen Codices weist lediglich der Donaueschinger Psalter eine zum ursprünglichen Bestand gehörende Nennung der heiligen Elisabeth auf; und nur hier sind Vorlagen aus dem Wolfenbütteler Musterbuch und seinem Umkreis rezipiert worden. Zugleich ist er der an malerischen Mitteln reichste der ganzen Reihe. Die übrigen Handschriften dieser Gruppe, die daher vermutlich alle vor dem Donaueschinger Psalter entstanden sind, verwenden für die in den Kalendern anzutreffenden Zyklen stehender Apostel ein anderes Konstruktionsprinzip. Statt Vorlagen für Einzelfiguren wie im Donaueschinger Psalter findet sich hier ein Baukastensystem immer derselben Elemente, die mehr oder weniger passend erst an der jeweiligen Figur kombiniert werden. Dies kann der Vergleich zweier Apostel aus dem Kalender des bereits erwähnten Psalters (Abb. 28, 29) aus dem Zisterzienserinnenkloster Wöltingerode belegen. Vor diesem Hintergrund scheint die Heiligenreihe des Donaueschinger Psalters ein Beispiel dafür zu sein, wie sich dank moderner Vorlagen ein Qualitätssprung in einer schon älteren Werkstatttradition erreichen ließ.

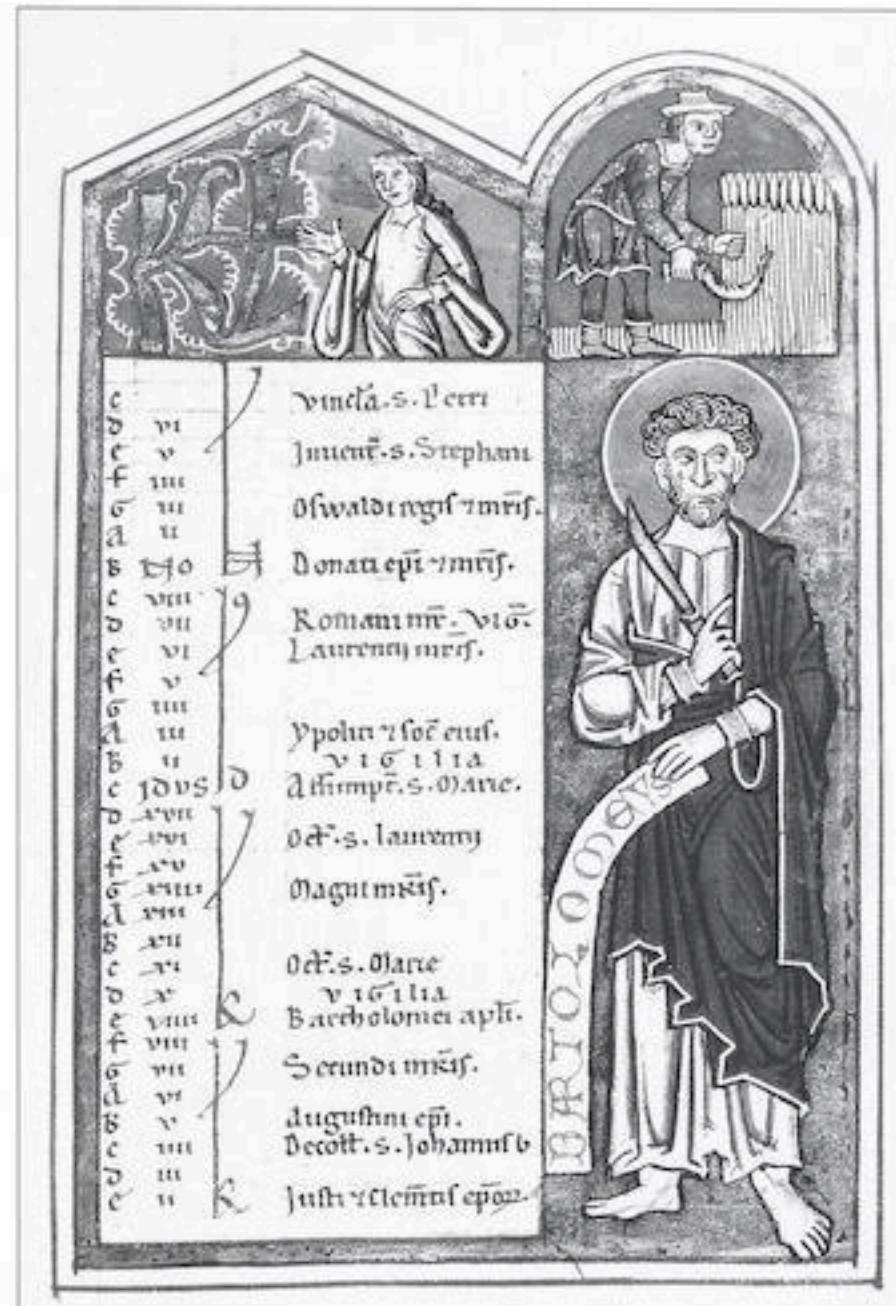
Bei all diesen Vergleichen fällt auf, dass sich stets alles um die Gewandfigur dreht, ihre Verlebendigung, die Steigerung des Ausdrucks beziehungsweise ihre Ausdifferenzierung im Sinne einer größeren Variationsbreite. Der Qualitätssprung zum Donaueschinger Psalter vollzieht sich in einer länger zurückreichenden Werkstatttradition dadurch, dass byzantinische Figurenmuster wohl in der Art des Wolfenbütteler Musterbuches herangezogen werden, in dem sie schon im sächsischen Stilidom verarbeitet vorlagen. Dieses Musterbuch gab im Gegensatz zu der bisher eher ikonographisch orientierten Tradition der Musterbücher des 12. Jahrhunderts – wie dem etwas älteren Reiner Musterbuch – keine ganzen Szenen, Ornamente oder gar Buchstabenreihen wieder.<sup>54</sup> Es konzentrierte sich vielmehr auf Einzelfiguren, oft auf ganze Reihen von Sitzenden und Stehenden. Bei der Verwendung der hier gesammelten Vorlagen wurden diese dementsprechend aus den noch rudimentär vorhandenen Zusammenhängen wie etwa der Gruppe der Stehenden bei der Höllenfahrt Christi (Abb. 11, 12, 13) herausgenommen, die allerdings nur ein Drittel der ursprünglichen Szene darstellte. Sogar so eng verbundene Figurenpaare wie der Autor und seine Muse (Abb. 23, 24) wurden rigoros auseinander gerissen. In dieser Eigenart des Musterbuches und der Rezeption seines Vorlagenvorrats zeigt sich meines Erachtens ein Hauptanliegen der führenden sächsischen Maler der Zeit. Sie definierten sich offensichtlich über ihre

Beherrschung der menschlichen Gewandfigur. Es müssen daher auch keine ikonographisch organisierten Vorläufer des Wolfenbütteler Musterbuches in Sachsen – statt der viel näher liegenden Rezeption byzantinischer Wandmalereien etwa durch wandernde Künstler – postuliert werden.<sup>55</sup>

Das Interesse an der Gewandfigur ist bemerkenswert, wie die wenig ältere Buchmalerei aus Helmarshausen belegt, etwa die Krönungsminiatur im Evangeliar Heinrichs des Löwen, das für den 1188 geweihten Marienaltar von St. Blasius in Braunschweig geschaffen wurde (Abb. 30).<sup>56</sup> Hier können schwachbrüstige, wenn auch elegant gelängte Figuren wegen des reichen Hintergrundornamentes und Gewandekors „kaum atmen“. Der Aufbruch zu einem völlig gewandelten Verhältnis zur Körperlichkeit steht sicher in Zusammenhang mit der Entwicklung der raumhaltigen frühgotischen Gewandfigur in der Skulptur, zum Beispiel bei der Goldenen Pforte in Freiberg. Zugleich ergibt sich eine Verbindung mit der Rezeption der damaligen byzantinischen, das heißt spätkomnenischen, zum Teil sehr pathosgeladenen Bewegungs- und Ausdruckstypen.<sup>57</sup>

Dass sich das Selbstbewusstsein eines Malers dieser Zeit gerade in seiner Meisterschaft der Figurenwiedergabe manifestierte, legt meines Erachtens auch eine der ungewöhnlichsten Künstlerinschriften des Mittelalters nahe. Sie kann geradezu als Signatur der künstlerischen Entwicklung dieser Epoche dienen, wenn sie auch sicher durch die besondere Bedeutung ihres Auftragszusammenhangs geprägt ist. Abschließend soll sie daher noch kurz unter diesem bisher vernachlässigten Aspekt beleuchtet werden. Es handelt sich um die Künstlerinschrift des noch nicht überzeugend identifizierten „Johannes Gallicus“ an einem der Pfeiler des Langhauses von St. Blasius in Braunschweig<sup>58</sup>, der Grablege der Welfenherzöge. In den beiden letzten Zeilen meldet sich der führende Maler der in Umfang und Qualität herausragenden Wand- und Gewölbe malereien (Abb. 2) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zu Wort. Es ist davon auszugehen, dass ihm und seiner Werkstatt die Vorlagen aus dem Umkreis des Wolfenbütteler Musterbuches bekannt waren. Bemerkenswerterweise fordert der Künstler in der Beischrift besondere Aufmerksamkeit für die Gestaltung seiner Figuren: „QUE SCIO FORMARE SI SCIREM VIVIFICARE / CORPORA DEBERENT MERITO CUM DIIS HABITARE“ („Wenn ich das, was ich zu formen weiß, auch zu beleben wüsste, dann müssten die Körper mit Recht bei den Göttern wohnen“).

Obwohl Künstlerinschriften, die das Lob eines Bildhauers oder eines Architekten verkünden, im Mittelalter gar nicht so selten waren, stellen sie auf dem Gebiet der Monumentalmalerei Nordeuropas eine große Ausnahme dar. Für den Braunschweiger Dom gilt dies umso mehr, als sich die Inschrift an einer auffälligen Stelle befindet. Sie schmückt den ersten Pfeiler in den nördlichen Langhausarkaden, den ein vom Burgplatz her durch den damaligen Haupteingang Eintretender zusammen mit der Ausmalung der Ostpartie der Kirche zuerst wahrnahm. Zugleich reagiert

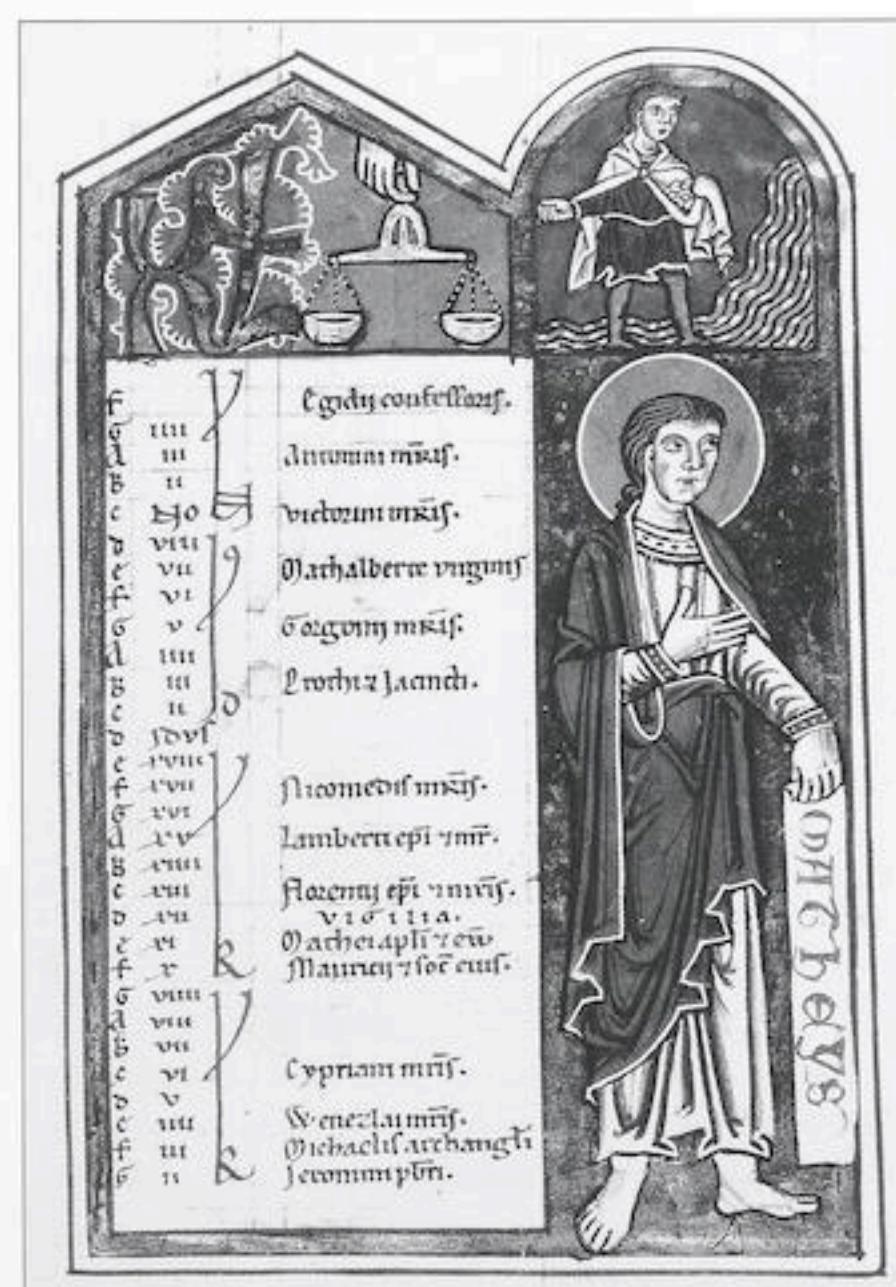


28 Apostel Bartholomäus

(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 515 Helmst., Jüngerer Wöltingeroder Psalter, fol. 5r, 2. Viertel 13. Jh.)

29 Apostel Matthäus

(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 515 Helmst., Jüngerer Wöltingeroder Psalter, fol. 5v, 2. Viertel 13. Jh.)





30 So genannte Krönungsminiatur  
(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°,  
Evangeliar Heinrichs des Löwen, fol. 171v, um 1188)

sie auf zwei, unter anderem bei Hugo von St. Viktor in seiner Beurteilung der „artes mechanicae“ geäußerte Hauptvorbehalte gegenüber den Künsten<sup>59</sup>: 1.) Sie seien nur Nachahmung der Natur und somit im Vergleich zur Natur als Schöpfung Gottes, die ein Abbild Gottes ist, nur die Imitation einer Imitation. 2.) Sie würden nur von sozial niederrangigen Personen ausgeübt. Gegen den ersten Vorwurf scheint sich in der Inschrift der Passus zu richten, nach dem nur noch der Odem Gottes als Deus artifex den Figuren fehle, um sie zu beleben und solcherart als Lebewesen dem Himmel würdig zu machen. Auf diese Weise setzt sich der Künstler mit der Natur gleich, die ebenfalls dieser Initialschöpfung Gottes bedurfte, und vermeidet so geschickt die Unterordnung unter die Natur. Gegen die soziale Zurücksetzung sprechen die Schriftlichkeit des Künstlerlobes, die Abfassung der Inschrift in lateinischen Hexametern, ihr markanter öffentlicher Ort und schließlich ihr Anfang: Sie beginnt nämlich mit einer bekannten Einleitungsformel aus dem Urkundenwesen, der Promulgatio beziehungsweise Publicatio – „Norint hoc omnes“ –, die sich direkt an die Öffentlichkeit wendet.<sup>60</sup>

Ungewöhnlich bleibt es jedoch, dass sich Johannes Gallicus in der Inschrift über seine hohe Kunst der Darstellung der „corpora“ und damit über seine genuine künstlerische Arbeit definiert. Dies unterstreicht noch einmal die besondere Bedeutung der menschlichen Figur als das herausragendste Feld künstlerischer Betätigung in dieser Zeit. Die Figuren des Johannes scheinen der Inschrift gemäß sogar würdig, bei den im Plural genannten Göttern zu wohnen. Dies lässt nach der Rolle des Antikenverständnisses bei der Aufwertung der Darstellung von Körperlichkeit fragen, wenn man nicht die Lesart „Gott“ statt „Götter“ vorzieht.<sup>61</sup> Die Neubewertung der Figurenmalerei ist zugleich eingebettet in die zunehmende Bedeutung, die den visuellen Eindrücken allgemein seit dem 12. Jahrhundert zugebilligt wird. Hierfür gibt es auch aus Hildesheim Beispiele. So berichtet der ehemalige Hildesheimer Dom-schüler Konrad von Querfurt als Bischof dieser Diözese in den Jahren 1194–1199 in einem Brief an den Leiter dieser Schule von seiner Italienreise als Reichslegat.<sup>62</sup> Darin betont er, er habe nun mit eigenen Augen gesehen – „facie ad faciem oculata“ –, was man damals in der Schule bei der Lektüre der Klassiker gleichsam nur gespiegelt wahrnehmen konnte. Einem Bischof wie Konrad, der darüber hinaus als Organisator des Kreuzzuges Heinrichs VI. 1197/98 über Zypern bis ins Heilige Land kam, wäre die Beschaffung solcher Vorlagen, wie sie im Wolfenbütteler Musterbuch zusammenkamen, ohne weiteres zuzutrauen. Diesem Bischof vergleichbar und zugleich zeitlich näher zum Musterbuch und der Hildesheimer Decke wäre der 1221–1246 amtierende Bischof Konrad II. von Hildesheim.<sup>63</sup> Da er ebenfalls in Italien war, hätte auch er dort für eine Mustersammlung wie das Wolfenbütteler Musterbuch Vorlagen beschaffen können. Überhaupt war den Mächtigen dieser Zeit sehr daran gelegen, entsprechende Vorlagen zu besorgen, wie für zahlreiche Mäzene der volkssprachlichen Literatur dieser Epoche bezeugt ist. So organisierte beispielsweise Landgraf Hermann I. von

Thüringen für den Willehalm Wolfram von Eschenbachs die französische Vorlage.<sup>64</sup> Wie das Sedlecer Beispiel (Abb. 15) vermuten lassen könnte, ist aber ebenfalls der auf eigene Veranlassung reisende Künstler nicht auszuschließen, der Vorlagen sammelte, die seinen künstlerischen Interessen entsprachen. Sicher war auch ein solcher Künstler vom Ideal des Johannes Gallicus inspiriert: „QUE SCIO FORMARE SI SCIREM VIVIFICARE / CORPORA DEBERENT MERITO CUM DIIS HABITARE“.

### Zusammenfassung

Die Holzdecke von St. Michael in Hildesheim ist das bekannteste erhaltene Beispiel dieser Art der Ausstattung eines mittelalterlichen Kirchenraumes. Sie gehört an das Ende der Baumaßnahmen, die mit der Heiligsprechung Bernwards von Hildesheim 1192/93 in seiner Grabeskirche einsetzen. Zugleich ist sie das monumentalste erhaltene Beispiel einer Wurzel Jesse. Das Thema steht in Zusammenhang mit der Sakraltopographie des Kirchenraumes. In der Forschung ist stets die enge Verbindung von Decken- und sächsischer Buchmalerei des Hochmittelalters hervorgehoben worden, die naturgemäß besser erhalten geblieben ist als die Monumentalmalerei. Die Entwicklung des Kenntnisstandes über die Buchmalerei hatte daher direkte Auswirkungen auf die Beurteilung der Decke und vermutlich auch auf ihre Restaurierung im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In der ersten Monografie über die Decke verglich der Hildesheimer Dombibliothekar Johann Michael Kratz 1856 ihre Malereien mit denen in dem aus St. Michael stammenden Ratmann-Sakramenter von 1159 (Abb. 3), die den im 12. Jahrhundert in Sachsen üblichen rundlichen Parallelfaltenstil aufweisen (vgl. auch Abb. 4). Diese Verknüpfung könnte die rundlichen Formen während der Restaurierung der Decke durch Georg Bergmann 1856 bedingt haben, die der folgende Restaurator, Karl Bohlmann, 1909/10 beklagte. Bohlmann wiederum waren möglicherweise die neuesten Erkenntnisse über die Stilentwicklung der sächsischen Malerei des Hochmittelalters und die Einordnung der Decke in den seit 1200 in Sachsen vorherrschenden Zackenstil bekannt, die spätestens seit der Dissertation Haseloffs von 1897 vorlagen und durch die Verwendung von Fotografien in den Publikationen und großen Ausstellungen wie der in Erfurt 1903 auch allgemeine Verbreitung fanden.

Heute sind es vor allem die sächsischen Miniaturen, die die gleichen Vorlagen wie an der Decke verwenden, die zur Einordnung auch ihrer Malerei beitragen. Schon länger ist bekannt, dass die Evangelisten Markus und Lukas der Decke (Abb. 7–8) mit den Evangelisten aus zwei eng miteinander zusammenhängenden Werken des 2. Viertels des 13. Jahrhunderts übereinstimmen, mit denen aus dem Wolfenbütteler Musterbuch (Abb. 5–6), einer Sammlung byzantinischer Vorlagen als Umrisszeichnungen, und aus dem Goslarer Evangeliar (Abb. 9). Jüngst wurde eine weitere Vorlagenverbindung zwischen dem Täufer der Höllenfahrt Christi aus dem Wolfenbütteler Musterbuch (Abb. 11) und dem Propheten Obadja der Decke (Abb. 12)

festgestellt. In der Miniatur kehrt noch ein Prophet der Decke wieder, und zwar Sacharja (Abb. 13). – Die lange, gleichförmige Reihe der Propheten an der Decke verlangte nach Belebung und Abwechslung durch qualitätvolle und vielgestaltige Vorlagen. Es verwundert daher nicht, dass man gerade hier noch auf etliche andere, bisher nicht beachtete vorlagengleiche sächsische Miniaturen stößt. So kehrt der Prophet Jesaja der Decke in den Miniaturen eines sächsischen, mit dem Wolfenbütteler Musterbuch in Verbindung gebrachten Buchmalers, in dem aus einem böhmischen Zisterzienserkloster stammenden Sedlecer Antiphonar (Abb. 14–15) wieder – oder umgekehrt. Gleich mehrere vorlagenidentische Figuren für Propheten an der Decke finden sich in einer Miniaturengruppe des Donaueschinger Psalters (Abb. 16–21). Da dies auch für in der Substanz schlechter erhaltene Felder gilt, scheint das ursprüngliche Erscheinungsbild der Decke trotz der zahlreichen Eingriffe dennoch gut überliefert zu sein.

Auch der Donaueschinger Psalter bietet engste Verbindungen zum Vorlagengut des Wolfenbütteler Musterbuches. Eine noch nicht erwähnte Miniaturengruppe dieser Handschrift ist von dem Künstler eines Evangeliers in Hamburg (Abb. 22, 23, 25) geschaffen worden, das in diesem Zusammenhang bislang ignoriert worden ist. Es hat wiederum gemeinsame Vorlagen mit dem Musterbuch (Abb. 6, 24), dem Goslarer Evangeliar, der Hildesheimer Decke (Abb. 7) und der erstgenannten Miniaturengruppe des Donaueschinger Psalters (Abb. 26). Der Donaueschinger Psalter selbst entstand im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts in Hildesheim. Er bezeugt damit exemplarisch die Vielfalt der Ausprägungen des Zackenstils im direkten Umfeld der Hildesheimer Decke, die dort bei der Verwendung der gleichen Vorlagen für Miniaturen und Monumentalmalerei möglich war.

Der Donaueschinger Psalter gehört zu einer Gruppe von Psaltern aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, deren Malerei die der Landgrafenpsalterien vom Beginn des Jahrhunderts vergröbert wiedergibt (Abb. 27). Diese Psalter stehen daher auch stilistisch innerhalb der sächsischen Buchmalerei den auf Fernwirkung berechneten Deckenmalereien besonders nahe. Alle bisher bekannten Psalterien dieser Gruppe scheinen aber vor dem Donaueschinger Psalter entstanden zu sein, denn nur in ihm wird die 1235 kanonisierte hl. Elisabeth im Kalender genannt; und nur hier wird Vorlagengut in Art des Wolfenbütteler Musterbuches verwendet. Der Donaueschinger Psalter ist somit ein Beispiel dafür, wie in einer bestehenden Werkstatttradition ein Qualitätssprung durch die Aneignung ausgesuchter byzantinischer beziehungsweise byzantinisch geprägter Vorlagen erreicht wird, wie sie das Wolfenbütteler Musterbuch bereithielt. Wurden in den älteren Psalterien dieser Handschriftengruppe die Figuren aus immer denselben Elementen zusammengebaut (Abb. 28–29), was zu einem sehr stereotypen Erscheinungsbild führte, so zog man stattdessen sowohl für den Donaueschinger Psalter als auch für die Hildesheimer Decke Vorlagen für ganze Figuren heran, die sehr vielgestaltig gewandet und bewegt sind. Hier zeigt sich exemplarisch, welche Bedeutung in dieser Phase der künstlerischen Entwicklung der

bekleideten und zum Teil sehr stark bewegten Gewandfigur zufiel. In dieser Tendenz kommt wohl eine Konkurrenz der Malerei des Zackenstils mit der frühgotischen Skulptur zum Tragen.

Auch für das künstlerische Selbstverständnis der Maler scheint die Güte ihrer Darstellung der stark bewegten, vielgestaltigen Gewandfigur zentral gewesen zu sein. Diese Selbsteinschätzung kann an der Inschrift des Johannes Gallicus beispielhaft erläutert werden, der die Wandmalereien in der ehemaligen Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig schuf, die in diese Entwicklungsphase der sächsischen Malerei gehören. Die Inschrift scheint auf die Vorbehalte gegenüber dem Künstler als Nachahmer der Natur und Niedriggeborenem zu reagieren und betont dabei zugleich den hohen Stellenwert der „corpora“ in der Malerei: „QUE SCIO FORMARE SI SCIREM VIVIFICARE / CORPORA DEBERENT MERITO CUM DIIS HABITARE“ („Wenn ich das, was ich zu formen weiß, auch zu beleben wüsste, dann müssten die Körper mit Recht bei den Göttern wohnen“).

### Summary

*Following a brief introduction of the wooden ceiling at St. Michael's with its depiction of the Tree of Jesse possible interactions between art-historical research and the restoration of the ceiling painting by Bergmann in 1856 and Bohlman between 1909–1910 are discussed. Subsequently the paintings on the ceiling are compared to Saxon book illuminations from the second quarter of the 13<sup>th</sup> century, in particular those related to the Wolfenbüttel Design-Book and the Goslar Gospel Book. In some of these manuscripts (Donaueschingen Psalter, Hamburg Gospel Book, Sedlec Antiphonary) figures can be found that are copies of models that were equally used for the ceiling as well. They serve as an indication that in spite of some loss of substance the ceiling has been relatively well preserved. Moreover, based on these comparable examples the environment, which the paintings had been created in, can be significantly broadened and differentiated. This environment confirms the stylistically obvious dating of the ceiling as late as the second quarter of the 13<sup>th</sup> century. Furthermore, with the great variety on display, it is demonstrating the wide range of possibilities in working with the same models. Dominating the foreground, and stylistic ideal of this period of Saxon painting, is the expansive, in part highly animated robed figure. That mastering the lively depiction of this robed figure was integral to the painter's view of himself at this time is demonstrated in closing on the roughly contemporary paintings at St. Blasius in Braunschweig with their artist's inscription by Johannes Gallicus.*

## Anmerkungen

1 Dieser Beitrag entstand als Abendvortrag für die Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, die in Zusammenarbeit mit dem Hornemann Institut in Hildesheim und dem Studiengang Restaurierung der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen in Hildesheim vom 9.–12. Mai 2001 stattfand. Er war aber von vornherein für die vorliegende Publikation geplant, für die er nur leicht überarbeitet und um die Anmerkungen erweitert wurde. Mein Dank gilt Matthias Exner und Michael Petzet für die Einladung zur Tagung in Hildesheim. Weiterhin bedanke ich mich bei Christine Wulf für den schönen Austausch über die Decke, bei Maren Christine Härtel für die Vermittlung eines Kontakts zu den Fachleuten, die 1999 direkt vom Gerüst aus eine Bestands- und Zustandserfassung an den Deckenmalereien durchgeführt haben. Christina Achhammer (Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege – NLD), Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann (NLD) und Peter Königfeld (NLD) sei gedankt für den Austausch von Erfahrungen und Erkenntnissen auf dem Gerüst. Beim NLD gilt mein Dank außerdem vor allem Rolf-Jürgen Grote, mit dem ich intensive und fruchtbringende Diskussionen über die Decke und diese Publikation führte, der mir Einblick in umfangreiches Archivmaterial gewährte und der zusammen mit Vera Kellner meinen Text kritisch gegenlas. Ebenso gilt er wiederum Christina Achhammer und Detlev Gadesmann, die bereitwillig die für meine Fragestellung relevanten Ergebnisse der Kampagne 1999 mit mir teilten und denen ich hier in allen Aussagen zur Erhaltung der Deckenmalerei folge. Schließlich sei auch Elke Behrens (NLD) für ihre Hilfe, insbesondere bei der Einsichtnahme in ihre Datenbanken zur Untersuchung der Hildesheimer Decke, gedankt.

- 2 F. Kugler 1847, S. 150. Zur Decke bisher monografisch J. M. Kratz 1856, H. Cuno 1889 und vor allem J. Sommer 1966, besprochen von R. Hauss'herr 1966, sowie in erw. Neuaufl. als J. Sommer 2000. Zu Holzdecken allgemein vgl. C. Bolgia 1999. Besonderes Interesse verdient die aus dem 14. Jahrhundert stammende Holzdecke von Saint Helen's Church in Abingdon, da sie – wie das Hildesheimer Deckenbild – eine Wurzel Jesse zeigt. Vgl. A. Hulbert 1998. Für eine Kopie des Artikels von A. Hulbert und weitere Hinweise danke ich David Park, Courtauld Institute of Art, London.
- 3 Siehe ihre Würdigung bei F. Kobler 1997, bes. S. 48.
- 4 Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustion et reparatione cantuariensis ecclesiae* 5; vgl. V. Mortet 1911, S. 225 ff.: „Ibi caelum ligneum egregia pictura decoratum, hic fornic ex lapide et tofo levi decenter composita est“. Übersetzung nach J. K. Eberlein 1995, S. 361 f.
- 5 Zu Bernward und seiner Stiftung St. Michael vgl. U. Faust 1979; H. Goetting 1984, S. 166–230; G. Binding 1987 sowie die Beiträge von O. G. Oexle, A. Angenendt, J. Cramer/W. Jacobsen/D. von Winterfeld, R. Kahsnitz und U. Faust in: Kat. Hildesheim 1993, Bd. 1, S. 355–403, Bd. 2, Kat.-Nr. VIII-1 bis VIII-18; vgl. ferner C. Kosch/G. Stracke 1995.
- 6 Zu den Baumaßnahmen vgl. H. Beseler/H. Roggenkamp 1954, bes. S. 37–57; J. Cramer/D. von Winterfeld 1995; zu den damaligen Baumaßnahmen im Kreuzgang vgl. C. Segers-Glocke/A. Weyer 2000.
- 7 Vgl. J. Cramer/D. von Winterfeld 1995, S. 29 mit Beispielen für das im Hochmittelalter nicht untypische Nebeneinander von Wölbungen bei Hauptchor, Vierung und Querarmen und Flachdecken in den übrigen Raumteilen.
- 8 Vgl. H. Beseler/H. Roggenkamp 1954, S. 57; J. Cramer/D. von Winterfeld 1995, bes. S. 27–31, Abb. 20. Zu den dendrochronologischen Daten siehe in dieser Publikation den Beitrag P. Kleins über „Dendrochronologische Untersuchungen an Bohlen der Holzdecke von St. Michael“.
- 9 Grundlegend zur Wurzel Jesse im Hochmittelalter A. Watson 1934; vgl. auch C. Lapostolle 1991 (mit Literatur). Zur Wurzel Jesse in Hildesheim vgl. H. Wolter-von dem Knesebeck, Bilder 2001, S. 110–112 sowie ders., Innenraumgestaltung 2001, S. 239–241, 254 f.
- 10 Vgl. J. Sommer 1966, S. 33–40 mit Anm. 104, einer Auflistung von Glasfenstern des Hochmittelalters mit der Wurzel Jesse.
- 11 Vgl. B. Klein 1995, bes. S. 112 f.; H. Thies 1995.
- 12 Vgl. J.-C. Klamt 1968; S. Brenske 1988; J.-C. Klamt 1995, bes. S. 313 zur Wurzel Jesse; Kat. Braunschweig 1995, Bd. 1, Kat.-Nr. D 28 (Thomas Stangier); vgl. zu restauratorischen Gesichtspunkten U. Schädler-Saub/C. Abmann/B. Hentschel 2000.
- 13 Zur Kapitellplastik vgl. S. Lieb 1995; zu den Stuckaturen vgl. Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. IX-16 (Klaus Niehr). Vgl. außerdem demnächst den Beitrag von Michael Brandt: Die Stuckausstattung der Michaeliskirche in Hildesheim. In: Akten des Kolloquiums „Hoch- und spätmittelalterlicher Stuck. Material – Verwendung – Erhaltung“. Bamberg, 16.–18. März 2000. Hrsg. von Martin Hoernes. Siehe darüber hinaus G. Lutz 2001, S. 266–273; Kat. Hildesheim 2001, Kat.-Nr. 7.18–7.24 (Gerhard Lutz).
- 14 Wie Christus am Ende der Wurzel Jesse thront [8], so erscheint er bereits im Wipfel des Lebensbaumes der Paradiesdarstellung [1]. Die Ziffern in eckigen Klammern beziehen sich hier wie im Folgenden auf den Tafelteil dieser Publikation.
- 15 Zu den Altarstellen vgl. Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. IX-15 (Hans Jakob Schuffels); vgl. vor allem C. Kosch/G. Stracke 1995 sowie W. Jacobsen/C. Kosch 2001, S. 72–74, 83–87, 90 f.
- 16 Vgl. die Erwähnung von nicht erhaltungsfähigen Spuren der Wandbemalung im Gutachten von Karl Mohrmann zur romanischen Mittelschiffsdecke von 1909; siehe H.-D. Heckes 1985, S. 155.
- 17 Zur Frage nach dem Hauptaltar vgl. Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. IX-15 (Hans Jakob Schuffels) sowie W. Jacobsen/C. Kosch 2001, S. 73; zum Lettner und zu seiner Rekonstruktion vgl. Kat. Hildesheim 1995.
- 18 Zur Tafelmalerei des Hochmittelalters im deutschsprachigen Raum vgl. F. Kobler 1997 sowie die weiteren Kolloquiumsbeiträge zum Aschaffenburg Tafelbild aus dem Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, in dem auch Koblers Aufsatz erschienen ist (siehe unter F. Kobler 1997 im Literaturverzeichnis).
- 19 Zu Kratz vgl. H. Engfer 1957; J. Bepler 1991, S. 22–24; U. Schädler-Saub 2001, S. 303.
- 20 J. M. Kratz 1856. Eine Teilabbildung des beigegebenen Farbdrucks bei U. Schädler-Saub/S. Harbott 2000, S. 31 links und bei U. Schädler-Saub 2001, S. 309 f., Abb. 101 a, b.
- 21 Hildesheim, Domschatz, Nr. 37; vgl. M. Stähli 1984, S. 117–145; Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. IX-9 (Renate Kroos); Kat. Hildesheim 1999, Kat.-Nr. 9 (Ulrich Knapp); E. C. Teviotdale 1999 und 2001; H. Wolter-von dem Knesebeck, Bilder 2001, S. 97, 112 f.; Kat. Hildesheim 2001, Kat.-Nr. 3.9 (Harald Wolter-von dem Knesebeck).
- 22 Zum Zackenstil vgl. H. Belting 1978; R. Kroos 1978; H. Wolter-von dem Knesebeck 1994, 1998, Elisabethpsalter 2001, S. 303–328.
- 23 C. Schnaase 1856, S. 669.
- 24 Zum Maler-Restaurator Georg Bergmann vgl. AKL, Bd. 9, 1994, S. 404 (S. Peters-Schildgen); zu seinen Arbeiten an St. Michael vgl. H.-D. Heckes 1985, S. 48–54 sowie U. Schädler-Saub/S. Harbott 2000, S. 28; U. Schädler-Saub 2001, S. 310.
- 25 Vgl. den „Bericht des Malers Karl Bohlmann aus Hannover über die 1909–1910 ausgeführte Renovierung der alten Deckenmalerei in der St. Michaeliskirche zu Hildesheim“, maschinenschriftlich vom 15. Juli 1910, S. 12; vgl. H.-D. Heckes 1985, S. 158; R. Lilge 1998/99, Anhang A2, S. 12. Zu Karl Bohlmann vgl. AKL, Bd. 12, 1996, S. 285 (Sven Wieland-Staps) – allerdings mit falschen Daten bezüglich der Kampagne an der Decke – sowie U. Schädler-Saub 2000, S. 28 f., Abb. S. 27, 29, 34 f. von den Pausen und Kopien Bohlmanns; ferner U. Schädler-Saub 2001, S. 310.
- 26 A. Haseloff 1897; vgl. auch A. Haseloff 1905.
- 27 W. Vöge 1891.

- 28 A. Haseloff 1897, bes. S. 293, 331 f., mit Betonung von Verbindungen vor allem zu den beiden Psalterien für die zweite Frau von Landgraf Hermann I. von Thüringen, Sophie von Wittelsbach, in Cividale del Friuli und Stuttgart (vgl. H. Wolter-von dem Knesebeck, Elisabethpsalter 2001) sowie zu der dritten Gruppe von Miniaturen im so genannten Donaueschinger Psalter, heute Stuttgart (vgl. zu diesem Codex Anm. 46)
- 29 A. Haseloff 1897, S. 331
- 30 A. Haseloff 1903, S. 43; A. Haseloff 1905, S. 101
- 31 Kat. Erfurt 1903, S. 34–50.  
In der Ausstellung waren neben dem Ratmann-Sakramenter auch „zwei farbige Nachbildungen der Deckenmalerei aus der Michaeliskirche zu Hildesheim“ aus dem Besitz des dortigen Roemer-Museums zu sehen (vgl. S. 47 f.). Zur Bedeutung der Fotografien vgl. auch A. Haseloff 1903, S. 41
- 32 Deziert spricht A. Haseloff (1903, S. 41) im Zusammenhang mit der Ausstellung seiner Fotografien auf der Erfurter Kunstaustellung von 1903 davon, welchen Nutzen die Gegenüberstellung von Buch-, Wand-, Glas- und Tafelmalerei in Original oder Reproduktionen habe, könne sie doch „einerseits für die kunstgeschichtliche Forschung von fördernder Wirkung sein, andererseits aber auch für die stilgerechte Wiederherstellung der Wandmalereien feste Anhaltspunkte geben.“ Die ausgestellten Nachbildungen der Hildesheimer Deckenmalerei (vgl. Anm. 31) lassen es denkbar erscheinen, dass die Erfurter Ausstellung speziell unter diesem Aspekt – und nachweislich auch von Maler-Restauratoren – wahrgenommen wurde.
- 33 Vgl. den „Bericht des Malers Karl Bohlmann aus Hannover über die 1909–1910 ausgeführte Renovierung der alten Deckenmalerei in der St. Michaeliskirche zu Hildesheim“, maschinenschriftlich vom 15. Juli 1910, S. 12; H.-D. Heckes 1985, S. 158; R. Lilge 1998/99, Anhang A2, S. 12
- 34 Zu Bohlmann und der Bergung sowie Restaurierung der Decke vgl. J. Bohlmann 1957, 1958, 1960, 1965; J. Sommer 1966, S. 57–68; U. Schädler-Saubl/S. Harbott 2000, S. 29
- 35 Zu der einzigen, bislang unbemerkten gebliebenen Änderung, die er gegenüber dem alten Bestand vornahm – der Einfügung seines Porträts beim Vorfahr Joseph – vgl. meinen kurzen Beitrag in dieser Publikation.
- 36 Bernwards vita, Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Ms. F 5; vgl. A. Cohen-Mushlin 1983, S. 204; A. von Euw 1985; Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat. Nr. I–I (Hans Jakob Schufels); H. Wolter-von dem Knesebeck, Bilder 2001, S. 105; Kat. Hildesheim 2001, Kat.-Nr. 3.13 (Harald Wolter-von dem Knesebeck)
- 37 Die folgenden Ausführungen, insbesondere zu den an der Decke verwendeten Vorlagen, können die neben der architekturhistorischen und dendrochronologischen einzige mögliche Datierung, die stilkritische Datierung (im Sinne von A. Haseloff 1897, S. 331 f.; A. Haseloff 1905, S. 101; ferner u. a. von R. Kroos 1964, S. 126 f.; R. Hauss-herr 1966, S. 258–261; O. Demus 1968, S. 161, 192 f.) in das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts stützen – und dies im Gegensatz zu der vor allem von J. Sommer (1966, S. 139–154; 2000, Schlusskapitel 1999, S. 18–25) vertretenen Frühdatierung in das Ende des 12. Jahrhunderts. Dies gilt ebenso für den Zeitpunkt, an dem die Vorlagen in der sächsischen Malerei auftreten. Die spezifische Stillage der im Musterbuch und an der Decke verarbeiteten byzantinischen Vorlagen hat bereits R. Hauss-herr 1966, S. 260 f. gegen Sommers Argumentation ins Feld geführt. Vgl. auch die Datierung der byzantinischen Vorlagen für die vier Evangelisten, die an der Decke und im Goslarer Evangeliar wiederkehren, in die Zeit vor beziehungsweise um 1200 in der materialreichen byzantinistischen Spezialuntersuchung zu dieser Evangelistengruppe von I. Spatharakis 1988, bes. S. 73–75
- 38 Zum Wolfenbütteler Musterbuch (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°) vgl. F. Rücker/H. R. Hahnloser 1929; K. Weitzmann 1961; H. Belting 1978; R. Kroos 1978, bes. S. 289–291; W. Milde 1979; E. König 1979; H. Buchthal 1979; M. Gosebruch 1981; A. Middeldorf
- Kosegarten 1988; I. Spatharakis 1988; Kat. Wolfenbüttel 1989, S. 157–160 (Wolfgang Milde); R. Kroos 1991, bes. S. 20–25; R. W. Scheller 1995, Kat.-Nr. 13 mit weiterer Literatur; W. Gape 1998
- 39 F. Rücker/H. R. Hahnloser 1929; J. Sommer 1966, S. 79–84, Abb. 82–89; I. Spatharakis 1988. Zu den Miniaturen des Goslarer Evangeliar (Stadtarchiv Goslar, Handschrift B 4387), insbesondere auch in Bezug auf das Wolfenbütteler Musterbuch, vgl. R. Kroos 1991, S. 20–25. Zur Handschrift selbst und zu möglichen Verbindungen ihres Skriptoriums nach Hildesheim siehe M. Kapp 1995, 1996, 2000
- 40 Rekonstruktion der byzantinischen Vorlage durch Gara Bak bei H. Belting 1978, Abb. 32
- 41 W. Gape 1998, S. 51
- 42 S. Brenske 1988, S. 21, Anm. 11, Abschnitt 5 verweist zwar auf diese Übereinstimmung. Da er aber die Verwendung des Täufers aus derselben Miniatur des Musterbuches an der Hildesheimer Decke nicht erkennt, verfehlt er den spezifischen Zusammenhang zwischen dieser Miniatur und der Decke, wenn er hier einen allgemein in Niedersachsen verbreiteten Typus vermutet. So ist auch eine Figur im Hl. Kreuz-Zyklus im Braunschweiger Dom, die dort als Mittler zwischen der Befragung der Juden durch Helena und der Auffindung des Kreuzes fungiert, wiederum deutlich nach einer Vorlage in Art des Musterbuches geschaffen worden, wie bereits M. Gosebruch 1981, S. 36–38 betont. Sie ist kaum an ihr Umfeld angepasst und trägt sinnwidrig keinen Judenhut, wie S. Brenske 1988, S. 40, Abb. 8 selbst bemerkt.
- 43 Prag, Nationalbibliothek, Ms. XIII A 6; vgl. J. Kvet 1932; J. Krásá 1978; W. Gape 1998, S. 43–48
- 44 Nach M.-C. Garand 1980, S. 9, 12 nahmen die Zisterzienserklöster, die über kein gutes Skriptorium verfügten, gern die so genannten „peregrini“ auf, die Handschriften kopierten und, so möchte ich ergänzen, auch Miniaturen schufen. Ein solcher Fall, die Buchbestände des Zisterzienserklosters Stična (Sittich) betreffend, wird von N. Golob 1988, bes. S. 154 beschrieben.
- 45 Vgl. J. Krásá 1978; W. Gape 1998, S. 43–48
- 46 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Fürstenberg 309 (ehemals Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Bibliothek, Hs. 309); vgl. A. Haseloff 1897, Nr. VI; R. Kroos 1964, S. 318 (Register mit Nachweisen); Kat. Köln 1987, Kat.-Nr. 3 (Joachim M. Plotzek), mit weiterführender Literatur
- 47 R. Kroos 1964, S. 185 f.; siehe ausführlich zu den Litaneien der Haseloff-Reihen H. Wolter-von dem Knesebeck, Elisabethpsalter 2001, S. 66 f., 71, 362
- 48 Vgl. den Bericht von Joseph Bohlmann vom 25. Februar 1956: „betr. Befundung der Malerei der Deckenfelder B4, B5, B7, B8, B9“; vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A5: Archivalien 1954–1965, B. 9–11, Abschnitt „g) Gewänder“ zu Feld B8
- 49 A. Haseloff 1897, Nr. VI, 3
- 50 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Ms. ohne Signatur; vgl. O. Homburger 1957, S. 75–76; Kat. Hamburg 1998, Kat.-Nr. 11
- 51 Zur Tafelmalerei im Umfeld der Hildesheimer Decke vgl. F. Kobler 1997. Zum besonders gut vergleichbaren Quedlinburger Retabel siehe R. Kroos 1997; zum Halberstädter Schrank siehe R. Möller 1997. Hinzuzufügen wären noch die Goldschmiede, die gerade für Gravuren ebenfalls gern die Umrissvorlagen aus den Mustersammlungen benutzt haben, wie für Hildesheim die durchbrochen gearbeitete Rückseite des Katharinenreliquiars aus dem Stift Hl. Kreuz belegt (vgl. M. Brandt 1987, S. 35, Abb. 45), dessen Madonna deutlich nach einem Vorbild in der Art der Madonna des Donaueschinger Psalters (fol. 9r) beziehungsweise des eng verwandten Psalters in Darmstadt (Hessische Landesbibliothek, Hs. 886, fol. 7v) geschaffen wurde. Vgl. J. Sommer 1966, S. 109–114, bes. Abb. 152
- 52 Im engeren Sinne A. Haseloff 1897, Nr. VI–VIII; vgl. auch die erweiterte Gruppe bei R. Kroos 1964, S. 185 f., Nr. 10–14. Diese ist noch zu ergänzen um die Psalter in Berlin (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Diez C 4° 85) und Prag (Nationalbibliothek, Ms. XII. G. 20. b.). Vgl. H. Wolter-von dem Knesebeck 1994, S. 315

- 53 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 515 Helmst.; vgl. A. Haseloff 1897, Kat.-Nr. VIII; R. Kroos 1964, S. 185, Nr. 10; Kat. Wolfenbüttel 1989, S. 161–166 (Renate Kroos)
- 54 Zum Reiner Musterbuch (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 507) vgl. R. W. Scheller 1995, Kat.-Nr. 10
- 55 Dies ist gegenüber H. Buchthal (1979, bes. S. 21 f.) hervorzuheben. Vgl. auch E. König 1979, bes. S. 351, der im Musterbuch „die Wiedergabe einer Müstersammlung, die von einer Reise mitgebracht worden wäre“, vermutet.
- 56 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°; vgl. E. Klemm 1988, S. 122–124; D. Kötzsche 1989
- 57 Vgl. hierzu z. B. H. Buchthal 1992
- 58 J.-C. Klamt 1981; A. Boockmann 1993, S. 45; J.-C. Klamt 1995, S. 303–306, 317
- 59 Hugo von St. Victor, *Didascalicon de studio legendi*, Kap. XX [vgl. T. Offergeld 1997]: „Hac mechanicae appellantur, id est, adulterinae, quia de opere artificis agunt, quod a natura formam mutuatur. Sicut aliae septem liberales appellatae sunt, vel quia liberos, id est, expeditos et exercitatos animos requirunt, quia subtiliter de rerum causis disputant, vel quia liberi tantum antiquitus, id est nobiles, in eis studere consueverant, plebei vero et ignobilium filii in mechanicis propter peritiam operandi“.
- 60 Vgl. J.-C. Klamt 1981, S. 40
- 61 Vgl. J.-C. Klamt 1995, S. 304, Anm. 21 – mit Verweis auf A. Legner 1985, S. 216
- 62 Zu Bischof Konrad I. von Querfurt vgl. NDB, Bd. 12, 1980, S. 504 f. (Alfred Wendehorst); H. Goetting 1984, S. 457–477; U. Faust 1997; sein Brief bei Arnoldi *Chronica Slavorum* (MGH. SRG 14), Hannover 1917, S. 183
- 63 Zu Bischof Konrad II. vgl. NDB, Bd. 12, 1980, S. 505 (Joseph König); R. Kroos 1991, S. 10–12
- 64 Zum mittelalterlichen Mäzenatentum vgl. J. Bumke 1979, bes. S. 159–168 zu Landgraf Hermann I.

#### Quellen und Literatur

- AKL: Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 1–3. Leipzig 1983 ff. Bd. 4 ff. Leipzig/München 1992 ff.
- Belting, Horst: Zwischen Gotik und Byzanz. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41 (1978), S. 217–258.
- Bepler, Jochen: Die Dombibliothek zu Hildesheim. In: Mittelalterliche Handschriften der Dombibliothek Hildesheim. Katalog der Ausstellung Wolfenbüttel 1991. Wiesbaden 1991, S. 11–26.
- Beseler, Hartwig/Roggencamp, Hans: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Berlin 1954.
- Binding, Günther: Bischof Bernward als Architekt der Michaeliskirche in Hildesheim (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln 35). Köln 1987.
- Bohland, Joseph: Das konstruktive Gefüge der Holzdecke von St. Michael. In: Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 2, 1955–1956. Hildesheim 1957, S. 19–25.
- Bohland, Joseph: Die Konservierung der romanischen Holzdecke von St. Michael zu Hildesheim. In: Maltechnik 2 (1958), S. 42–49.
- Bohland, Joseph: Rettungsversuche des Originalzustandes der Hildesheimer Decke in St. Michael. In: Maltechnik 4 (1960), S. 98–105.
- Bohland, Joseph: Die Bergung und Wiederherstellung der romanischen Deckenmalerei von St. Michael zu Hildesheim. In: Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 5, 1960–1964. Hildesheim 1965, S. 44–56.
- Bolgia, C.: Artikel „Soffitto“. In: Encyclopedie dell'arte medievale. Bd. 10. Rom 1999, S. 767–775.
- Boockmann, Andrea: Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528 (Die deutschen Inschriften 35. Göttinger Reihe 5). Wiesbaden 1993.
- Brandt, Michael: Studien zur Hildesheimer Emailkunst des 12. Jahrhunderts. Phil. Diss. Braunschweig 1987.
- Brenske, Stefan: Der hl. Kreuz-Zyklus in der ehemaligen Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius (Dom). Studien zu den historischen Bezügen und ideologisch-politischen Zielsetzungen der mittelalterlichen Wandmalereien (Braunschweiger Werkstücke 72). Braunschweig 1988 (zugleich Phil. Diss. Hamburg 1988).
- Buchthal, Hugo: The „Musterbuch“ of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century (Byzantina Vindobonensia 12). Wien 1979.
- Buchthal, Hugo: Überlieferung und Neuerung in der byzantinischen Malerei des 12. Jahrhunderts. In: Helmarshausen und das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Braunschweig und Helmarshausen 1985. Hrsg. von Martin Gosebruch und Frank N. Steigerwald (Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft 4). Göttingen 1992, S. 11–29.
- Bumke, Joachim: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der Höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300. München 1979.
- Cohen-Mushlin, Aliza: The Making of a Manuscript. The Worms Bible of 1148 (British Library, Harley 2803–2804) (Wolfenbütteler Forschungen 25). Wiesbaden 1983.
- Cramer, Johannes/Winterfeld, Dethard von: Die Entwicklung des Westchores von St. Michael im Zusammenhang mit der Heiligsprechung Bernwards. In: Der vergrabene Engel. Die Chorschränke der Hildesheimer Michaeliskirche – Funde und Befunde. Hrsg. von Michael Brandt. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1995. Mainz 1995, S. 13–32.
- Cuno, H.: Die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim. Hildesheim 1889.
- Demus, Otto: Romanische Wandmalerei. München 1968.
- Eberlein, Johann Konrad: Miniatur und Arbeit. Frankfurt/M. 1995.
- Engfer, Hermann: Johann Michael Kratz. In: Niedersächsische Lebensbilder. Bd. 3 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen 22). Hildesheim 1957, S. 126–139.
- Euw, Anton von: Besprechung von Cohen-Mushlin 1983. In: Kunsthchronik 38 (1985), S. 566–581.
- Faust, Ulrich: Hildesheim, St. Michael. In: Germania Benedictina. Bd. 6: Norddeutsche Benediktinerklöster in Niedersachsen, Schleswig-Holstein und Bremen. St. Ottilien 1979, S. 218–252.
- Faust, Ulrich: Konrad von Querfurt. Bischof von Hildesheim, Kanzler des Reiches und Legat für ganz Italien. In: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 65 (1997), S. 57–69.
- Garand, Monique-Cécile: Manuscrits monastiques et scriptoria aux XIe et XIIe siècles. In: Codicologica. Hrsg. von A. Grusius und J. P. Gumbert. Bd. 3: Essais typologiques. Leiden 1980, S. 8–33.
- Goetting, Hans: Das Bistum Hildesheim. Die Hildesheimer Bischöfe von 815–1221 (1227) (Germania sacra. Neue Folge 20). Berlin/New York 1984.
- Golob, Nataša: Die illuminierten Handschriften aus dem Zisterzienserklöster Stična (Sittich). Die Gruppe der in der Nationalbibliothek und Universitätsbibliothek von Ljubljana verwahrten Codices. In: Codices Manuscripti 14 (1988), S. 145 ff.
- Gosebruch, Martin: Die Zeichnungen des „Wolfenbütteler Musterbuchs“: Ihre westlichen Beziehungen – ihre byzantinischen Vorlagen. In: Niedersächsische Beiträge zur Kunstgeschichte 20 (1981), S. 25–59.
- Grafe, Wolfgang: Sachsen, Venedig und Konstantinopel. Zum Wolfenbütteler Musterbuch. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 37 (1998), S. 29–86.
- Haseloff, Arthur: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 9). Straßburg 1897 (zugleich Phil. Diss. München 1895).
- Haseloff, Arthur: Zusammenfassung des Berichts von „Haseloff über die mittelalterliche Kunst auf der Erfurter Ausstellung“. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. Berlin 1903, S. 40–44.

- Haseloff, Arthur: Die mittelalterliche Kunst. In: Oskar Doering/Georg Voß (Hrsg.): Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Magdeburg 1905, S. 87–109.
- Haussherr, Reiner: Besprechung von Sommer 1966. In: Niedersächsisches Jahrbuch 1966, S. 257–261.
- Heckes, Hans-Dieter: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Ihre nachmittelalterliche Baugeschichte von 1542 bis 1910. Berlin 1985 (zugleich Phil. Diss. Berlin 1982).
- Homburger, Otto: Über zwei deutsche Bilderhandschriften des 13. Jahrhunderts. Ein Evangelistar in Hamburg und ein Psalter in Donaueschingen. In: Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag am 29. Oktober 1957. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1957, S. 75–84.
- Hulbert, Anna C.: Conservation of the Fourteenth-Century Ceiling at Saint Helen's Church, Abingdon. In: Painted Wood: History and Conservation. Proceedings of a Symposium, Williamsburg, Virginia. Hrsg. von Valerie Dorge und F. Carey Howlett. Los Angeles 1998, S. 287–300.
- Jacobsen, Werner/Kosch, Clemens: Die Sakralbauten von Hildesheim im 12. Jahrhundert. Zur sakralen Stadttopographie im 12. Jahrhundert. In: Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim. Hrsg. von Michael Brandt. Katalog der Ausstellung Hildesheim 2001. Regensburg 2001, S. 66–93.
- Kapp, Maria: Die Texte des Goslarer Evangeliiars. In: Braunschweigische Heimat 81–82 (1995–1996), S. 25–28.
- Kapp, Maria: Ein Skriptorium im Goslarer Neuwerkkloster? Studien zur Paläographie des Goslarer Evangeliiars und der verwandten Handschriften. In: Mittelalteinisches Jahrbuch 31 (1996), S. 69–96.
- Kapp, Maria: Ein Handschriftenfragment aus dem Umkreis des Goslarer Evangeliiars. In: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 68 (2000), S. 353–358.
- Kat. Braunschweig 1995: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Hrsg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff [Ausstellung Braunschweig 1995]. Bd. 1–3, München 1995.
- Kat. Erfurt 1903: Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt. [Ausstellung Erfurt]. Magdeburg 1903.
- Kat. Hamburg 1998: Blicke in verborgene Schatzkammern. Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen aus Hamburger Sammlungen. Bearbeitet von Ines Dickmann und Hans-Walter Stork (Schriften aus dem Antiquariat Dr. Jörn Günther, Hamburg 1) [Ausstellung Hamburg 1998]. Hamburg 1998.
- Kat. Hildesheim 1993: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Hrsg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht [Ausstellung Hildesheim 1993]. Bd. 1–2. Mainz 1993.
- Kat. Hildesheim 1995: Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche – Funde und Befunde. Hrsg. von Michael Brandt [Ausstellung Hildesheim 1995]. Mainz 1995.
- Kat. Hildesheim 1999: Buch und Bild im Mittelalter. Hrsg. von Ulrich Knapp [Ausstellung Hildesheim 1999]. Hildesheim 1999.
- Kat. Hildesheim 2001: Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim. Hrsg. von Michael Brandt [Ausstellung Hildesheim 2001]. Regensburg 2001.
- Kat. Köln 1987: Joachim M. Plotzek: Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz [Ausstellung Köln 1987]. Köln 1987.
- Kat. Stuttgart 1977: Die Zeit der Staufer. Hrsg. von Reiner Haussherr [Ausstellung Stuttgart 1977]. Bd. 1–4. Stuttgart 1977. Bd. 5. Stuttgart 1979.
- Kat. Wolfenbüttel 1989: Wolfenbütteler Cimeliien. Das Evangelistar Heinrichs des Löwen in der Herzog-August-Bibliothek [Ausstellung Wolfenbüttel 1989]. Weinheim 1989.
- Kat. Wolfenbüttel 1991: Mittelalterliche Handschriften der Dombibliothek Hildesheim [Ausstellung Wolfenbüttel 1991]. Wiesbaden 1991.
- Klamt, Johann-Christian: Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig. Phil. Diss. Berlin 1968.
- Klamt, Johann-Christian: Die Künstlerinschrift des Johannes Gallicus im Braunschweiger Dom. In: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Hrsg. von Karl Clausberg. Gießen 1981, S. 35–53.
- Klamt, Johann-Christian: Die mittelalterlichen Monumentalmalereien in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig. In: Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter. Hrsg. von Bernd Schneidmüller (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 7). Wiesbaden 1995, S. 297–335.
- Klein, Bruno: Die ehemalige Abteikirche von Königslutter. Die Grablege eines sächsischen Kaisers am Beginn der Stauferzeit. In: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Hrsg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff. Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995. Bd. 2. München 1995, S. 105–119.
- Klemm, Elisabeth: Das Evangelistar Heinrichs des Löwen. Frankfurt/M. 1988.
- Kobler, Friedrich: Deutsche Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Ein Überblick. In: Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte. München, 8.–10. Mai 1996. Hrsg. von Erwin Emmerling und Cornelia Ringer (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89). München 1997, S. 41–72.
- König, Eberhard: Zur Bilderfolge im „Wolfenbütteler Musterbuch“. In: Die Zeit der Staufer. Hrsg. von Reiner Haussherr. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Bd. 5, Supplement. Stuttgart 1979, S. 335–352.
- Kötzsche, Dietrich (Hrsg.): Das Evangelistar Heinrichs des Löwen. Faksimile und Kommentar zum Faksimile. Frankfurt/M. 1989.
- Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen. 2. Aufl., unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt. Bd. 1. Berlin 1847.
- Kvet, Jan: L'antiphonaire de Sedlec de la Bibliothèque de l'Université de Prague. In: L'art byzantin chez les Slaves. Paris 1932, S. 413–420.

- Lapostolle, C.: Artikel „Albero di Jesse“. In: *Encyclopédie dell'arte medievale*. Bd. 1, Rom 1991, S. 308–313.
- Legner, Anton: „Illustrés manus“. In: *Ornamenta ecclesiae*. Hrsg. von Anton Legner [Ausstellung Köln 1985]. Bd. 1, Köln 1985, S. 187–231.
- Lieb, Stephanie: Die Adelsg-Kapitelle in St. Michael zu Hildesheim und ihre Stellung innerhalb der sächsischen Bauornamentik des 12. Jahrhunderts (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln 51). Köln 1995.
- Lilge, Rüdiger: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Bauzustände, Bau- und Restaurierungsmaßnahmen, Zerstörung und Wiederaufbau. Ergebnisse einer Recherche mit dem Schwerpunkt der romanischen Holzdecke im Mittelschiff. Bremen 1998/99.
- Lutz, Gerhard: Zur Skulptur des 12. Jahrhunderts in Hildesheim. In: *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim*. Hrsg. von Michael Brandt. Katalog der Ausstellung Hildesheim 2001. Regensburg 2001, S. 260–298.
- Middeldorf Kosegarten, Antje: Nicola Pisano, das „Wolfenbütteler Musterbuch“ und Byzanz. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 39 (1988), S. 29–50.
- Milde, Wolfgang: Zum Wolfenbütteler Musterbuch. In: *Die Zeit der Staufer*. Hrsg. von Reiner Hausherr. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Bd. 5, Supplement. Stuttgart 1979, S. 331–334.
- Möller, Roland: Zur Maltechnik des bemalten romanischen Schrankes aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt im Vergleich mit den zeitgenössischen Quellenschriften. In: *Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts*. Veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte. München, 8.–10. Mai 1996. Hrsg. von Erwin Emmerling und Cornelia Ringer (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89). München 1997, S. 135–150.
- Mortet, Victor: *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age, XI<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles*. Paris 1911.
- NDB: *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 1 ff. Berlin 1953 ff.
- Offergeld, Thilo: Übersetzung und Einleitung zu Hugo von St. Victor. *Didascalicon de studio legendi*, lateinisch-deutsch (Fontes Christiani 27). Freiburg/Br. 1997.
- Rücker, Fritz/Hahnloser, Hans R.: Das Musterbuch von Wolfenbüttel. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* 1929. Wien 1929, S. 1–16, 25–36.
- Schädler-Saub, Ursula: Mittelalterliche Kirchen in Niedersachsen: Wege der Erhaltung und Restaurierung (Regionale Kulturerbe-Routen 1; Schriften des Hornemann Instituts 4). Petersberg 2000.
- Schädler-Saub, Ursula (in Zusammenarbeit mit Caroline Aßmann und Barbara Hentschel): Braunschweig, Dom. In: Schädler-Saub, Ursula: Mittelalterliche Kirchen in Niedersachsen: Wege der Erhaltung und Restaurierung (Regionale Kulturerbe-Routen 1; Schriften des Hornemann Instituts 4). Petersberg 2000, S. 67–84.
- Schädler-Saub, Ursula (mit einem Beitrag von Sibylle Harbott): Hildesheim, St. Michael. In: Schädler-Saub, Ursula: Mittelalterliche Kirchen in Niedersachsen: Wege der Erhaltung und Restaurierung (Regionale Kulturerbe-Routen 1; Schriften des Hornemann Instituts 4). Petersberg 2000, S. 16–41.
- Schädler-Saub, Ursula: „Die Kunstdenk-mäler grauer Vorzeit als heilige Schätze zu bewahren und zu pflegen“ – Hildesheim und die Wiederentdeckung der Kunst des Mittelalters im 19. Jahrhundert. In: *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim*. Hrsg. von Michael Brandt. Katalog der Ausstellung Hildesheim 2001. Regensburg 2001, S. 302–320.
- Scheller, Robert W.: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*. Amsterdam 1995.
- Schnaase, Carl: *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*. Bd. 3: Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls (Geschichte der bildenden Künste 5). Düsseldorf 1856.
- Segers-Glocke, Christiane/Weyer, Angela (Hrsg.): Der Kreuzgang von St. Michael in Hildesheim. 1000 Jahre Kulturgeschichte in Stein (Schriften des Hornemann Instituts 2; Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege. Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 20). Hameln 2000.
- Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Hildesheim 1966.
- Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.
- Spatharakis, Ioannis: *The left-handed evangelist: a contribution to Palaeo-gan iconography*. London 1988.
- Stähli, Marlis: Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen 7). Wiesbaden 1984.
- Teviotdale, Elisabeth C.: Who was Gevehard? In: *Buch und Bild im Mittelalter*. Hrsg. von Ulrich Knapp. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1999. Hildesheim 1999, S. 79–90.
- Teviotdale, Elisabeth C.: The Stammheim Missal (Getty Museum studies on art). Los Angeles 2001.
- Thies, Harmen: Die Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius und ihre Nachwirkungen in Norddeutschland. In: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Hrsg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff. Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995. Bd. 2. München 1995, S. 256–271.
- Vöge, Wilhelm: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft 10. Bd. 7). Trier 1891.
- Watson, A.: *The early iconography of the Tree of Jesse*. Oxford/London 1934.
- Weitzmann, Kurt: Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuchs. In: *Festschrift H. R. Hahnloser*. Basel/Stuttgart 1961, S. 223–250.
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Thüringisch-sächsische Malerschule, Zackenstil. In: *Lexikon der Kunst*. Neuaufl. Bd. 7. Leipzig 1994, S. 315 f., 874 f.
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Zackenstil. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 9. München/Zürich 1998, S. 437 f.
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts (Denkmäler deutscher Kunst). Berlin 2001.
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald: „Die Weisheit hat sich ein Haus gebaut“: Bilder, Buchkunst und Buchkultur in Hildesheim während des 12. Jahrhunderts. In: *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim*. Hrsg. von Michael Brandt. Katalog der Ausstellung Hildesheim 2001. Regensburg 2001, S. 96–136.
- Zu den Zeugnissen der monumentalen Innenraumgestaltung des 12. Jahrhunderts in Hildesheim. In: *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim*. Hrsg. von Michael Brandt. Katalog der Ausstellung Hildesheim 2001. Regensburg 2001, S. 238–257.

**Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Foto Marburg

Abb. 2: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege

Abb. 3: Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Domschatz, Inv.-Nr. DS 37, sog. Ratmann-Sakramenter, fol. 111v, Ratmann vor dem hl. Michael und dem hl. Bernward

Abb. 4: Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Ms. F 5, S. 4, Bischof Bernward, von Engeln erhoben. Reproduktion aus: Kat. Hildesheim 1993

Abb. 5, 6, 11, 24, 27–30: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4\*, Wolfenbütteler Musterbuch, fol. 89r, Evangelisten Johannes und Matthäus; fol. 89v, Evangelisten Markus und Lukas; fol. 90r, Johannes der Täufer und andere aus der Vorhölle Errettete; fol. 91v, diktierender Autor, stehender junger Mann (Engel?): Autor und Muse; Cod. Guelf. 515 Helmst., Jüngerer Wöltingeroder Psalter, fol. 5r, Apostel Bartholomäus; fol. 5v, Apostel Matthäus; fol. 7v, Verkündigung an Maria; Cod. Guelf. 105 Noviss. 2\*, Evangeliar Heinrichs des Löwen, fol. 171v, sog. Krönungsminiatur

Abb. 7, 8, 10, 12–14, 16, 18, 21:

Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp,  
Mechernich-Lessenich

Abb. 9: Goslar, Stadtarchiv, Handschrift B. 4387, Goslarer Evangeliar, fol. 69v, Evangelist Lukas. Göttingen, Institut für Kunstgeschichte, Fotothek, Sammlung Löwenthal

Abb. 15: Prag, Nationalbibliothek, Ms. XIII A 6, Sedlecer Antiphonar, fol. 134v, Mose

Abb. 17, 19, 20, 26: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 309, Donaueschinger Psalter, fol. 23v, Apostel Jakobus der Jüngere; fol. 24v, Apostel Philippus; fol. 25v, Apostel; fol. 32v, Apostel  
Abb. 22, 23, 25: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, ohne Sign., Evangeliar aus Hildesheim, fol. 18v, Stifterin vor Bartholomäus; fol. 109v, Evangelist Lukas; fol. 162v, Evangelist Johannes

# Zum Selbstbildnis des Restaurators Joseph Bohland an der Hildesheimer Decke – ein Exkurs

Harald Wolter-von dem Knesebeck

Nur an einer Stelle erlaubte es sich der Restaurator Joseph Bohland (geboren am 10.10.1898 in Harsum, Landkreis Hildesheim), bei seinen Arbeiten an der Decke vom Vorkriegsbestand abzuweichen beziehungsweise ihn zu variieren – und zwar bezeichnenderweise in dem Bereich, in dem er weniger als Restaurator denn als Maler gefordert war, am schon im Barock beim Einsturz des östlichen Vierungsturmes beschädigten Ende der Decke. Diesen Teil des Deckengemäldes musste Bohland 1960 für den Wiedereinbau neu malen, da hier bei der unter großem Zeitdruck vorgenommenen Bergung der Decke während des Krieges einige Bildfelder in situ verblieben waren und mit der Kirche zerstört wurden. Im Osten des Deckenbildes fällt ein Vorfahr Christi, Joseph, durch seine wenig mittelalterlichen Gesichtszüge auf (Abb. 1). Zudem trug dieser Ahn im Gegensatz zu heute vor dem Krieg einen Bart – die einzige Veränderung zum vorherigen Bestand, die Bohland sich gestattete. Man ahnt es bereits: Es handelt sich bei diesem Joseph um ein Bildnis des Restaurators gleichen Vornamens, um ein Porträt Joseph Bohlands. Ein zeitgenössisches, 1954 publiziertes Pressefoto Bohlands (Abb. 2) bringt Gewissheit<sup>1</sup>: dieselben hageren Gesichtszüge mit den markant vorspringenden Wangenknochen, derselbe hohe Haaransatz mit Geheimratsecken. Darüber hinaus ist es genau dieses Deckenfeld, in dem Bohland seinen Namen und die wesentlichen Daten seiner Arbeit als Restaurator hinterließ. Als Retter des Kunstwerkes setzte er sich hier sein Denkmal.



1 Joseph aus der Reihe  
der Vorfahren Christi  
(Hildesheim, St. Michael,  
Deckenfeld 59)

## Anmerkungen

1 Aus der Hildesheimer Allgemeinen Zeitung vom 7.8.1954, Beilage „Aus der Heimat“, S. 61. Für den Hinweis auf dieses Foto danke ich Andreas Kleine-Tebbe.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich  
Abb. 2: Repro aus der Hildesheimer Allgemeinen Zeitung vom 7.8.1954



2 Pressefoto  
Joseph Bohlands (ca. 1954)

## Realien auf ausgewählten Bildern der Decke

Auch wenn die Thematik der Deckenmalerei eine religiöse und somit abstrakte ist, findet sie doch in Bildern ihren Ausdruck, deren Motive die Maler oft ihrer eigenen Anschauungswelt entnahmen. Gerade Gegenstände des Gebrauchs auf den Bildern dieser Zeit spiegeln häufig Aussehen und Funktion ihrer Vorbilder in der realen Welt wider. Mechthild Müller zeigt an Beispielen der Deckenmalerei, welche Rückschlüsse unter anderem auf das damalige Mobiliar und die (vorwiegend sakrale) Kleidung gezogen werden können.

Einblick in eine charakteristisch weibliche Beschäftigung gibt die Darstellung der Maria als spinnende Frau. Es handelt sich hierbei um eine ganz frühe Spinntechnik mit einer Spindel ohne Wirtel, das heißt ohne Gewicht, deren Spitze in einer Schale gehalten wurde.

Mechthild Müller

Um das Unsichtbare des Glaubens sichtbar zu machen, werden auf den Darstellungen der Decke neben bestimmten Symbolen zeitgenössische Realien gewählt. In dem folgenden Beitrag soll dies an einigen Beispielen verdeutlicht werden.

### Bett und Bettzeug

Das Bett, in dem der schlafende Jesse liegt, hat nichts Ungewöhnliches in seiner Form und Ausstattung. Heutige Betten setzen sich zusammen aus dem Bettgestell, der Matratze und dem Bettzeug, das aus Laken, Zudecke und Kopfkissen besteht. Im Mittelmeerraum waren Bettgestelle in Form von Wandbetten oder beweglichen Schlafmöglichkeiten in Gebrauch. Man benutzte sie tagsüber zum Sitzen oder Ruhen, nachts zum Schlafen und gab sie in diesem Sinne auch Toten mit in die Gräber. Bisher ist nicht bekannt, seit wann Bettgestelle nördlich der Alpen zur Einrichtung eines Hauses gehörten. Sicherlich wurden die bei Grabungen festgestellten Erdbänke oder abgeteilten Plätze an den Wänden zum Sitzen oder Schlafen benutzt. Da jedoch Holz zu den vergänglichen Zeugnissen einer Kultur zählt, können bewegliche Betten nur in seltenen Fällen nachgewiesen werden. Die schriftlichen Quellen geben keinen sicheren Hinweis auf den Zeitpunkt einer generellen Einführung von Bettgestellen nördlich der Alpen.

In der Verordnung über die Krongüter und Reichshöfe Karls des Großen lässt der König (vor 800) bestimmen, dass jedes Krongut in seinem Lagerraum Betten oder Bettstellen, Matratzen, Federkissen und Bettleinen vorrätig haben soll.<sup>1</sup> Seit im Zuge der anianischen Reform mit der allgemeinen Einführung der Benediktinerregel im Frankenreich auf den Aachener Syn-

oden von 816/17 neue Beschlüsse für die Klöster verabschiedet worden sind, erhalten wir auch genauere Kenntnisse über die den Mönchen vorgeschriebenen Betten. Die folgende Aufzählung stammt von Smaragdus, der seit spätestens 809 Abt des Klosters St. Mihiel in Lothringen ist und 816/17 zu den oben genannten Beschlüssen den frühesten erhaltenen Kommentar verfasst. Er schreibt darin: „Als Polster der Betten (*lectus*) sollen Matratze (*matta*), Decke (*sagum*), Decke (*lena*) und Kopfkissen (*capitale*) genügen. *Sagum* ist eine gallische Bezeichnung. *Sagum* aber bedeutet viereckig, deshalb, weil es bei ihnen zunächst viereckig oder vierfach war. Wir aber sagen *sagulum* durch Verkleinerung von *sagum*. *Lena* aber ist eine Art *villosa*-Gewebe, das wir große Decke (*toxa*) nennen, andere aber nennen sie *galnapis*. Kopfkissen (*capitale*) aber heißt, was wir Federkissen (*plumatum*) nennen. Von diesem Satz sagt auch Isidor: „Es ist dem Mönch nicht erlaubt, eine auffallende oder mannigfältige Ausstattung zu haben; seine Lagerstätte bestehe aus Stroh und Decke und zwei wolligen Fellen, *galnapis* auch und einem Schweißtuch und einem Paar kleine Kissen für den Kopf.“<sup>2</sup>

Tüchtige Drechsler konnten Betten in großer Mustervielfalt anfertigen (Abb. 1). Auf den Bildwerken werden etwa ab der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts aus gedrechselten Elementen zusammengesetzte Betten zunehmend durch Betten mit Pfosten und Brettern auf allen vier Seiten ersetzt. Durch den großen Bettumhang, der über die Pfosten gelegt ist, sind an Jesses Bett die Seiten nicht zu erkennen, nur das verlängerte Kopfende ragt hervor. Die Pfosten allerdings sind wie Säulenbasen ausgebildet, Symbol für die vielen Generationen, die dieses Bett zu tragen hat. Jesse ist mit einer gefütterten Bettdecke zugedeckt, sein Kopf lehnt sich gegen ein reich verziertes Kopfkissen. Die Bank, die den Zugang zu dem sehr hohen Bettgestell erleichtern soll, ist leer. Dem allgemeinen Brauch gemäß, die Vorfahren Jesu mit bloßen Füßen darzustellen, fehlen die an dieser Stelle sonst anzutreffenden Schuhe und die übrige Beinbekleidung.

Der im Hintergrund stehende Stuhl mit dem darüber gelegten Tuch wird von Johannes Sommer zu Recht als malerisches Pendant zu dem zierlichen Kissen angesehen, um die „ausgewogene Komposition zu fördern.“<sup>3</sup>



1 Schlafender Jesse (Hildesheim, St. Michael, Deckenfeld 2)

## Herrschaftszeichen und Königsornat

Da sich Karl und seine Nachkommen mit dem davidischen Herrschergeschlecht identifiziert wissen wollten, tritt uns David in der bildenden Kunst des Mittelalters oft in einem vom jeweiligen zeitgenössischen Herrscherbild beeinflussten Königsornat entgegen. Die Frage lautet, inwieweit dies auch auf der Hildesheimer Decke der Fall ist. Eine Abbildung Friedrichs I. mit seinen beiden Söhnen Heinrich IV. und Friedrich V. von Schwaben ist zunächst vergleichend zu erwähnen.<sup>4</sup> Der Kaiser sitzt auf einem Thron, in der rechten Hand hält er den Reichsapfel (Weltkugel mit Kreuz), die linke fasst das Lilienzepter. Er trägt eine lange Untertunika, engärmelig, mit weitem Rock versehen, eine Obertunika mit weiten Ärmeln (Dalmatika) und engem Schoß, darüber einen sehr schmalen Umhang. Seine beiden Söhne tragen kurze Tuniken, schmale, hermelingeschmückte Umhänge und stiefelähnliche Beinbekleidung. Insgesamt gesehen ist mit der Hildesheimer Darstellung wenig Übereinstimmung in Kleidung und Trageweise zu erkennen. Nur einige Details der Ausstattung finden sich auf dem Deckenbild wieder: Der Reichsapfel, den die alttestamentlichen Könige noch ohne Kreuz in der rechten beziehungsweise linken Hand halten, wird repetiert; die Schuhe haben die gleiche ausgeschnittene Form wie die des Stauferkaisers; das Lilienzepter ist identisch. Auffällig ist auch die Vielzahl der mit Edelsteinen besetzten Goldborten, mit denen die Kleidung der Staufer noch stärker geschmückt ist. Die Längsborten fehlen allerdings beim Kaiserbild, und es sind nur doppelte beziehungsweise einfache Taillengürtel um die Tuniken vorhanden. – Die Kleidung Ottos IV., abgebildet auf dem Karlsschrein<sup>5</sup>, hat ebenfalls wenig Ähnlichkeit mit dem Aussehen der Hildesheimer Könige. So könnte leicht der Eindruck entstehen, dass den Malern mehr an einer Aufzählung von Formmöglichkeiten als an einer zeitbezogenen Darstellung gelegen war, den indes andere Bilder widerlegen. Ein wahrscheinlich in Hildesheim gemaltes Bild im Landgrafenpsalter<sup>6</sup> (Abb. 2) zeigt den ungarischen König Andreas in weitärmeliger Obertunika mit breitem, verziertem Goldkragen, die, etwas anders drapiert, durchaus einem Vergleich standhält. Weiter gibt es die Abbildung Friedrichs II. in *De arte venandi cum avibus*, dem so genannten Falkenbuch Friedrichs II.<sup>7</sup> Die Gemeinsamkeiten zwischen diesem Bild und der Figur König Josias des Hildesheimer Deckengemäldes sind in Bezug auf Tunika und Obertunika mit Längsstreifen, Gürtel sowie dem Umhang so groß, dass man wohl nicht mehr von bloßem Zufall reden kann. So ist vorstellbar, dass der Künstler in Hildesheim den Bildern der alttestamentlichen Könige ein Aussehen gab, wie

er es selbst erlebt hat; die wenigen noch vorhandenen Kaiserbilder erschweren jedoch heute die Vergleichsmöglichkeiten.

An drei Stellen allerdings scheint ein direkter Vergleich mit lebenden Personen fragwürdig zu werden. Bei König Hiskia (Abb. 3) sind Längs- und Gürtelborte zu einem die Mitte betonenden, schmücken- den Kreuz verschmolzen. Ob der Maler das Kreuzzeichen als eine ideelle Verbindung zwischen Hiskias Schicksal<sup>8</sup>, nach drei Tagen von seinem Totenbett aufzustehen und in den Tempel gehen zu können, und Jesu Sterben und Auferstehung nach drei Tagen sehen wollte, lässt sich heute wohl nicht mehr klären.

König Davids Bild (Abb. 4) zeigt zwei von gewohnten Königsdarstellungen abweichende Details. Sein Umhang wird nicht durch eine zeitgenössische Vierpassfibel geschlossen, sondern ist, wie bei den Prophetenbildern, einfach umgeworfen. Um seine Taille ist ein heute etwas verschwommen wirkendes, aber von Anfang an vorhanden gewesenes Tuch geschlungen, das auch auf einer Abbildung König Davids in einem Würzburger Psalter<sup>9</sup> vorkommt und im Rutlandpsalter von Christus in einer Darstellung der Maiestas Domini getragen wird.<sup>10</sup> Die Schleife, mit der das Tuch gebunden ist, findet sich in ähnlicher Form bei einer großen Anzahl von Kreuzigungsbildern, auf denen ein Hüfttuch gemalt ist. David gilt nicht nur als König und Prophet des Alten Bundes, sondern wird zugleich als Vorläufer Christi gesehen.<sup>11</sup> Vielleicht sollen die fehlende Fibel und die wie auf Bildern Christi gebundene Schärpe hier eine besondere Nähe zu Christus andeuten?



2 König Andreas von Ungarn  
(Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hs. II 24, Landgrafenpsalter, fol. 175v, Detail, um 1210 – 1215)



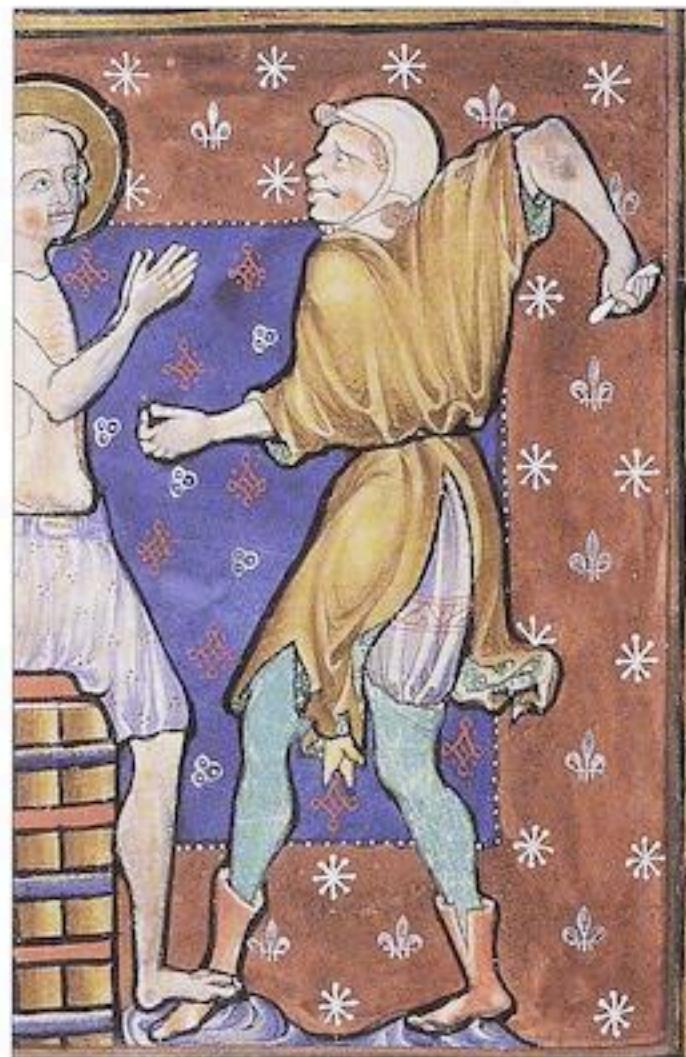
3 König Hiskia (Hildesheim, St. Michael, Deckenfeld 5)



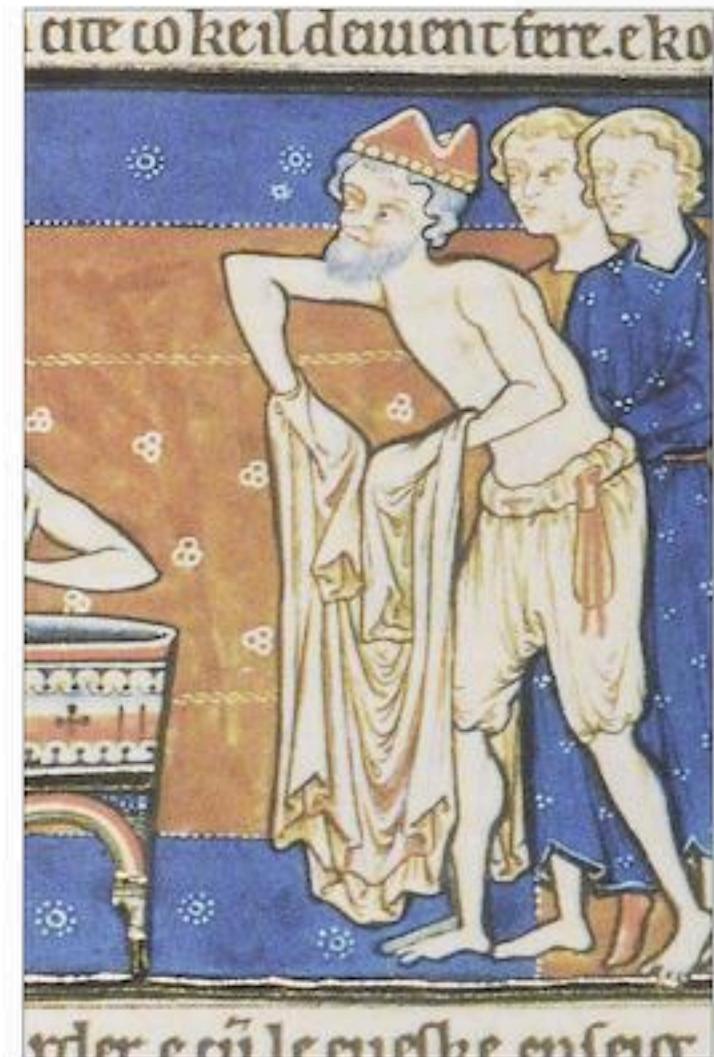
4 König David (Hildesheim, St. Michael, Deckenfeld 3)



5 König David (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VIII 2, Psalterium, fol. 112r, Detail, um 1246 – 1250)



6 Diener (Cambridge, Trinity College, MS. R. 16, 2, Apocalypse, fol. 1v unten, Detail, 2. Viertel 13. Jh.)



7 König (Cambridge, Trinity College, MS. R. 16, 2, Apocalypse, fol. 30r Mitte, Detail, 2. Viertel 13. Jh.)

Bestandteil der realen Tracht größerer Bevölkerungskreise sind vermutlich die bei den Königen und bei Aaron unter den langen Tuniken sichtbar werdenden Gamaschen gewesen, die zur Beinbekleidung gehörten (Abb. 5–8). Auf den Deckenbildern ist ihr unterer Ansatz mit Borten verziert. Nur durch Vergleiche kann festgestellt werden, um was es sich hier handelt. Wie vielfach ins Bild gesetzt, trug man sehr weite Kniehosen. Sie waren aus feinem, oft weißem Stoff, wurden in der Taille durch einen Gürtel gehalten, unter den Knien zusammengerafft und verdeckten den Strumpfansatz. Ebenso oft wird gezeigt, dass einheitliche Stiefel oder Strümpfe, die bis zum Gesäß reichten, den Hosenansatz überdeckten. An einer dreieckigen Ver-

längerung vorn oder an der Außenseite beziehungsweise an zwei Verlängerungen vorn und hinten wurden sie mit Bändern oder Haken am Gürtel befestigt. Über die Waden konnten zusätzlich kurze Gamaschen gezogen werden, die mit einer dekorativen Schleife gebunden wurden und bei vornehmen Personen unten einen kostbaren Bortenschluss hatten. Nur dieser Besatz ist bei den vier Königen und Aaron des Deckengemäldes unter den langen Tuniken zu sehen.<sup>12</sup> Bei den kurzen Tuniken der Soldaten oder der arbeitenden Bevölkerung wird die helle Hose oft als kleines Dreieck zwischen Tunika und Beinbekleidung sichtbar.

Als einziger der Vorfahren und Propheten trägt Bileam eine Beinbekleidung. Die Hüfthose ist nicht sichtbar, die Verbindung zum Taillengürtel hat sich gelöst und deshalb hängen die beiden Zipfel der Strümpfe herunter. Einmalig ist das Bild mit Steg und Knopf, die die Beinbekleidung unter dem Fuß in Form halten sollen; Schuhe fehlen. Es könnte sich um eine Reiterhose handeln, die die gedankliche Verbindung zur Eselin herstellen soll, die in der Begegnung Bileams mit dem Engel eine aktive Rolle spielt.<sup>13</sup> In der bildenden Kunst werden Propheten oft barfuß dargestellt, denn die Jünger sollten nach Matthäus 10, 10 keine Schuhe tragen. Mit der Einbeziehung der herunterhängenden Strumpfzipfel wurde hier vom Maler eine reale Vorlage beispielhaft in vollendet ausgearbeiteten dekorativen Zackenstil umgesetzt.



8 Landarbeiter (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hs. II 24, Landgrafenpsalter, fol. 5r, Detail, 1210 – 1215)

#### Darstellung Aarons als Hoher Priester

Der Herr sagte zu Mose: „Rufe Aaron und seine Söhne ... zu dir. Ich sondere sie aus den übrigen Israeliten aus, damit

sie mir als Priester dienen. Lass für deinen Bruder Aaron kostbare Priestergewänder machen, die der Würde seines Amtes angemessen sind und mit denen er den Priesterdienst ausüben kann. Übertrage ihre Anfertigung fähigen Leuten, denen ich die Weisheit dafür gegeben habe.<sup>14</sup>

Etwa um 1220 v.Chr. wurde Aaron zum ersten Hohen Priester des Volkes Israel bestimmt. Folgende Kleidungsstücke sollten für Aaron und seine Nachfolger hergestellt werden: Rationale und Superhumera, die blaupurpurne Tunika und die enge Untertunika aus feinem Leinen, Cidarium oder Tiara, Gürtel und Hose. Rationale und Superhumera sollten aus einem feinen Leinengewebe gearbeitet werden, das durchwirkt war mit Fäden aus Gold, Blaupurpur, Rotpurpur und doppelt gefärbtem Kermesrot. Aarons Söhne bekamen als einfache Priester die enge Tunika, Gürtel, Kopfbedeckung und Hosen zugewiesen. Der Überlieferung nach war das Volk Israel nicht lange vorher aus Ägypten gekommen, weshalb Erinnerungen an die Priesterkleidung der Ägypter bei der Auswahl der einzelnen Stücke eine Rolle gespielt haben könnten. Die Bezeichnungen für die Kleidung des Hohen Priesters lauten im Einzelnen: *michnasim*, lat. *feminalia*: Hose; *kethonet*, lat. *linea subucula* oder *linea stricta*: Albe; *abnet*, lat. *balteus*: Gürtel; *ephod*, lat. *superhumera*: Amikt; *choschen*, *logion*, lat. *rationale*: Rationale; *meil*, lat. *tunica*: Dalmatik(a); *miznephet* mit *ziz*, *tiara* (pers.) mit dem Goldblech über der Stirn: Mitra. Die *tiara* der einfachen Priester hieß *migbaoth*. Über Schuhe wurde nichts gesagt.

Aus den ersten Jahrhunderten n.Chr., der vorkonstantinischen Zeit, sind keine Formen einer eigenen liturgischen Tracht bekannt. Im Laufe der Zeit begann man aber, sich auf die Aaron betreffenden Verfügungen zurückzubesinnen. Die Namen für die einzelnen Kleidungsstücke wurden aus der Bibel übernommen, ebenso die Begründung, die besondere Kleidung solle der Würde des Amtes angemessen sein.<sup>15</sup> Vom 4. bis zum 9. Jahrhundert bekam die Geschichte der liturgischen Tracht entscheidende Impulse: Kasel, Stola, Manipel<sup>16</sup> waren Bestandteil der klerikalen Kleidung, das Pallium blieb Erzbischöfen und einigen Bischöfen als zusätzliches Rangabzeichen vorbehalten. In den 820er Jahren schrieb Hrabanus Maurus in seinem Werk *De institutione clericorum libri tres* über Fragen zur geistlichen Kleidung und muss damit, so Detlef Zimpel, „regelrecht in einen Abgrund von Unkenntnis gestoßen sein. Wenn man die Fragmente und Excerpte mit einbezieht, sind diese Kapitel die am häufigsten abgeschriebenen der gesamten *Institutio*.<sup>17</sup> Amalar<sup>18</sup> griff dieses Thema ebenfalls auf, teilweise mit gegenteiligen Informationen, stieß aber mit seinen überzogenen allegorischen Erklärungen eher auf Skepsis. Beide Autoren sehen in den liturgischen Gewändern Symbole der diakonalen, priesterlichen und bischöflichen Standestugenden. Josef Braun erläuterte, Hrabanus' und Amalars Ausführungen seien für die ganze spätere Zeit tonangebend geworden: „Auf sie gründen sich Pseudo-Alkuin und Pseudo-Beda, auf sie die Liturgiker des 11. und 12. Jahrhunderts, Innozenz III. nicht ausgeschlossen; aus ihnen schöpfte Durandus für sein *Rationale*.<sup>19</sup>

Die Tracht Aarons, wie sie in Hildesheim auf der Decke dargestellt ist, kann in ihren wesentlichen Bestandteilen mit der eines mittelalterlichen Bischofs verglichen werden. Weil in der Person eines obersten Hirten alle Ordines vereinigt sind, trug er auch alle in der hierarchischen Ordnung vorkommenden Kleidungsstücke: Dazu gehörten insbesondere Kasel, Dalmatika (Obertunika), Tunika (Albe), Amikt, Pallium, Stola, Manipel und Mitra. Bei Darstellungen verstorberner Bischöfe konnten Stola und Manipel wegfallen und ein Rationale gezeigt werden, das dem ursprünglichen Rationale in der im Alten Testament beschriebenen Form sehr nahe kommt.

Auch Aaron trägt als Hoher Priester auf dem Deckengemälde zuoberst die Kasel des Bischofs (Abb. 9). Seine „Dalmatika“ entspricht in der Ärmelsituation nicht dem bei diesem Gewand zu erwartenden Muster. Die eckige, aufwändig verzierte Saumborte, die kurze Seitenschlitze betont, ist in dieser Form seltener zu sehen, aber auch nicht unbekannt, wie ein Widmungsbild im Stammheim-Missale beweist. Es zeigt, vermutlich zwischen 1170 und 1180 im Michaeliskloster in Hildesheim entstanden<sup>20</sup>, Bernward in Bischofstracht (Abb. 10). Er trägt ein Pallium und auf der Brust ein eckiges Schmuckstück mit zwölf Steinen, wohl das Rationale.

Bei Aaron fehlt beides, dafür hat er einen deutlich hervorgehobenen monumentalen Schulterschmuck. Um ihn sichtbar zu machen, ist die Kasel auf der rechten Schulter hochgeschoben. Weder den Beschreibungen im 2. Buch Mose noch denen der mittelalterlichen Autoren über die sakrale Tracht ist dieser Schulterschmuck Aarons zuzuordnen. Er gehörte aber offenbar zur Tracht mancher Diakone. Ein nahezu identischer Schmuck ist zum Beispiel auf einer Illustration aus dem Codex Farfensis aus dem 11. Jahrhundert<sup>21</sup> zu sehen (Abb. 11). Das Bild zeigt Johannes Diakonus, Diakon der römischen Kirche und daher ohne Kasel, wie er über das Begräbnis Gregors des Großen predigt.<sup>22</sup> Das Rationale, im Gegensatz zum Superhumeralen bei Hrabanus Maurus nicht in *De institutione clericorum* erwähnt und nur in einem Kapitel von *De rerum naturis* unter *De vestibus sacerdotum* beschrieben<sup>23</sup>, ist zwar auch ein Schulterschmuck, der von Bischöfen anstelle des Palliums verwendet werden konnte, es wurde aber nach den Schriftquellen und überlieferten Bildwerken seit dem 10. Jahrhundert über der Kasel getragen. Eine genau festgelegte Form scheint es nicht gegeben zu haben. Der älteste erhalte-



9 Aaron, Hoher Priester  
(Hildesheim, St. Michael, Deckenfeld 21)



10 Bischof Bernward (Los Angeles,  
J. Paul Getty Museum, Ms. 64,  
Stammheim Missale, fol. 156,  
ca. 1170–1180)



11 Johannes Diakonus (Windsor, Eton College  
Library, Ms. 124, Johannis Diakoni vitae  
S. Gregorii Libri IV, Codex Farfensis, Farfa (?),  
fol. 122r, Detail, letztes Viertel 11. Jh.)

ne Schulterschmuck, in der Überlieferung als Bamberger Rationale bekannt, ist auf ein ganzes Kleidungsstück aufgestickt.<sup>24</sup>

Unter der „Dalmatika“ sieht man eine weite, faltenreiche Untertunika und darunter zwei Borten, die in ihrer Form der Unterschenkelbekleidung der Könige entsprechen und vermutlich zu Gamaschen gehören sollen. Die vorgeschriebene Hose ist nicht sichtbar. Aaron gehört zu den wenigen Personen auf der Decke, die Schuhe tragen. Sein Kopfschmuck ist ein zusammengesetzter Reif, dem vorne und hinten eine Scheibe aufgesetzt ist, von denen die vordere mit einer Kreuzform verziert wurde. Zu beiden Seiten seines Gesichtes ringelt sich eine lange Haarsträhne über die Schulter, die entfernt an Schläfenlocken erinnern könnte.

Mit beiden Händen hält er ein Mannagefäß, das er nach Exodus 16, 33 füllen soll: „Dann sagte Mose zu Aaron: ‚Nimm ein Gefäß und fülle es mit einer Tagesration Manna! Stelle es im Heiligtum des Herrn auf, als Erinnerung für die zukünftigen Generationen‘.“

Zum Zeichen seines Priestertums und als sichtbare Legitimation gegenüber dem Volk ließ Gott nach Numeri 17, 16–26 einen Stab Aarons als einzigen von den Stöcken der zwölf Stämme Israels zum Blühen bringen und Mandeln tragen. Dieser blühende Stab ist auf der Decke hinter Aaron zu erkennen. Er wurde später mit der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht. Hildegard von Bingen zählt unter die Anrufungen Marias: „Stab Aarons“, „blühender

Spross aus dem Stamm Jesse“<sup>25</sup>. Die räumliche Verbindung Aarons, Marias und Gabriels auf der Decke ist also nicht zufällig gewählt.

#### Spindel und Spinschale

An zwei Stellen ist im Neuen Testament die Abstammung Christi beschrieben. Während der Grieche Lukas (Luk. 3, 23–38) nur Joseph als Nachfahren Davids in der Geschlechterreihe erwähnt, benennt der Judenchrist Matthäus (Matth. 1, 1–24) ausdrücklich Maria als Mutter von Jesus Christus. Die thronende Maria ist auf dem Deckengemälde das Bindeglied zwischen den Königen des Alten Testaments und ihrem Sohn. Als Herrscherin, wenn auch ohne Krone, sitzt sie, mit dem Nimbus geschmückt, als vorletzte Person auf dem Geschlechterbaum. In der linken Hand hält sie ein rotes Garnknäuel, die rechte fasst die Spindel und auf dem Schoß liegt die Spinschale. Die Figur der spinnenden Maria hat eine lange Tradition. Sie geht zurück auf zwei Schriften, auf das Protevangelium des Jakobus aus der Mitte des 2. Jahrhunderts und den Pseudo-Matthäus, „der wohl um das 8./9. Jh. entstanden sein mag“<sup>26</sup>. Auf dem Deckenbild ist die Geburt Jesu schon als geschehen zu betrachten. Die spinnende Maria blickt nur noch in Gedanken zurück in Richtung des Verkündigungsengels, der sie seinerzeit und auf dem Deckenbild mit einem „Ave Maria“ begrüßt(e).

Geschichtlich interessant ist die Art des Umgangs mit der Spindel, die äußerst selten gezeigt wurde und später in Vergessenheit geriet (Abb. 12–13). Es gab neben der allgemein bekannten Spindel mit Wirtel auch eine Spindel ohne Wirtel, bei der man gewöhnlich von einem Rocken aus arbeitete. Bei dieser Methode hält die eine Hand ständig ein Ende der Spindel mit einer drehenden Bewegung in Schwung, während die andere mit dem auf den Rocken gewickelten Fasergut immer weiter ausgestreckt wird, um neues Fasergut zuzuführen. Ist der Arm ganz ausgestreckt, wird die Arbeit unterbrochen und das Garn auf die Spindel gewickelt. Spindeln dieser Art, aus archäologischen Funden hinreichend bekannt, haben in der Mitte eine kleine Verdickung und sind etwas länger als die anderen. Die Decke der Michaeliskirche und eine Miniatur im Speyerer Evangelistar (um 1220) zeigen eine sitzende Maria bei der Arbeit, hier allerdings nicht von einem Rocken aus. Stattdessen hält sie in der erhobenen linken Hand ein lose zu einem Knäuel gewickeltes, leuchtend rotes Vorgarn; die rechte Hand dreht eine wirtellose Spindel. Um sie auf dem Schoß bequem in rotierender Bewegung halten zu können, wird ihre Spitze in einer glatten Schale gehalten.<sup>27</sup>

Die Funktion einer auf dem Schoß liegenden Spinnschale war möglicherweise schon in der Barockzeit in Vergessenheit geraten, denn wenn auch gespindeltes Garn der besseren Qualität halber noch lange hergestellt wurde, ist das Spinnrad spätestens seit dem 13. Jahrhundert in Gebrauch. Vermutlich wurde die Schale auf der Decke deshalb auf einen einfachen Kreis reduziert.

### Summary

*The bed, footstool and chair on the image of Jesse are 13<sup>th</sup> century pieces of furniture. Many households would have owned a mattress, bedspread, pillows and bed hangings. The four main images of kings can be interpreted as David, Solomon, Hezekiah and Joshua. Their clothing resembles known items of dress from the 13<sup>th</sup> century. These include a cloak held by a brooch, an 'overtunic' and tunic, knee-length breeches, stockings, gaiters and shoes. David, the forerunner of Christ, is not wearing a golden brooch; his knotted girdle is also found on images of Christ.*

*On the figure of Hezekiah, who was promised by God that after three days he would rise from the dead, the horizontal braid, looking rather like a belt, has been arranged to form a clearly recognizable cross with the vertical trimming.*

*Aaron, the first High Priest of the Old Covenant, is wearing several items of clothing which are known from images of Bishop Bernward of the 12<sup>th</sup> century. Among them are the undertunic, a vestment (here with indistinct detail on the sleeves) and shoes. The large gold collar of the vestment is similar to a collar of the 9<sup>th</sup> century Roman cleric Johannes Diakonus on an illustration in the Codex Farfensis from the last quarter of the 11<sup>th</sup> century. The decorated bands of his gaiters resemble those on*



12 Maria (Hildesheim, St. Michael, Deckenfeld 7)



13 Maria (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. Bruchs 1, Speyerer Evangelistar, fol. 5r, Detail, um 1220)

*the images of the Kings. Aaron's tiara (in the form of a coronet), which bears a cross, indicates his ancient origins. The vessel containing manna and the branch of almond blossom are derived from Old Testament descriptions.*

*Maria the mother is pictured spinning. The distaff is still visible, contrary to the bowl on whose smooth base the distaff spins.*

(Übersetzung Margaret Wightman)

#### Anmerkungen

- 1 Capitulare de villis et curtis imperialibus, c. 42, S. 51
- 2 Smaragdus, Expositio, S. 288
- 3 J. Sommer 2000, S. 87
- 4 Welfenchronik aus Weingarten, Fulda, Hessische Landesbibliothek, Cod. D. 11, fol. 14r. Abb. in: Heinrich der Löwe und seine Zeit 1995, Bd. 1, S. 69
- 5 Statuette am Karlsschrein, Aachen, Domschatz. Abb. in: Heinrich der Löwe und seine Zeit 1995, Bd. 2, S. 357
- 6 Landgrafenpsalter. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hs. II 24, fol. 175v
- 7 Friedrich II., Bild des thronenden Kaisers. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1071, fol. 1v. Abb. in: Die Zeit der Staufer 1977, Bd. 2, Abb. 616
- 8 Siehe 2. Kön. 20, 1–11
- 9 Psalterium mit Cantica und Officium. Los Angeles, J. P. Getty Museum, Sammlung Ludwig, Ms. VIII 2, fol. 112r
- 10 Christ in Majesty, Rutland Psalter. London, The British Library, Add. MS. 62925, fol. 112v
- 11 Siehe R. L. Wyss 1954, Sp. 1084 u. 1098
- 12 Aus einer Vielzahl von Beispielen seien hier nur wenige zitiert: Form der weiten, gegürterten Kniehose: Apocalypse. Cambridge, Trinity College, MS. R. 16, 2, fol. 30r Mitte. – Vorn gehaltene Strümpfe: Apocalypse. Cambridge, Trinity College, MS. R. 16, 2, fol. 1v unten. – Gamaschen mit Borte: Psalterium mit Cantica und Officium parvum. Los Angeles, J. P. Getty Museum, Sammlung Ludwig, Ms. VIII 2, fol. 112r. – Stiefel über Hosen, vorn und hinten gehalten: Landgrafenpsalter. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hs. II 24, fol. 3r und 5r

- 13 Siehe Num. 23, 21–35
- 14 Zitat: Ex. 28, 1–3; vgl. zu den nachfolgenden Ausführungen Ex. 28, 1–43; 29, 1–9; 39, 1–30
- 15 Papst Zacharias zum Beispiel hat 747 Pippin und die Bischöfe, Äbte und Großen des Reiches darauf hingewiesen, dass Bischöfe und Kardinalpriester auch gegen eigene Wünsche, der Würde ihres Amtes entsprechend, dem Volk in prächtigerem Gewande predigen sollten. Siehe Briefe des Bonifatius 1994, S. 420 ff. [e] Schreiben des Papstes Zacharias, Nr. 1]
- 16 Auch mappula, sudarium, mantile, fano, manuale oder sestace genannt
- 17 Siehe H. Maurus, Buch I, 14–23, in: D. Zimpel 1996; Zitat von D. Zimpel 1996, S. 18
- 18 Amalar, Migne PL 105, Sp. 1093–1102
- 19 J. Braun 1964, S. 704
- 20 Stammheim-Missale, Widmungsbild. Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. 64, fol. 156r. Vgl. J. Sommer 2000, S. 157, Abb. 212 (früher Fürstenberg-Missale) und ebd., S. 156, Abb. 211; Widmungsbild im Ratmann-Sakramentar. Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Inv.-Nr. DS 37, fol. 111v
- 21 Johannis Diaconi Vitae S. Gregorii Libri IV, Codex Farfensis, Farfa (?), letztes Viertel 11. Jahrhundert. Windsor, Eton College Library, Ms. 124, fol. 122r
- 22 Johannes Diakonus (825–880/82) schrieb um 875 eine sehr beachtete Vita Gregors des Großen.
- 23 Hrabanus Maurus, PL 111, Sp. 568–570
- 24 Bamberger Rationale. Bamberger Domschatz. Dieses Rationale aus dem 11. Jahrhundert, sein Erhaltungszustand und seine Funktion werden im Augenblick untersucht; mit neuen Forschungsergebnissen ist zu rechnen.
- 25 M. Schmidt 1997, S. 265
- 26 E. Hennecke/W. Schneemelcher 1968, S. 303. Vgl. ebd., S. 276: „In Wirklichkeit hat diese Literatur im Altertum, im Mittelalter und in der Renaissance stärkeren Einfluß auf die Literatur und die Kunst ausgeübt, als die Bibel.“ Vgl. Stuttgarter Psalter. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. 2° 23, fol. 83v unten
- 27 Speyerer Evangelistar. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. Bruchsal 1, fol. 5r. Auf der Hildesheimer Decke hat Maria mit dem Spinnen gerade erst angefangen, ihr Garnknäuel ist noch rund und die Spindel weitgehend leer. Auf der Miniatur des Evangeliiars ist das Knäuel nicht mehr vollständig, folgerichtig die Spindel schon gefüllter.

## Quellen

Amalar, *De ecclesiasticis officiis libri quatuor*. In: Migne PL 105, 1864, Sp. 985–1242.

Die Bibel, *Biblia sacra, iuxta vulgata versionem*. Hrsg. von Bonifatio Fischer u. a. Stuttgart 1969. Gute Nachricht Bibel. Hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1997.

Briefe des Bonifatius. Willibalds Leben des Bonifatius nebst einigen zeitgenössischen Dokumenten. Bearb. von Reinhold Rau (Ausgewählte Quellen zur Geschichte des Mittelalters. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe, Bd. 4b). 3. Aufl. Darmstadt 1994.

*Capitulare de villis et curtis imperialibus*. In: Quellen zur Geschichte des deutschen Bauernstandes im Mittelalter. Hrsg. von Günther Franz (Ausgewählte Quellen zur Geschichte des Mittelalters. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe A, Bd. 31, Nr. 22), Darmstadt 1974, S. 38–59.

Hrabanus Maurus PL 111, Hrabanus Maurus, *De rerum naturis (de universo) libri XXII–XIV*. In: Migne PL 111, 1864, Sp. 9–614.

Smaragdi Abbatis Expositio in regulam S. Benedicti. Hrsg. von Alfredus Spannagel und Pius Engelbert (Corpus Consuetudinum Monasticarum, Bd. 8). Siegburg 1974.

Zimpel, Detlef (Hrsg.): Hrabanus Maurus. *De institutione clericorum libri tres* (Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte – Studien und Texte. Bd. 7). Frankfurt 1996.

## Literatur

Braun, Josef: *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Nachdr. der Aufl. Freiburg 1907, Darmstadt 1964.

Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Hrsg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff (Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995). Bd. 1–3. München 1995.

Hennecke, Edgart/Schneemelecher, Wilhelm: *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*. Bd. 1: Evangelien. Hrsg. von Wilhelm Schneemelecher. Tübingen 1968.

Schmidt, Margot: *Maria „materia aurea“ in der Kirche nach Hildegard von Bingen*. In: Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Hrsg. von Edeltraud Forster. Freiburg/Basel/Wien 1997.

Sommer, Johannes: *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

Wyss, Robert L.: *David*. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Bd. 3. Stuttgart 1954, Sp. 1083–1119.

Die Zeit der Staufer. Hrsg. von Reiner Hausherr (Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977). Bd. 1–4. Stuttgart 1977.

## Im Text erwähnte Kunstwerke

Aachen, Domschatz, Statuette Ottos IV. am Karlsschrein, 1209–1215.

Bamberger Domschatz, Rationale.

Cambridge, Trinity College, MS. R. 16, 2, Apocalypse, 2. Viertel 13. Jh.

Fulda, Hessische Landesbibliothek, Cod. D. 11, Historia Welforum und Stammbaum der Welfen, Weingarten, zwischen 1185 und 1191.

Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. DS 37, Ratmann-Sakramenter, Hildesheim, St. Michael, 1159.

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. Bruchsal 1, Speyerer Evangelistar, Trier (?), um 1220.

London, The British Library, Add. MS. 62925, Rutland Psalter, Christ in Majesty, 13. Jh.

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 64, Stammheim-Missale, Hildesheim, St. Michael, ca. 1170–1180.

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VIII 2, Psalterium, Würzburg, ca. 1246–1250.

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. 2\* 23, Stuttgarter Psalter, Nordfrankreich, St. Germain-des-Prés (?), ca. 820–830.

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hs. II 24, Landgrafenpsalter, Hildesheim, ca. 1210–1215.

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1071, *De arte venandi cum avibus*, sog. Falkenbuch Friedrichs II., Entstehung des verschollenen Originals um 1244 (?), Fassung König Manfreds zwischen 1258 und 1264.

Windsor, Eton College Library, Ms. 124, Johannis Diakoni vitae S. Gregorii Libri IV, Codex Farfensis, Farfa (?), letztes Viertel 11. Jh.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 4, 9, 12: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich

Abb. 2, 8: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hs. II 24, Landgrafenpsalter, fol. 5r, Detail; fol. 175v, König Andreas von Ungarn, Detail

Abb. 5: Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 83. MK. 93 (Ms. Ludwig VIII 2), Psalterium, fol. 112r, König David (Medium: Tempera colors, gold leaf, and silver leaf on parchment bound between wood boards covered with brown calf. Size: leaf: 22,6 x 15,7 cm (leaf: 8 15/16 x 6 3/16 in.))

Abb. 6, 7: Cambridge, Trinity College, MS. R. 16, 2, Apocalypse, fol. 1v unten, Detail; fol. 30r Mitte, Detail. Reproduced by permission of the Master and Fellows of Trinity College Cambridge

Abb. 10: Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 64, Stammheim Missale, fol. 156. Rheinisches Bildarchiv Köln

Abb. 11: Windsor, Eton College Library, Ms. 124, Johannis Diakoni vitae, fol. 122r, Detail. Reproduced by permission of the Provost & Fellows of Eton College

Abb. 13: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. Bruchsal 1, Speyerer Evangelistar, fol. 5r, Detail

# Epigraphische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael

*Im Rahmen interdisziplinärer Forschungen sind stets die Ergebnisse mehrerer Wissenschaftszweige miteinander in Beziehung zu setzen. So kann auch die Lehre von den Inschriften, die so genannte Epigraphik, wertvolle Informationen liefern. Allerdings stieß sie bei der Datierung der Deckenmalerei auf objektbedingte Probleme.*

Christine Wulf

Die Darstellungen des Deckengemäldes in St. Michael sind von zahlreichen gemalten Inschriften (Buchstabenhöhe 5,5–9,5 cm) begleitet, die zum überwiegenden Teil nur aus den Namen der abgebildeten Figuren bestehen.<sup>1</sup> Lediglich die rechts und links der Mittelreihe angebrachten Propheten tragen Schriftbänder mit zum Teil etwas längeren Texten, die ihre Identifizierung erleichtern.<sup>2</sup> Alle diese Texte weisen auf das Kommen Christi hin und stehen in enger Verbindung zu den in der Adventszeit im Gottesdienst vorgetragenen Lesungen und Antiphonen.

Neben der Deutung der dargestellten Personen sind die Inschriften auch hinsichtlich der Datierung der Malereien relevant. Johannes Sommer hat die Form der Buchstaben als eindeutiges Argument für die Einordnung des Deckengemäldes in die Zeit „gegen 1200“ angeführt.<sup>3</sup> Dagegen steht die ausschließlich stilkritisch begründete Spät-datierung der Decke in das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, die hier – aufbauend auf der älteren kunsthistorischen Forschung – von Harald Wolter-von dem Knesebeck<sup>4</sup> dargelegt wird. Sie beruht auf einem Vergleich des Deckenbildes mit Miniaturen der sächsischen Buchmalerei, der vor allem weitreichende Parallelen in der Ausführung der Gewandfiguren aufzeigen konnte. Weiterhin hat die im Jahr 1999 durchgeföhrte dendrochronologische Analyse der Holzbohlen als terminus ante quem non das Jahr 1197, wahrscheinlicher aber den Zeitraum von 1200–1220 für die Entstehung der Deckenmalerei nahegelegt.<sup>5</sup>

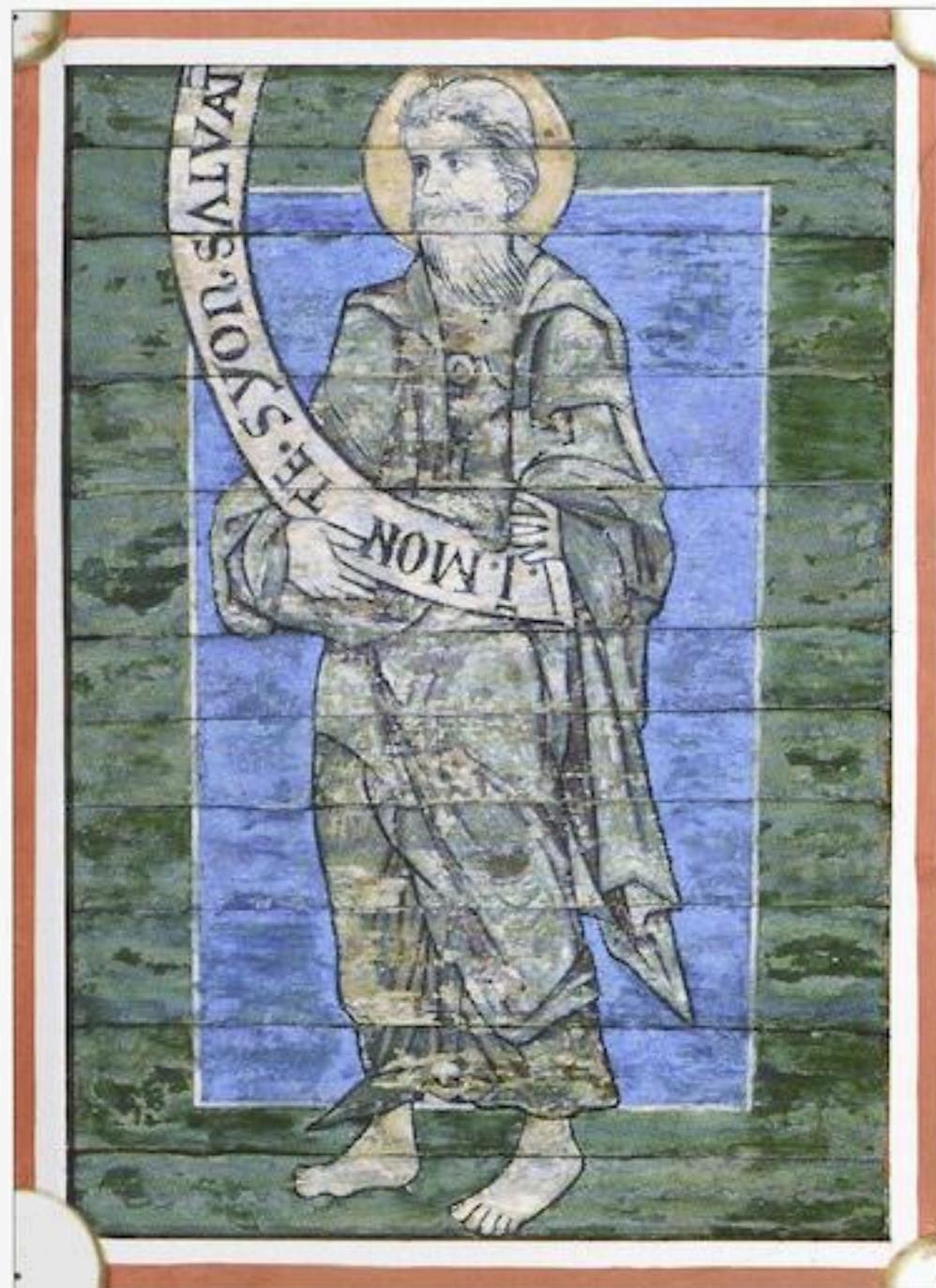
Die Inschriften sind in einer Übergangsschrift von der romanischen zur gotischen Majuskel ausgeführt, die noch nicht die typischen Elemente der gotischen Majuskel aufweist. Abgeschlossene E und C sind nicht zu beobachten. Das Nebeneinander von eckig-spitzen und runden Formen bleibt auf wenige Buchstaben beschränkt (D, E, H, N, V), wobei ein regelmäßiges Alternieren beider Formen – wie zum Beispiel bei den in gotischer Majuskel ausgeführten Inschriften der um 1240 entstandenen Wilbernus-Taufe im Hildesheimer Dom – noch nicht ausgeprägt ist.<sup>6</sup> Diese Übergangsschrift lässt sich in Hildesheim seit dem Ende des 12. Jahrhunderts nachweisen, sie wird im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts von der gotischen Majuskel abgelöst. Der Buchstabenbefund der Deckeninschriften entspricht – wie aus den von Sommer gezeichneten Alphabeten deutlich hervorgeht<sup>7</sup> – dem der Inschriften des auf das Ende des 12. Jahrhunderts zu datierenden Kelchs von Iber (bei Einbeck) und der Chorschranken aus St. Michael. Die Inschriften stützen also tatsächlich – wie auch eine Expertise von

Renate Neumüllers-Klauser bestätigt<sup>8</sup> – eher die von Sommer vorgeschlagene Frühdatierung in die Zeit gegen 1200.

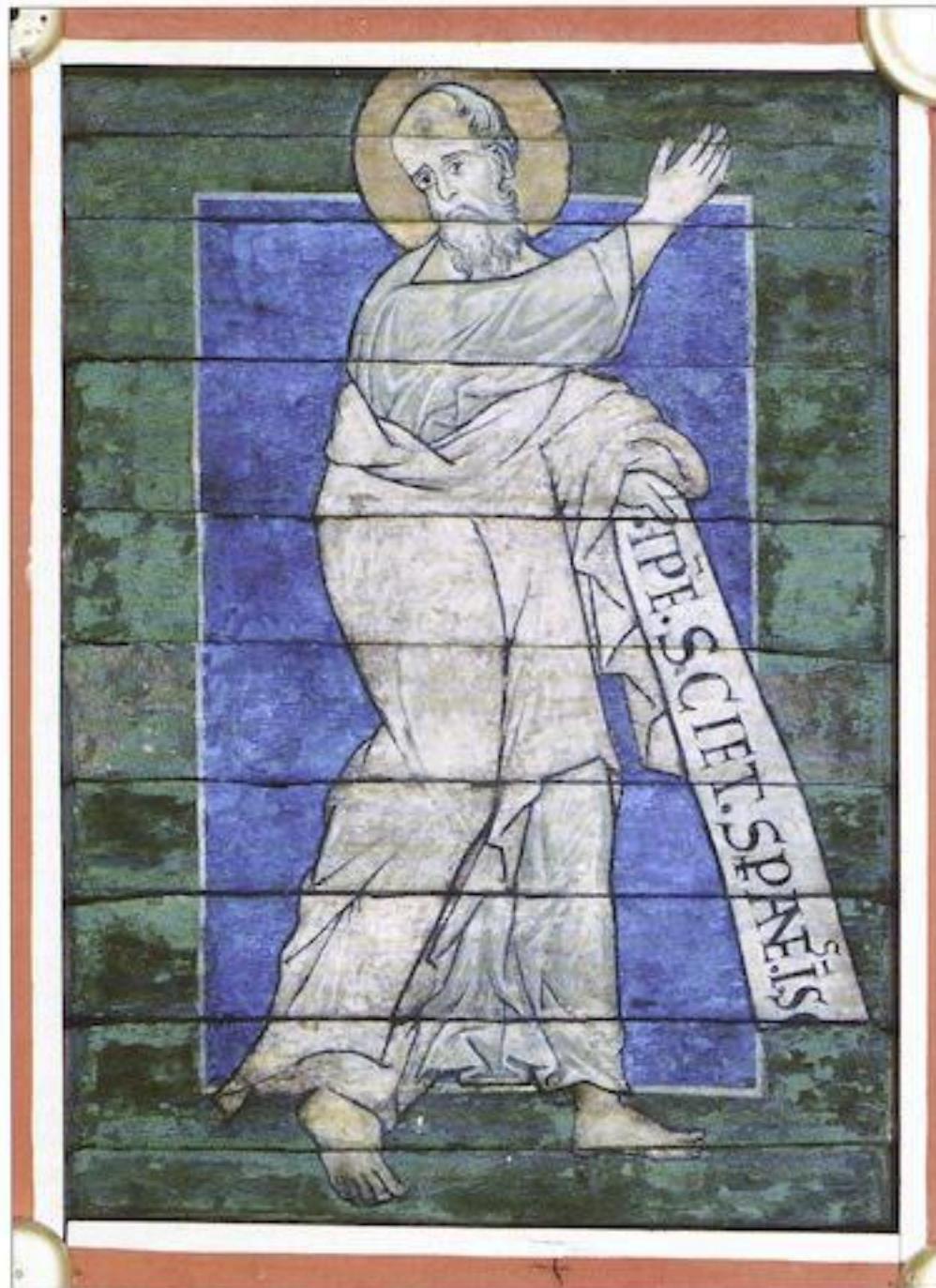
Die epigraphische Datierungsmethode stößt aber selbst bei dem hier vorliegenden, buchstabenreichen und von den Formen her recht eindeutigen Befund des Deckenbildes an ihre Grenzen. Zum einen lässt die romanische Majuskel keine „ruhig fortschreitende“ Entwicklung auf dem Weg zur gotischen Majuskel erkennen, vielmehr sind „Seitenwege“ und „Sonderentwicklungen“ auch noch im 13. Jahrhundert für diese durch Vielfalt charakterisierte Schrift typisch.<sup>9</sup> Folglich dürfte – angenommen, die stilkritische Datierung in die Zeit um 1235 trüfe zu – das zeitliche Nebeneinander der frühen gotischen Majuskel auf der Wilbernus-Taufe und der eher von retardierenden Elementen gekennzeichneten Schriftform der Decke nicht überraschen. Zum anderen ist die Einordnung der Deckeninschriften in eine schriftgeschichtliche Entwicklungsreihe auch noch aus folgendem Grund problematisch: Die Buchstaben lassen keine besondere Durchformung im Sinne einer einheitlichen Verwendung von Schwellungen, Hastenverbreiterungen, Sporen und Zierformen erkennen. Es ist somit wahrscheinlich, dass die zahlreichen Erneuerungen – worauf auch die in Einzelfällen entstellten Texte hindeuten – im Bereich der Inschriften einen diffusen Befund geschaffen haben, der als Grundlage für eine differenzierte schriftgeschichtliche Einordnung nicht mehr ausreicht.

## Summary

*The lettering of the ceiling has been considered so far as a reliable testimony for dating it in the neighbourhood of 1200. Methodically such a clear dating is questionable for two reasons: First, the development of romanesque majuscule is nonuniform – therefore it is difficult to put the ceiling letters at their proper place. Secondly, various restorations have rendered the picture rather indistinct which is not sufficient for a reliable dating.*



1 Prophet Joel oder Obadja  
(Hildesheim, St. Michael, Deckenfeld 31)



2 Prophet Nahum  
(Hildesheim, St. Michael, Deckenfeld 16)

#### Anmerkungen

- 1 Auf die Inhalte der Inschriften kann hier nicht näher eingegangen werden. Eine kommentierte Edition sämtlicher Texte mit Übersetzung ist in Vorbereitung und wird in dem von der Verfasserin bearbeiteten Band „Die Inschriften der Stadt Hildesheim“ erscheinen.
- 2 Vgl. die Ausführungen Andreas Lemmels im Tafelteil dieser Publikation
- 3 J. Sommer, Schlusskapitel 2000, S. 1–34
- 4 Vgl. den Beitrag von Harald Wolter von dem Knesebeck über die kunsthistorischen Beobachtungen zur Decke der Michaeliskirche in der vorliegenden Publikation
- 5 Vgl. den Beitrag von Peter Klein über die dendrochronologischen Untersuchungen an den Deckenbohlen von St. Michael in dieser Publikation
- 6 Zur Terminologie siehe Deutsche Inschriften 1999, passim

- 7 J. Sommer, Schlusskapitel 2000, S. 31
- 8 Siehe hierzu nochmals J. Sommer, Schlusskapitel 2000, S. 31
- 9 Vgl. W. Koch 1999, S. 229 f.

#### Literatur

- Deutsche Inschriften. Terminologie zur Schriftbeschreibung. Wiesbaden 1999.  
Koch, Walter: Auf dem Wege zur Gotischen Majuskel. Anmerkungen zur epigraphischen Schrift in romanischer Zeit. In: Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift (Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Ingolstadt 1997). Hrsg. von Walter Koch und Christine Steininger (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse N. F. Heft 117). München 1999, S. 225–247.

Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999: „Ergebnisse neuer Forschungen zu Instandsetzungen und Veränderungen im Bernwardsbau bis zum Ende des 12. Jahrhunderts und zur Datierung des Deckenbildes“ (S. 1–34). Königstein im Taunus 2000.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1–2: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich



# Handwerksgeschichtliche Grundlagen

# Ein schwieriger und langer Weg vom Baum im Wald bis zur fertig bemalten Decke

Wie es gewesen sein wird – Rückschlüsse, Vermutungen, Möglichkeiten

*Während zum Beispiel Stilgeschichte, Dendrochronologie oder Epigraphik über ein wissenschaftliches Instrumentarium zur Untersuchung ihrer Befunde verfügen, ist man bei der Frage nach der handwerklichen Herstellungsweise der Decke sowie der Art und Dauer der Arbeitsschritte weitgehend auf Hypothesen angewiesen. Da gerade hierfür keine schriftlichen Zeugnisse erhalten geblieben sind, kann nur auf praktische Erfahrungswerte zurückgegriffen werden. Ulfrid Müller versucht, den handwerklichen Entstehungsprozess in seinen einzelnen Phasen nachzuvollziehen. Über die Baumauswahl, das Fällen und Bearbeiten des Holzes, den Einbau eines geeigneten Gerüstes bis hin zur Montage der Decke rekonstruiert er einen Arbeitsplan, der die äußeren Bedingungen, die Bauweise sowie materialimmanente Faktoren berücksichtigt.*

Ulfrid Müller

Die ev.-luth. Pfarr- und ehemalige Klosterkirche St. Michael besitzt mit der bemalten Holzdecke ein einmaliges Kunstwerk. Leider sind keinerlei Quellen oder Nachrichten aus der Zeit vor und nach 1200 überliefert, aus denen hervorgeht, welche Planung der Konstruktion der Holzdecke zu grunde lag und welche technisch-baulichen Vorgänge nötig waren, das angestrebte Ziel zu erreichen. Bisher gibt es auch keine Versuche, diese Vorgänge zu ergründen, obgleich die meisten Texte über St. Michael die hervorragende Handwerksarbeit der Decke herausstellen. Trotz der Tatsache, dass es eine Vielzahl flachgedeckter romanischer Kirchen unterschiedlicher Abmessungen gegeben hat, von denen eine Reihe erhalten ist, sind kaum Bemerkungen zur Konstruktion und Herstellung ihrer Holzdecken als oberer Raumabschluss in der einschlägigen Literatur<sup>1</sup> zu finden. Einige Dachstühle romanischer Kirchenbauten sind noch weitgehend im Original überliefert und inzwischen meist dendrochronologisch untersucht und beschrieben.<sup>2</sup> Dabei wird jedoch nur ganz selten und dann nicht sehr umfassend auf die möglicherweise ehemals untergehängten Decken eingegangen, folglich auch die Frage der Montage flacher Decken und der dafür erforderlichen Gerüste in romanischen Kirchen nicht berührt. Über die notwendigen Lehrgerüste für Einwölbungen liegen genügend Erkenntnisse vor; sie sind aber auf flache Holzdecken und damit auf St. Michael in Hildesheim nicht anwendbar. Darum will ich versuchen, die handwerkliche Herstellung der Einzelteile der hölzernen Decke und deren Montage nachzuvollziehen, wobei es mir voll bewusst ist, dass manches, weil nicht beweisbar, leider Hypothese bleiben wird.

Als Initiator des Deckenbildes kommt Abt Theoderich von St. Michael (Abt 1179–1203/04) in Betracht, der bei seinem Besuch in Rom 1192 die Heiligsprechung Bernwards am 8. Januar 1193 erreichte.<sup>3</sup> Sicherlich ist er nicht der im Mittelalter für solch ein großes Bauvorhaben übliche Bauverwalter gewesen, der die Führung der Baurechnung und die Bezahlung der Baumaterialien und Werkzeuge übernahm. Damit wird er eine erfahrene Persönlichkeit, die auch ein Mönch des Klosters gewesen sein könnte, beauf-

tragt haben, die dann wahrscheinlich einen Werkmeister – den magister operis – ernannte.

Leider liegen keine Hinweise vor, wie der obere Raumabschluss des Mittelschiffes am Ende des 12. Jahrhunderts aussah, als sich eine „Baukommission“ Gedanken über die Konstruktion einer zu bemalenden Decke machte. Bohland<sup>4</sup> berichtete, dass die 1945 zerstörte ursprüngliche Dachkonstruktion aus 23 Gebinden bestanden hätte.<sup>5</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass der nach dem zeitlich nicht genau nachzuweisenden Brand aus der Zeit um 1162 neu aufgestellte Kehlriegeldachstuhl vom Kirchenfußboden her voll sichtbar war und aufgrund einer vermutlich sehr groben Verzimmerung einen wenig würdigen Anblick bot. Dies zeigt, dass bereits vor Beginn des Wiederaufbaues des Mittelschiffes eine gestaltete Decke vorgesehen war. In diesem Zusammenhang muss die Frage gestellt werden, in welcher Form Bernward die Mittelschiffsdecke ausgebildet hatte. Immerhin war Bernward 980/81 und 1000/1001<sup>6</sup> in Rom gewesen und hatte die dortigen Basiliken eingehend besichtigt und wird ihre großartigen Ausschmückungen als Anregung oder Vorbild nicht nur für die Decke, sondern für den gesamten Raum von St. Michael übernommen haben. Leider weiß niemand, in welchen Bereichen und wie Bernward St. Michael ausgestaltet hatte oder hatte ausschmücken wollen. Sicher dürfte sein, dass er den oberen Raumabschluss anstatt eines nach römischer Tradition offenen, flachgeneigten Dachstuhles bereits in Gestalt des im deutschen Sprachraum verbreiteten steilen Kehlriegeldachstuhles<sup>7</sup> ausbilden ließ, der durch eine aufgelegte oder untergehängte Holzdecke verkleidet war. Möglicherweise war sie bereits bildnerisch gestaltet. In diesem Falle mochte am Ende des 12. Jahrhunderts die Erinnerung noch so lebendig gewesen sein, dass die zerstörte Decke als Vorbild für die neue diente.

Mit Sicherheit dürfen wir davon ausgehen, dass die meisten der vom 11. bis zum frühen 13. Jahrhundert errichteten Kirchen in ihren flachgedeckten Mittelschiffen bemalte Holzdecken besaßen, von denen im nordeuropäischen Raum

leider nur vier auf uns gekommen sind.<sup>8</sup> Darauf hatte bereits Bohlmann in seinem Untersuchungsbericht über die Decke vom 15. Juli 1910 hingewiesen und die Verluste bedauert.<sup>9</sup>

Als Grundlage für die Überlegungen zur Konstruktion und Gestalt der Decke werden der „Baukommission“ die Schriften über die „artes mechanicae“ von Nutzen gewesen sein. Binding<sup>10</sup> schreibt dazu: „Dagegen [im Gegensatz zu den artes liberales] werden die artes mechanicae seit dem 9. Jahrhundert als Kunstfertigkeiten verstanden, als kunstvolles und technisch-raffiniertes Handwerk; sie beinhalten alle seine Kunstmöglichkeiten, die auf die Bewältigung einer Materie zielt und einen praktischen Zweck erfüllen will. Zu den artes mechanicae gehören sowohl Malerei und Bilderhauerei, Mauerei, Zimmerei, Schreinerei, Weberei, Goldschmiedekunst u. a. Die theoretische Erörterung betrifft Fragen der Technologie und ihrer praktischen Anwendung. Entsprechend werden die artes mechanicae durch Isidor von Sevilla (636 gestorben) im ersten enzyklopädischen Werk des mittelalterlichen Wissens behandelt; sein Werk hat die Vorstellungen während des frühen und hohen Mittelalters nachhaltig bestimmt und wurde noch in der Enzyklopädie ‚Speculum maius‘ des Dominikaners Vinzenz von Beauvais (um 1190–1264) benutzt.“

Binding führt weiter aus: „Malerei und Skulptur dienten dem Architekten dazu, die Anmut (venustas) des Gebäudes, wie sie Isidor von Sevilla im Nachgang zu Vitruv nannte, zu bereichern ... Die venustas ist einer der drei zur Architektur gehörenden Teile: – Aedificorum partes sunt tres: dispositio (Plan), constructio (Bauausführung), venustas (Schönheit) – Die dispositio ist die Aufgabe des Architekten, die constructio die Arbeit des Baumeisters mit den Maurern und Zimmerleuten. Die venustas war ein Attribut, das den angestrebten Zweck vervollkommen und ihn in der Vollkommenheit wirksam gestalten sollte. Die venustas mußte mit der Zweckbestimmung des Gebäudes in Einklang stehen; das konnte der Architekt nur erreichen, wenn er die durch die Funktion bedingte Form des Gebäudes in Beziehung setzte zur Bedeutung, die ihm von dem absoluten Wissen – der Theologie – zukam, auf dem die liturgische Funktion des Gebäudes beruhte; die Arbeit der Maler, Bildhauer und Putzer mußte der theologischen Bedeutung des Ganzen, seiner Teile und der Ausstattung gerecht werden.“

Vielleicht hat sogar eine Abschrift der Etymologie des Isidor von Sevilla in der Klosterbibliothek existiert, in der es heißt: „Anmut ist alles, was den Gebäuden zum Schmuck, zur Zierde beigegeben wird, wie die mit Gold verzierten Kassetten der Decken [wie die mit Gold verzierten Felder der Decken, deren Einfassungen gezogenen Seilen ähnlich sind], die kostbaren Marmorverkleidungen und farbigen Malereien“.<sup>11</sup> Dass diese Zeilen einen Anspruch ausgelöst haben, die Decke als Kassettendecke mit goldenen Leisten zu planen und auszuführen und mit Malereien zu versehen, dürfte jedenfalls im Bereich des Möglichen liegen.

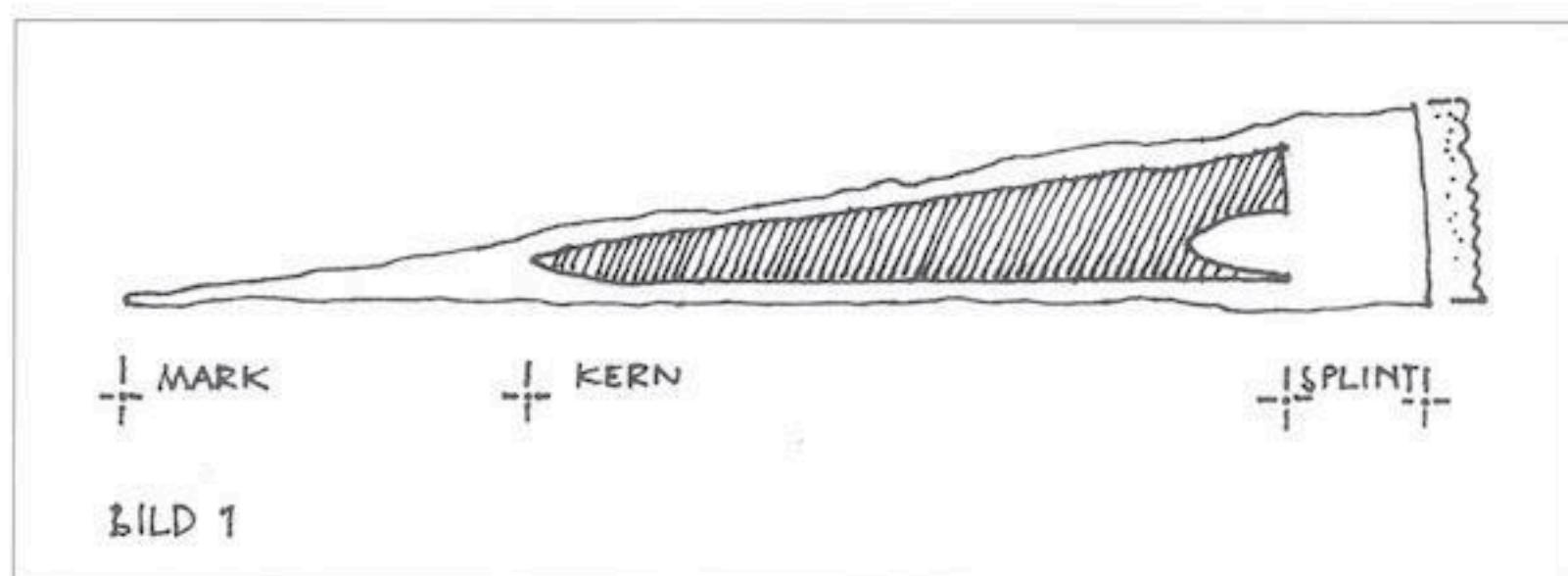
Obwohl man durchaus voraussetzen kann, dass der Technologie der Holzdecke Erfahrungen durch wandernde

Handwerker zugrunde lagen, muss sich unter Anleitung des Bauverwalters und des Werkmeisters eine Arbeitsgruppe damit befasst haben, in welchem Material, in welcher Konstruktion und in welchem Verfahren die Decke mit einem vertretbaren finanziellen Einsatz geschaffen werden konnte, um den gestellten Forderungen gerecht zu werden. Da alle vier Faktoren in engem Zusammenhang miteinander stehen, wird es erheblichen gedanklichen Aufwandes bedurfte haben, um zu einem vertretbaren und vorzeigbaren Ergebnis zu gelangen. Wahrscheinlich werden auch Modelle gebaut worden sein, um zur Vermeidung von Misserfolgen festzustellen, wie sich die Überlegungen handwerklich realisieren ließen.

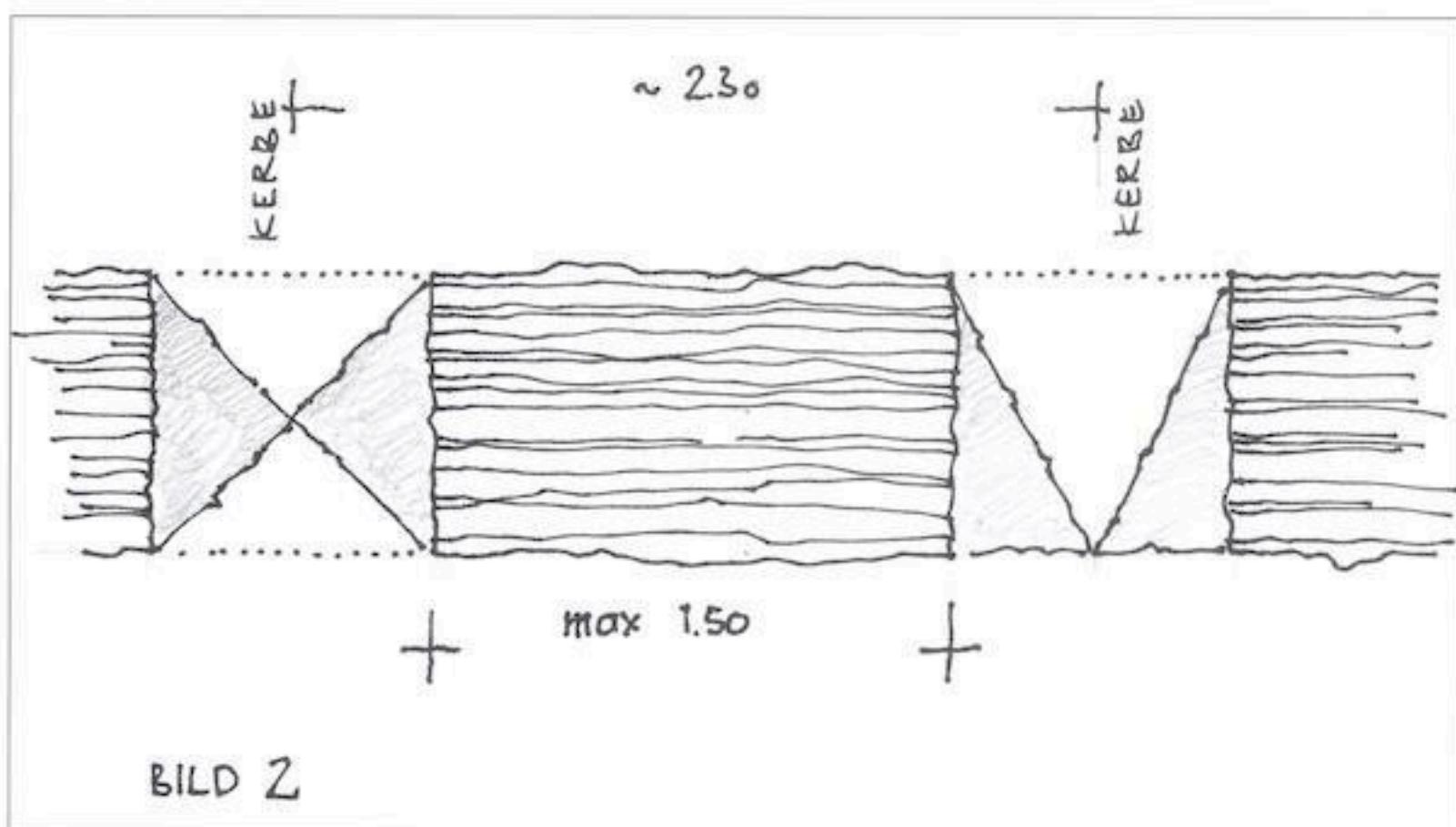
Folgende Fragen beschäftigen uns hier: 1. Warum wurde Eichenholz benutzt? 2. Warum wurde ein aus heutiger Sicht handwerklich so schwieriges Verfahren zur Herstellung der Bretter angewandt? 3. Auf welcher Gerüstkonstruktion sind die Bretter montiert und anschließend bemalt worden?

Wie uns Bohland<sup>12</sup> mitgeteilt hat, bestand der Dachstuhl bis zu seiner Zerstörung 1945 aus Nadelholz. Diese Tatsache ist eigenartig, denn bis weit in die Neuzeit hinein wurde bei Dachstühlen von flachgedeckten Kirchen zumindest für die Deckenbalken Eichenholz verwendet. Die Beschaffung dürfte aber bei der in der Regel geforderten Länge von 8–9 m und einer Stärke von 30 x 30 cm nicht ganz einfach gewesen sein. Obwohl die Auwälder und Marschen in den Flusstäler und auf den daran anschließenden Lössböden sicherlich auch einen nennenswerten Bestand an Eichen aufgewiesen haben, wird ihre Qualität je nach Lage jedoch nicht immer so gewesen sein, dass sie als Deckenbalken geeignet waren. Bei dem um 1314 auf der romanischen Kirche St. Osdag in Neustadt am Rübenberge-Mandelsloh errichteten Dachstuhl hat man knapp zehn Jahre gebraucht, um für die erforderliche Anzahl von 36 Deckenbalken Eichen in den umliegenden Wäldern zu finden und zu schlagen.<sup>13</sup> Gleches gilt auch für Nadelholz, das für den Dachstuhl auf St. Michael sicherlich aus dem ortsnahen Hildesheimer Wald herbeigeschafft wurde, wo die Bestände für genügend lange und starke Stämme knapp ausgereicht haben dürften.

Vor dem Problem, brauchbares Holz zu finden, wird auch die „Baukommission“ gestanden haben, als sie aufgrund der Forderungen des Künstlers nach einer möglichst perfekt ebenen Decke die Holzauswahl durchsprach. Sie fiel letztendlich auf Eichenholz: Es ist hart und hat ein relativ geringes Schwindmaß. Um die geforderte Glätte des Malgrundes zu erreichen, durften keine gesägten Bretter verwendet werden, da bei dieser Technik die Fasern zu sehr aufrissen. Stattdessen spalteten die Handwerker Baumabschnitte radial auf, und zwar so dünn und schlank wie möglich, um das Gewicht zu reduzieren – eine Technik, die über viele Jahrhunderte erprobt war. Hilfreich dabei ist, dass die den Eichen eigenen Holzstrahlen das Spalten erleichterten. Bohland berichtete, dass das Holz der Bretter astfrei sei. Im Gegensatz zu Nadelholz besitzt ein Eichen-



1 Querschnitt durch eine Spaltbohle mit eingetragenem Querschnitt eines fertigen Brettes



2 Zerteilen eines Stammes in Abschnitte mit der Axt und Abarbeiten des dabei entstehenden Holzkegels (Maßangaben in m)

stamm nur wenige Abschnitte mit einem zu vernachlässigenden Astanteil und beulenartigen Auswüchsen; diese sind meist kaum länger als 150 cm. Weitgehend astfrei und schlank gewachsene Eichen sind naturgemäß in Wäldern leichter zu finden als bei solitär stehenden. Die Be- trachtung heutiger Bestände bestätigt dies. Nur astfreie Stammabschnitte waren den Anforderungen gemäß sauber zu spalten. Somit war auch die Brettänge von maxi- mal 110 cm für den gesamten Deckenbereich vorgegeben.

Im Folgenden will ich versuchen, die handwerkliche Herstellung der Bretter nachzuvollziehen.<sup>14</sup> Nachdem Ende des 12. Jahrhunderts auf der Grundlage der Planung durch entsprechende Versuche festgelegt worden war, wie die Bretterdecke konstruiert werden sollte, und man dafür die ökonomischen Grundlagen gelegt hatte, begannen die Bauleute mit dem Aussuchen und Fällen der Eichenstämmme. Um mark- und splintholzfreie keilförmige Bretter von 22 cm Breite durch Spalten zu erzielen, muss der Stamm

einen Durchmesser von etwa 80 cm ha- ben, was einem Umfang von ungefähr 250 cm entspricht. Bei den schmalen Brettern von 12 cm Breite ist noch ein Stammdurchmesser von knapp 55 cm mit einem Umfang von gut 170 cm er- forderlich. Eine Eiche, die in Augenhöhe einen Durchmesser von 80 cm aufweist, ist je nach Lage 16-18 m hoch gewach- sen. Ihr Wachstum muss gleichmäßig mit konzentrischen Jahresringen verlau- fen sein, auf keinen Fall darf sie einen Drehwuchs aufweisen. Bei richtiger Aus- wahl eines Baumes können aus ihm bis zu drei Abschnitte von 150 cm Roh- baulänge und mit unterschiedlichen Durchmessern gewonnen werden. Da die fertigen Bretter am Rand eine größte Dicke von 35-40 mm haben und deshalb von einem Rohmaß am Splint von 55 mm auszugehen ist (Bild 1), können aus einem dicken Stammabschnitt bis zu 45 gespaltene Bretter und beim dünnsten Abschnitt etwa 30 erzielt werden, von denen nach dem Aufspalten schätzungs- weise nur 60% für den gedachten Zweck einigermaßen tauglich sind (Bild 2). Somit ergäbe sich bei einem Baum mit drei brauchbaren Abschnitten von un- terschiedlichen Durchmessern bei 150 cm Abschnittslänge eine Ausbeute von rund 65 geeigneten Brettern, wobei ein höherer Ertrag nicht ausgeschlossen werden muss. Um die erforderlichen 1300 Bretter zu gewinnen, mussten also 20 gerade gewachsene Eichen von maxi- mal 18 m Höhe gefunden werden.

In der heutigen Forstwirtschaft bereitet die Beschaffung solcher Bäume mit die- sen Qualitätsansprüchen wenig Probleme. Die Suche in den klostereigenen Wäldern mit den oft feuchten und schwer zugänglichen Talauen ist im 12. Jahrhundert je- doch schwieriger. Erleichtert wird die Arbeit in den Win- termonaten, wenn der Boden hart und fest gefroren ist und die Gewässer vereist sind. Da von November bis März genügend freie Hilfskräfte aus der Landwirtschaft zur Unter- stützung der Zimmerleute zur Verfügung stehen, kommt dies der Holzgewinnung beim Fällen, Entasten und Verrücken zu besser begehbar Wegen zur Hilfe. Um die Beförderung zu erleichtern, wird jeder Stamm noch so- gleich am Fällort auf die gewünschten Abschnitte zerteilt. Da es zu damaliger Zeit die erst um 1380 aufkommende Schrotsäge noch nicht gibt, muss für diesen zeitaufwändi- gen Arbeitsschritt eine Axt verwendet werden (Bild 3). Aber auch dann hat ein 150 cm langer Stammabschnitt bei einem Raumgewicht von 800 kg/m<sup>3</sup> noch ein Gewicht von 600 kg. Daher werden die Zimmerleute noch im Wald die einzelnen Abschnitte gehälftet, geviertelt oder bereits

vollständig aufgespalten haben. Zum Spalten in Längsrichtung ist es nötig, die beim Zerteilen des Stammes entstandenen kegelförmigen Spitzen so abzuarbeiten, dass ebene Flächen entstehen, von denen aus die Baumabschnitte mit der dazu eigens geschaffenen Spaltaxt aufgespalten werden können. Zum Transport werden zwei- oder vierrädrige, von Ochsen gezogene Karren benutzt. Nur Ochsen sind dank ihrer Paarhufe in der Lage, sich auch in morastigen Böden einigermaßen problemlos fortzubewegen.

Auf dem südlich der Kirche eingerichteten Bauplatz – *fabrica ecclesiae* – erfolgt nun die weitere Zurichtung durch Zimmerleute – auf Lateinisch: *tignarii/carpentarii* (in Althochdeutsch: *holzweremänner*) – und Tischler – *lignarii* (*holzmeistar*). Das noch frische Holz erleichtert alle Arbeitsvorgänge. Die Spaltbohlen besitzen noch Einrisse durch schräg verlaufende Fasern, die mit einem Bechlagbeil, einer Axtklinge oder einer Dechsel (einem Beil, bei dem die Schneide quer zum Stiel liegt) beseitigt werden müssen. Zur Arbeitserleichterung werden die Brettbohlen auf Böcke gelegt. Die Glättung der später sichtbaren Holzunterseite erfolgt mit der etwa 300 mm breiten Ziehklinge. Während die Handwerker zum Einritzen der Nut ein spezielles Nut- oder Spundeisen benutzen, stellen sie die Feder mit einem Beil mit breiter Schneide oder ebenfalls mit dem Zieheisen her. Zum Schluss werden die bearbeiteten Bretter mit einer Stoß- oder Bügelsäge auf das gewünschte Maß von 107 cm abgelängt. Wie bereits erwähnt, haben die Handwerker nach diesen Arbeitsvorgängen je Stammabschnitt rund 18–27 brauchbare Bretter gewinnen können.

Vor dem Einbau ist es nötig, die Spaltbretter im Regen hochkant an eine Wand gelehnt sechs bis acht Monate zu lagern, um die Gerbsäure austreten zu lassen. Erst danach können sie dem Trocknungsprozess unterworfen werden, der bei einer maximalen Brettstärke von 40 mm rund zwei Jahre dauern kann. Anschließend müssen die zwischenzeitlich noch aufgerissenen und verzogenen Bretter aussortiert werden. Wiederum ist mit einem gewissen Ausschuss zu rechnen, der bei 20 % liegen kann. Die theoretische Berechnung ergibt, dass pro Baum 50 für den Einbau geeignete Bretter zu erzielen sind. Um die erforderliche Summe von 1300 Eichenholzbrettern zu erreichen, ist die oben angegebene Anzahl von 20 zu fällenden Bäumen deshalb auf über 25 zu erhöhen. Natürlich kann bei dem einen oder anderen Stamm auch mehr als die oben angenommene Zahl von Abschnitten herausgeholt werden. – Die Gewinnung der Bretter war also planerisch, handwerklich und logistisch eine herausragende Leistung, die vor dem Hintergrund der technischen Möglichkeiten des frühen 13. Jahrhunderts nicht hoch genug bewertet werden kann.

Für die Einteilung der Decke in kleine und große Kassetten muss die „Baukommission“ seinerzeit von der technisch möglichen Brettfläche von 107 cm ausgegangen sein, ein Maß, welches auch der bildnerischen Gliederung entgegenkam. Dies zeigt sich insbesondere in der Tatsache, dass

sich die mittleren Bildfelder aus drei stumpf gestoßenen und nicht aus über 3 m langen Bohlen zusammensetzen, die durch Spalten kaum herstellbar wären. Die Brettfläche von 107 cm ist somit das Grundmaß der Decke.

Abgesehen von den beiden Brettlagen der Randstreifen, die in Längsrichtung verliefen und von denen eine einseitig genutzt war, um die Bretter der seitlichen Bildfelder aufzunehmen<sup>15</sup>, bestand beziehungsweise besteht die Decke aus sieben Streifen gleichmäßig langer Bretter, die in 2 x 3 über die Mittelschiffslänge durchlaufenden genutzten Leisten mit den Abmessungen von 130 mm Breite und 90 mm Höhe eingelegt waren und in der Mitte der Decke ohne Deckleisten aneinander stießen und dort genagelt wurden. Die Länge der Abschnitte der in der Längsrichtung der Kirche angebrachten genutzten und nicht genutzten Trägerleisten, die die bemalten Bretter mit den Deckenbalken zusammenfügten, richtete sich nach dem Abstand der Deckenbalken, der in der Regel bei 1,25 m lag. Obwohl Bohland darüber nichts berichtete, dürften sie ähnlich wie die Bildbretter aus einer Spaltung von Stammabschnitten herrühren und dann mit der Dechsel, dem Zieh- und Nuteisen auf die erforderliche Form mit der rechteckigen Nut gebracht worden sein.

Die Befestigung der genutzten Leisten erfolgte an den Deckenbalken mit flach geschmiedeten, durch die Deckleiste gestoßenen Bolzen, die mit Nägeln an den Deckenbalken befestigt waren. Die stumpf gestoßenen Bretter der mittleren Bildfelder waren direkt mit den nicht sichtbaren Leisten von 130 mm Breite und 70 mm Höhe durch 12 cm lange Nägel verbunden.<sup>16</sup> Da die langen Schmiedenägel zu weich waren, um ohne Schwierigkeiten in das harte Eichenholz eingeschlagen werden zu können, mussten vorab Löcher gebohrt werden – ein sehr aufwändiges Verfahren, das ein stabiles Gerüst voraussetzte.

Und damit kommen wir zum Gerüst, von dem aus die Bretter angebracht und anschließend bemalt werden konnten. Wie bereits gesagt, ist es eigenartig, dass es trotz der Fülle überlieferten mittelalterlichen Bildmaterials keine Abbildung von einem weit gespannten Flächengerüst gibt. Daher soll hier mit allen Vorbehalten versucht werden, das Gerüst für St. Michael zu rekonstruieren. Für die

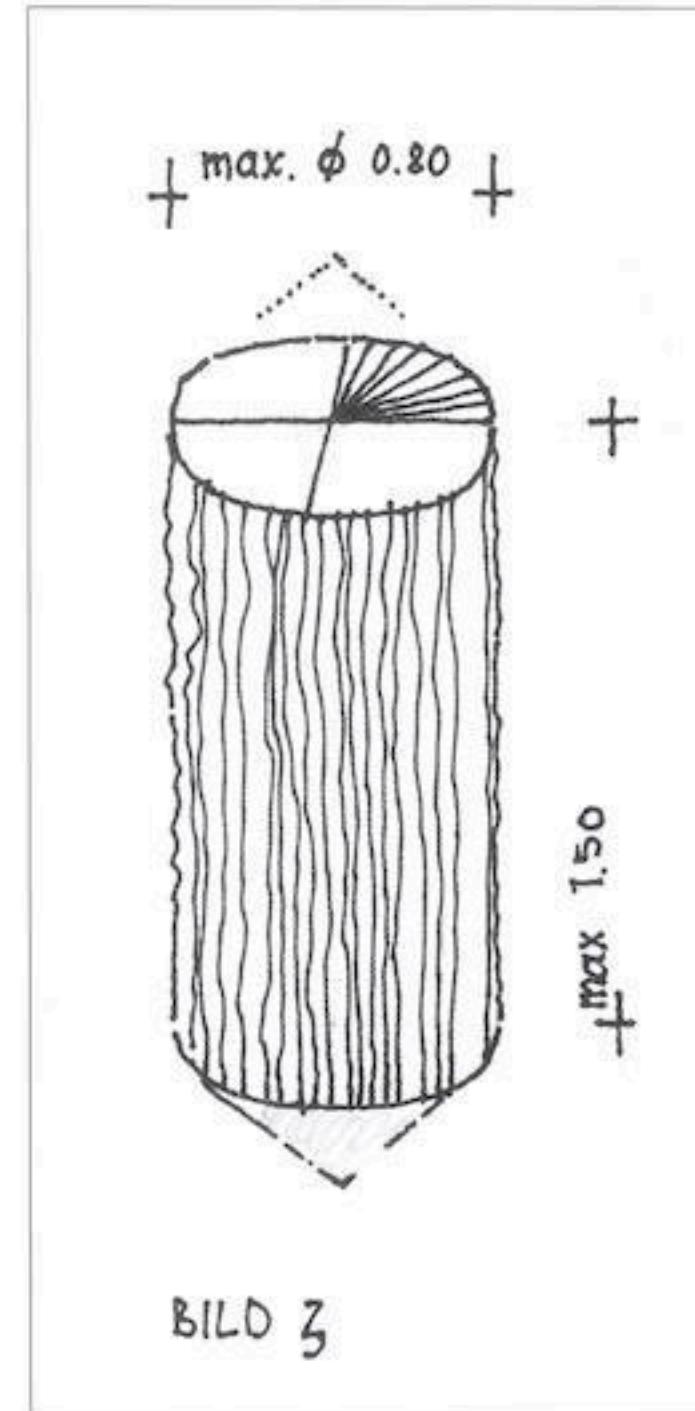
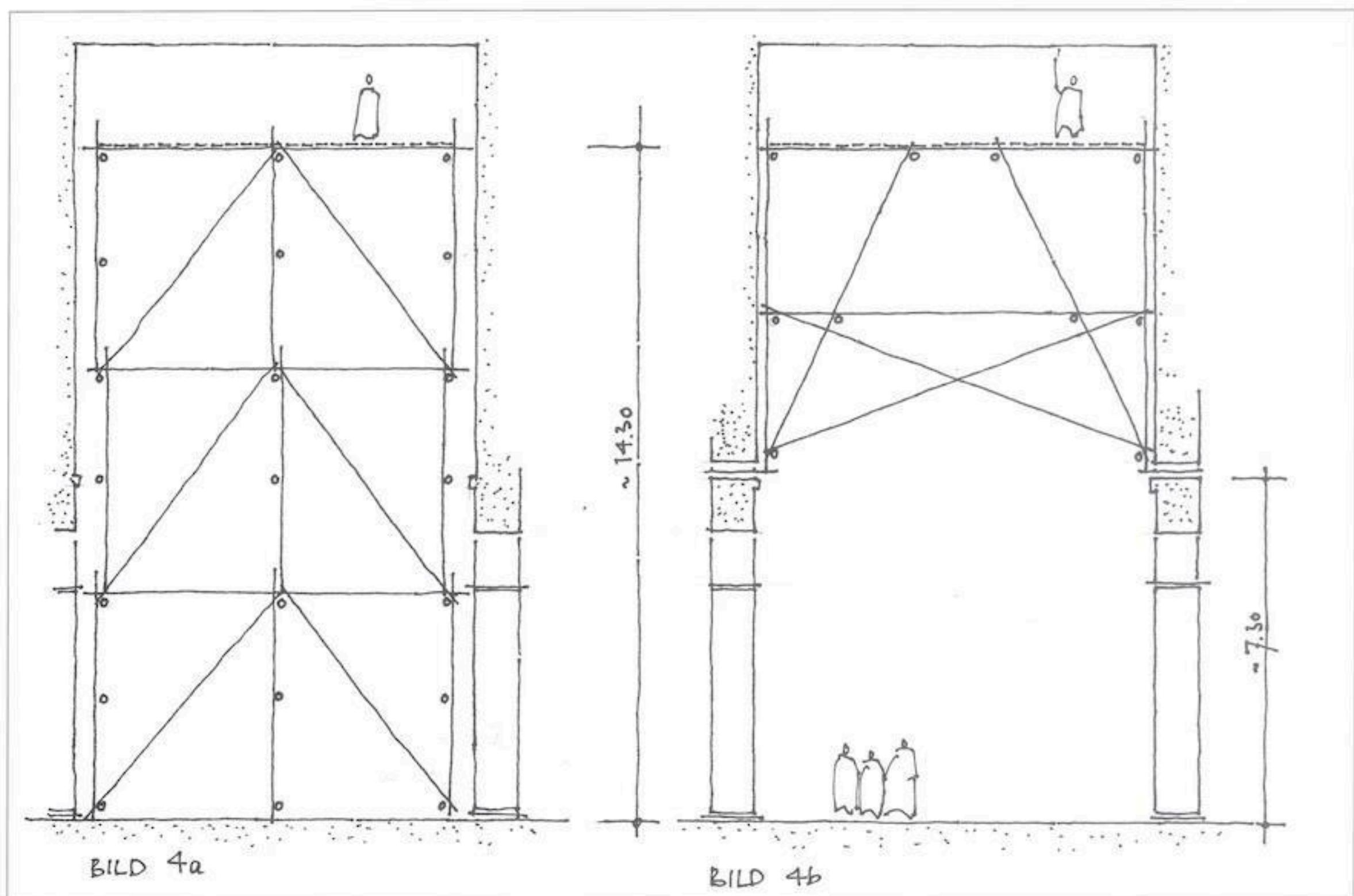


BILD 3

3 Querschnitt durch einen Stamm mit dem Spaltschema (Maßangaben in m)



4a Schema eines Flächengerüstes, aufgestellt auf dem Fußboden; die Kirche ist im Mittelschiff nicht nutzbar (Maßangabe in m).

4b Schema eines Flächengerüstes, aufgebaut ab 7 m Höhe; die Kirche ist über einen langen Zeitraum voll nutzbar (Maßangabe in m).

240 m<sup>2</sup> messende Decke musste es bei einer Deckenhöhe zwischen 16,35 m und 16,70 m bei etwa 14,30 m Höhe liegen, wenn man davon ausgeht, dass der Maler stehend mit ausgestrecktem Arm und einem etwa 60 cm langen Pinsel arbeitete. Es ist nicht geklärt, ob die Decke in einem Zuge gemalt worden ist, was eine vollständige Einrüstung erfordert hätte, oder ob die einzelnen Bilder nach und nach entstanden sind, was lediglich eine Teileinrüstung notwendig gemacht hätte. Um sinnvolle Abschnitte gestalten zu können – ein solcher wäre zum Beispiel ein Bild in der Größe von Adam und Eva mit den Abmessungen von rund 6 x 6 m –, hätte ein Teilgerüst die Maße von gut 7 x 7 m haben müssen. Sein jeweiliges Verschieben wäre nicht einfach, technisch aber durchaus möglich gewesen. Als Hinweis mag das Gerüst gelten, von dem aus Bohland im Zweiten Weltkrieg die Decke abbaute.<sup>17</sup>

Die Konstruktion eines versetzbaren Gerüstes mit der eben beschriebenen Flächengröße muss aus Gewichtsgründen aus Hölzern mit möglichst geringen Querschnitten bestehen. Aber es soll auch leicht zugänglich sein, es darf nicht schwanken und nicht in sich verschiebbar sein und muss die Last von mehreren Personen tragen. Da Gerüststangen

von rund 15,50 m Länge nur unter Schwierigkeiten in den Mittelraum verbracht und aufgerichtet werden können – sie sind auch viel zu schwer –, besteht ein Gerüst, sei es ein Teilgerüst oder auch ein die ganze Fläche einnehmendes, immer aus mehreren Etagen. In der Michaeliskirche ist eine Stangenlänge von etwa 5 m noch handhabbar, sodass drei Etagen erforderlich sind, um an der Decke arbeiten zu können. Für ein Teilgerüst werden mindestens neun Stangen (mittlerer Durchmesser 15 cm) mit horizontal liegenden Stangen mehrfach durch Stricke verbunden und gegen ein Verschieben durch diagonal montierte Hölzer gesichert. Auf die oberen Riegel wird dann die gleiche Konstruktion nochmals aufgesetzt, gefolgt von einer dritten, auf der die Arbeitsfläche aus Bohlen oder geflochtenen Weidenmatten auf einem Rost von Stangen liegt.<sup>18</sup> Zum Schluss ist ein derartiges Teilgerüst gegen Umfallen und Schwanken noch zu den Außenwänden abzustützen. Die oberste Plattform dieses Arbeitsgerüstes ist über Leitern erreichbar, ein kleiner einrolliger Aufzug erleichtert den Materialtransport.

Von Bedeutung für die Art des Gerüstes ist jedoch die Tatsache, dass die Anbringung der Deckenbretter aufgrund des dendrochronologischen Befundes<sup>19</sup> von Ost nach West

erfolgte, obwohl die Thematik des Bildinhaltes für eine Bemalung der Decke von West nach Ost spricht. Daher wird das Mittelschiff vollständig mit einem Flächengerüst eingerüstet worden sein, das in ähnlicher Weise wie das eben beschriebene Teilgerüst konstruiert war. Bei einer Spannweite von jeweils rund 3 m dürften in der Länge mindestens neun und in der Breite mindestens drei senkrechte, also insgesamt 27 Stangen erforderlich gewesen sein (Bild 4a).

Es zeichnet sich jedoch noch eine andere Möglichkeit ab, eine vollständige Einrüstung des Mittelschiffes vorzunehmen. Nach der Zerstörung der Kirche im März 1945 wurden auf den beiden Mittelschiffswänden oberhalb des Gesimsbandes im regelmäßigen Abstand von jeweils rund 100 cm Löcher im Mauerwerk sichtbar. Die akkurat gemauerten Aussparungen von 30 x 30 cm durchstießen in voller Breite die 90 cm starken Hochschiffswände vom Mittelschiff zu den Seitenschiffen.<sup>20</sup> In erster Linie dienten sie als Auflager für die Deckenbalken der Seitenschiffe, in die diese, von den Seitenschiffen her, etwa 30 cm hineingeschoben wurden. Sie müssen daher eine weitere Bedeutung gehabt haben, bevor sie später auf der Mittelschiffseite dünnsschichtig zugemauert und durch Putz verdeckt wurden. Die Öffnungen stammen einwandfrei aus bernwardinischer Zeit.<sup>21</sup> Auf seinen Reisen nach Rom hatte Bernward die Ausstattung von St. Peter bewundern können, von der Bilder, Zeichnungen und Texte überliefert sind. Hier waren die Obergaden des Mittelschiffes durch horizontale und vertikale plastische Bänder in Felder gegliedert, die bemalt waren. Möglicherweise versuchte Bernward, eine derartige Ausgestaltung der Mittelschiffswände zu wiederholen, und benutzte die zum Mittelschiff hin offenen Balkenlöcher als Hilfskonstruktionen für die Auflager der plastischen hölzernen Gliederungselemente. Bevor diese an den Wänden mit Hilfe der Balkenlöcher montiert wurden, konnten sie durchaus als Auflager für ein Deckengerüst eine Funktion gehabt haben. Dies stützt die Vermutung, dass bereits Bernward ein von unten anzubringendes Deckenbild hatte ausführen lassen. Für die Montage eines offenen Dachstuhles oder einer flachen, von oben mit Brettern geschlossenen Decke benötigten die Handwerker keine von unten aufgesetzten Hilfskonstruktionen. Für das Aufmauern der Hochschiffswände bedurften die Maurer nur kleiner, 15 x 15 cm messender Rüstlöcher, so wie sie auf der Südseite etwa 1 m oberhalb der großen Öffnungen 1945 sichtbar wurden.

In die in rund 7,30 m Höhe oberhalb des durchlaufenden Gesimses befindlichen Öffnungen konnte eine trapezförmige Konstruktion eingelegt werden, die dem frei über die gesamte Mittelschiffsbreite gespannten Flächengerüst als Auflager gedient hat (Bild 4b). Eigenartig ist der mit 100 cm sehr enge Abstand der 30 x 30 cm messenden Löcher; für das Auflagern des Flächengerüstes und einer plastischen Wandgliederung hätten weniger Aussparungen genügt. Vorteilhaft war das in großer Höhe angelegte Gerüst für den ungehinderten Ablauf der Gottesdienste; es konnte über viele Jahre, selbst über Jahrzehnte hinweg montiert

bleiben. Umgekehrt wurden das Annageln der Bretter und ihre Bemalung nicht durch ein ständiges Auf- und Abbauen des Gerüstes behindert, um den möglichen Forderungen nach einem frei benutzbaren Raum Rechnung zu tragen.

Kommen wir nun zum Bauzeitenplan und fassen die bisherigen Überlegungen zusammen. Nachdem die „Baukommission“ die Konzeption mit dem bildnerischen Programm und die für das gesteckte Ziel mögliche Konstruktion der Decke beschlossen hat, werden Zimmerleute ausgeschickt, die für die Brettgewinnung geeigneten Eichen in den Auwäldern zu markieren. Sie brauchen für den Hin- und Rückweg von und nach Hildesheim und für das Aussuchen und Markieren einige Tage. Das anschließende Fällen eines Baumes mit einem Umfang von 250 cm und das Entasten erfordern die Kraft von vier Männern für eine knappe Woche. Um den Transport nach Hildesheim zu vereinfachen, werden die für die Deckenbretter brauchbaren Abschnitte von 150 cm Länge ausgesucht; danach wird der Stamm mit Äxten zerteilt. Aber auch die aus dem Stamm gewonnenen drei bis maximal vier tauglichen Stammteile sind mit höchstens 12 Zentnern noch zu schwer, um auf den Bauplatz in Hildesheim transportiert zu werden. Die Zimmerleute spalten sie deshalb schon im Wald auf die gewünschte Brettstärke auf. Eine Berechnung der hier nochmals geschilderten Arbeitsvorgänge ergibt, dass bei besten Voraussetzungen mindestens zehn Tage veranschlagt werden müssen, um die Ausbeute eines Baumes vor St. Michael zur weiteren Bearbeitung liegen zu haben. Da die Winterstage kurz sind und die Zimmerleute bei dem kalten Wetter kaum die Nächte im Wald verbringen wollen, sind einige Tage mehr für die beschriebenen Arbeiten anzusetzen, und sofern das Wetter durch Regen, Schnee oder Tauwetter so schlecht ist, dass im Wald nicht hantiert werden kann, ist dafür ein Zeitraum von bis zu 20 Tagen einzuplanen. Nun liegen die gespaltenen Bohlen auf dem Bauhof. Jetzt werden der Splint und das Mark abgetrennt und anschließend – wie beschrieben – auf die gewünschte Form mit Nut und Feder gebracht. Eine Berechnung des Zeitaufwandes ergibt, dass vier Handwerker etwa einen Monat benötigen, um die aus einem Baum gewonnenen Bretter einbaufähig zu machen. Die fertigen Bretter werden dann zum Ausfällen der Gerbsäure und zum Trocknen zwei bis drei Jahre entsprechend gestapelt, sodass mit allen Nebenarbeiten die Bretter eines Baumes frühestens drei Jahre nach dem Fällen zum Einbau an der Decke bereit liegen. Die Produktion kann durch den Einsatz mehrerer Arbeitsgruppen in allen Herstellungsschritten natürlich erhöht werden.

Hinzu kommt der Arbeitszeitaufwand für die Anfertigung der genuteten und ungenuteten Leisten in der Längs- und Querrichtung, die die Decke in Kassetten gliedern, und das Schmieden der Nägel und Bolzen. Aufgrund der Angaben Bohlands müssen knapp 190 Bolzen zur Befestigung der genuteten Leisten geschmiedet werden, die mit etwa 830 Nägeln von 5 cm Länge an den Deckenbalken zu befestigen sind. Zum Anheften der in der Mitte stumpf gestoßenen Bretter benötigen die Zimmerer weitere 670

handgeschmiedete Nägel von 12 cm Länge.<sup>22</sup> Im Vergleich zum Zeitaufwand für die Anfertigung der Bretter ist der Aufwand für das Schmieden aller Eisenteile so kurz, dass dieser vernachlässigt werden kann.<sup>23</sup> Ein erfahrener Schmied – faber ferrarius oder isarnsmid – war seinerzeit durchaus in der Lage, in kürzester Frist die geforderte Menge in ausreichender Güte je nach Bedarf zu liefern.

Aus diesen Darlegungen ist ersichtlich, dass die baulichen Vorbereitungen für die Bemalung der Decke als schwierig einzustufen sind und genügend Fachkenntnisse zur Bearbeitung von Eichenholz vorliegen mussten. Da aufgrund meiner Untersuchungen<sup>24</sup> die Bäume mit höchster Wahrscheinlichkeit in den Jahren zwischen 1190 und 1207 gefällt wurden, konnte mit dem Einbau der Deckenbretter frühestens im Sommer 1194 begonnen werden. Da ich davon ausgehe, dass die Deckenbretter von einem umfassenden Flächengerüst in einem Zuge von Ost nach West eingebaut wurden und die Bemalung erst nach dem vollständigen Einbau der Bretter und Leisten begann<sup>25</sup> und vier Jahre gedauert haben dürfte, wird die Decke kaum vor 1214 fertig gewesen sein. Hinzuweisen ist nochmals auf die Tatsache, dass mit Ausnahme der Zubereitung des Eichenholzes im Wald alle übrigen Arbeiten nur in der milden Jahreszeit durchgeführt werden konnten. Nicht einbezogen sind die Unterbrechungen, die besonders durch die in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts um und in der Region Hildesheim geführten kriegerischen Auseinandersetzungen entstanden sein dürften.

### Summary

*The ceiling, which was made from 1300 split oak boards, would have required meticulous technical and logistical planning, and therefore also financial planning.*

*Each of the 25 oak trees needed to supply the boards was first cut into lengths of about 150 cm, then split and re-split into wedge-shaped portions to produce boards of around 5.5 cm thickness, measured at the sapwood edge. After being transported to the church, the sapwood and heartwood were removed and the boards reduced by hand to widths of between 12 and 22 cm, with a maximum thickness of 4 cm. The lower surface was smoothed before tongues and grooves were added using special tools.*

*Something like three years elapsed before the best boards could be selected, to allow time for the tannic acid to dry out and the wood to season. The 1700 nails and staples with which the boards were fastened to the roof beams could have been made over a relatively short period of time.*

*All these calculations are based on modern knowledge. Scaffolding was erected so that the boards could be fixed in place and painted. This may have stood directly on the church floor – in which case the nave could not be used – or it may have been a self-supporting platform mounted at a height of about 7 m in recesses. This could have remained in place for years and would not have affected the use of the space in any way.*

*The first trees were felled in 1190, the last in 1207. Based on the time-scale explained above, the painting of the ceiling could not have started before about 1211. The earliest possible date for the completion of the ceiling is therefore 1215.*

(Übersetzung Margaret Wightman)

## Anmerkungen

- 1 Vgl. G. Binding/H. Nußbaum 1978; J. Fitschen 1988; D. Conrad 1990; E. Lacroix 1934; H. Phleps 1930
- 2 Vgl. G. Binding 1991; F. Ostendorf 1982; O. Gruber 1941
- 3 Vgl. J. Sommer 2000, S. 29–34
- 4 Vgl. J. Bohland 1957, S. 19 ff.
- 5 Im 17. und 19. Jahrhundert waren zur Verstärkung und zum besseren Halt der Decke weitere, aber schwächere Deckenbalken eingefügt worden (vgl. J. Bohland 1957, S. 20).
- 6 Siehe H. J. Schuffels 1993, S. 32
- 7 Vgl. J. Bohland 1957, S. 20
- 8 Zu den wenigen Objekten, die ein solches Kulturdenkmal bewahren, gehören neben der Michaeliskirche die Benediktiner-Abteikirche in Peterborough/England, die Kirche St. Martin in Zillis/Graubünden (siehe Ulrich Ruoff, Mathias Seifert und Felix Walder: Dendrochronologische Untersuchungen 1994/95. In: Christine Bläuer Böhm, Hans Rutishauser und Marc Antoni Nay (Hrsg.): Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zur Konservierung und Pflege. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 243–265) und die schwedische Kirche in Dädesjö/Småland.
- 9 Geheimes Staatsarchiv Berlin; I. HA. Rep. 76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III: Bericht des Malers Karl Bohlmann über die 1909–1910 ausgeführte Restaurierung der alten Deckenmalerei in der St. Michaeliskirche zu Hildesheim vom 15. Juli 1910. Siehe auch die Auswertung der Archivalien von Rüdiger Lilge in dieser Publikation.
- 10 G. Binding 1987, S. 21 u. S. 44; darin enthalten, aber nicht hervorgehoben, einige Zitate aus R. Assunto 1963
- 11 R. Assunto 1963, S. 174: *Venustas est quidquid illud ornamenti, et decoris causa aedificis aditur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae (Etymologiae XIX, XI 1).*
- 12 Vgl. J. Bohland 1957, S. 19
- 13 Vgl. U. Müller 2000, S. 72
- 14 Diese Überlegungen wurden gemeinsam mit dem Holzfachmann und Werkzeugsammler Hans-Tewes Schadwinkel in Hohenhameln-Mehrum durchgeführt.
- 15 Siehe J. Sommer 2000, S. 53, Abb. 45 (Auf der Abbildung ist die beschriebene Konstruktion sehr gut erkennbar.)
- 16 Für die zusätzliche Befestigung an den jüngeren Deckenbalken sind L-förmige Eisenwinkel mit Nägeln von etwa 6 cm Länge verwendet worden.
- 17 Vgl. C. Alphei 1993, S. 10, Foto von 1944 mit dem Gerüst für den Ausbau der Decke
- 18 Vgl. G. Binding/H. Nußbaum 1978; J. Fitschen 1988; D. Conrad 1990; E. Lacroix 1934; H. Phleps 1930
- 19 Siehe den letzten Absatz meines Beitrages in Verbindung mit Anmerkung 24
- 20 Die Vorkirche des ehemaligen Benediktinerklosters Paulinzella in Thüringen besitzt oberhalb des mittleren Gesimsbandes gleichartige Öffnungen.
- 21 Vgl. H. Beseler/H. Roggenkamp 1979, S. 49, Foto Nr. 61; C. Alphei 1993, S. 31 u. S. 41, Fotos von 1947 und 1949 vom unverputzten Kirchenschiff
- 22 Vgl. J. Bohland 1957, S. 21
- 23 Die Anfertigung der Nägel erfolgte am „Fließband“ und dürfte bei den kurzen jeweils nur maximal 15 und bei den längeren etwa 20 Minuten gedauert haben.
- 24 Siehe die Berichte von Prof. Dr. Peter Klein, Universität Hamburg, Fachbereich Biologie, Ordinariat für Holzbiologie, vom 26.11.1999 und vom 16.6.2000 sowie seinen Beitrag „Dendrochronologische Untersuchungen an Bohlen der Holzdecke von St. Michael“ in dieser Publikation. – Das Urteil Prof. Dr. Kleins, dass aus seinen dendrochronologischen Daten der fünf untersuchten Bretter nicht auf unterschiedliche Entstehungszeiten geschlossen werden kann, ist von mir nicht nachzuvollziehen. Seine Grafik zeigt eindeutig die unterschiedlich breiten Bohlen, an denen er die Fälldaten ermittelt hat. Aufgrund der Kenntnis mittelalterlicher Baugewohnheiten muss davon ausgegangen werden, dass die mit der Anfertigung der Deckenbretter beschäftigten Handwerker bewusst sorgfältig mit dem so schwer beschafften Eichenholz umgegangen sind. Das sorglose Abtrennen von Splint- und Kernholz wurde vermieden. Aus rein wirtschaftlichen Gründen ergaben sich die Brettbreiten von 12–22 cm. Lediglich bei einer gewünschten Verwendung durchweg gleich breiter Bretter und der sich daraus zwangsläufig ergebenden Abtrennung von Kernholz dürften sich Schwierigkeiten bei der Ermittlung der Fälldaten ergeben. – Als Tatsache steht auf jeden Fall fest, dass die Eichenbäume in weit auseinander liegenden Jahren gefällt sowie bearbeitet und die Bretter anschließend von Ost nach West abschnittsweise an der Decke angebracht worden sind.
- 25 Vgl. P. Königfeld/W. Fünders/E. Behrens 1991, S. 30 sowie auch den Beitrag „Technik der ursprünglichen Malerei“ in dieser Publikation
- Müller, Ulfrid: Das Dachwerk der Ev.-luth. St. Osdag-Kirche in Neustadt-Mandelsloh. In: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen. Jg. 20, H. 2/2000, Hameln 2000, S. 72–76.
- Ostendorf, Friedrich: Die Geschichte des Dachwerkes. Leipzig/Berlin 1908 (Nachdr. 1982).
- Phleps, Hermann: Mittelalterliche Gerüstbauten. In: Die Denkmalpflege. Berlin 1930, S. 111 ff.
- Schuffels, Hans Jakob: Bischof Bernward von Hildesheim – eine biographische Skizze. In: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Hrsg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993. Bd. 1. Mainz 1993, S. 29–43.
- Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Nachdr. der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

## Literatur

- Alphei, Cord: Die Hildesheimer Michaeliskirche im Wiederaufbau 1945–1960. Hildesheim 1993.
- Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1963.
- Beseler, Hartwig/Roggenkamp, Hans: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Berlin 1954 (Nachdr. 1979).
- Binding, Günther: Bischof Bernward als Architekt der Michaeliskirche in Hildesheim (Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln 35). Köln 1987.
- Binding, Günther: Das Dachwerk auf Kirchen im deutschen Sprachraum vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. München 1991.
- Binding, Günther/Nußbaum, Herbert: Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen. Darmstadt 1978.
- Bohland, Joseph: Das konstruktive Gefüge der Holzdecke von St. Michael. In: Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 2, 1955–1956. Hildesheim 1957, S. 19 ff.
- Conrad, Dietrich: Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung. Leipzig 1990.
- Fitschen, John: Mit Leiter, Strick und Winde. Bauen vor dem Maschinenzeitalter. Basel 1988.
- Gruber, Otto: Dachwerk und oberer Raumabschluss der mittelalterlichen Kirchen. In: Jahrbuch der Technischen Hochschule Aachen. Jg. 1. Essen 1941, S. 125.
- Königfeld, Peter/Fünders, Wolfgang/Behrens, Elke: Zur historischen Technologie der Dekorationsmalerei. In: Raumkunst in Niedersachsen. Hrsg. von Rolf-Jürgen Grote und Peter Königfeld. München 1991, S. 27–41.
- Lacroix, Emil: Die mittelalterlichen Baugerüste. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege. Berlin 1934, S. 218 ff.

## Bildnachweis

Alle Strichzeichnungen von Ulfrid Müller

# Dendrochronologische Untersuchungen an Bohlen der Holzdecke von St. Michael

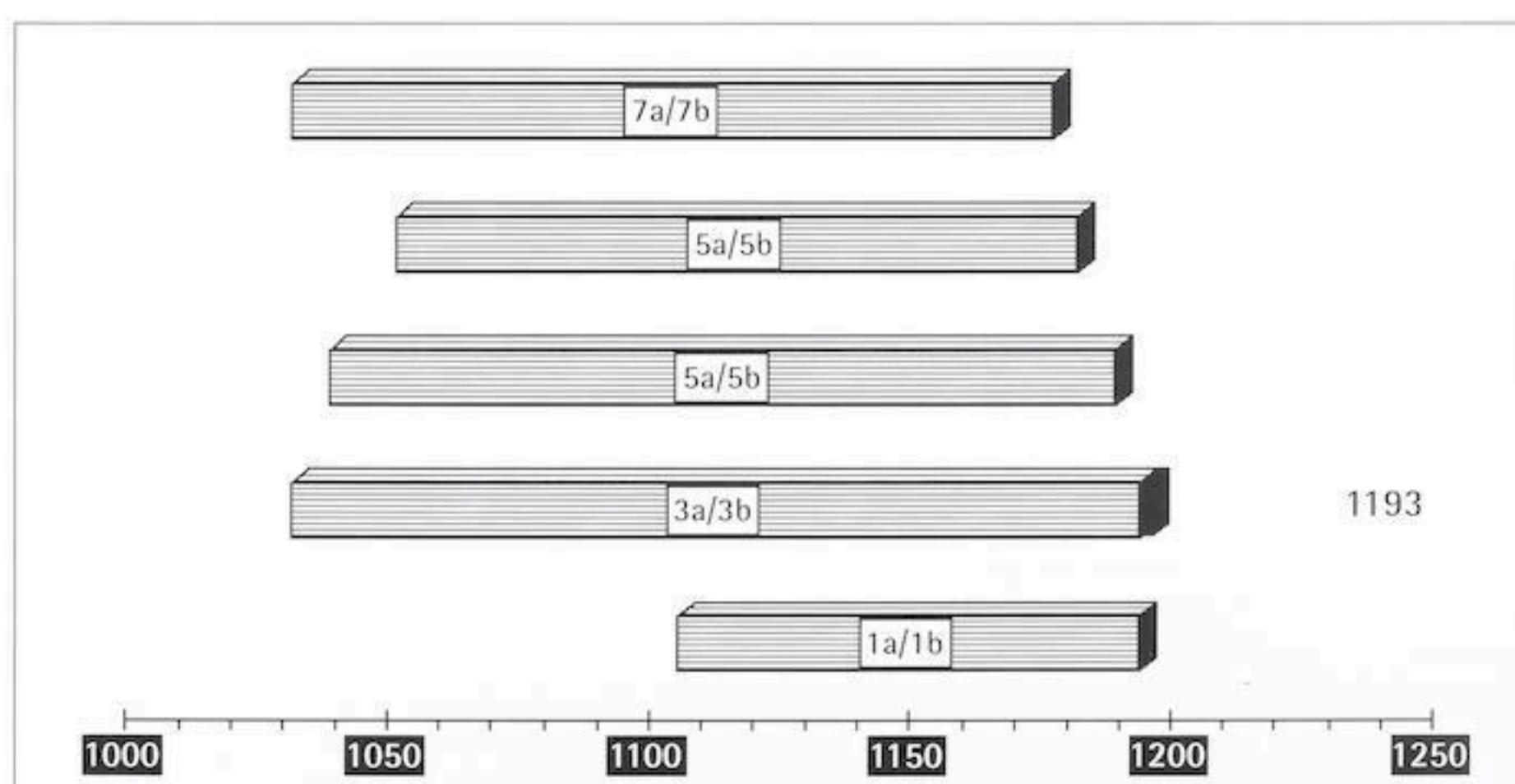
*Die Analyse des Jahrringwachstums ermöglicht der Dendrochronologie Rückschlüsse auf das Fälldatum des Holzes und wurde daher auch zur Altersbestimmung der Deckenbohlen von St. Michael angewandt. Der Autor stellt die Untersuchungsergebnisse vor, weist aber auch auf die eingeschränkte Aussagefähigkeit der Resultate aufgrund der geringen Anzahl der untersuchten Hölzer hin.*

Peter Klein

Die dendrochronologische Datierung beruht auf der Breitenmessung von Jahrringen und erlaubt durch den Vergleich mit existierenden Regionalchronologien die Bestimmung des Fälldatums der verwendeten Bäume. Zudem kann sie damit auch Hinweise auf die regionale Herkunft des Holzes geben. Dabei wird die biologische Gegebenheit zugrunde gelegt, dass die Jahrringbreitenfolgen von gleichzeitig lebenden Bäumen einander ähnlich sind. Zur Datierung von Hölzern unbekannten Alters ist daher eine Vergleichsjahrringfolge (Jahrringchronologie) erforderlich, die den durchschnittlichen jährlichen Zuwachs einer Baumart in einer Region in den einzelnen Jahren angibt. Die Datierung von Jahrringfolgen erfolgt durch einen Ähnlichkeitsvergleich mit dieser kalendarisch fixierten Jahrringfolge. Die Ähnlichkeit zweier Jahrringfolgen wird statistisch durch zwei Parameter beschrieben, den Gleichläufigkeitswert und den t-Wert aus der Korrelationsrechnung. Bei einer dendrochronologischen Datierung muss zwischen der Datierung der Jahrringfolge eines Balkens oder einer Bohle und der des Fällungsjahres des Baumes unterschieden werden. Die gelungene Datierung einer Jahrringfolge ist stets jahrgenau. Falls eine Datierung nicht gelingt, dann ist auch eine ungefähre Zuweisung etwa in ein Jahrzehnt oder Jahrhundert nicht möglich.

Bei Eichenholz lassen sich drei Stufen abnehmender Datierungsschärfe unterscheiden:

- Der jüngste im Leben eines Baumes gebildete Jahrring liegt unmittelbar unter der Rinde. Falls die Rinde noch erhalten ist und die zeitliche Einordnung der gesamten Jahrringfolge gelingt, ist das Fälldatum des Baumes jahrgenau bestimmbar.
- Falls an einer Holzprobe die Rinde und ein Teil des äußeren hellen Holzmantels, des Splintholzes, infolge von Bearbeitungsmaßnahmen, späterer Abnutzung oder Verwitterung fehlen, muss der ursprüngliche Splintumfang geschätzt werden. Die Anzahl der Splintjahrringe bei Eiche hängt unter anderem von der geographischen Lage des Standortes, vom Baumalter und von der durchschnittlichen Breite der Jahrringe ab. In Norddeutschland geht man von einem Minimum von sieben Splintjahrringen und einem Median (Mittelwert) von 16 Splintjahrringen aus. Zur Beschreibung der Variabilität dient hier der so genannte 90 % Spielraum, der den Wertebereich benennt, in dem 90 % aller Daten liegen. Er beträgt für Norddeutschland +14/-6 Jahre, das heißt, dass die Gesamtanzahl der Splintjahrringe zwischen 10 und 30 liegt.



1 Dendrochronologische Datierung von fünf Bohlen in St. Michael

3. Wenn eine Eichenholzprobe keinen Splint aufweist, kann nur ein terminus post quem angegeben werden. Für die Errechnung eines frühesten Fälldatums müssen zumindest sieben Splintholzjahrringe zum letzten Kernholzjahrring ergänzt werden. Es bleibt jedoch ungewiss, wie viele Splintholzjahrringe im Einzelfall vorhanden waren und ferner, wie viele Kernholzjahrringe bei der Bearbeitung mit abgetrennt wurden.

Was kann nach diesen Vorbemerkungen nun aus den wenigen Daten von St. Michael geschlossen werden (Abb. 1 und Abb. 2)?

- Eine Bohle (3a/3b) enthält drei Splintholzjahrringe. Daraus resultiert hier ein jüngster Kernholzjahrring von 1190 – ebenso wie bei Bohle 1a/1b.
- Somit ergibt sich ein frühestes Fälldatum bei einem Minimum von sieben Splintholzjahrringen von 1197; wahrscheinlicher ist jedoch ein Fälldatum zwischen 1200 und 1220.
- Betrachtet man das Kollektiv von nur fünf Bohlen – eine größere Anzahl von Proben konnte aufgrund der engen Ablaufplanung nicht entnommen werden – mit jüngsten Kernholzjahrringen von 1173 bis 1190, so zeigt sich, dass die Fälldaten es nicht erlauben, unterschiedliche Entstehungszeiten für einzelne Bauabschnitte der Decke abzuleiten.

#### Summary

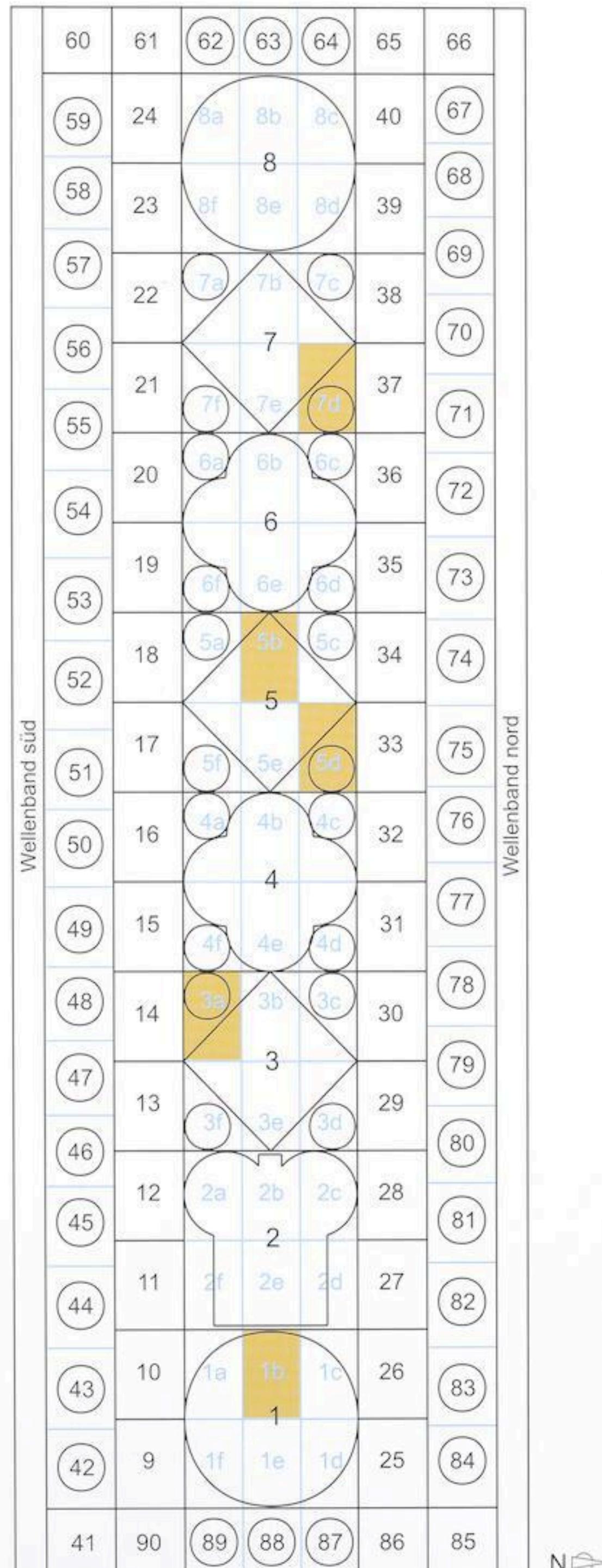
*Following the dendrochronological analyses of parts of the oak timber used for the ceiling it can be concluded that it could not have been possibly felled before 1197, but more plausibly between 1200 and 1220, although none of these datings can be preferred over the other. The number of boards analysed was not sufficient enough for further discussing any dating-related assumptions about the ceiling and its construction.*

#### Abbildungsnachweis

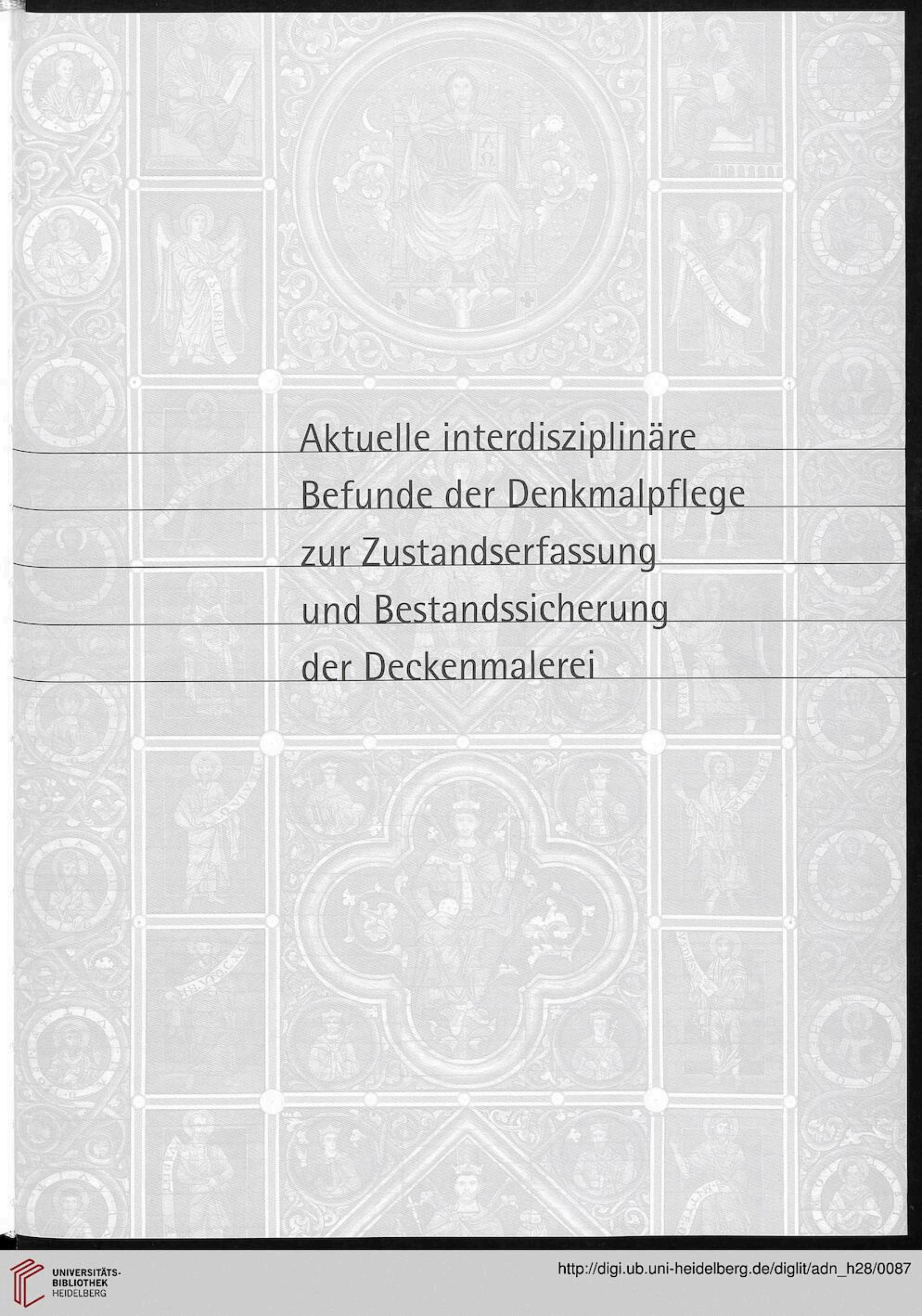
Abb. 1: Verfasser

Abb. 2: Elke Behrens (Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege)

2 Referenzflächen der dendrochronologischen Untersuchung für die Probenentnahme (farbig markiert)







# Aktuelle interdisziplinäre Befunde der Denkmalpflege zur Zustandserfassung und Bestandssicherung der Deckenmalerei

# Organisation und Planung des Projektes

*Ein so herausragendes und bedeutendes Kulturdenkmal wie die Kirche St. Michael in Hildesheim unterliegt in besonderem Maße der denkmalpflegerischen Sorgfaltspflicht. Die hier vorgenommene Bestands- und Zustandserfassung der Deckenmalerei war deshalb interdisziplinär angelegt und bezog neben konventionellen Verfahren auch innovative Methoden der visuellen Bestandsaufnahme sowie EDV-gestützten Dokumentation ein, sodass der grundlegenden denkmalpflegerischen Maßnahme exemplarische Bedeutung zukommt.*  
*Die Komplexität der Aufgabenstellung, die Größe der Decke und die relativ kurze Gerüststandzeit erforderten eine sehr präzise und systematische Planungs- und Vorbereitungsphase.*

Christina Achhammer, Elke Behrens, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann, Rolf-Jürgen Grote, Jürgen Heckes, Annette Hornschuch

## Zielsetzung

In interdisziplinärer Zusammenarbeit zwischen der Abteilung Informationssysteme des Deutschen Bergbau-Museums (DBM) sowie den Restauratoren und Dokumentations-spezialisten im Referat Restaurierung des projektleitenden Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege (NLD) sollte eine komplette, praxisoptimierte restauratorische Bestandserfassung und Zustandsbeschreibung der ca. 242 m<sup>2</sup> großen Deckenmalerei mit dem Ziel erarbeitet werden, neben herkömmlichen Kartierungsverfahren auch neue EDV-gestützte Methoden zu erproben.

Im Zentrum des Interesses standen also:

- detaillierter Schadens- und Altersplan der Decke – Aktualisierung des bisherigen kunsthistorisch-restauratorischen Kenntnisstandes;
- die Entwicklung eines Verfahrens zur Langzeitkontrolle verschiedener Phänomene der Malerei durch die analoge Bildaufnahme und digitale Bildbearbeitung;
- die kritische Betrachtung der Vor- und Nachteile beider Dokumentationsverfahren;
- Möglichkeiten der zukünftigen Verwaltung aller erhobenen Daten in einem teilobjektbezogenen digitalen Informationssystem;

- die Erarbeitung eines Konservierungskonzeptes für zukünftige Maßnahmen.

Wegen der gottesdienstlichen Gegebenheiten war die Gerüststandzeit auf neun Wochen begrenzt. Um einen reibungslosen Ablauf der Arbeiten innerhalb dieser Frist zu gewährleisten, bedurfte es einer präzisen neunmonatigen Vorbereitungsphase. Eine wichtige Grundlage bildete die Auswertung der zusammengestellten Archivalien hinsichtlich der für die Restauratoren wichtigen Belange (siehe das Ergebnis der Archivrecherche von Rüdiger Lilge in dieser Publikation). Danach lassen sich trotz der langen und bewegten Geschichte der Kirche nur relativ wenige größere Maßnahmen für die Decke nachweisen.

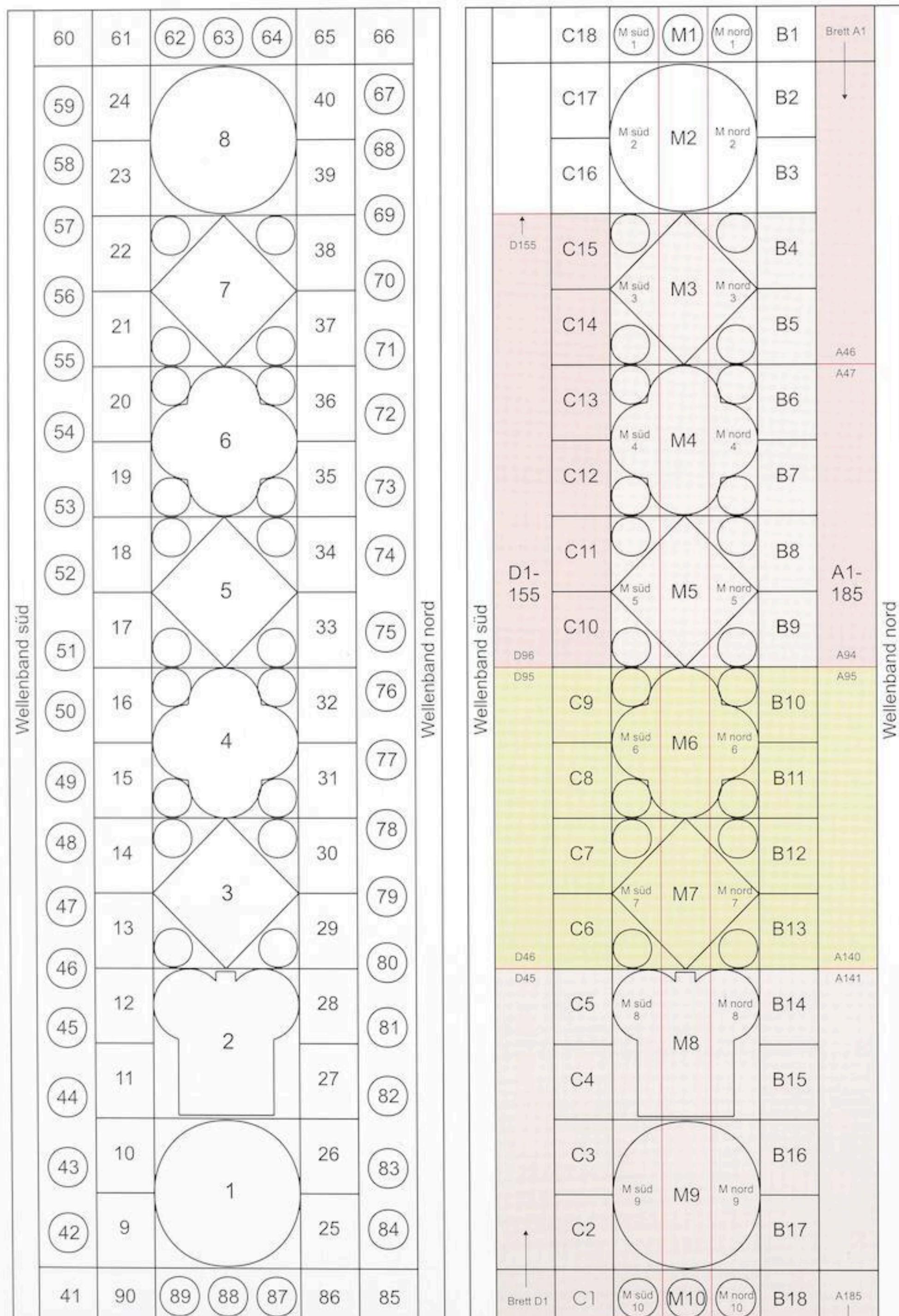
Basierend auf dem Erfahrungsschatz mit anderen Bestands- und Zustandsaufnahmen an bemalten Holzdecken wurde eine Liste möglicher Fragestellungen (Kartierungsthemen) formuliert, die in Form von Kartierungen erfasst werden sollten. Es war beabsichtigt, den Bestand der ursprünglichen Malerei sowie noch vorhandener Übermalungen späterer Maßnahmen genauestens herauszufiltern, da immer wieder die Frage gestellt wird, welche Flächen (Felder) nach den Überarbeitungsphasen wirklich noch ursprünglich seien. Des Weiteren sollten die Malereischäden sowie Beobachtungen am hölzernen Träger dokumentiert werden.

## Gerüststellung und Installationen

Der Aufbau des Gerüstes dauerte vier Tage. Dank der modernen Gerüsttechnik war es sicher keine so große Herausforderung wie zur Entstehungszeit der Malerei, die Decke einzurüsten; dennoch bot sich ein imposanter Anblick beim Emporwachsen des Skelettes. Ein Treppenturm mit integriertem Lastenaufzug in der Nord-West-Ecke des Schiffes erleichterte den Auf- und Abstieg und diente dem Transport von Material. Im Vorfeld war der Abstand der Plattform zur Decke auf 2,20 m festgelegt worden, um einen besseren Überblick über größere Deckenbereiche zu erhalten, denn das Hauptaugenmerk war ja nicht auf eine Bearbeitung der Malerei, sondern auf die phänomenologischen Beobachtungen gerichtet. Die eigentliche Plattform wurde aus zweilagigen Bohlen gebildet. An ihren Längsseiten sorgten gelochte Aluminium-



1 Restauratorenteam des NLD bei der Vorkartierung



2 Auswertung der Literatur und Archivalien. Links das Orientierungssystem von 1999 des NLD mit ikonografischer Feldeinteilung nach der Publikation von Johannes Sommer; rechts der Ausbauplan von 1943 nach Joseph Bohland (M nord 3/18 = 3. Mittelfeld, nördliche Seite, 18. Brett).

■ Auslagerung Sakristei der Bernwardsgruft      ■ Auslagerung in der Kirche Wittenburg  
■ Auslagerung Totenkeller des Priesterseminars Brühl      □ an Ort und Stelle verblieben



3 Einrüstung der Decke  
mit Blick nach Osten 1999



4 Arbeitsraum für die interdisziplinären  
Untersuchungen auf der Gerüstplattform  
mit Blick nach Osten

elemente für eine gute Umlüftung der Decke während der Gerüststandzeit. Dies wurde während der gesamten Gerüststandzeit und darüber hinaus auch nach dem Abbau des Gerüstes durch Klimamessungen kontrolliert (siehe den Beitrag von Helmut Berling, Bernhard Blömer und Axel Büsing in dieser Publikation). Feuchte- und Temperaturfühler waren dazu auf dem Dachboden, direkt unter der Decke und im Kirchenschiff platziert. So konnten die Klimadaten während der Bearbeitungszeit sowie generell die klimatischen Verhältnisse in Hinblick auf den Luftwechsel oder den Unterschied zwischen Dachboden und Decke kontinuierlich aufgezeichnet werden.

Zwei voneinander getrennte Stromkreise sorgten jeweils für die Energiezufuhr der Lampen und anderer technischer Gerätschaften. Als Beleuchtung für die Beobachtungen und die Fotografie waren die in der Restaurierung bewährten Halogenlampen im Einsatz, die relativ wenig Hitze abstrahlen, dabei aber dem Tageslichtspektrum sehr nahe kommen. Um eine dichte Kommunikation zwischen den Restauratoren und den Bearbeitern und Bearbeiterinnen am PC während der Kampagne vor Ort zu gewährleisten, entschied man sich dafür, die PC-Arbeitsplätze direkt auf dem Gerüst zu installieren.



5 Mikroskopische Voruntersuchung  
entnommener Proben direkt vor Ort

#### Fotografische und digitale Vorarbeiten

Aufgrund der relativ kurzen Gerüststellung wurde im Vorfeld versucht, durch optimale fotografische Abbildungen ein Kennenlernen der Decke zu ermöglichen. Als Basis für die Arbeitsplanung wurde ein Bildplan der gesamten Decke erstellt. Bereits 1998 begannen im DBM die dafür notwendigen Arbeiten, die zusammen mit dem Arbeitsplan des NLD im Folgenden kurz erläutert werden.

#### Arbeitsplan

##### Oktober 98

Kalibrierung der im DBM vorhandenen Linhof-Kamera für Großbildaufnahmen (13 x 18 cm). Ausleuchtungs- und Abbildungstests mit der Linhof-Kamera und asymmetrischen Flächenleuchten.

##### November 98

Ortstermin in Hildesheim zur Anfertigung von Testaufnahmen.

##### Dezember 98

Farbwiedergabestests zur Bestimmung geeigneter Metalldampfleuchten.

##### Februar 99

Flächendeckende Abbildungen in Coloria und Schwarzweißnegativ (13 x 18 cm), 18 Teile. Multispektralaufnahmen in 8-Kanal-Technik von vier Deckenmotiven (Originalbestand und verschiedene Restaurierungsphasen). Photogrammetrische Aufnahme der Decke. Geodätische Vermessung der Decke.

**März 99**

Berechnung des digitalen Farbbildplanes der Decke.  
Erstellen von Dokumentationsgrundlagen  
(Orientierungssystem, CAD-Prototypdateien für die  
Kartierung manuell und digital).

**April 99**

Überlagerung und Entzerrung der Multispektralmotive.  
Konzeption der benötigten Hard- und Softwarebeschaf-  
fung des NLD.

**Mai–Juli 99**

Herstellung von Referenztafeln zur Simulierung der ers-  
ten Farbfassung (Fachhochschule Hildesheim, NLD).  
Testläufe der CAD-Dateien mit hinterlegtem Bildplan  
(Printraster).

**Juli 99**

Multispektralaufnahmen in 8-Kanal-Technik der Refe-  
renztafeln und digitale Überlagerung.  
Anamnese des Objektes in Klausur durch das NLD-Team.

**August 99**

Erstellung eines Handbuches zur Schadenskartierung mit  
CAD-Software auf der Grundlage von Bildplänen.  
CAD-Schulung der Restauratoren.  
Erarbeitung der Layerstrukturen für die Haupt-Projektdatei  
(Kartierthemen) und von Konzepten für die Datenverwal-  
tung.  
Vorkartierung durch die Restauratoren nach Kenntnis-  
stand.  
Plots sämtlicher Kartierungsgrundlagen für die manuelle  
Kartierung.

**September 99**

Flächendeckende UV-Fluoreszenzaufnahmen der Decke in  
80 Teilen.  
Gerüststellung/Beginn der Kampagne vor Ort.

**Oktober 99**

Klassifizierungstests von Phänomenen anhand der Multi-  
spektralaufnahmen.

**November 99**

Spektralphotometrische Messungen an der Deckenmale-  
rei zur Farbkalibrierung der Druckausgaben.  
Ergänzende geodätische Vermessungen zur genauen Be-  
stimmung der Deckenlage.  
Multispektralaufnahmen von vier zusätzlichen Motiven  
mit typischen Schadensphänomenen.  
Makro-Stereoaufnahmen von Schadensphänomenen.

**Anpassung der Konzepte an die Gegebenheiten vor Ort**

Dadurch, dass die Gerüstplattform den oberen Rundbogen-  
bereich der Fenster anschnitt, ergab sich hier ein neuer  
Raum unter der Decke mit ganz eigenen Lichtverhältnis-  
sen und einer sehr schönen, außergewöhnlichen Arbeits-  
atmosphäre.

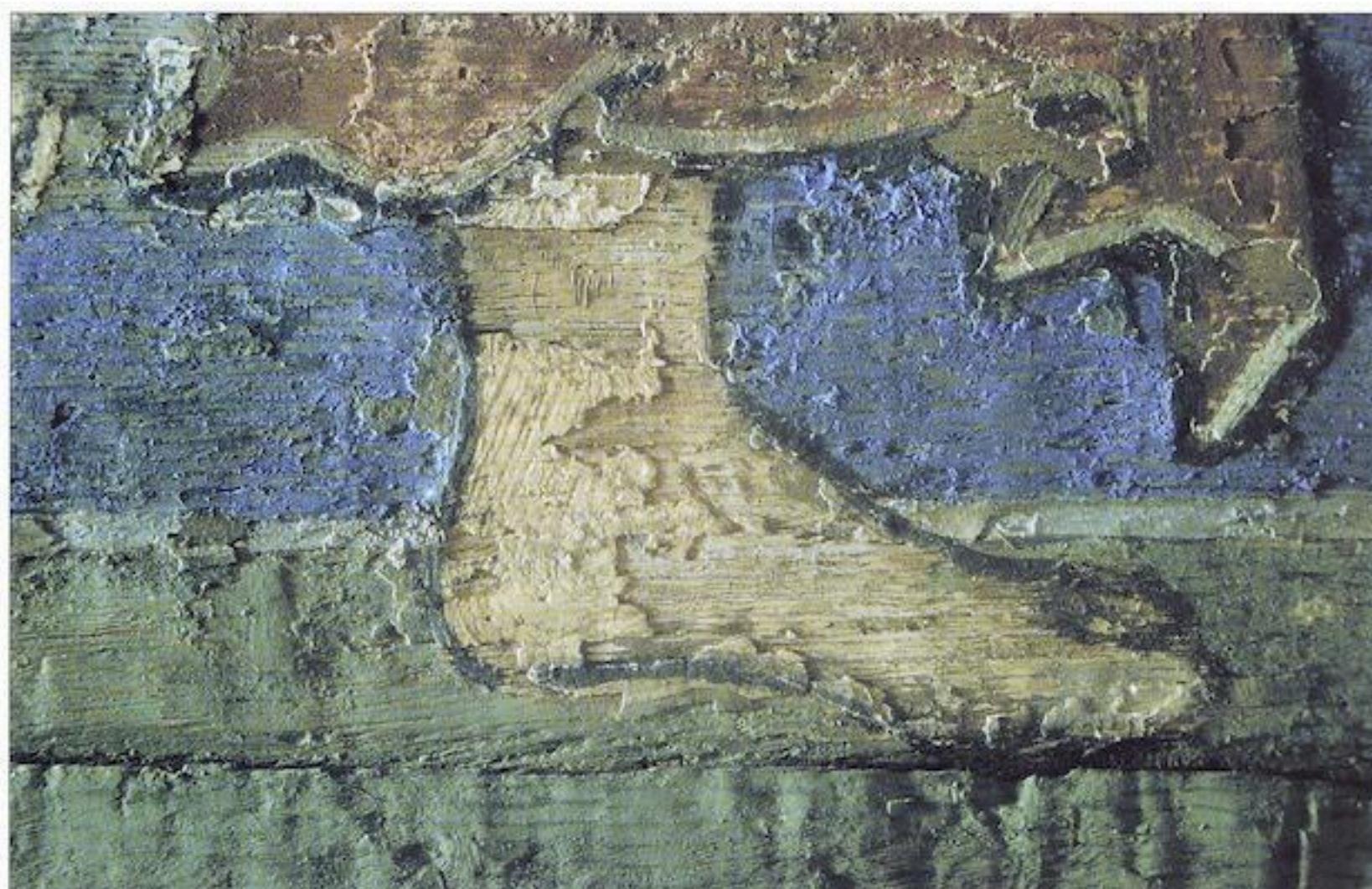


6 Gezielte Untersuchung der Malerei mit flexilem Streiflicht



7 Restauratorenteam des NLD beim Kartieren auf dem Gerüst

Die Überraschung war groß, als man die Malerei zum ersten Mal direkt vor Augen hatte. Es galt, Gelesenes nachzuvollziehen und zu überdenken, gegebenenfalls auch zu revidieren. Bei dieser ersten Betrachtung der Deckenmalerei aus nächster Nähe war allen Beteiligten sofort klar, dass die anfängliche Planung nicht in allen Punkten umgesetzt werden konnte. Es bedurfte einer gewissen Zeit des „Einle-  
sens“ und Verstehens der Malerei, da die stark zerklüfteten Oberflächen mehr oder weniger große Zusammenhänge von Materialresten aus allen Phasen der Überarbeitungen aufwiesen. Nicht immer war eine Zuordnung möglich, zu-



8 Maleachi (Deckenfeld 28).  
Detail einer zerklüfteten Oberfläche

mindest nicht in neun Wochen Gerüststandzeit, bei ca. 242 m<sup>2</sup> bemalter Fläche und zwei bis drei Bearbeitern beziehungsweise Bearbeiterinnen. Das Vorgehen musste also kurzfristig geändert werden. Die Schadenskartierung als wichtiger Bestandteil der Zustandsaufnahme blieb bestehen, für die Bestandsaufnahme der 130 Felder wählte man dagegen ein weniger zeitaufwendiges Verfahren. Mit möglichst genauen Beschreibungen jedes Gliederungsteiles der einzelnen Bilder wurden steckbriefartig die wichtigsten, im Schnelldurchlauf zu beobachtenden Informationen gesammelt, die später in einer Teildatenbank zusammengestellt und verwaltet werden. Nur an ausgesuchten Referenzflächen wurden Detailkartierungen und -beschreibungen angefertigt.

#### Summary

*A co-operation between the Deutsches Bergbau-Museum (German Mining Museum/DBM), restorers and documentation experts from the Department of Restoration at the Lower-Saxon State Institute for the Care of Monuments was initiated with the intention of acquiring a complete and praxis-optimized restoration-oriented findings and condition report of the ceiling painting at St. Michael's by not merely using conventional mapping procedures but by testing new, computer-aided methods as well. During the preliminary phase all archival documents relevant to the object were evaluated, mapping categories formulated, photographs of the ceiling taken from ground level and a digital, rectified mosaic map of the painting provided as a working basis. After viewing the painting up close from the scaffold the initial plan of an all-encompassing findings report had to be abandoned as the surfaces showed*

*remnants stemming from all touch-up and re-working phases the origin of which could not be clearly assigned in every instance. Though the area-wide mapping of damage was maintained recording the findings and condition in a restoration-orientated way was reduced to brief descriptions of the individual paintings which were complemented with photos. Detailed mappings and descriptions were prepared for selected reference areas.*

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 4, 5, 7: Elke Behrens  
(Niedersächsisches Landesamt  
für Denkmalpflege, NLD)

Abb. 3: Dieter Rentschler-Weißmann  
(NLD)

Abb. 6: Brita Knoche (NLD)  
Abb. 8: Christina Achhammer,  
Detlev Gadesmann (NLD)

#### Quellen und Literatur

Bohland, Joseph: Plan der Decke mit Angabe der Feld- und Bündelbezeichnung und Schatzorte. Pfarrarchiv der Michaelsgemeinde Hildesheim Nr. 502(2).

Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

# Archivalische Aufarbeitung

*Im Vorlauf der interdisziplinären Forschungen ermöglichte eine gründliche Archivauswertung Einblick in die „Lebens- und Krankengeschichte“ der Holzdecke und ihres Umfeldes – vergleichbar einer Anamnese in der Medizin. Die Archivalien zur Bau- und Restaurierungsgeschichte wurden gesichtet und standen nach ihrer Auswertung den verschiedenen Fragestellungen des Untersuchungsteams zur Verfügung.*

Rüdiger Lilge

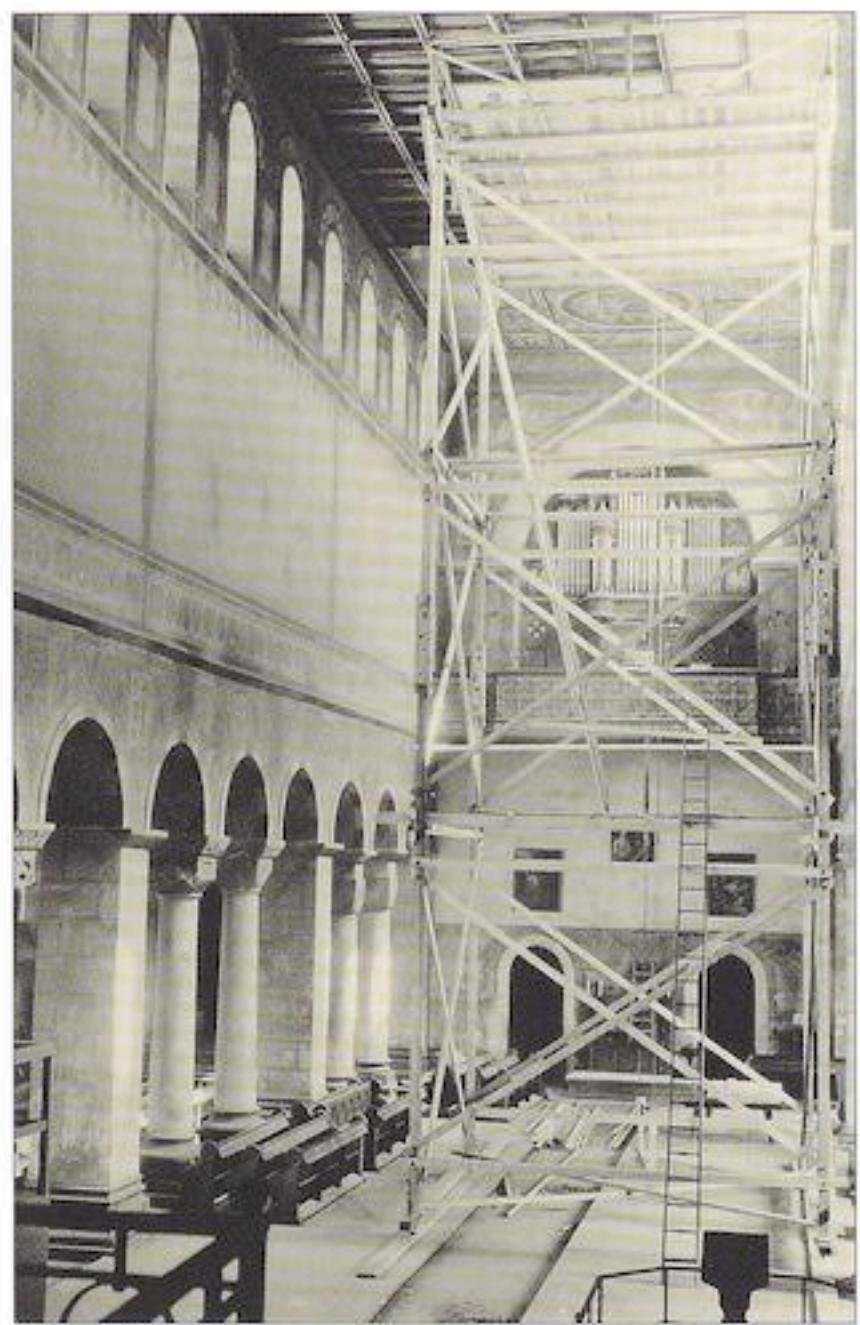
Anlässlich der interdisziplinären Maßnahme zur Bestands erfassung und Zustandssicherung der Deckenmalereien von St. Michael wurden die Archivalien zur Bau- und Restaurierungsgeschichte der Kirche gesichtet, ausgewertet und verzeichnet. Das wesentliche Augenmerk richtete sich auf Unterlagen zur Restaurierung des Malereibestandes, zur Rekonstruktion fehlender Teile sowie zum konstruktiven Gefüge der nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eingebauten bemalten Holzdecke im Mittelschiff, die 1943 als Schutz vor Kriegseinwirkungen nahezu komplett ausgebaut und geborgen worden war.

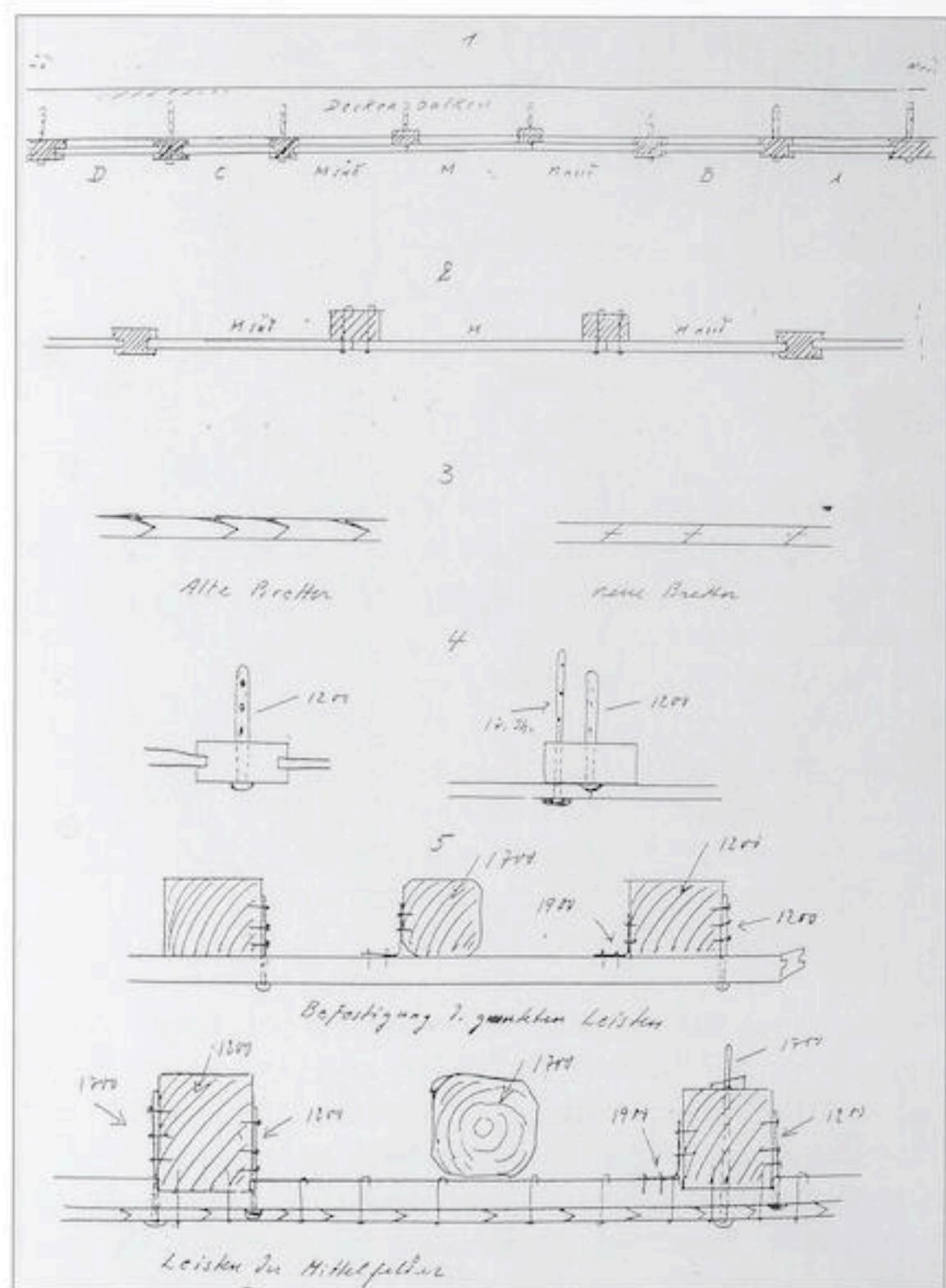
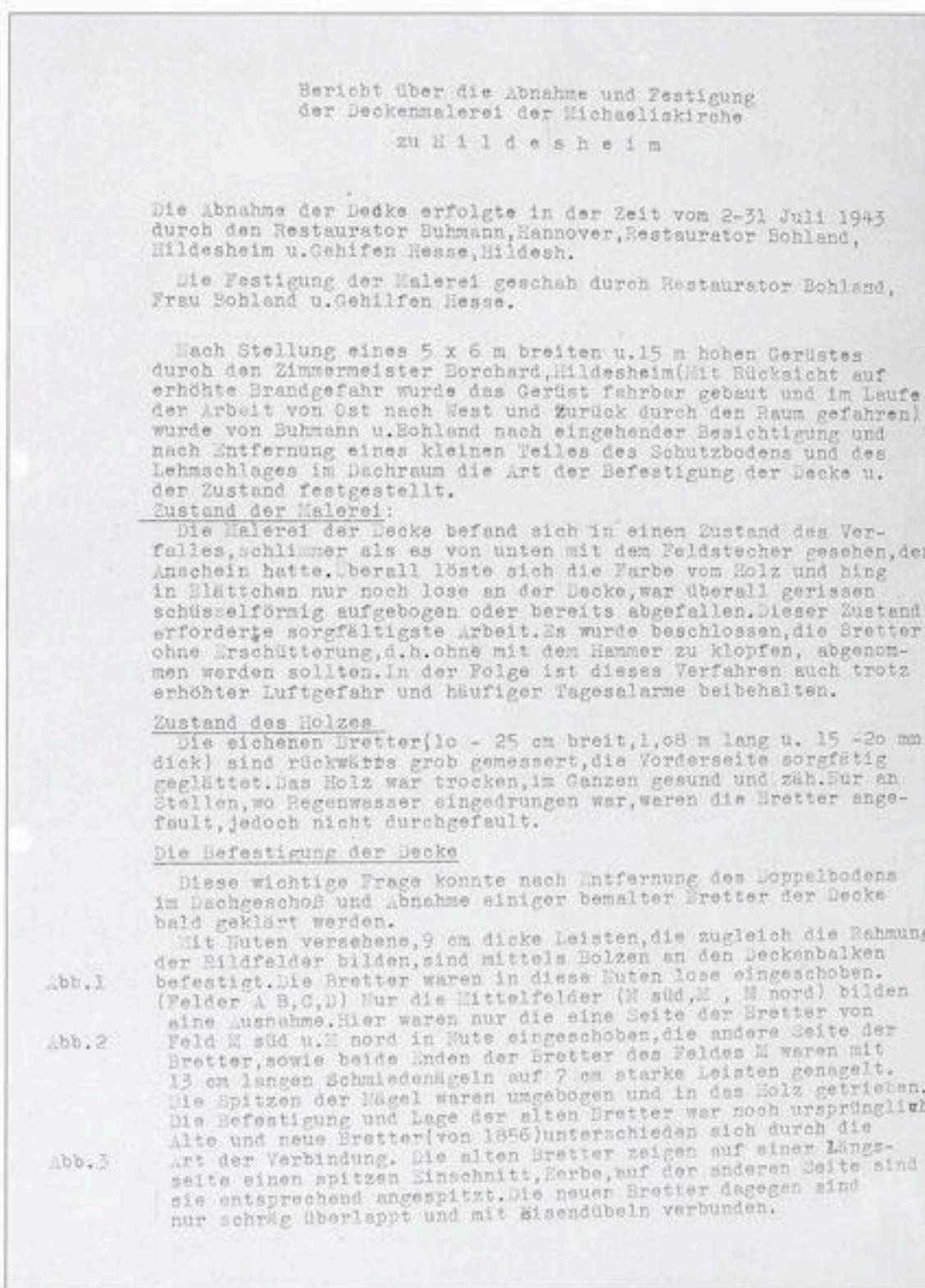
Die Ergebnisse, die ausschließlich die Holzdecke betreffen, liegen in dieser Publikation als Anhang vor. Es ist zu hoffen, dass mit den Ergebnissen der Archivrecherche eine ausreichende Informationsbasis geschaffen wurde, die gewährleistet, dass zu konkreten Fragestellungen die spezifischen Quellen gezielt aufzufinden sowie deren Inhalt und Relevanz zu erkennen sind und dass somit beispielsweise bestimmte Dokumente für eine vertiefende Auswertung ausgewählt werden können.

Die Archivalien befinden sich großenteils in Archiven und sonstigen Institutionen in Hildesheim und Hannover; ein geringer Teil aus der Ära der preußischen Zuständigkeit liegt in Berlin.

Bei baulichen Fragen zur Michaeliskirche, die nicht die Holzdecke und ihren Malereibestand betreffen, ist meine vollständige Aktenaufstellung in Verbindung mit einer weiteren, von Frau Dr. Carolin Krumm erstellten Doku-

1a-1c  
Ausbau und Abtransport  
der Decke zum Schutz  
gegen Kriegseinwirkungen  
im Jahre 1943





2 „Bericht über die Abnahme und Festigung der Deckenmalerei der Michaeliskirche zu Hildesheim zum Schutz gegen Luftgefahr in der Zeit vom 2. Juli – 18. Aug. 1943“ mit zugehöriger Bestandszeichnung von Joseph Bohland vom 16. August 1943

mentation (1997) hinzuzuziehen. Beide stehen im Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege, Referat Restaurierung, zur Verfügung.

Darüber hinaus ist die Publikation von Hartwig Beseler und Hans Roggenkamp (Die Michaeliskirche in Hildesheim, Berlin 1954), insbesondere der Anhang mit den Regesten von Urkunden und Quellen aus dem Zeitraum von 993 bis 1953, zu empfehlen.

### Summary

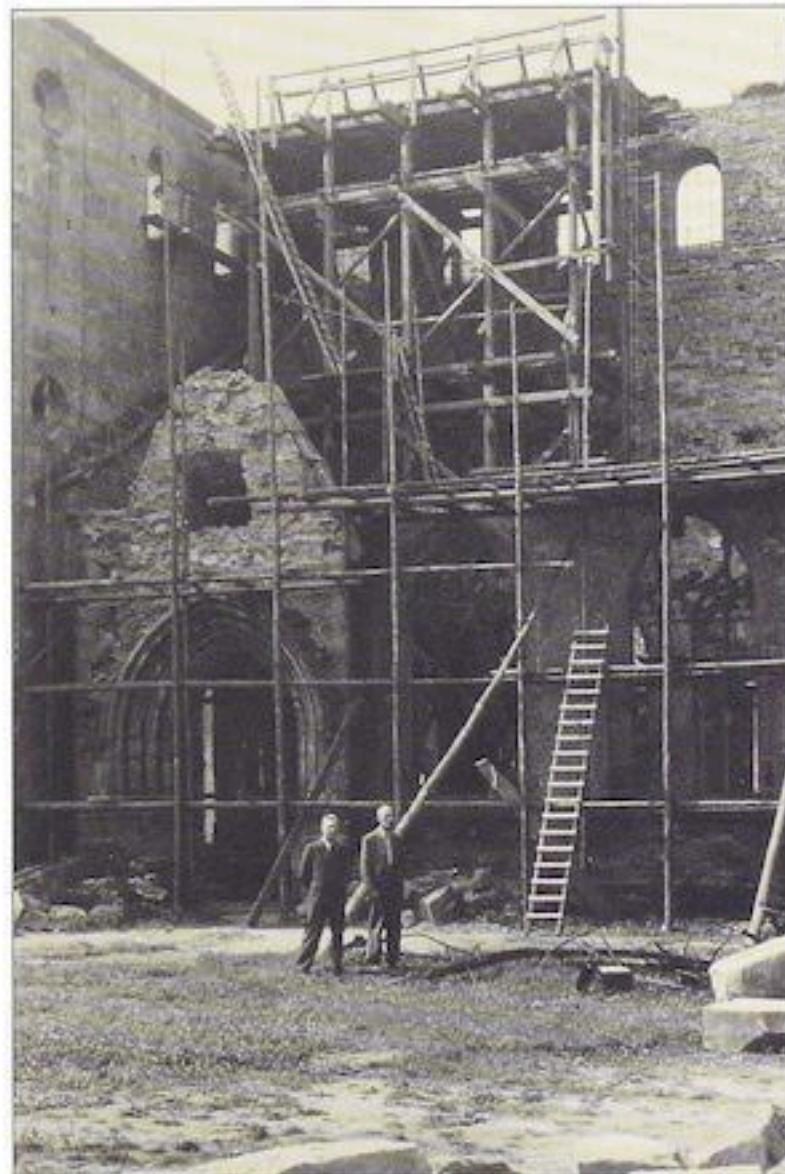
Occasioned by the interdisciplinary measures intended to ascertain the findings at the painted ceiling at St. Michael's and recording their condition archival documents relating to the building and restoration history of the church were examined, analysed, and catalogued. Main attention was directed to records dealing with the restoration of the painted areas and the reconstruction of missing parts; as well as records detailing the constructional make-up of the painted wooden ceiling in the

nave, which had been almost completely removed and sheltered in a safety measure in 1943 and then re-set after World War II. Results pertaining exclusively to the wooden ceiling can be found in the appendix of this publication.

### Abbildungsnachweis

- Abb. 1a-c: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (NLD), Archive der Bau- und Kunstdenkmalpflege, Hannover: Fotoarchiv - St. Michael, Bauschmuck  
Abb. 2: NLD, Archive der Bau- und Kunstdenkmalpflege, Hannover: Schriftarchiv - St. Michael, Decke  
(a) Repro Brita Knoche (NLD)

- Abb. 3-7: Undatierte Aufnahmen im Besitz von Herrn Prof. Martin Thumm (Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Institut für Restaurierung und Baudenkmalpflege, Hildesheim)



3–7  
Zerstörung und Wiederaufbau von St. Michael

## Technik der ursprünglichen Malerei

*Die Analyse von Pigmenten und Bindemitteln ermöglicht Einblicke in den Aufbau der über Jahrhunderte – nicht zuletzt durch verschiedene Restaurierungen – gewachsenen Malschichten und lässt darüber hinaus unter anderem auch maltechnische Rückschlüsse zu. Besonderes Augenmerk legen die Verfasser auf die Frage nach der ursprünglichen Maltechnik.*

Christina Achhammer, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann

Betrachtet man die sehr harmonisch wirkende Aufteilung des gesamten Deckengemäldes, kann man schon erahnen, dass der malerischen Komposition ein bestimmtes mathematisches Maßmodul zugrunde liegen muss. Für die Planung dürfen also herausragende mathematische Kenntnisse vorausgesetzt werden. Leider konnten außer Zirkeleinstichen keinerlei Markierungen oder Konstruktionshilfen nachgewiesen werden.

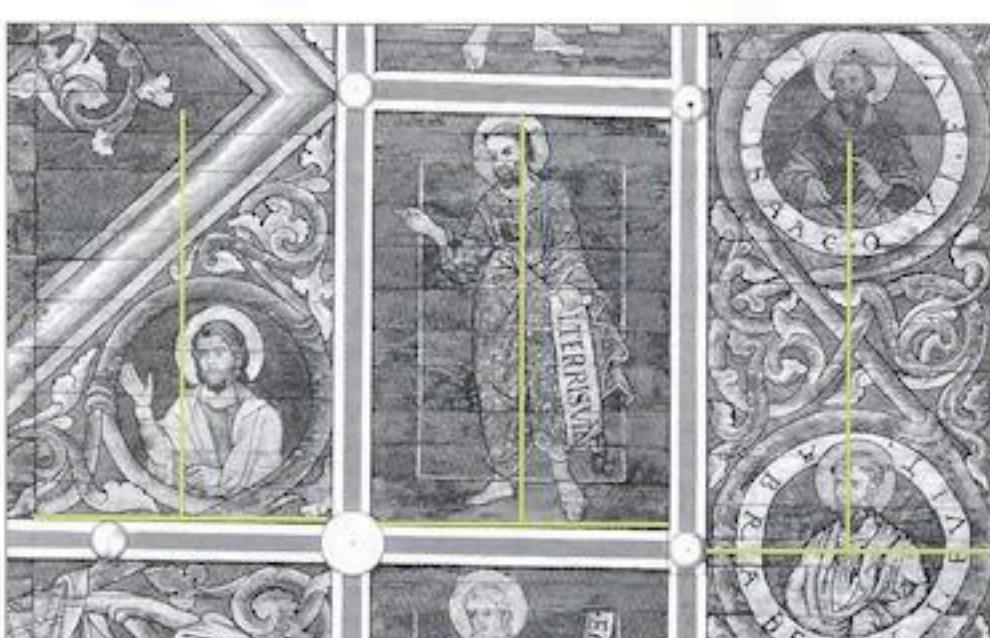
Schon Johannes Sommer leitet die Längenmaße der Mittelfelder von dem Abstand der Säulen des Mittelschiffes ab. So wurde die Deckenmalerei in die bereits bestehende Architektur der Kirche eingebunden.<sup>1</sup> Ein Mittelfeld ist im Schnitt ca. 3 m hoch, aber etwa 13 cm breiter, da die Bohlen nur an den Außenrändern auf dem Rahmengerüst aufliegen und die Auflageflächen im Bild der Gesamtbreite zugerechnet werden müssen. Der Betrachter nimmt die Hauptfelder dennoch als quadratische wahr, aber es ergab sich so der Vorteil, dass die gesamte Decke mit einer einheitlichen Bohlenlänge von 1 m – nach Sommer<sup>2</sup> etwa drei bernwardinische Füße à 32,5 cm – plus Auflagefläche erstellt werden konnte. Dies bedeutete sicherlich eine erhebliche Arbeitserleichterung. Nur das Rahmengerüst bildet eine Ausnahme. Ob für das ursprüngliche Wellenband ebenfalls besagte Bohlenlänge verwendet wurde, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Da dieses seitlich verlaufende Band als Ausgleichszone dient, um Unregelmäßigkeiten der Wandflächen unauffällig aufzufangen, unterliegt es gewissen Breitenschwankungen. Die Bohlen verlaufen auch heute wieder längs der Decke, weil so eine leichtere Bearbeitung möglich war.

Vom Mittelfeld lassen sich alle Abmessungen der anderen Felder herleiten. Die Grundmaße sind die Bohlenbreite und die halbierte Höhe eines Mittelfeldes. Daraus ergibt sich, dass sechs Prophetenfelder plus Auflagefläche in ein Hauptfeld „passen“. Die Breitenmaße der Felder werden durch die einheitliche Bohlenlänge bestimmt: dreimal für die Mittelfelder, je einmal für die Propheten- und Medaillonreihen sowie halbiert für die Wellenbänder. Die quadratische Form der Randbereiche der Ost- und Westseite wird ebenfalls durch dieses Breitenmaß festgelegt. Die halbierte Hauptfeldhöhe ergibt den Abstand der Kreismittelpunkte der seitlichen Medaillons voneinander; die nochmals halbierte Strecke definiert sowohl den Kreuzpunkt der Ranken als auch den Durchmesser der kleinen Rundbilder in den Mittelfeldern (Abb. 1). Abweichungen der Abmessungen sind vor allem in der Medaillonreihe bei den Ergänzungen von 1856 zu beobachten. Auch der Aus- und Wiedereinbau wird einen Versatz zur Folge gehabt haben.

Insgesamt sind so 90 Felder entstanden.<sup>3</sup>

Nach dem Einbau der bearbeiteten Holzbohlen in das Rahmengerüst wurden vor allem die Fugenbereiche mit flachen Hohleisen glättend nachbearbeitet. Sowohl Astlöcher als auch Abrisse an Holzflächen, entstanden durch den radialen Spaltvorgang, blieben unbehandelt (Abb. 2, 3).

Obwohl durch die mikroskopischen Untersuchungen eine so genannte „Vorleimung“ der Holzdecke nicht direkt nachgewiesen werden kann, muss aller Erfahrung nach



1 Schematische Darstellung der Grundmaße



2 Maria (Deckenfeld 7b).  
Streiflichtaufnahme der geglätteten Bohlenkanten



3 Mose (Deckenfeld 34).

Spaltriss im Holz



4 Hiskia (Deckenfeld 5b).

Fehlstelle mit sichtbarer Vorzeichnung auf dem Holz

dennoch davon ausgegangen werden, dass die Oberflächen der Eichenbohlen vor der eigentlichen Grundierung mit einem Glutinleim getränkt wurden, um die Saugfähigkeit des Untergrundes herabzusetzen und eine gute Haftung der nachfolgenden Schichten zu gewährleisten.

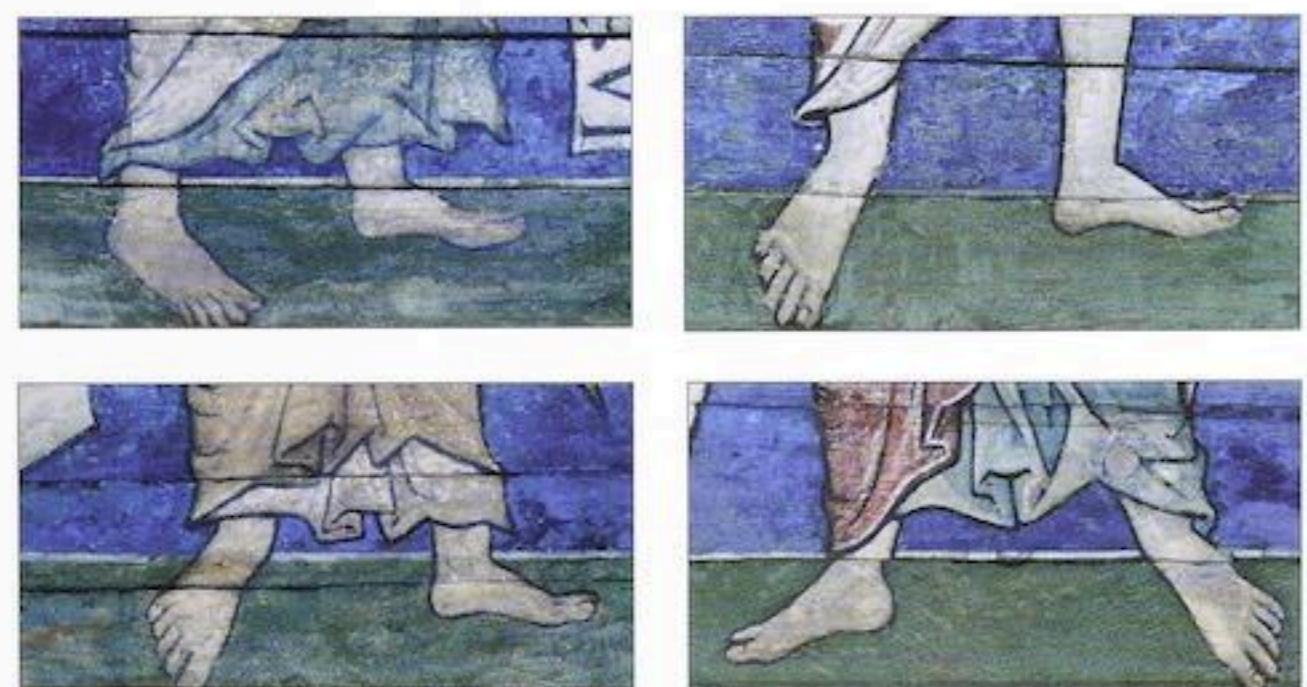
Danach wurde eine erste Skizzierung mit Pflanzenschwarz direkt auf den ungrundierten Bohlen ausgeführt. An einer Fehlstelle ist eine solche Vorzeichnung gut zu erkennen, während sich an den Anschliffproben nur in wenigen Fällen einzelne Pflanzenschwarzteilchen an der Unterseite der Grundierung feststellen lassen (Abb. 4). Sie diente der „Visierung“ der Komposition und eventuell auch des Bildprogrammes im Maßstab 1:1, nicht zuletzt auch zur besseren Veranschaulichung für die Auftraggeber. Linien von Schlagschnüren, Ritzungen oder Ähnlichem als Hilfskonstruktionen konnten nicht beobachtet werden.

Die Frage nach der Art und Weise der Übertragung von zeichnerischen Vorlagen auf die Decke kann nicht eindeutig beantwortet werden. Übertragungspausen waren zu jener Zeit noch nicht üblich. Da für den konstruktiven Aufbau ein Quadrat Ausgangspunkt war, ist die Verwendung eines Quadratrastersystems zur Vergrößerung der kleineren Zeichenvorlagen eine nahe liegende Möglichkeit, wobei das für die Komposition ermittelte Quadrat noch beliebig unterteilt werden konnte. Zum einen konnten aber die hierfür notwendigen Konstruktionshilfen wie Abdrücke von Schlagschnüren nicht festgestellt werden, zum anderen ist die erste in Europa nachweisbare Koordinatenübertragung erst um 1420 durch Masaccio erfolgt. Vorstellbar ist auch der Einsatz von Schablonen für einzelne Bereiche. Dafür sprechen die sehr stereotypen Silhouetten der Gesichter, Hände und Füße. Aufgrund der der Antike entlehnten Kontrapoststellung mit Stand- und Spielbein haben fast alle der ganzfigurig Dargestellten einen Fuß in Seiten- und einen in Frontansicht. Es gibt deckungsgleiche Übereinstimmungen, wobei durch das Drehen der Schablonen sowohl linke als auch rechte Füße abgebildet werden konnten (Abb. 5).

Der Nachweis lässt sich aber aus heutiger Sicht nicht mehr eindeutig führen, da durch die Überarbeitungen, vor allem der Konturlinie, die ursprünglichen Formen nicht mehr deutlich abzulesen sind. Dies gilt auch für Gesichter und Hände. Der Vergleich mit der Deckenmalerei von St. Martin in Zillis/Schweiz zeigt deutlich, dass nur sehr skizzenhafte Vorzeichnungen ohne Details üblich waren. Die spätere Kalligrafie auf dem Lokalton war wie eine Handschrift so eingeübt, dass hierzu keine weiteren Zeichnungen notwendig waren.<sup>4</sup>

Vereinzelte Bohlen sind an den Längsseiten mit in das Holz eingeritzten x-förmigen Markierungen versehen. Hierbei kann es sich eigentlich nur um Kennzeichen handeln, die für die Herstellung oder den Transport der Bohlen von Bedeutung waren (Abb. 6).

Die gesamte Decke wurde nach der ersten Vorzeichnung relativ dünn mit ein bis zwei Aufträgen grundiert. Dies wird durch die Anschliffproben bestätigt (siehe Tafelteil 1–4 am Schluss dieses Beitrages). Auf eine Glättung der Grundierungsschichten wurde offensichtlich verzichtet, da der Pinselduktus deutlich den Formen der ersten Vor-



5 Deckenfelder 17, 18, 33 und 34.

Beispiele für schablonierte Füße

zeichnung folgt. So erklärt sich, dass zum Beispiel im Bereich der Nimben die Grundierung nahezu kreisförmig ist (Abb. 7).

Unsere Versuche ergaben, dass die erste Vorzeichnung nach dieser dünnen Grundierung – wenn überhaupt – nur noch ganz schwach sichtbar gewesen sein kann. Die Grundierungsränder zu den Rahmenleisten hin sind ein weiterer Beweis für die maltechnische Bearbeitung nach dem Einbau der Bohlen.

Hans-Peter Schramms<sup>5</sup> Analysen der Grundierungsschichten ergaben für vier Proben Kreide in Proteinbindung und für eine Probe Kreide mit Gips in Proteinbindung. Schramm schreibt zu der Einzelprobe: „Im Ergebnis unseres analytischen Befundes bei der Grundierung ‚geleimte Kreide mit Gipsanteilen‘ wäre im Grunde auch eine Interpretation ‚proteinhaltiger Kalk, der in geringen Anteilen in Gips umgewandelt ist‘, denkbar. Aus der Kristallinität lässt sich keine Priorität ableiten. Wir haben uns für erstere Variante entschieden, weil es sich hier um eine Holzdecke handelt und aus unserer Sicht eine geleimte Kreide als Grundierung eher in Frage käme.“<sup>6</sup> Anlässlich der Restaurierung in den 1950er Jahren untersuchte Edgar Denninger<sup>7</sup> ebenfalls Grundierungsproben und analysierte sowohl gipshaltige Kreide<sup>8</sup> als auch geleimten Kalk mit Spuren von Gips.<sup>9</sup> In diesem Fall könnte der geleimte Kalk ebenfalls Kreide sein. Da es sich chemisch betrachtet bei beiden Materialien um Calciumcarbonat handelt, wird deutlich,



7 Boas (Deckenfeld 77).

Der Pinselduktus der Grundierung folgt kreisförmig dem Nimbus sowie der Form des Gesichtes.

wie schwierig es ist, zu einer eindeutigen Klärung zu kommen. Da uns aber für die Tafelmalerei derzeit keine Kalkgrundierungen bekannt sind, tendieren auch wir zu Kreide in Glutinleim.

An der Bilderdecke von Zillis wurde statt Kreide Gips in tierischem Leim verwendet.<sup>10</sup> Theophilus Presbyter schreibt im 12. Jahrhundert in seinen Notizen über die damals üblichen Maltechniken: „Danach nimm Gips, der wie Kalk gebrannt worden ist, oder die Kreide, mit der Felle weiß gegerbt werden, und zerreiße sie sorgfältig auf einem Stein mit Wasser. Fülle es dann in einen Tontopf, füge den Hautleim dazu, stell ihn über die Kohlen, damit der Leim flüssig wird. Und so streiche sie mit dem Pinsel sehr dünn auf selbige Haut (beziehungsweise Holz, die Verfasser).“<sup>11</sup>

Auf die Grundierung folgte erneut eine Vorzeichnung des Bildprogrammes mit Pflanzenschwarz, in zwei Fällen mit Pflanzenschwarz, das mit Kreide gemischt worden war. An einer weiteren Probe konnte roter Ocker festgestellt werden, der möglicherweise ebenfalls als Vorzeichnungsmaterial, vergleichbar mit den Sinopien aus der Wandmalerei, anzusehen ist. Eine nicht eindeutig nachweisbare Besonderheit könnte im Gewandbereich der Maria vorliegen, wo neben der Grundierung Reste eines roten Farblackes vielleicht sowohl als Vorzeichnung auf dem Holz als auch auf der Grundierung auftauchen. Die Möglichkeit, dass es sich hier um gesonderte Vorzeichnungen handelt, ist aus folgendem maltechnischen Grund nicht auszu-



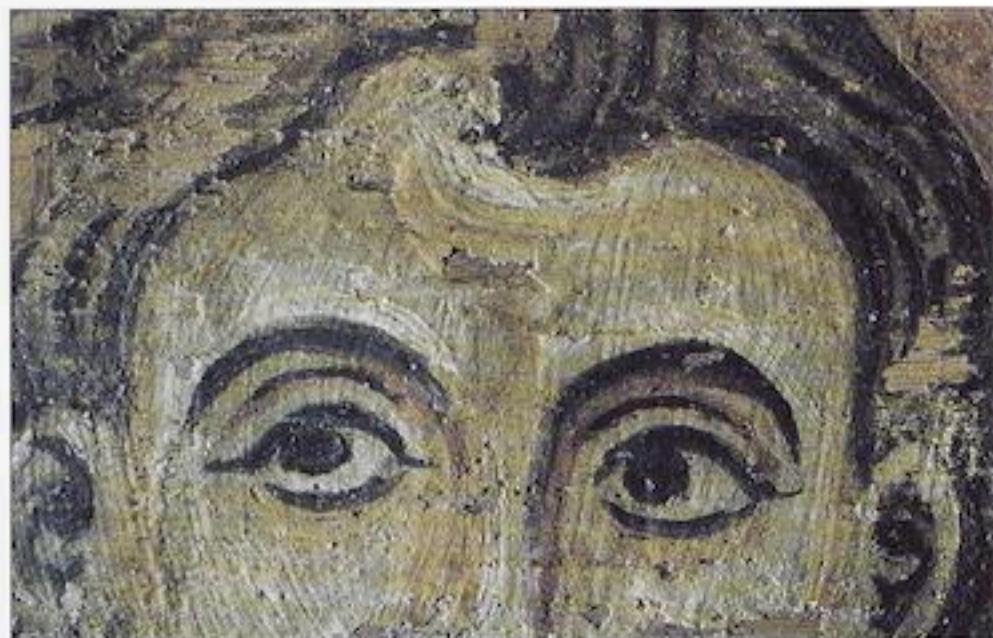
6 König neben Josia (Deckenfeld 6f).

X-förmige Ritzung unten rechts im Rankenwerk



8 Maria (Deckenfeld 7b).

Die heute sichtbaren blauen und blaugrünen Farbreste sind Übermalungen. Der ursprüngliche Lapislazuli ist nur noch in geringen Resten nachweisbar.



9 Boas (Deckenfeld 77).

Ursprüngliches Inkarnat mit gelben Schattenlasuren und roten und schwarzen Binnenlinien auf eingetönter Grundierung



10 Maria (Deckenfeld 7b).

Ursprüngliches Inkarnat mit Fleischfarbe auf weißer Grundierung sowie roten, schwarzen und weißen Binnenlinien

schließen: Am Gewand der Maria lag der Lapislazuli zur Erhöhung der Leuchtkraft direkt auf der weißen Grundierung, um ihn von den blauen Hintergründen heller abzusetzen; dort liegt das kostbare Blau auf der Veneda. Diese Untermalung erzeugt einen tieferen Farbeindruck und der Lapislazuli wirkt deckender, wodurch eine Einsparung des blauen Farbmaterials erreicht wird. Vermutlich wollte man verhindern, dass sich eine schwarze Vorzeichnung sichtbar absetzt (Abb. 8).

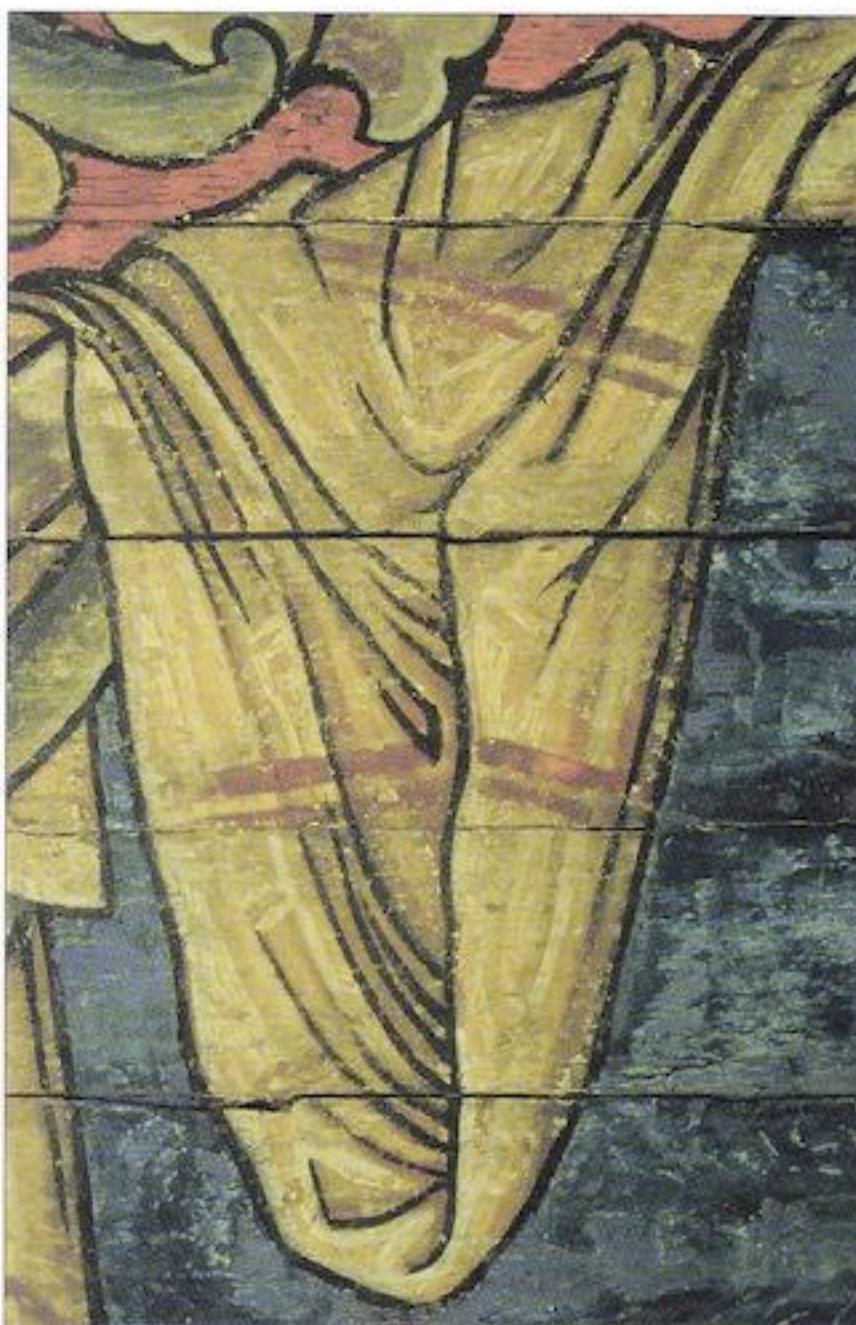
In der zügigen malerischen Umsetzung der Vorlage kommt es zwar zu kleineren Abweichungen, aber insgesamt scheint die Skizze doch recht getreu übernommen worden zu sein. Diese Abfolge der vorbereitenden Maßnahmen entspricht noch der Technik der freskalen Wandmalerei. Beim Fresko wurde auf dem Unterputz (*Arriccio*) in der Regel eine Zeichnung (*Sinopie*) angefertigt. Je nach Größe der zu bewältigenden Tagwerkflächen folgte dann der Feinputz (*Intonaco*) als eigentlicher Bildträger. Auf diesen frischen Putz wurde erneut eine Unterzeichnung aufgebracht, worauf die eigentliche Malerei folgte, die sich in den figürlichen Bereichen aus einem Lokalton sowie Schatten- und Lichtlinien zusammensetzt. Dieser Farbaufbau wurde auch für die Hildesheimer Decke übernommen. Der eigentliche Malvorgang kann hier als so genannte „Toparbeit“ bezeichnet werden, das heißt, die Farben setzen sich aus reinen, unvermischten Pigmenten zusammen. Ausnahmen bilden das Inkarnat, die Veneda und vermutlich die Haare.<sup>12</sup> Abschließend wurden die Darstellungen von einer schwarzen Konturlinie umrahmt.

Die Pigmente wurden nass zu feinem, gut vermalbarem Pulver zerrieben und anschließend mit Wasser zu einem Brei eingesumpft. Über das verwendete Bindemittel können nur spekulative Aussagen gemacht werden, da aufgrund der großflächigen Überarbeitungen, insbesondere hinsichtlich der Festigungsmaßnahmen, das ursprüngliche Bindemittel nicht mehr eindeutig ermittelt werden kann. Analytisch ließ sich eine Proteinbindung feststellen, die ein Hinweis auf Glutinleim- oder Temperabindung ist, aber

auch von den Festigungen mit Milch (Karl Bohlmann<sup>13</sup>, 1910) und Glutinleim mit Kasein (Joseph Bohland<sup>14</sup>, 1960) stammen könnte. Denninger analysierte als Bindemittel der Farben Kalkkasein mit wenigen Ölanteilen. Aus den Archivalien geht allerdings hervor, dass versehentlich Bohlen beprobzt wurden, die zuvor von Bohland mit eben diesem Bindemittel gefestigt worden waren.<sup>15</sup> Rein optisch handelt es sich vermutlich um eine Temperamalerei mit einem Ölanteil, die durch einen starken Pinselduktus geprägt ist und eine homogene, geschlossene Oberfläche bildet. Als Vergleich kann die Bilderdecke von St. Martin in Zillis, entstanden 1109–14, herangezogen werden, bei der eine Eitempera mit zwölf Prozent Ölanteil nachgewiesen werden konnte.<sup>16</sup> Von ihrer Erscheinung her muss man sich die ursprüngliche Deckenmalerei sehr viel matter vorstellen. Der heutige Glanzgrad ist sicher erst durch die genannten Festigungsmaßnahmen entstanden. Eine Ei-/Öltempera ist hinsichtlich ihrer Konsistenz vergleichbar mit einer magren Ölfarbe, trocknet aber ohne Glanz auf. Dies ist auch der Grund dafür, dass man auf einen abschließenden Überzug, der wieder mehr Glanz gebracht hätte, verzichtet hat.

Wie schon erwähnt, baut sich die Malerei in den meisten Fällen mehrschichtig auf. Auf einem vollflächigen Lokalton wurden mehr oder weniger deckend, aber auch flächig, die Halbschattentöne angelegt. Darauf folgen als kalligrafische Linien die Lichter, Schatten und Konturen. Einige der Binnenzeichnungen, insbesondere in den Gesichtern, sind in Rot, vermutlich rotem Ocker, ausgeführt. Es kommen zwei Inkarnattypen vor. Bei dem einen liegen auf einem leicht getönten Grundierungsmaterial gelbe Schattenlasuren sowie rote und schwarze Binnenzeichnungen, bei dem anderen auf der weißen Grundierung ein Inkarnatton und schwarze, weiße, manchmal rote Binnenlinien (Abb. 9, 10).

Die ursprüngliche Farbigkeit der Textilien, beispielsweise der Gewänder, des Betttuches oder des Vorhangs, muss man sich in kräftigen roten, blauen, gelben und eventuell auch in grünen Lokaltönen mit meist dunkleren, den Lokaltönen entsprechenden Halbschatten vorstellen. Diese



11 Schlafender Jesse (Deckenfeld 2a).  
Lokalton: gelber Ocker; Halbschatten: Zinnober,  
teilweise mit einem dunklen Rot retuschiert;  
schwarze Binnenlinien: Pflanzenschwarz; weiße  
Binnenlinien: keine Analyse



13 Jona (Deckenfeld 33).  
Rotstichiger weißer Lokalton: Kreide  
mit Krapplack; Halbschatten: Zinnober;  
Übermalungsreste: Smalte



12 Salomo (Deckenfeld 4b).  
Lokalton: Zinnober auf Mennige;  
Halbschatten: roter Farblack,  
Schulterverzierung mit hellem Auri-  
pigment auf Mennige als Lokalton,  
Schmucksteine aus Lapislazuli



14 Paradies (Deckenfeld 1b).  
Ursprünglicher gemalter Paradiesapfel  
unter abgeschraubter Applikation.  
Roter Hintergrund mit Bohlands  
Strichretusche



15 Prophet (Deckenfeld 35).  
Stellvertretendes Beispiel für blaue und grüne Hintergründe mit verschiedenen Retuschen und Übermalungen



16 Maria (Deckenfeld 7e).  
Holzsichtiger Bereich am Fuß mit Befestigungslöch. (Vgl. auch Abb. 2/  
Maria: Nimbusfläche mit Befestigungs-  
löchern und Grundierungsresten)

Grundfarben tauchen bei den hellen Gewändern als geringe Beimischung zur Tönung eines fast weißen Lokaltones auf. Darauf folgt die jeweils beigemengte Farbe unvermischt als Halbschatten (Abb. 11–13). Um Aussagen über den gesamten Farbkanon machen zu können, müsste jedes Gewandteil beprobt und analysiert werden, da die ursprüngliche Farbigkeit durch die Überarbeitungen häufig nicht eindeutig zu erkennen oder aber fast vollständig verloren ist. Dies gilt insbesondere für die ehemals blauen und grünen Lokaltöne (Abb. 15).

An den Paradiesäpfeln konnte eine Mordentvergoldung mit einer roten Farblacklasur nachgewiesen werden (Abb. 14).

Über ursprünglich angebrachte Applikationen können nur noch Vermutungen angestellt werden. Am Nimbus, an den Ärmelbordüren, der Spindel und den Schuhen der Maria sprechen Befestigungslöcher ebenso für die ehemalige Anbringung hölzerner oder metallener Applikationen wie die Tatsache, dass hier kein ursprünglicher Farbauftrag vorliegt. Dies kann auch inhaltlich als Steigerung innerhalb des Bildprogrammes angenommen werden. Eine Verzierung des nachfolgenden Christus mit Applikationen wäre folgerichtig, lässt sich aber nicht mehr nachweisen, da dieser Abschnitt der Decke, wie erwähnt, den Bomben zum Opfer fiel (Abb. 16).

Im Folgenden werden die verwendeten Pigmente<sup>17</sup> und Beispiele ihrer Anwendungen aufgeführt. Hierbei besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit, weil aus konservatorischen Gründen nicht aus allen Farbbereichen und Feldern Proben entnommen wurden. Wir waren bemüht, mit einer vertretbaren Probenmenge ein möglichst geschlossenes Spektrum der verwendeten Farben zu erlangen. Wegen der vielen, teilweise schwer zu unterscheidenden Überarbeitungen kam es natürlich auch zur Entnahme von Proben, die keine ursprünglichen Schichten mehr aufwiesen, aber als Vergleichsmaterial herangezogen werden konnten. Die Aussagen von Schramm stimmen mit denen von Denninger<sup>18</sup> nahezu überein. Denninger weist allerdings noch auf die Verwendung von Bianco San Giovanni, Calciumcarbonat, als Weißpigment hin, während er in seinem Probenmaterial keine Mennige fand.

Die Probennummern beziehen sich auf die Abbildungen im Tafelteil am Schluss dieses Beitrages.

**Weiß***Kreide:*

- Grundierung
- Inkarnate – bestehend aus Grundierung, versetzt mit wenig anderen Pigmenten (Probe 25.2 Schramm, 56.1)
- Veneda – vermischt mit Pflanzenschwarz (Probe 49.3)
- Gewand, rotstichiger Lokalton – vermischt mit wenig Krapplack (Probe 40.3 Schramm)

*Bleiweiß:*

- Fußbank, Lokalton – vermischt mit grüner Erde und Pflanzenschwarz (Probe 15.1)
- Krone, Unterlegton – vermutlich Bleiweiß zur Aufhellung (Probe 19.1)

**Rot***Mennige:*

- Nimben, Kronen, Bordüren, Lokalton, Unterlegton (Probe 17 Schramm, 19.1)
- Hintergrund – Untermalung für Zinnober (Probe 01.1)
- Gewänder – Untermalung für Zinnober (Probe 48.1)

*Bergzinnober:*

- Gewand, Lokalton (Probe 55a.1)
- Fußbank, aufgesetztes Muster – vermischt mit etwas Schwarzpigment (Probe 15.1)

*Zinnober:*

- Hintergrund (Probe 01.1)
- Kreisförmige Rahmung
- Ranke
- Gewand, Lokalton (Probe 40.3 Schramm, 48.1)
- Vorhang, Halbschatten (Probe 52.1, 53.1)

**Schwarz***Pflanzenschwarz:*

- Vorzeichnung, schwarz (Probe 26b, 40.3 Schramm, 49.3)
- Vorzeichnung, grau – vermischt mit Kreide (Probe 53.1)
- Veneda – vermischt mit Kreide (Probe 49.3, 51)
- Konturlinien, Binnenlinien (Probe 27.1, 49.3)
- Fußbank – Ausmischung mit Bergzinnober und grüner Erde (Probe 15.1)

*Krapplack:*

- Inkarnat, Schattenlasur (Probe 25.2 Schramm, 56.1)
  - Gewand, Lokalton – vermischt mit Kreide zu einem rotstichigen Weiß (Probe 40.3 Schramm)
- Ein nicht identifizierter weiterer roter Farblack, vermutlich auch Krapplack:
- Gewand, Schattenlinien (Probe 20 Schramm, 49.3)

*Roter Ocker:*

- Vorzeichnung (Probe 15.1)

**Gelb***Helles Auripigment:*

- Kronen und Bordüren – hellgelber beschneidender Farbton auf dunkelgelbem Unterlegton (Probe 17 Schramm)

*Gelber Ocker:*

- Stamm Wurzel Jesse (Probe 19.1)
- Inkarnat – Kreide mit wenig gelbem Ocker (Probe 25.2 Schramm)
- Vorhang, Lokalton (Probe 52.1, 53.1)

**Grün***Grüne Erde:*

- Fußbank, Lokalton – vermischt mit Pflanzenschwarz und Bleiweiß (Probe 15.1)
- Stamm Wurzel Jesse

*Kupfergrün:*

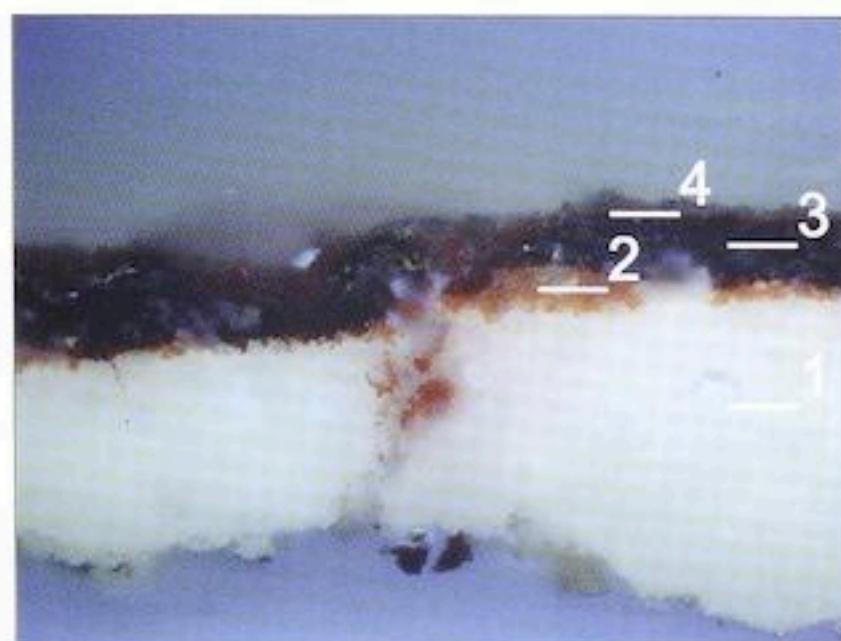
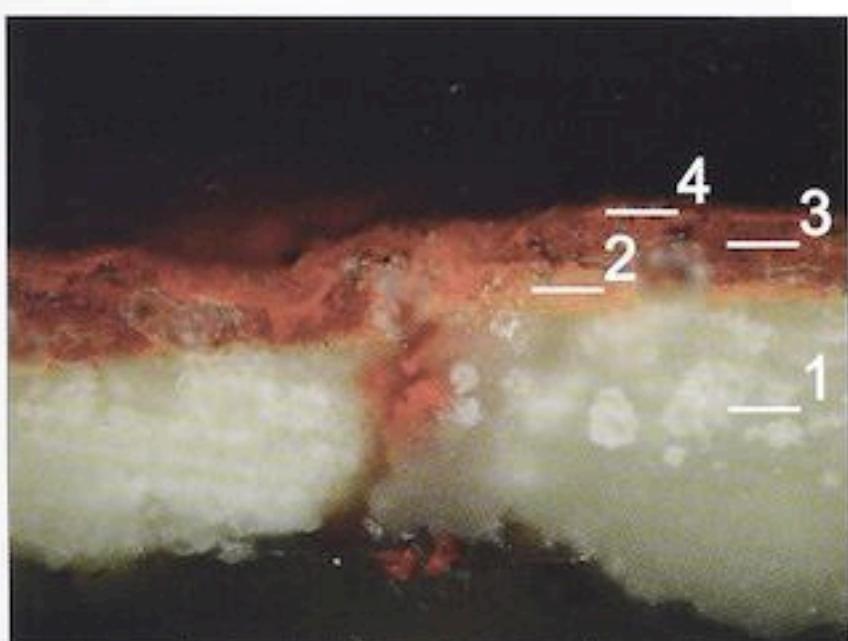
- Blattwerk Paradiesbaum (Probe 27.1)

**Blau**

*Lapislazuli* ist an sämtlichen Proben nur noch in ganz wenigen Resten zu finden:

- Hintergrund – auf der Veneda liegend (Probe 18 Schramm)
- Schmuckstein, Krone (Probe 17 Schramm)
- Gewand (Probe 20 Schramm)

## Tafelteil 1



## Tafelteil 1a

Malschichtaufbau:

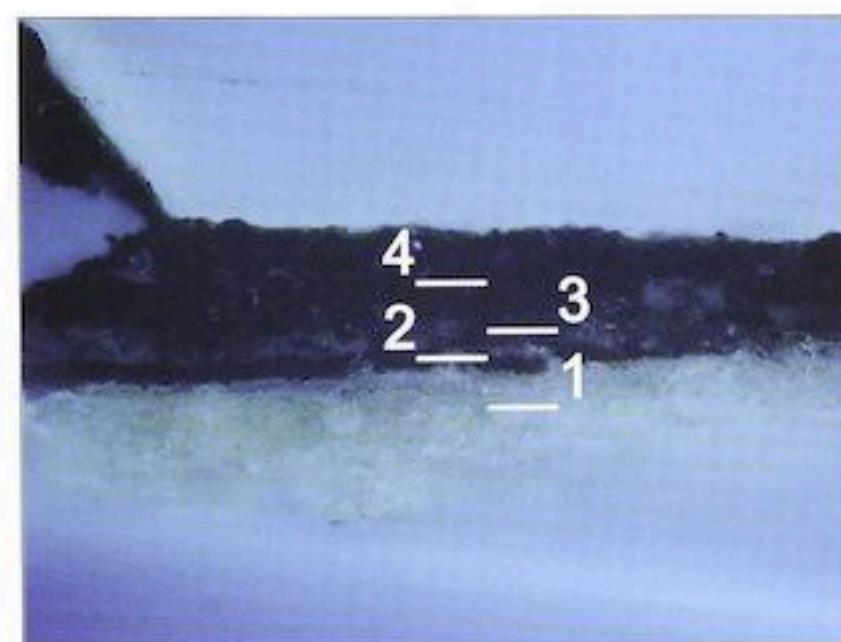
4 – Übermalungen

3 – Zinnober

2 – Mennige

1 – Grundierung

Probe 01.1, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; Jakob (Deckenfeld 78),  
Entnahmestelle: roter Hintergrund



## Tafelteil 1b

Malschichtaufbau:

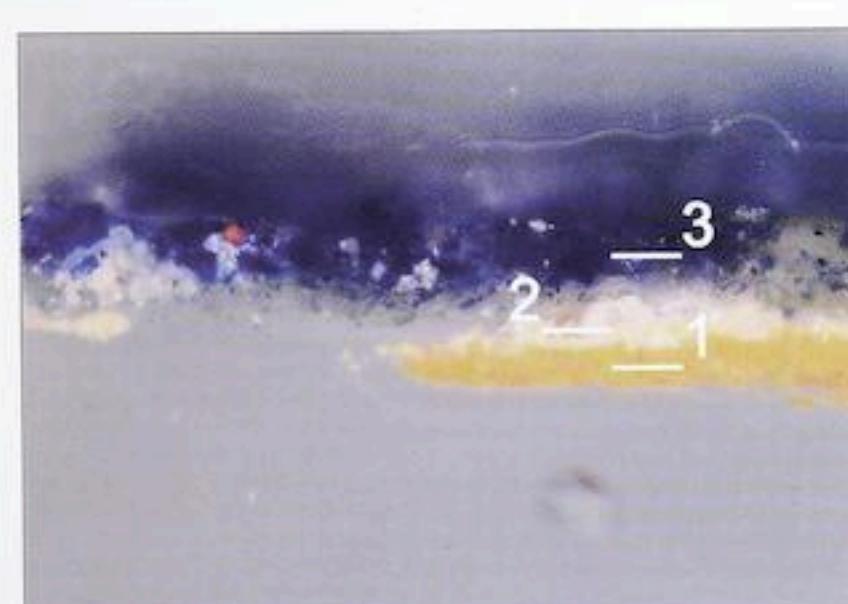
4 – Bergzinnober mit Schwarzpigment

3 – Grüne Erde mit Pflanzenschwarz  
und wenig Bleiweiß

2 – Vorzeichnung mit rotem Ocker

1 – Grundierung

Probe 15.1, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; schlafender Jesse (Decken-  
feld 2e), Entnahmestelle: Oberseite  
Fußbank



## Tafelteil 1c

Malschichtaufbau:

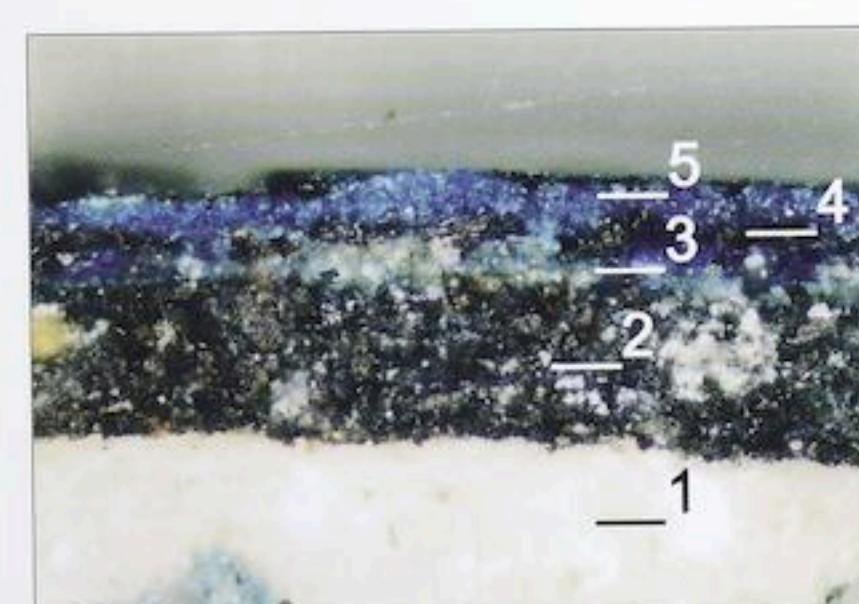
3 – Lapislazuli

2 – Auripigment

1 – Mennige

– Grundierung fehlt

Probe 17, Auflicht, 240-fach; Salomo  
(Deckenfeld 4b), Entnahmestelle:  
blauer Stein in Krone



## Tafelteil 1d

Malschichtaufbau:

5 – Retusche mit Ultramarin künstlich

4 – Kontur mit Pflanzenschwarz

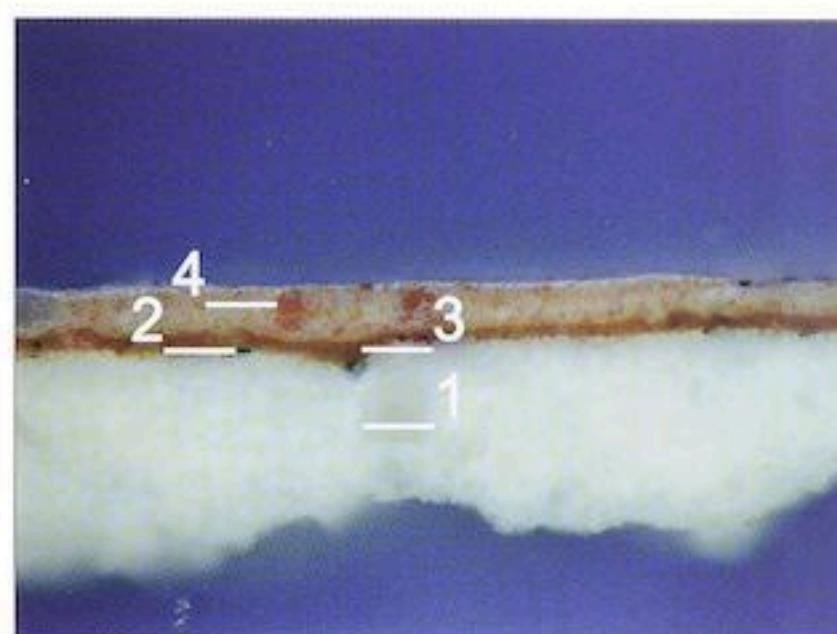
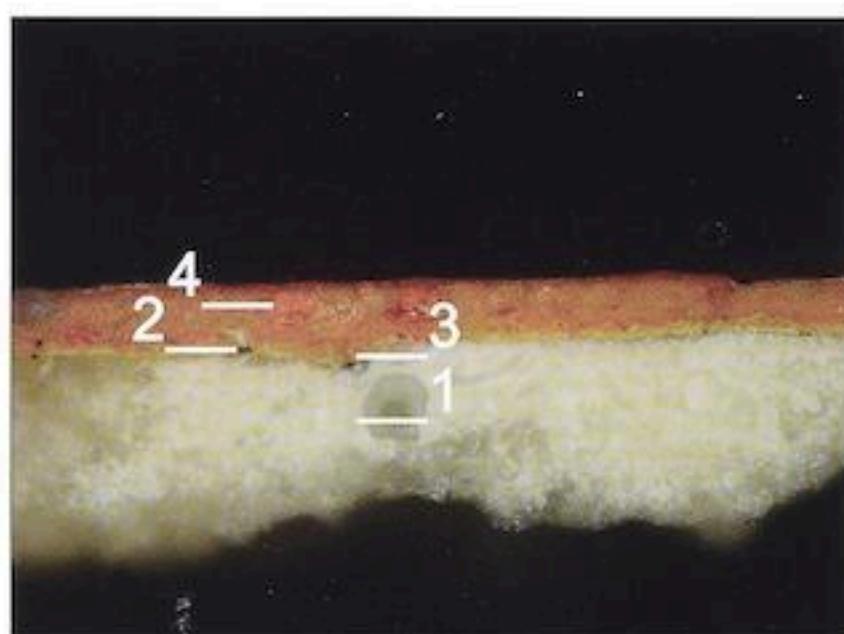
3 – Lapislazuli in Resten

2 – Veneda, Pflanzenschwarz mit  
wenig Kreide

1 – Grundierung

Probe 18, Auflicht, 240-fach; Salomo  
(Deckenfeld 4b), Entnahmestelle:  
blauer Hintergrund, mit Schwarz der  
Kontur überlagert

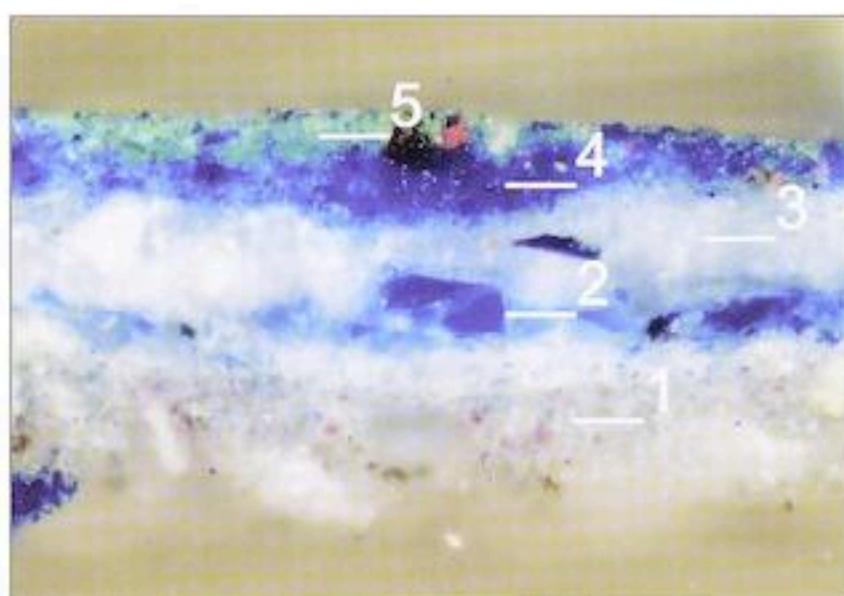
## Tafelteil 2



## Tafelteil 2a

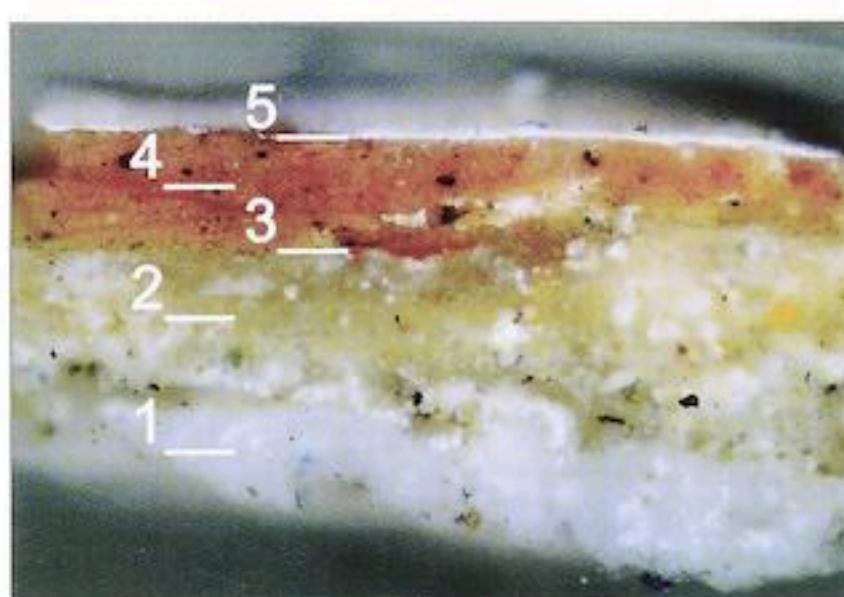
Malschichtaufbau:  
4 – Mennige, ausgemischt mit Weiß/Bleiweiß?  
3 – Gelber Ocker vom Stamm der Wurzel Jesse  
2 – Reste der Vorzeichnung mit Pflanzenschwarz  
1 – Grundierung

Probe 19.1, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; Salomo (Deckenfeld 4b),  
Entnahmestelle: Krone



Malschichtaufbau:  
5 – Grüne Lichter (Preußischblau und gelber Ocker) von 1856  
4 – Ultramarin künstlich von 1856  
3 – Grundierung  
2 – Lapislazuli  
1 – Grundierung mit rotem Farblack der Vorzeichnung

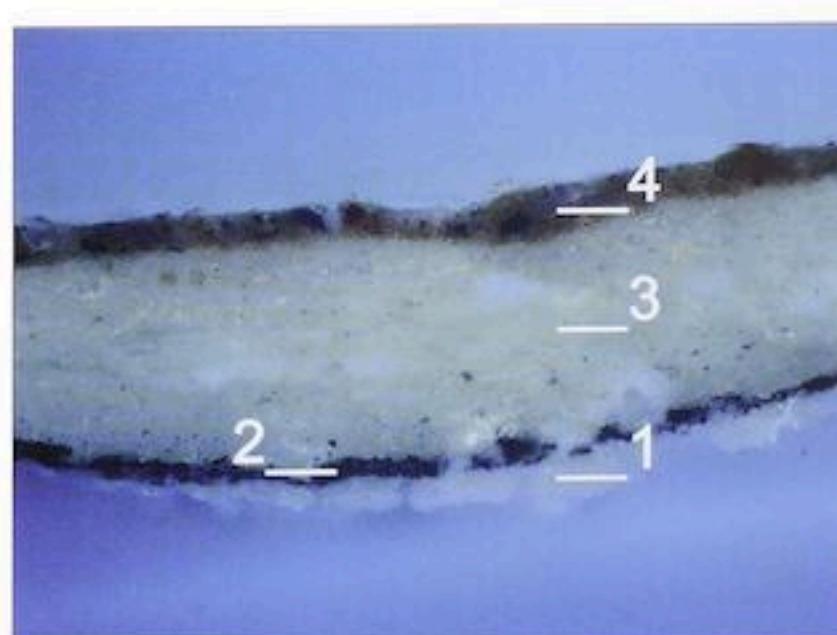
Probe 20, Auflicht, 240-fach; Maria  
(Deckenfeld 7b), Entnahmestelle:  
blaues Kopftuch



## Tafelteil 2c

Malschichtaufbau:  
5 – Festigungsmittel  
4 – Retusche  
3 – Rest einer roten Binnenlinie  
2 – Kreide, ausgemischt mit gelbem Ocker  
1 – Grundierung

Probe 25.2, Auflicht, 240-fach;  
Maria (Deckenfeld 7b), Entnahmestelle:  
Inkarnat

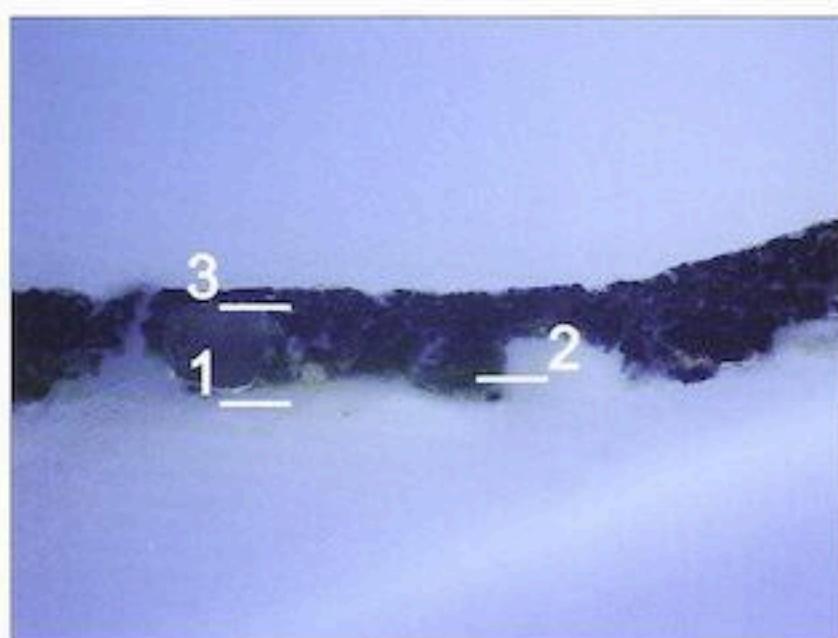
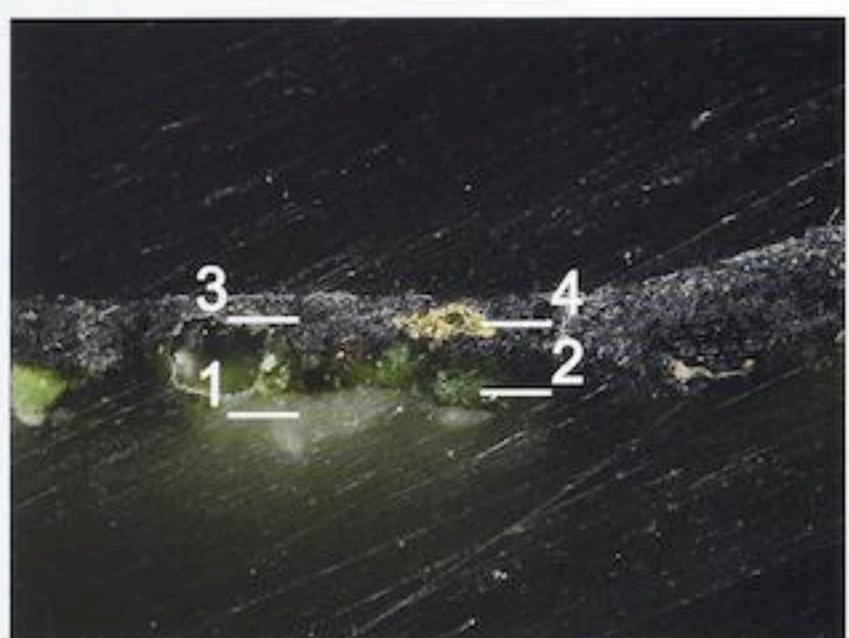


## Tafelteil 2d

Malschichtaufbau:  
4 – Retusche  
3 – Gipsgrundierung von 1856  
2 – Vorzeichnung mit Pflanzenschwarz  
1 – Reste der Grundierung

Probe 26b, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; Paradies (Deckenfeld 1b),  
Entnahmestelle: Inkarnat/Adam, Arm

## Tafelteil 3

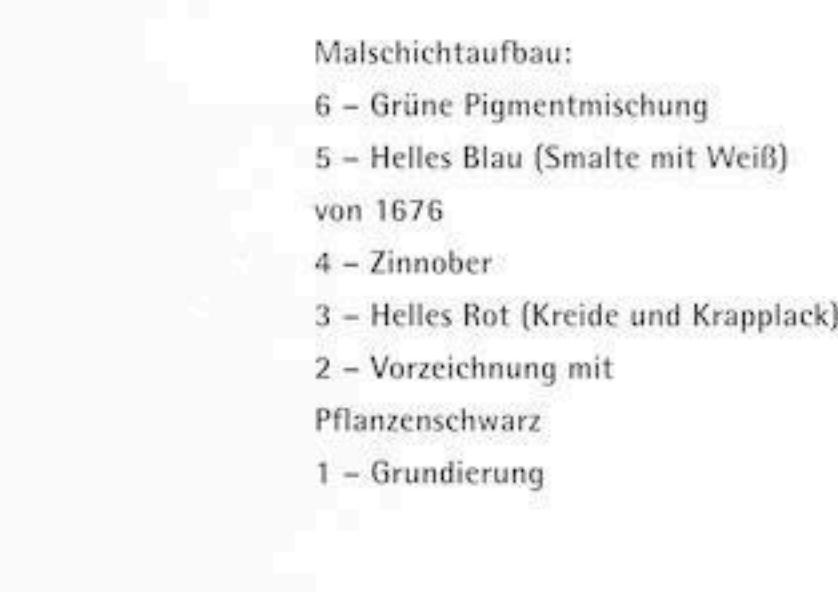
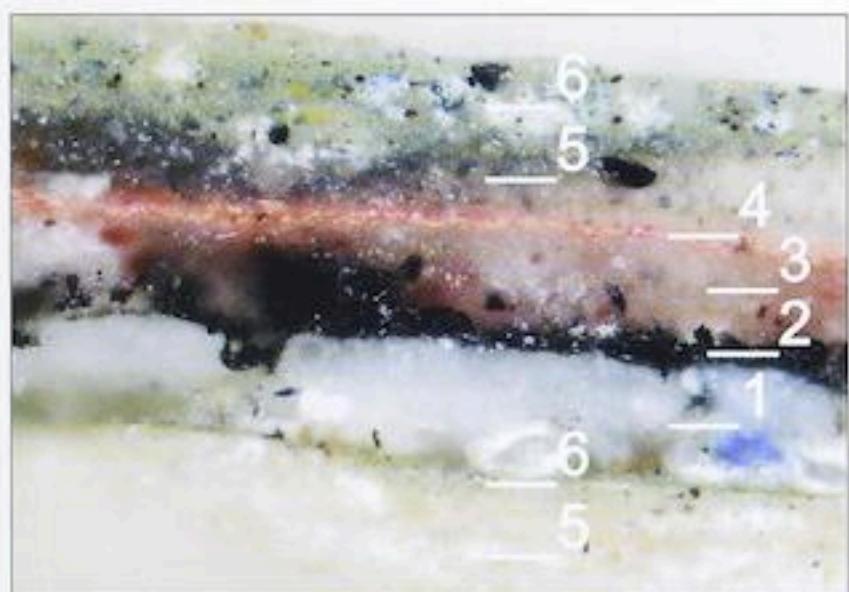


## Tafelteil 3a

Malschichtaufbau:

- 4 – Goldflitter der ursprünglichen Mordentvergoldung
- 3 – Kontur mit Pflanzenschwarz
- 2 – Kupfergrün
- 1 – Grundierung

Probe 27.1, links Auflicht, rechts UV, 200-fach; Paradies (Deckenfeld 1b), Entnahmestelle: ursprünglicher Paradiesapfel in Adams Hand unter der Applikation

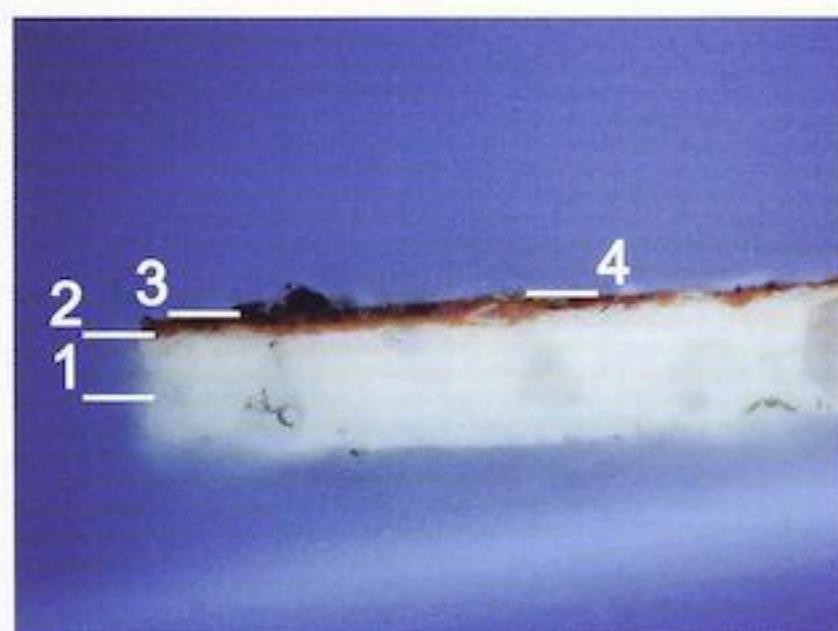
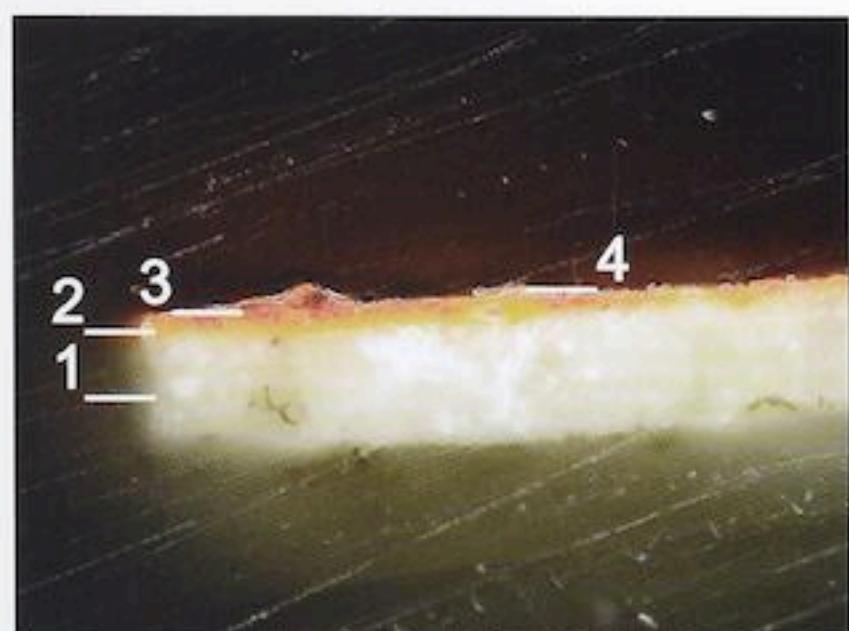


## Tafelteil 3b

Malschichtaufbau:

- 6 – Grüne Pigmentmischung
- 5 – Helles Blau (Smalte mit Weiß) von 1676
- 4 – Zinnober
- 3 – Helles Rot (Kreide und Krapplack)
- 2 – Vorzeichnung mit Pflanzenschwarz
- 1 – Grundierung

Probe 40.3, Auflicht, 240-fach; Jona (Deckenfeld 33), Entnahmestelle: helles Untergewand. Gebrochenes Probenmaterial, dadurch Aufdoppelung

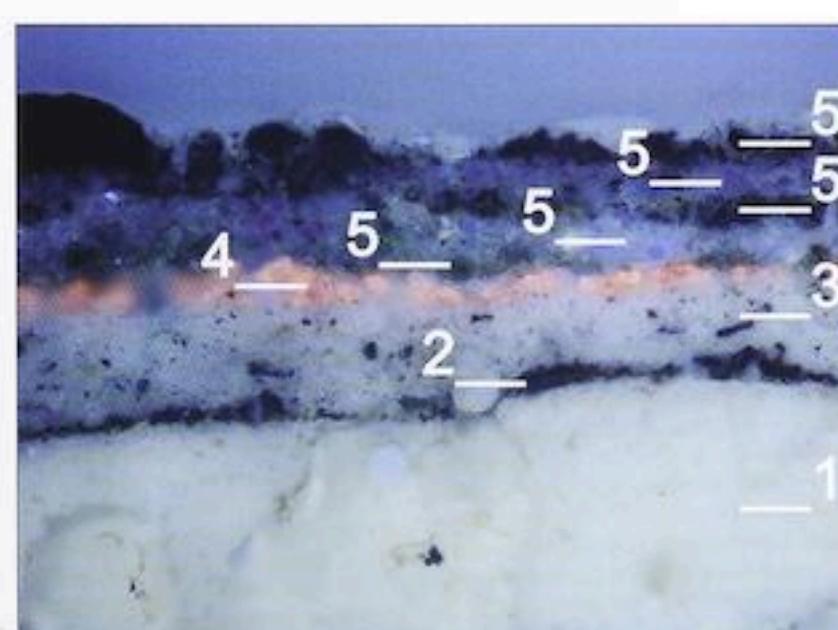
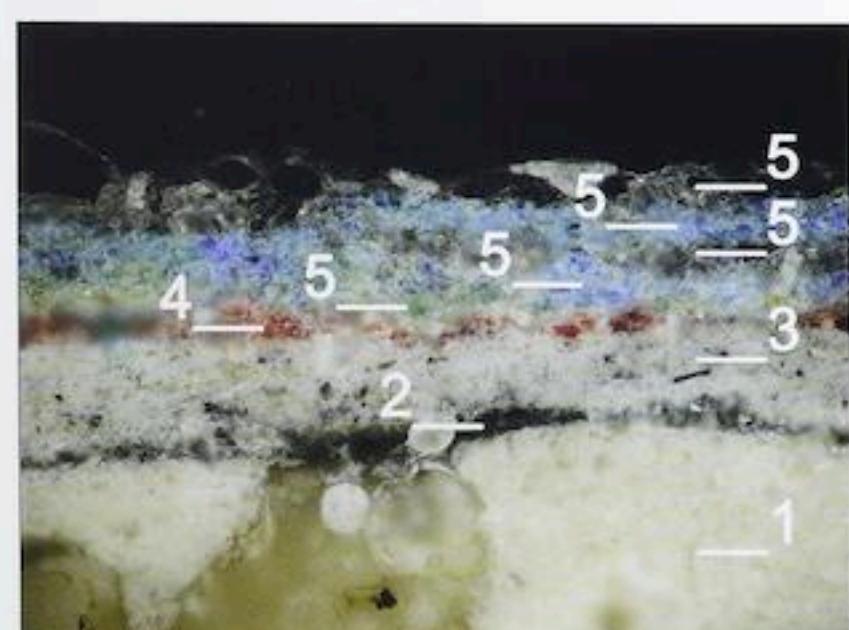


## Tafelteil 3c

Malschichtaufbau:

- 4 – Retuscherest
- 3 – Zinnober
- 2 – Mennige
- 1 – Grundierung

Probe 48.1, links Auflicht, rechts UV, 200-fach; Salomo (Deckenfeld 4b), Entnahmestelle: rotes Obergewand



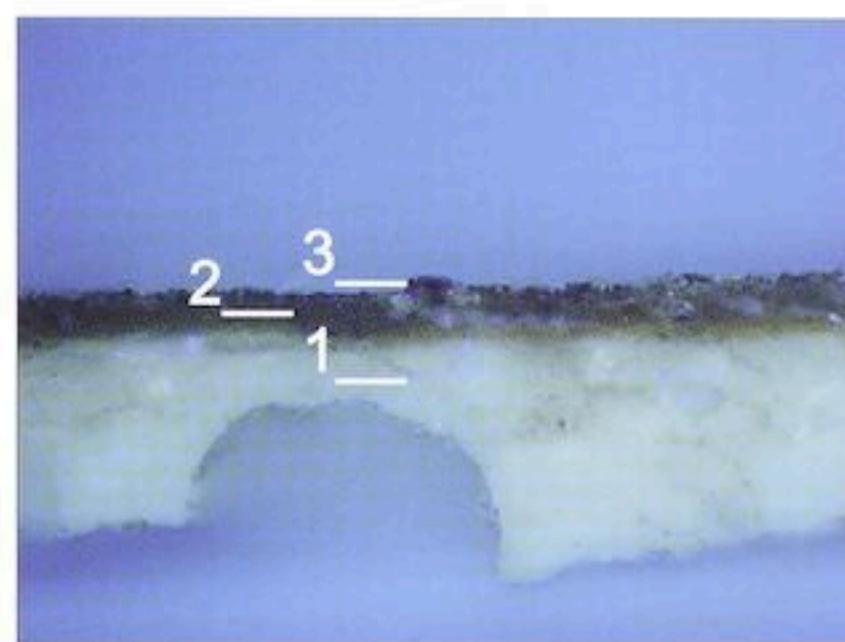
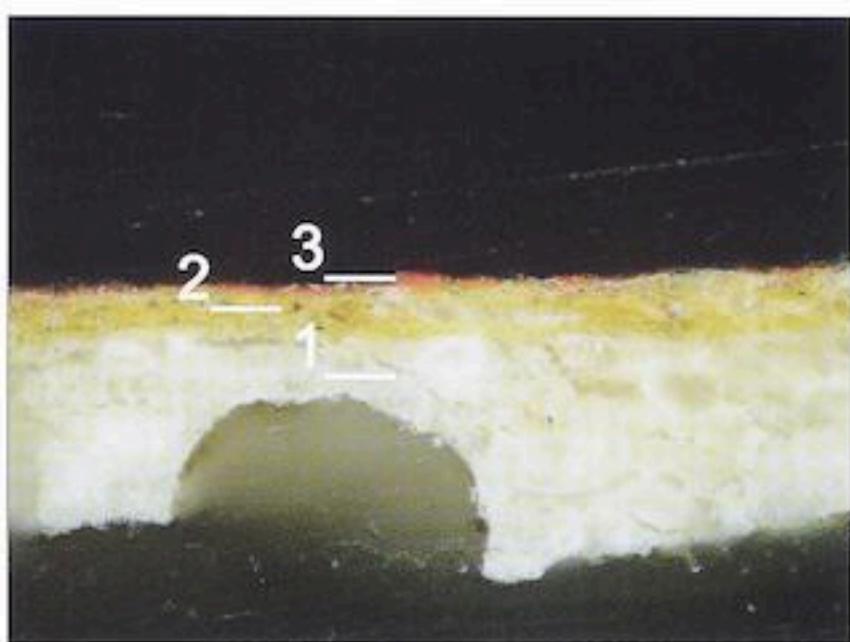
## Tafelteil 3d

Malschichtaufbau:

- 5 – Übermalungen
- 4 – Roter Farblack des angrenzenden Obergewandes (Lapislazuli fehlt)
- 3 – Veneda, Kreide mit Pflanzenschwarz
- 2 – Vorzeichnung mit Pflanzenschwarz
- 1 – Grundierung

Probe 49.3, links Auflicht, rechts UV, 200-fach; Salomo (Deckenfeld 4b), Entnahmestelle: blauer Hintergrund an rotem Obergewand

## Tafelteil 4

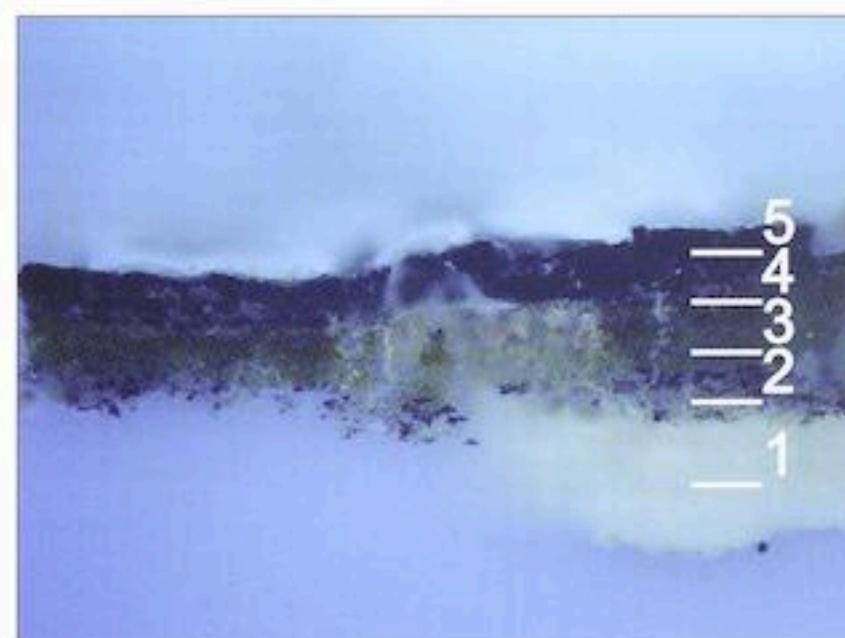
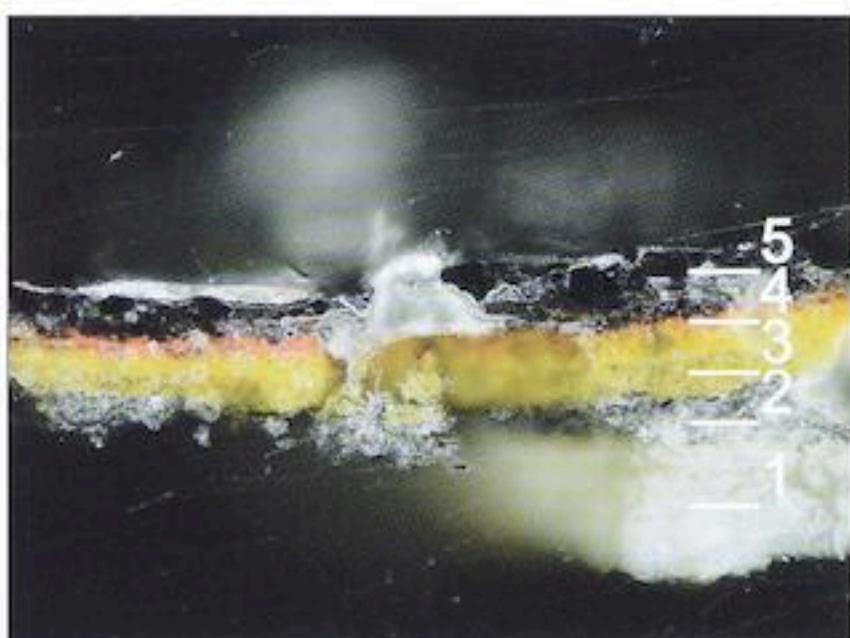


## Tafelteil 4a

Malschichtaufbau:

- 3 – Zinnober
- 2 – Gelber Ocker
- 1 – Grundierung

Probe 52.1, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; schlafender Jesse (Deckenfeld 2a), Entnahmestelle: Vorhang

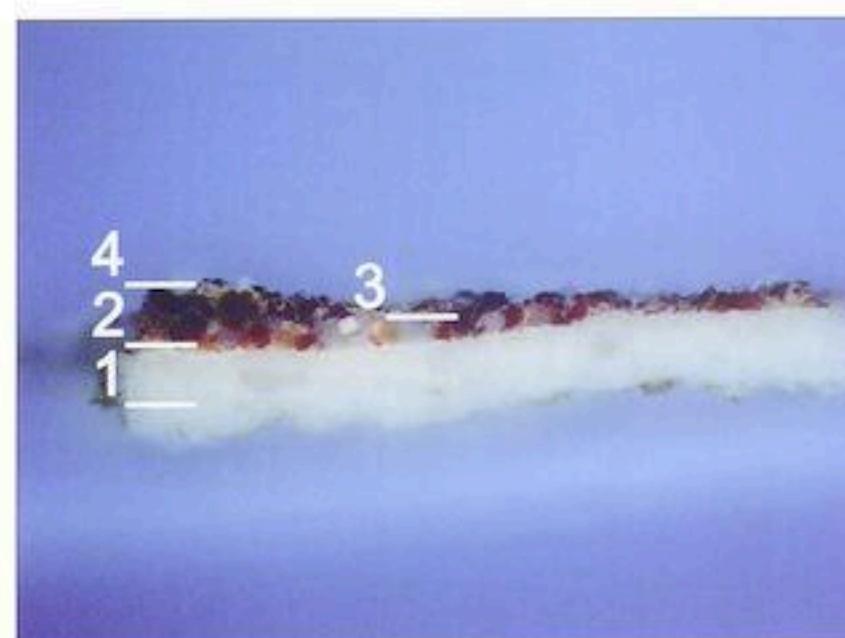
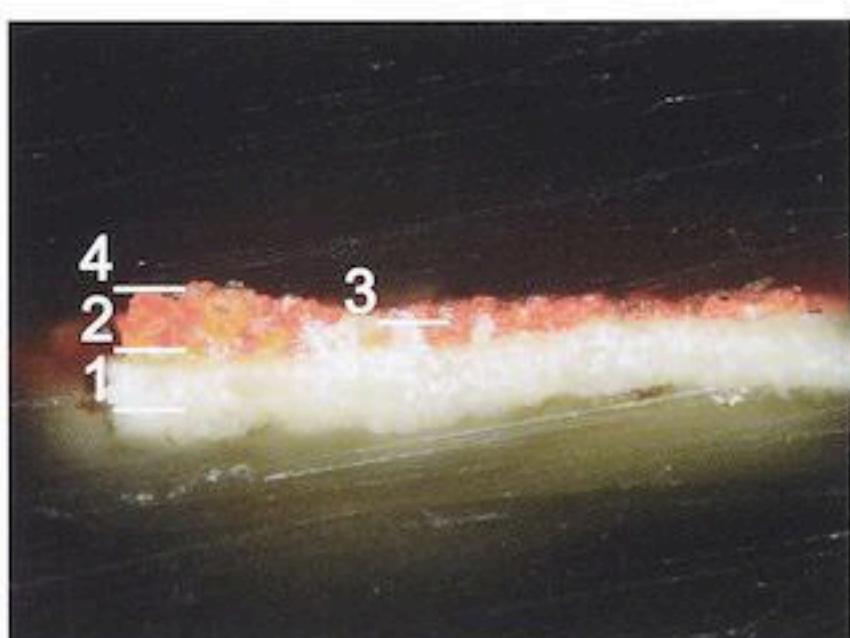


## Tafelteil 4b

Malschichtaufbau:

- 5 – Schwarze Kontur von 1856
- 4 – Zinnober
- 3 – Gelber Ocker
- 2 – Graue Vorzeichnung aus Pflanzenschwarz und Kreide
- 1 – Grundierung

Probe 53.1, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; schlafender Jesse (Deckenfeld 2a), Entnahmestelle: Vorhang

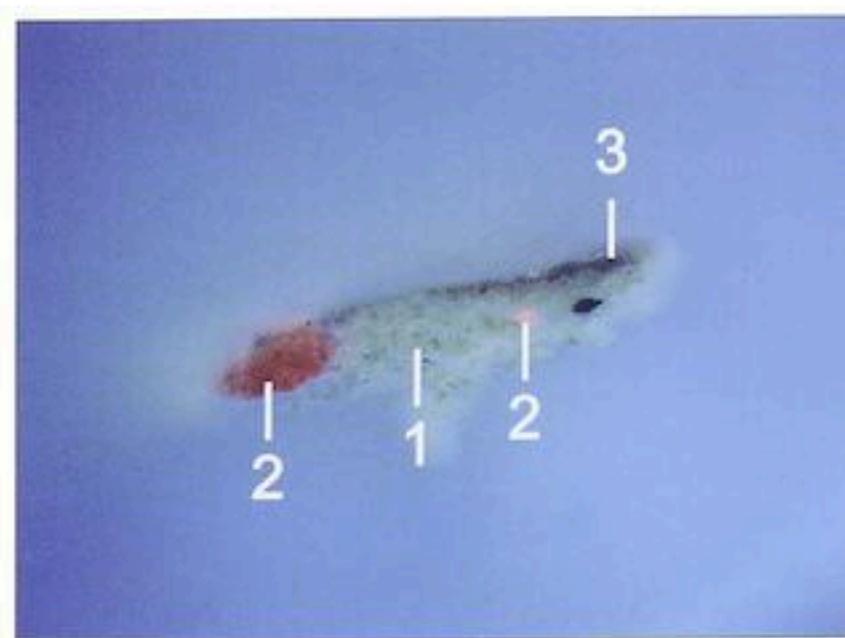
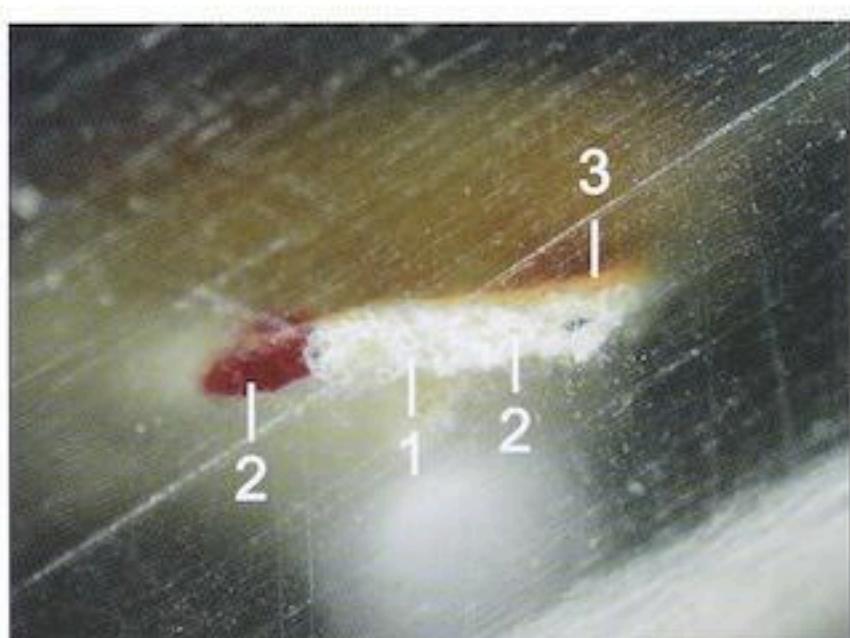


## Tafelteil 4c

Malschichtaufbau:

- 4 – Retuschereste
- 3 – Bergzinnober
- 2 – Mennigereste
- 1 – Grundierung

Probe 55a.1, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; Abraham (Deckenfeld 80),  
Entnahmestelle: rotes Untergewand



## Tafelteil 4d

Malschichtaufbau:

- 3 – Retusche
- 2 – Vermutlich Rest von Krapplack
- 1 – Grundierung, leicht pigmentiert

Probe 56.1, links Auflicht, rechts UV,  
200-fach; Abraham (Deckenfeld 80),  
Entnahmestelle: Fingerspitze, Inkarnat

## Summary

Based on a module the painting has been partitioned off into separate areas. Restoration-orientated examinations and the analysis of samples produced results that gave further insight into the painting technique applied to the original painting, thus complementing earlier findings. Two preliminary drawings could be detected, one directly on the wood, the other on the priming coat. The primer apparently consists of chalk and glue. Due to older consolidation measures the binding of the colours cannot be analysed clearly. The pigments used for colouring match the usual palette used in the Middle Ages. Flats of half-shade, the tint and shading lines and the outline have been laid down on a topical colour.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. J. Sommer 2000, S. 51 ff.
- 2 Vgl. J. Sommer 2000, S. 51 ff.
- 3 Ausführungen zur Zahlensymbolik in Bezug auf das Gesamtbauwerk vgl. H. Beseler/H. Roggenkamp 1954
- 4 Vgl. O. Emmenegger: Ergebnisse der restauratorischen Untersuchung der Bildtafeln. In: C. Bläuer Böhm u. a. (Hrsg.) 1997, S. 123 ff.
- 5 Prof. Dr. Hans-Peter Schramm und Dipl.-Ing. (FH) M. Schramm: Labor für naturwissenschaftliche Kunstmuseumuntersuchungen. Lehrtätigkeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Abteilung Restaurierung
- 6 Vgl. H.-P. Schramm/M. Schramm, Untersuchungsbericht [110/99], S. 3
- 7 Dr. Ing. Edgar Denninger: seit 1949 wissenschaftlicher Lehrer am Institut für Technologie der Malerei der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
- 8 Vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A5, Bl. 32-38
- 9 Vgl. E. Denninger 1969, S. 91
- 10 Vgl. O. Emmenegger: Ergebnisse der restauratorischen Untersuchung der Bildtafeln. In: C. Bläuer Böhm u. a. (Hrsg.) 1997, S. 122
- 11 Zitiert nach E. Brepol 1999, S. 65. Der Benediktiner-Priestermonch, der sich vermutlich nur mit Zweitnamen Theophilus Presbyter nannte, beschreibt

in seinem Werk „Schedula diversarum artium“ oder auch „De diversis artibus“ anschaulich und zuverlässig die Verfahren und Methoden der wichtigsten kunsthandwerklichen Gewerke zu Beginn des 12. Jahrhunderts. Man vermutet, dass er vor Eintritt in ein Kloster als Goldschmied gearbeitet hat.

12 Die wenigen ursprünglichen Haar- und Bartbereiche wiesen unterschiedliche Farbnuancen, vor allem im Braubereich, auf, die Rückschlüsse auf Ausmischungen verschiedener Pigmente zulassen. Proben wurden in diesen wenigen ursprünglichen Partien nicht entnommen.

13 Karl Bohlmann: Kirchenmaler aus Hannover, Überarbeitung der Decke 1909-1910

14 Joseph Bohland: Restaurator aus Hildesheim, Sicherung und Restaurierung der Decke 1943-44 und 1955-60

15 Vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A5, Bl. 18, 21, 33

16 Vgl. O. Emmenegger: Ergebnisse der restauratorischen Untersuchung der Bildtafeln. In: C. Bläuer Böhm u. a. (Hrsg.) 1997, S. 123 ff.

17 Sämtliche benannten Pigmente und Bindemittel wurden von Prof. Dr. H.-P. Schramm und Dipl.-Ing. M. Schramm analysiert. Vgl. H.-P. Schramm/M. Schramm, Untersuchungsberichte

18 Vgl. E. Denninger 1969 und R. Lilge 1998/99, Anhang A5, Bl. 32-38

## Quellen und Literatur

- Beseler, Hartwig/Roggenkamp, Hans: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Berlin 1954.
- Bläuer Böhm, Christine/Rutishauser, Hans/Nay, Marc Antoni (Hrsg.): Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zur Konservierung und Pflege. Bern/Stuttgart/Wien 1997.
- Brepol, Erhard: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Bd.1: Malerei und Glas. Köln 1999.
- Denninger, Edgar: The examination of pigments and media from the painted wooden ceiling of St. Michael's church at Hildesheim, W.-Germany. In: Studies in Conservation 14 (1969), S. 91-95.
- Denninger, Edgar: Pigmentuntersuchungen an den Malereien der romanischen Holzdecke von St. Michael zu Hildesheim. In: Maltechnik 13 (1969), S. 79-81.
- Lilge, Rüdiger: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Bauzustände, Bau- und Restaurierungsmaßnahmen, Zerstörung und Wiederaufbau. Ergebnisse einer Recherche mit dem Schwerpunkt der romanischen Holzdecke im Mittelschiff. Bremen 1998/99 (Schriftarchiv des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege Hannover. Referat Restaurierung).

Schramm, H.-P./Schramm, M.: Untersuchungsbericht [110/99], [28/00], [90/00] und [158/01] (Schriftarchiv des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege Hannover. Referat Restaurierung).

Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich und Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (NLD)
- Abb. 2-4, 6-16: Christina Achhammer, Detlev Gadesmann (NLD)
- Abb. 5: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich
- Tafelteil 1:  
a, b: Christina Achhammer (NLD)  
c, d: Hans-Peter Schramm
- Tafelteil 2:  
a, d: Christina Achhammer (NLD)  
b, c: Hans-Peter Schramm
- Tafelteil 3:  
a, c, d: Christina Achhammer (NLD)  
b: Hans-Peter Schramm
- Tafelteil 4:  
a-d: Christina Achhammer (NLD)

## Zusammenfassende Darstellung der Maßnahmen und Eingriffe der Vergangenheit

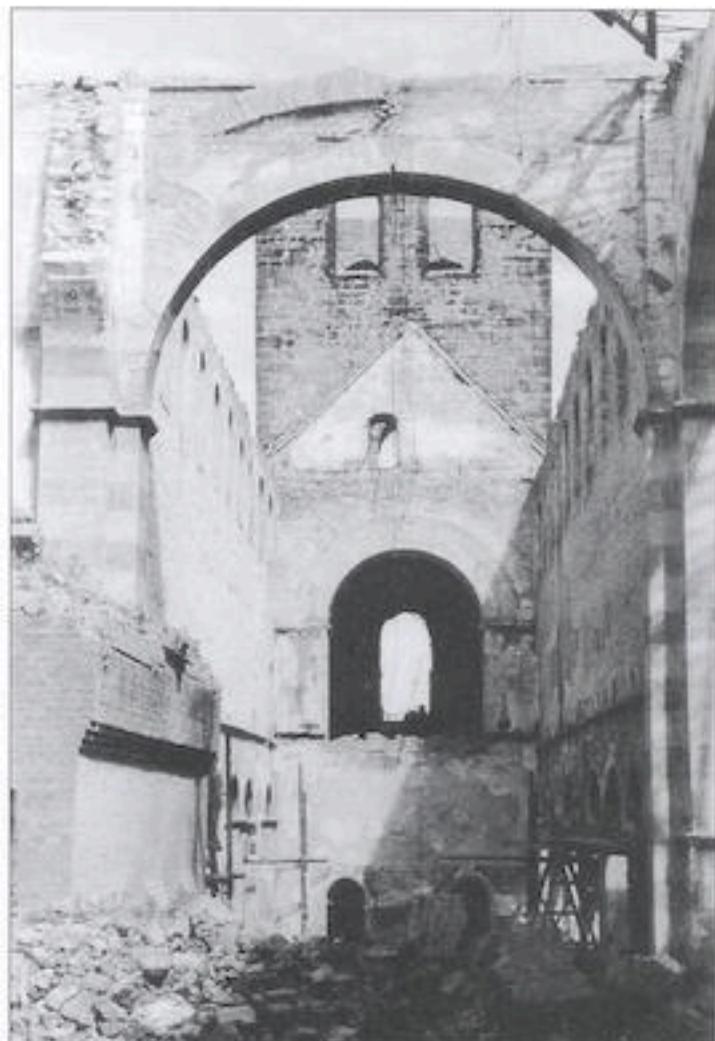
*Kein anderer als der Restaurator erkennt so gut, wie sehr nicht nur die Zeit, sondern vor allem auch frühere Bearbeitungen ihre Spuren an einem Objekt hinterlassen und damit seinen heutigen Zustand mitbestimmt haben. Was dem Laien wie „aus einem Guss“ zu sein scheint, zeigt sich bei genauer Analyse häufig als das Ergebnis menschlichen Einwirkens und altersbedingter Veränderungen.*

*Die Holzdeckenbemalung der Hildesheimer Michaeliskirche hat im Laufe der Jahrhunderte vier große Überarbeitungsphasen erlebt, die unterschiedlichen restaurierungsethischen und konzeptionellen Vorstellungen entsprangen. Die Autoren beschreiben die während der einzelnen Phasen vorgenommenen Maßnahmen.*

Christina Achhammer, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann

„Angesichts der schweren Kriegszerstörungen, von denen viele der bedeutendsten Baudenkmäler Niedersachsens betroffen wurden, erwies sich sehr bald das unbedingte Festhalten an bis dahin allgemein gültigen Grundsätzen der Denkmalpflege oft als unrealistisch. Wäre insbesondere an dem Prinzip ‚Konservieren – nicht restaurieren!‘ festgehalten worden, so hätten wir neben vielen anderen sakralen und profanen Bauten den Dom oder die Michaeliskirche in Hildesheim nicht mehr ... Sie alle wären in ihrem nach 1945 auf uns gekommenen Ruinenzustand sehr schnell der Verwitterung und vor allem der eigenen Substanzschwäche endgültig zum Opfer gefallen ...“<sup>1</sup>. Während des Wiederaufbaus der Kirche „... unter Weglassung oder Korrektur späterer störender Details ...“<sup>2</sup> wurde eine Frist von nur etwa drei Jahren für die völlige Wiederherstellung der Decke festgesetzt (Abb. 1).

Für den gut 800-jährigen Zeitraum von der Entstehung der Decke bis heute lassen sich vier Überarbeitungsphasen nachvollziehen und belegen. Trotz der Bearbeitung in den 1950er Jahren haben sich von allen Maßnahmen mehr oder weniger große Anteile in Form von Retuschen, Übermalungen und Rekonstruktionen erhalten. Unterscheidungen und zeitliche Einordnungen sind nicht immer möglich, da mehrere malerische Zeitebenen eines Details oft nur noch als einzelne Fragmente vorliegen. Joseph Bohland spricht außerdem noch von einer mittelalterlichen Überarbeitung, die recht bald nach der Entstehung annimmt. Dafür ließen sich allerdings keine Anhaltspunkte finden.



1 Der Innenraum von St. Michael nach Osten, um 1946

### Maßnahme von 1676

1650 wurde der Ostchor aufgrund von Mauerrissen abgebrochen, was den Einsturz der Nordostecke des östlichen Vierungsturmes und somit die Zerstörung des östlichen Teiles des Deckenbildes zur Folge hatte. Ob bei der Erneuerung des Ostteiles, insbesondere mit einer Mose-Christus-Darstellung im Mittelfeld, auf ursprüngliche Motive zurückgegriffen wurde, bleibt ungeklärt.<sup>3</sup> Diese Überarbeitung der Decke ist in den Archivalien nicht näher erwähnt respektive beschrieben, man darf aber annehmen, dass sich die Jahreszahl 1676 im Feld 38 auf dieses Ereignis bezieht.

Den zeitlich nächsten Bericht über Beobachtungen zu der Malerei und der Überarbeitung von 1676 gibt es von Karl Bohlmann (1910)<sup>4</sup>, der sicher noch besser verschiedene Anhaltspunkte erkennen und beurteilen konnte, als es heutzutage, nach den durchgreifenden Maßnahmen von Joseph Bohland, möglich ist. Demnach wurde die Decke 1676 insofern zurückhaltend barockisiert, als man alle mennigefarbenen Nimen dünn übergrundete, darauf eine Ockerfarbigkeit auftrug und diese mit Blattgold belegte. Mit den äußeren und inneren Streifen der quadrat-, vierpass- und kreisförmigen Rahmenbänder in den Mittelfeldern, die ursprünglich wie die Nimen mennigefarben waren, wurde ebenso verfahren. An wenigen Stellen haben sich vereinzelt geringe Reste von dieser Vergoldung erhalten.

Die Paradiesäpfel in Feld 1, die ursprünglich gemalt waren, wurden in Form von vergoldeten hölzernen Halbkugeln appliziert. Bohlmann kommt in seinem Bericht zu der Überzeugung, dass anlässlich dieser Maßnahme ebenso die vergoldeten Rosetten auf den Rahmenhölzern angebracht wurden. Auch auf die ursprünglich gemalten Kronen der Könige wurden hölzerne und vermutlich ebenfalls vergoldete Kronen aufgesetzt. Heute zeugen davon jeweils nur noch die Befestigungslöcher (Abb. 2). Ob die vermutlich ursprünglichen Applikationen an Nimbus und Spindel der Maria im Barock durch neue ersetzt wurden, ist nicht bekannt.

Bohlmann vermutet des Weiteren, dass bei der Maßnahme 1676 gewisse Farbbereiche, die für den damaligen Zeitgeschmack zu „bunt“ erschienen, ablasiert wurden. Die eigenen Beobachtungen führen außerdem zu dem Schluss, dass auch einzelne Gesichter, Haare und Gewänder 1676 neu gemalt wurden. Blaue Gewandbereiche wurden beispielsweise mit einer fein geriebenen Smalte ausgebessert oder übermalt.<sup>5</sup> Stilistisch gesehen bilden sie neben den ursprünglichen, denen von 1856 sowie den von Bohland neu gemalten Bildern eine vierte Gruppe. Über das damals verwendete Bindemittel kann man heute keine verlässliche Aussage mehr machen.

#### Maßnahme von 1856

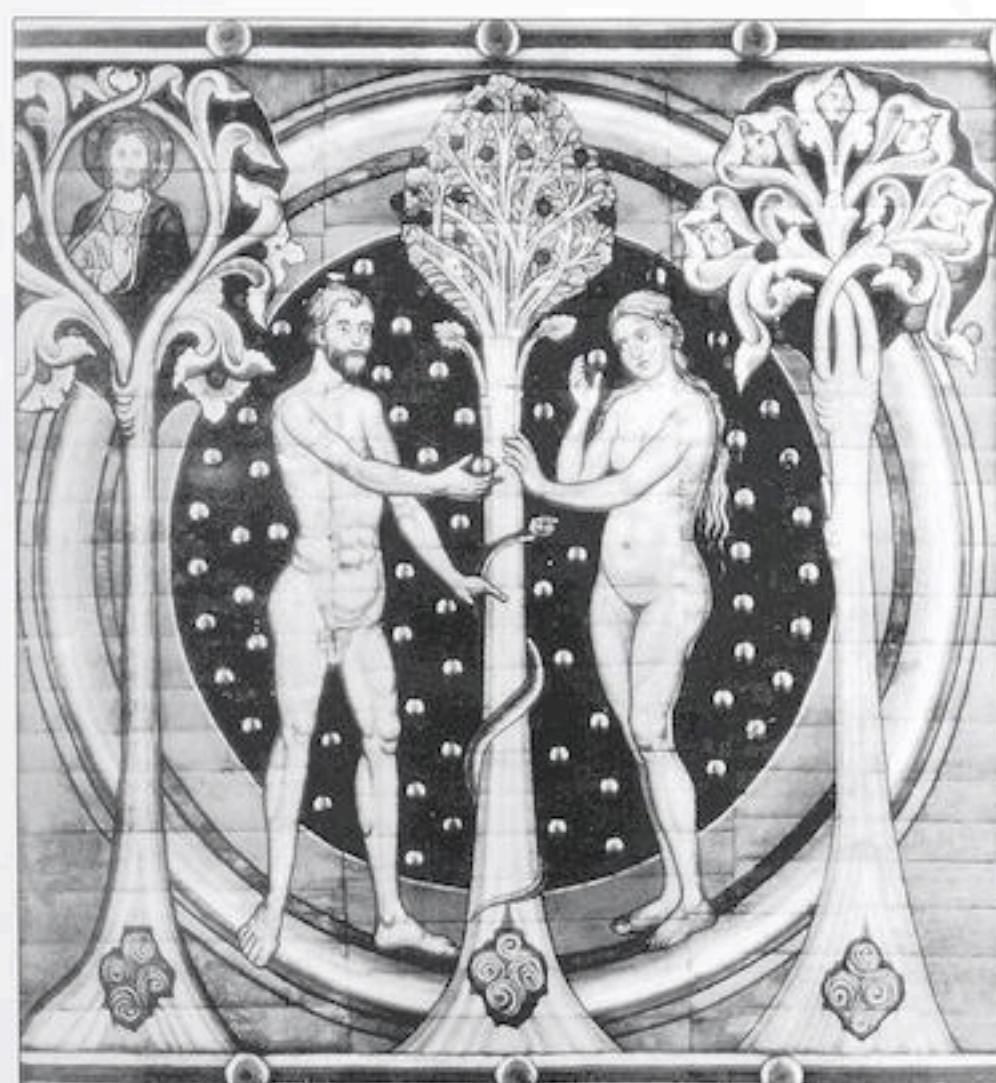
Der Maler Georg Bergmann<sup>6</sup> und seine Mitarbeiter haben das Deckenbild 1856 vollständig überarbeitet. Einige offensichtlich schadhafte Bereiche wurden entfernt und durch neue Bohlen und Malerei ersetzt.<sup>7</sup> Bei dieser Maßnahme wurde auch das achte Mittelfeld mit der barocken Darstellung von Christus und Mose vollständig mit einem thronenden Christus übermalt.<sup>8</sup> Alle ursprünglichen Bereiche wurden zwar im Sinne des Vorgefundenen nachgemalt, aber dennoch im Stil stark verändert. Nicht nur der Verlust der ausdrucksstarken Licht- und Schattenlinien ist zu bedauern, sondern auch die Verfälschung der ursprünglichen Konturlinien, die auch heute noch das Bild deutlich prägen. Sie wirken entstellend, da sie zu dick und zu gleichmäßig nachgezogen wurden. Diese Monotonie der Linie röhrt daher, dass ein zu dicker Strichzieher oder ein mit der Schmalseite aufgesetzter Flachpinsel zum Einsatz kam. Bei der ursprünglichen Malerei hat man einen relativ dünnen



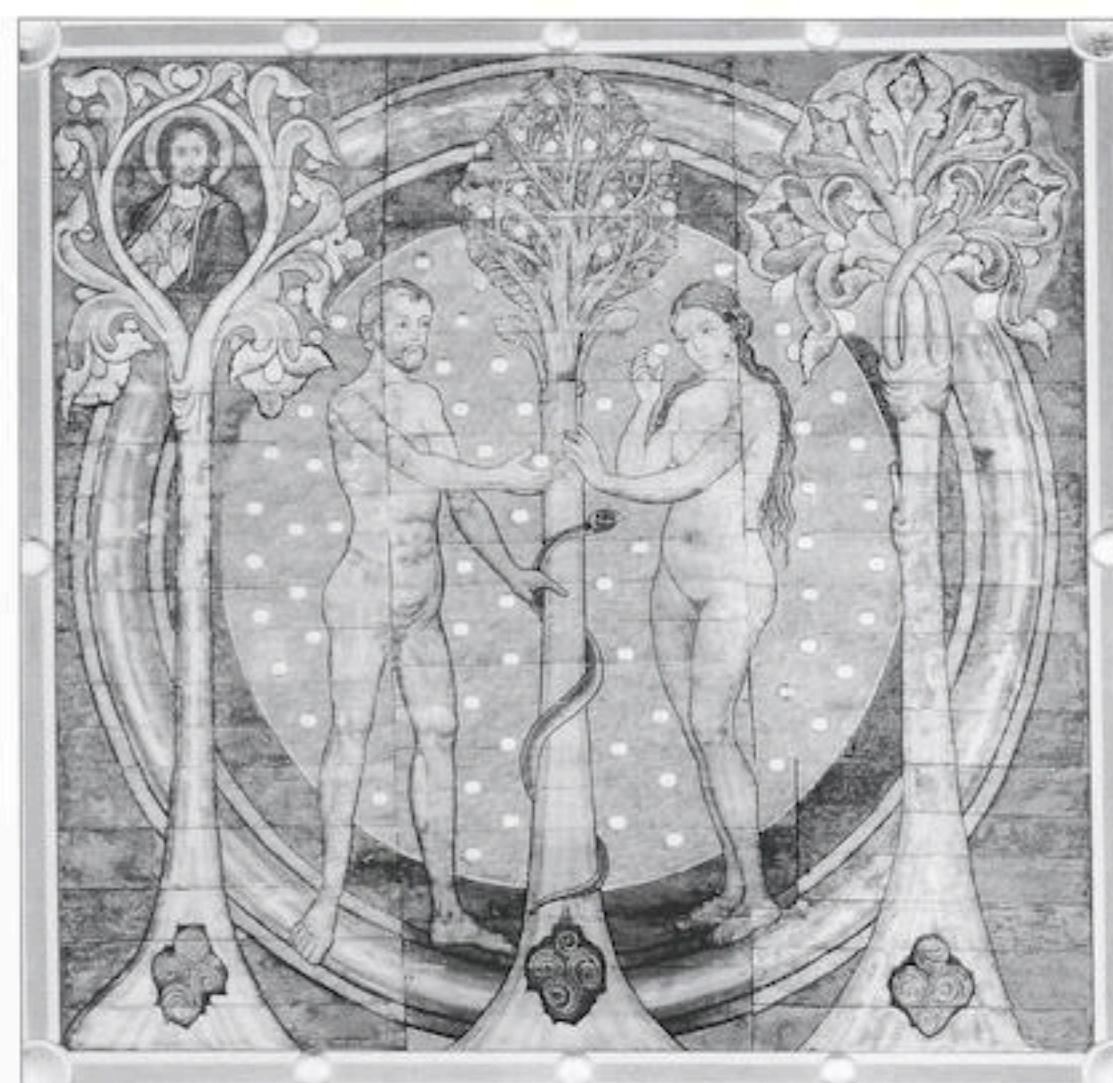
2 Salomo (Deckenfeld 4b).  
Krone mit Befestigungsloch der verlorenen Applikation



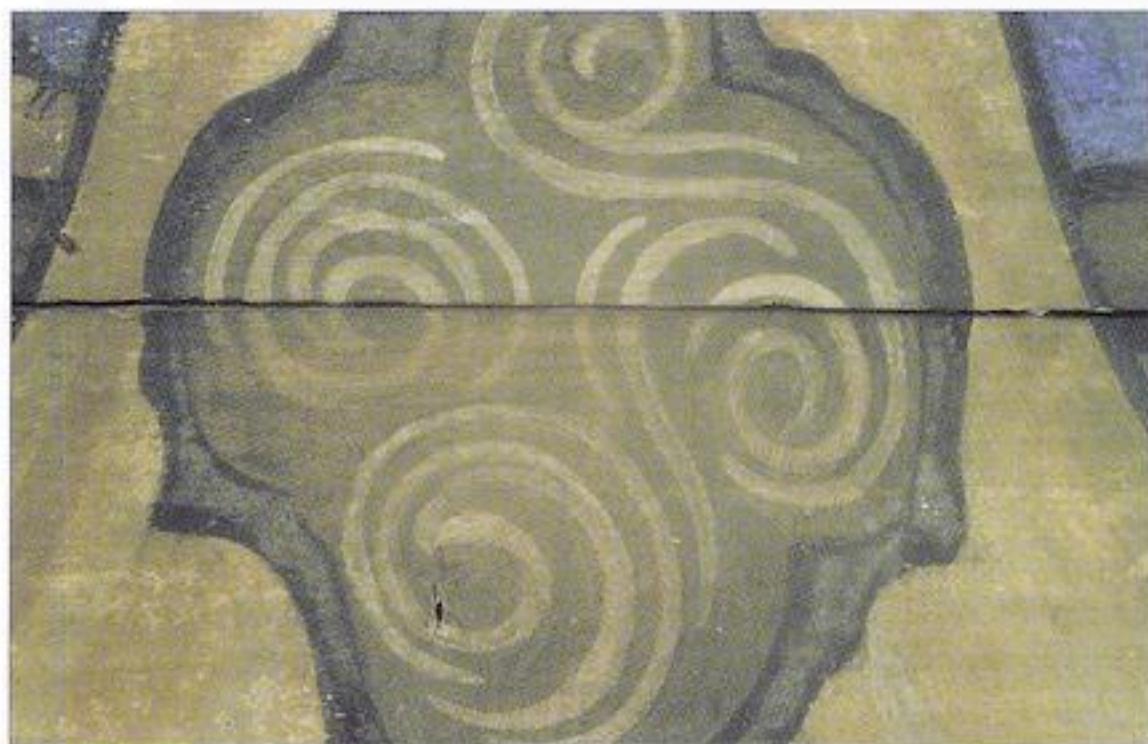
3 Maria (Deckenfeld 7).  
Links mit Übermalung 1856, rechts nach  
der Freilegung 1955–1960



4 Paradies (Deckenfeld 1).  
Vor Ausbau 1943 mit Übermalung von 1856



5 Paradies (Deckenfeld 1).  
Nach Restaurierung und Einbau 1960. Unterer Bereich  
der mittleren Bohlenreihe Ergänzung von 1856



6 Paradies (Deckenfeld 1).  
Detail des Baumstammes auf Bohlen  
von 1856. Nachgeahmte Malerei  
direkt auf Holz



7 Paradies (Deckenfeld 1).  
Detail des Baumstammes. Ursprüngliche  
Malerei mit abgerissenen Lichtlinien bis  
auf das Holz



8 Paradies (Deckenfeld 1).  
Detail von Adams Bauch. Links ursprüngliche  
Bohlen und Malereireste, rechts Bohlen und Malerei von 1856.  
Roter Hintergrund mit Bohlands Strichretusche



9 Melchi (Deckenfeld 70).  
Bleistiftmarkierung an Fehlstelle

Rundpinsel verwendet, durch den bei unterschiedlichem Druck der malenden Hand die Dicke des Striches viel mehr variiert wurde. Einige Reste dieses ursprünglichen Striches sind erhalten geblieben. Diese Malerei wurde mit Mischfarben von der Palette ausgeführt. Die Vergoldungen, zum Beispiel an den Nimben, legte man in Schlagmetall mit Öl an. Vermutlich wurden damit die Vergoldungen aus dem Barock, die damals sicher noch deutlich zu erkennen waren, überarbeitet.

Bohlmann schreibt in seinem Bericht: „Am schlimmsten ist schließlich das Gewand der Madonna weggekommen ... Hier hat man einfach den Mantel mit dem dicken Blau des umgebenden Grundes überstrichen und durch grüne und gelbe dick aufgesetzte Lichter dafür gesorgt, daß das Gewand sich vom Grunde abhob. Ein Fall, daß ein Gewand denselben Lokalton hat wie der Grund, kommt an der Decke nicht vor.“<sup>9</sup> (Abb. 3–8)

Die komplett erneuerten Bereiche bestehen aus maschinell gesägten und an der Oberfläche geglätteten Eichenholzbohlen. Charakteristisch ist die Art und Weise, wie sie im Wechsel abgeschrägt stumpf aneinander stoßen. Mit Bleistift nummerierte man die Bohlenfolgen und skizzierte das Bildprogramm (Abb. 9).

Die Malerei wurde teilweise auf einer Gipsgrundierung, teilweise direkt auf dem Holz ausgeführt. Auffällig ist das stark körnige weiße Farb- und Grundierungsmaterial. Durch das spätere Einbringen von wässrigen Festigungsmitteln kam es an manchen Stellen zu Kraterbildungen durch Auskristallisieren des Gipses<sup>10</sup> (Abb. 10).

Die Maler haben sich an dem von ihnen vorgefundenen, durch Verschmutzungen hervorgerufenen dunklen Farbtönen gehalten und ihn nachgeahmt. Dies erklärt das sich jetzt dunkel abhebende Erscheinungsbild der Ergänzung-



10 Engel Gabriel (Deckenfeld 37).  
Körniges Farbmateriel und vorgeritzter Nimbus



11 Engel Gabriel (Deckenfeld 37).  
Die oberen Bohlen mit der Malerei von 1856  
stehen im Gegensatz zu den gereinigten  
ursprünglichen Bereichen.

gen von 1856, nachdem die Decke in den 1950er Jahren unter anderem freigelegt und gereinigt worden ist. Wie schon erwähnt, sind von den Übermalungen noch die Konturlinien und mehr oder weniger großflächige Retuschen, vor allem in den Hintergründen, vorhanden (Abb. 11).

Über das Bindemittel der 1856 eingesetzten Farben weiß man nur mittelbar etwas aus Bohlmanns Bericht über die Maßnahme von 1909, der beklagt, dass diese Farben nach so wenigen Jahren schon stark abblättern und mit Wasser abzuwaschen wären.<sup>11</sup> Dies lässt vermuten, dass es sich um eine leicht überbundene Leimfarbe gehandelt hat. Durch nachfolgende Festigungsmaßnahmen mit unterschiedlichen Materialien hat sich das Löslichkeitsverhalten inzwischen verändert und eine Analyse des Bindemittels unmöglich gemacht.

#### Maßnahme von 1909

Karl Bohlmann beschreibt in seinem Bericht von 1910 ausführlich sowohl den damaligen Zustand als auch die vorherigen und seine eigenen Maßnahmen.<sup>12</sup> Danach fand er zu Beginn seiner Überarbeitung folgende Schadensphänomene vor: Fehlstellen bis auf die Grundierung, pudernde Malschichten und an den Bohlen von 1856 blasen- und dachförmige Malschichtabhebungen in Wachstumsrichtung (Abb. 12).

Bohlmann entfernte die Holzkrone der Könige und die Holzteile bei Maria, die an den Füßen, den Stulpfen, der Spindel und am Heiligschein angebracht waren. Er über gab sie dem damaligen Provinzialkonservator Heinrich Siebern.<sup>13</sup> Vermutlich bedingt durch die Kriegswirren konnten sie bis heute nicht wieder aufgefunden werden. Nach der damals üblichen „Abstoßung“ der losen Teile führte er an der pudernden Grundierung und an der Malschicht eine Festigung mit Vollmilch durch, die allerdings zum Teil kleinere Wasserränder zur Folge hatte. Er nahm keine Über malungen vor und retuschierte nur die Fehlstellen mit industriell hergestellten Temperafarben. Sei-

12 Thare (Deckenfeld 45).  
Malschichtverluste in  
Wachstumsrichtung  
des Holzes an den Bohlen  
von 1856





13 Georg Bohlmann und seine Mitarbeiter auf dem Gerüst unter der bemalten Decke, mit angefertigten Kopien im Hintergrund. Von links nach rechts: Bohlmann, Kappey, Wittig, Schrader (1910)

ne noch vorhandenen lasierenden Retuschen sind gut von den späteren Strichretuschen Bohlands zu unterscheiden.

Infolge der Beschaffenheit der 1856 verwendeten Farben glaubte Bohlmann nicht, dass es möglich sei, die Malerei für längere Zeit zu erhalten. Er machte folgenden Vorschlag: „Das Beste wäre, wenn die Decke an anderer Stelle dem Original entsprechend in der alten, einfachen Weise neu hergestellt würde und so haltbar wie möglich ... Da die Malerei nur in der Originalgröße und Gesamtheit ihre Mustergültigkeit zum Ausdruck bringen kann, so müsste diese große Kopie an einer Stelle angebracht werden, wo sie möglichst viel gesehen und studiert werden kann.“<sup>14</sup> Daher fertigte Bohlmann von der gesamten Decke

Schwarzweißkopien auf Pauspapier und für einen Teil der Decke farbige Kopien auf Leinwand an (Abb. 13).

genannten „Totenkeller“ der Seminarkirche in Hildesheim und der Sakristei der Bernwardsgruft – ohne größere Fassungsverluste gewährleisten zu können.

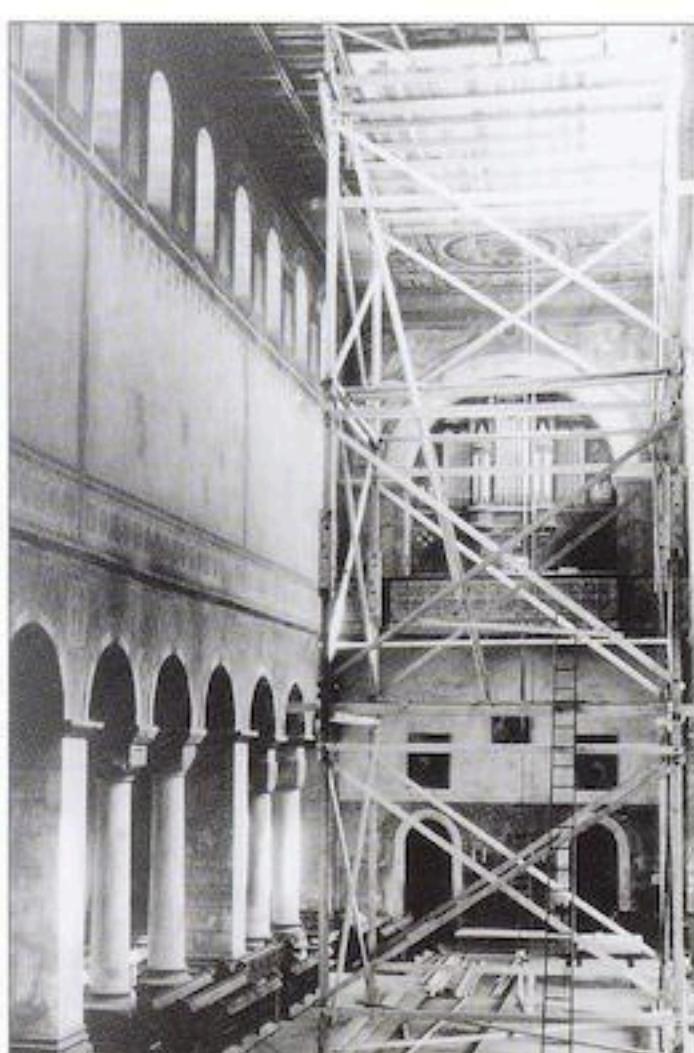
Zurückbleiben mussten die gesamte Unterkonstruktion, die seitlichen Wellenbänder und der Ostteil der Decke, der 1676 erneuert und 1856 übermalt worden war. Die applizierten Paradiesäpfel wurden durch die Abnahme stark beschädigt und deshalb beim Wiedereinbau durch neue ersetzt.

Am 22. März 1945 wurde St. Michael von Bomben getroffen und bis auf die Grundmauern zerstört. Die ausgelagerten Bohlen, selbst die in der Sakristei der Bernwardsgruft, waren unbeschädigt geblieben. Nach dem Wiederaufbau der Kirche begann Bohland 1955 in Zusammenarbeit und Absprache mit Superintendent Kurt Degener<sup>16</sup>, Landeskonservator Oskar Karpa<sup>17</sup> und Professor Kurt Wehlte<sup>18</sup> mit der Restaurierung der Deckenbohlen. Eine Kommission, bestehend aus Oskar Karpa, Hans Roggenkamp<sup>19</sup>, Rudolf Wesenberg<sup>20</sup> und Hans Reuther<sup>21</sup>, ließ sich in regelmäßigen Abständen von den Arbeitsergebnissen berichten. Bohlands Angaben über Materialien und ihre Verwendung in den einzelnen Arbeitsberichten zu den jeweiligen Feldern unterscheiden sich leicht von denen in den abschließenden und veröffentlichten Aufsätzen.<sup>22</sup>

Während der Restaurierungsarbeiten wurden laufend Malschichtproben entnommen, die Edgar Denninger, damals Mitarbeiter von Wehlte, untersuchte und analysierte.

Nach Festigungstestreihen in Zusammenarbeit mit Wehlte entschloss man sich, die einzelnen Bohlen unter Kontrolle von Aufsatzthermometern mit Infrarotlicht auf 40–45°C zu erwärmen, und ließ sie satt mit einer starken Leimlösung (technische Gelatine 1:14) mit Netzmittel unter Alkoholzusatz ein. Einige Bohlen wurden vorab mit einer

14 Ausbau der Decke 1943



#### Maßnahmen von 1943–44 und 1955–60

Unter dem zeitlichen Druck erwarteter Bombenangriffe begann am 2. Juli 1943 der Ausbau der Decke durch Joseph Bohland, seinen Mitarbeiter Hesse und zeitweise Christian Buhmann<sup>15</sup> (Abb. 14). Noch vor Ort wurde in der Bernwardsgruft eine Notsicherung der stark blätternden Malerei mit Glutolinleim durchgeführt, um den Transport zu den drei Unterbringungsorten – der Kirche zu Wittenburg, Kreis Springe, dem so

3 %igen Nekallösung<sup>23</sup>, die als zusätzliches Netzmittel fungierte, behandelt. Das Abtupfen der Oberfläche mit einem in einer Wasser-Alkohol-Mischung getränkten Schwamm diente sowohl zur Abnahme des überschüssigen Festigungsmittels als auch der überwiegenden Entfernung der Übermalungen von 1856 und 1676. Da die Abnahme der 1856 aufgebrachten Konturlinien kaum gelang, vermutete Bohland eine schwer lösliche Halbölfarbe. Sämtliche Bohlen härtete er mit Formalin.<sup>24</sup> Morsche Holzbereiche tränkte er mit einer Mischung aus Leim, Immunin<sup>25</sup> und Netzmittel und ließ diese Bohlen rückseitig mit „Xylamon härtend“<sup>26</sup> ein (Abb. 15, 16).

Eine kurz nach der Entstehung durchgeföhrte Überarbeitung, auf die Bohland hinweist, konnte nicht nachgewiesen werden. Er beschreibt die Abnahme einer mittelalterlichen, stark ölhaltigen Temperagrundierung, die nach dem Anquellen mit Morpholine<sup>27</sup>, Diacetonalkohol und einer Paste aus Glutinleim und 25 %iger Ammoniaklösung mechanisch mit dem Finger abgerollt und abgerieben werden konnte. Man kann nur vermuten, dass es sich hierbei um die barocke Überarbeitung gehandelt hat. Nach den Angaben Bohlands dürften sich nach Abschluss dieser Maßnahmen keine Übermalungen mehr finden lassen.<sup>28</sup> Dies kann, wie eingangs angemerkt, nicht bestätigt werden. Die bohlenweise Bearbeitung führte dazu, dass der Endzustand insgesamt nicht homogen ausfiel, weil unterschiedliche Reinigungs- und Abnahmeerfolge erzielt wurden. So finden sich zahlreiche Beispiele, bei denen einzelne Bohlen innerhalb einer Darstellung hinsicht-



15 Josia (Deckenfeld 6).  
Mit Übermalung von 1856



16 Josia (Deckenfeld 6).  
Nach Abnahme der Übermalung

lich ihrer farblichen Erscheinung vollkommen aus dem Gesamtzusammenhang herausfallen (Abb. 17, 18).

Nach der Festigung und Freilegung der einzelnen Bohlen legte die Kommission fest, dass nur die als „Anstriche aufzufassenden Partien“ in Trattegiotechnik „eingetönt“ werden sollten.<sup>29</sup> Blaue Hintergründe versah Bohland mit verschiedenen Farbnuancen des künstlichen Ultramarins, um Farbdifferenzen im Blaubereich auszugleichen. Er vermutete hier Verfärbungen des natürlichen Ultramarins,

17 Maleachi (Deckenfeld 28).  
Zerklüftete Oberfläche mit unterschiedlich bearbeiteten Bohlen

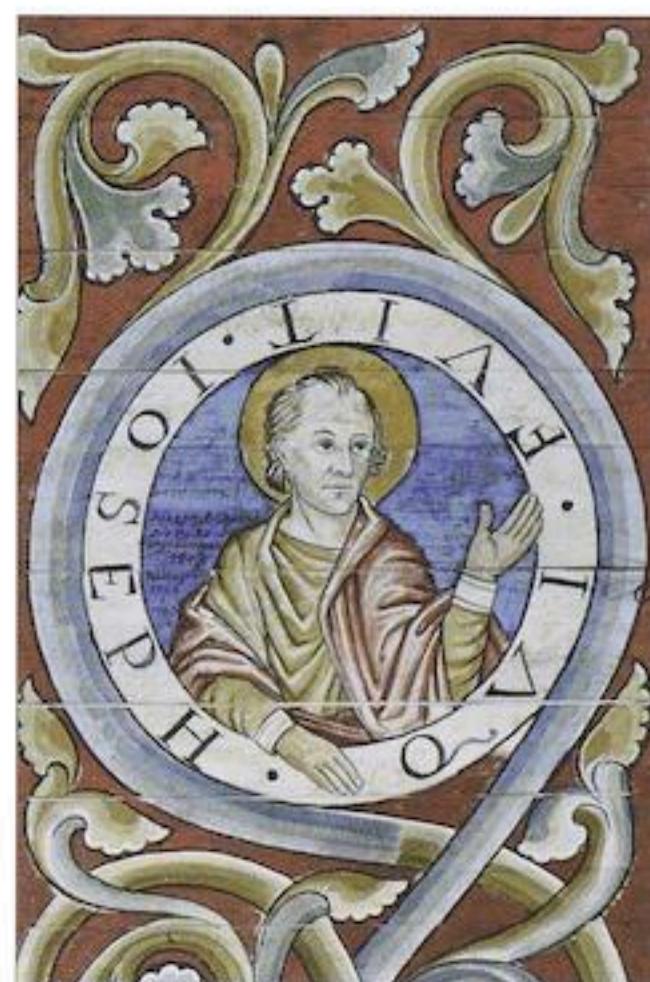


18 Maleachi (Deckenfeld 28).  
Detail von Abb. 17





19 Paradiesfluss (Deckenfeld 86).  
Versatz an den Malereianschlüssen



20 Joseph (Deckenfeld 59).  
Porträt Joseph Bohland

während nach den jetzigen Befunden fast ausschließlich künstliches Ultramarin und Preußischblau vorlagen und immer noch vorliegen. Die roten Hintergründe wurden mit Kadmiumrot retuschiert, um ein erneutes Nachdunkeln des Zinnobers zu vermeiden, die grünen Umrahmungen in den rechteckigen Feldern mit grüner Erde.

Beim Wiedereinbau kam es in Einzelfällen zu Verschiebungen an den Malereianschlüssen der Bohlen (Abb. 19).

Die Bereiche, die von Bohland im Zuge des Wiedereinbaus neu gemalt wurden, bestehen aus maschinell gefertigten Eichenholzbohlen, die stumpf aneinander stoßen. Nach Bohlands Aussage wurde für diese Bohlen, das Rahmengerüst und die Wellenbänder 200-jähriges Eichenholz verwendet, das von einem Scheunenabbruch stammte. Die Rahmenleiste zwischen Medaillonreihe und Wellenband ist vormals nicht vorhanden gewesen. Sie wurde von Bohland aus konstruktiven Gründen zusätzlich angebracht. Ursprünglich lagen die Bohlen der Medaillonreihe auf den Brettern des Wellenbandes.

Als Vorlage für die Rekonstruktion dienten Bohland die von Bohlmann 1909 angefertigten Kopien. Mit einer Bleistiftvorzeichnung sind die Darstellungen direkt auf dem Holz skizziert. Die Kaseintemperafarben trug er ohne Grundierung direkt auf den Träger auf und betupfte sie, vor allem bei größeren Flächen, zum Teil im noch feuchten Zustand mit einem Schwamm, um die Farbintensität etwas abzuschwächen und einen gealterten Zustand nachzuahmen. Seine Malerei steht matt, ebenso wie die von ihm gesetzten Retuschen. Dieser matte Oberflächencharakter entspricht eher dem eigentlichen Erscheinungsbild der ursprünglichen Malerei, die jetzt durch die verbliebenen

Überfassungen und unterschiedlichen Festigungsmaßnahmen mehr oder weniger stark glänzt. Farblich sind seine Bilder von den übrigen Darstellungen durch größere Helligkeit und Farbintensität gut zu unterscheiden. Vielleicht wollte er damit vorführen, wie man sich seiner Meinung nach die Farbigkeit im Ursprung vorstellen muss. Die Malerei Bohlands lässt eine Art von Kalligrafie erkennen, die der ursprünglichen abgeschaut, aber anders umgesetzt ist. So sind zum Beispiel die Linien, die Falten charakterisieren sollen, sehr viel runder angelegt. Die von ihm kopierten Gemälde, mit Ausnahme der Felder 62, 63 und 64, tragen die Jahreszahl 1960. In Feld 59 hat Bohland sich selbst porträtiert. Auf dem Spruchband steht: QUI FUIT IOSEPH, und im blauen Medaillonhintergrund an seiner rechten Schulter heißt es: Joseph Bohland Die Decke abgenommen 1943 restauriert 1955–1960 (Abb. 20).

Im grünen Hintergrund auf der linken Seite von Feld 34 schreibt er: ANNO 1956 IST DIE MALEREI GEFESTIGT MIT TIERISCHEM LEIM DIE ÜBERMALUNGEN SIND ABGENOMMEN SOWEIT DIESES MÖGLICH WAR DANN IST DAS VERLORENE ERGÄNZT SO WIE DU ES SIEHST.

#### Maßnahme von 1986

Der Restaurator Manfred Lausmann führte eine partielle Malschichtfestigung vom Hubwagen aus durch.

## Summary

The individual measures executed on the painting can be relatively well defined in their chronology and extent. In a first modification in 1676 complements were painted and gild appliqués added. In 1856 the painting was completely overpainted, in 1909 a consolidation measure was carried out. In 1943 the painted boards were removed then re-set in 1960 after consolidating the painting and detaching the overpainting. 1986 saw a partial paint layer consolidation.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Niedersächsische Denkmalpflege 1955, S. 42
- 2 Vgl. Niedersächsische Denkmalpflege 1955, S. 43
- 3 Vgl. J. Sommer 2000, S. 58
- 4 Vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A2, Bl. 1–30
- 5 Vgl. H.-P. Schramm/M. Schramm, Untersuchungsbericht [90/00], S. 6 sowie Abb. 13 und Probe 40.3 von Feld 33 (Jona) im Tafelteil 3b im Beitrag „Technik der ursprünglichen Malerei“ in dieser Publikation. An den eindeutig nicht ursprünglichen Bereichen wurden keine Proben entnommen. Aufschlüsse zu den Materialien der Überarbeitungen ergaben sich gewissermaßen als Nebenprodukt bei Analysen zur ursprünglichen Malerei.
- 6 Georg Bergmann: Historien-, Genre- und Porträtmaler (6.4.1819–14.10.1870)
- 7 Vgl. Bohlentersplan, Kartierung Holzträger II, Abb. 3 im Beitrag „Zusammenfassende Beurteilung der Kartierungen aus restauratorischer Sicht“ in dieser Publikation
- 8 Vgl. J. Sommer 2000, S. 58
- 9 Vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A2, Bl. 11
- 10 Vgl. H.-P. Schramm/M. Schramm, Untersuchungsbericht [28/00], Probe 26a, S. 2
- 11 Vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A2, Bl. 1–30
- 12 Vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A2, Bl. 1–30
- 13 Prof. Dr. Heinrich Siebern: Provinzialkonservator der Provinz Hannover 1910–1937
- 14 Vgl. R. Lilge 1998/99, Anhang A2, Bl. 28 und 29

- geleitet sein. Vgl. O.-A. Neumüller 1974, S. 2295 und Römpf Chemie-Lexikon 1991, S. 2954
- 24 Gesättigte, wässrige Lösung von Formaldehyd mit einem Formaldehydgehalt von 36–40 %
  - 25 Immunin: erste Mowilithdispersion der Temperolwerke Hamburg für künstlerische Maltechniken
  - 26 1936 kam Xylamon auf den Markt und Holzobjekte wurden bis in die achtziger Jahre mit Xylamon®, Xylamon LX hältend® behandelt. Die hochgiftigen Wirkstoffe waren schwer und teuer zu entsorgende Produktionsabfallstoffe der chemischen Industrie: Chlor und Naphthalin. Da die alten Holzgifte für die Verwendung in Innenräumen eine zu starke Geruchsbelastigung darstellten, wurde die Rezeptur geändert und das Naphthalin durch Lindan und billiges, ungereinigtes Pentachlorphenol (PCP), das noch das spätere Seveso-Gift Dioxin enthielt, ersetzt. Die hochtoxischen Holzgifte sind seit einigen Jahren verboten. Xylamon hältend (LX) ist nicht mehr auf dem Markt. Heute ist der Wirkstoff Flufenoxuron in Xylamon Holzwurmtod.
  - 27 Morpholin ( $C_4H_9ON$ ; Tetrahydro-oxazin) wird in der chemischen Industrie in großen Mengen als Synthesebaustein, Lösungsmittel oder Additiv eingesetzt. Es ist eine farblose Flüssigkeit mit aminartigem Geruch, die Verätzungen verursacht und beim Verschlucken, Einatmen und Hautkontakt gesundheitsschädlich ist. In Verbindung mit Luft ist die Bildung explosionsfähiger Gemische möglich.
  - 28 Vgl. J. Bohland 1965, S. 49–56
  - 29 Vgl. J. Bohland 1958, S. 43. S. auch Abb. 8 in diesem Beitrag: roter Hintergrund mit Strichretusche
- S. 44–56.
- Lilge, Rüdiger: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Bauzustände, Bau- und Restaurierungsmaßnahmen, Zerstörung und Wiederaufbau. Ergebnisse einer Recherche mit dem Schwerpunkt der romanischen Holzdecke im Mittelschiff. Bremen 1998/99 (Schriftarchiv des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege Hannover. Referat Restaurierung).
- Neumüller, Otto-Albrecht: Römpfs Chemie-Lexikon. 7. Aufl. Bd. 4. Stuttgart 1974.
- Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 1: 1953–1954. Hrsg. vom Niedersächsischen Landeskonservator. Hildesheim 1955.
- Römpf Chemie-Lexikon. Hrsg. von Jürgen Falbe und Manfred Regitz, 9. Aufl. Bd. 4. Stuttgart 1991.
- Schramm, H.-P./Schramm, M.: Untersuchungsbericht [110/99], [28/00], [90/00] und [158/01] (Schriftarchiv des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege Hannover. Referat Restaurierung).
- Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim: Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 3–5, 14–16: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (NLD)
- Abb. 2, 6–12, 17–19: Christina Achhammer, Detlev Gadesmann (NLD)
- Abb. 13: Privatbesitz Familie Kappey, Hannover
- Abb. 20: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich

## Quellen und Literatur

- Bohland, Joseph: Das konstruktive Gefüge der Holzdecke von St. Michael. In: Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 2, 1955–56. Hildesheim 1957, S. 19–25.
- Bohland, Joseph: Die Konservierung der romanischen Holzdecke von St. Michael zu Hildesheim. In: Maltechnik. H. 2. München 1958, S. 42–49.
- Bohland, Joseph: Die Bergung und Wiederherstellung der romanischen Deckenmalerei von St. Michael zu Hildesheim. In: Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 5, 1960–1964. Hildesheim 1965,

# Bauphysikalische Betrachtung der Deckenkonstruktion

Während der Einrüstungszeit konnten wichtige Erkenntnisse über den konstruktiven Aufbau der Decke und zur Bauphysik gewonnen werden: Zum Beispiel ermöglichen Kernbohrungen eine Einsichtnahme in den Aufbau der Decke und ihren baulichen Zustand. Dabei war es gleichermaßen wichtig, mögliche Belastungsfaktoren wie Feuchtigkeit oder Kondenswasser frühzeitig zu erkennen.

Helmut Berling, Bernhard Blömer, Axel Büsing

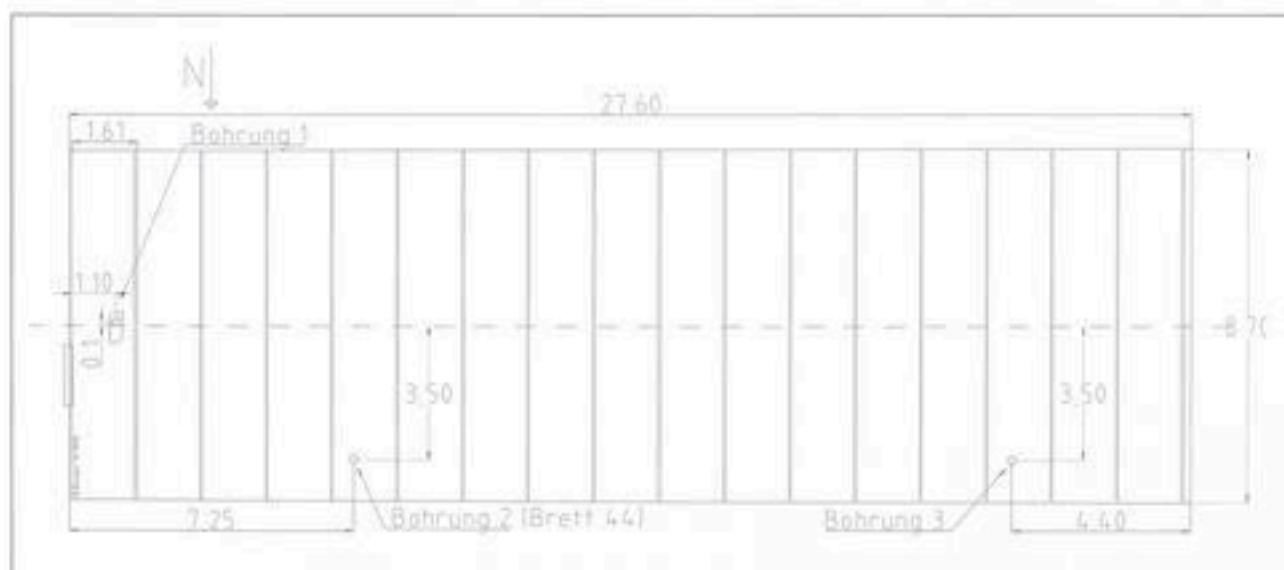
## Aufgabenstellung

Während der restauratorischen Bestands- und Zustands erfassung musste das gesamte Mittelschiff eingerüstet werden. Der Aufbau sollte so erfolgen, dass die natürliche Luftzirkulation aufrechterhalten blieb, um extreme Klimadaten unterhalb der Decke zu vermeiden. Eine entsprechende fachliche Beratung bezüglich der Gerüst anordnung sowie die messtechnische Überwachung der Klimaparameter während der Untersuchungskampagne waren daher unerlässliche Grundvoraussetzungen. Außerdem sollte die Deckenkonstruktion hinsichtlich des Aufbaus optisch untersucht und ihr bauphysikalisches Verhalten (Taupunktunterschreitung) rechnerisch mit messtechnisch ermittelten Stützwerten beurteilt werden.

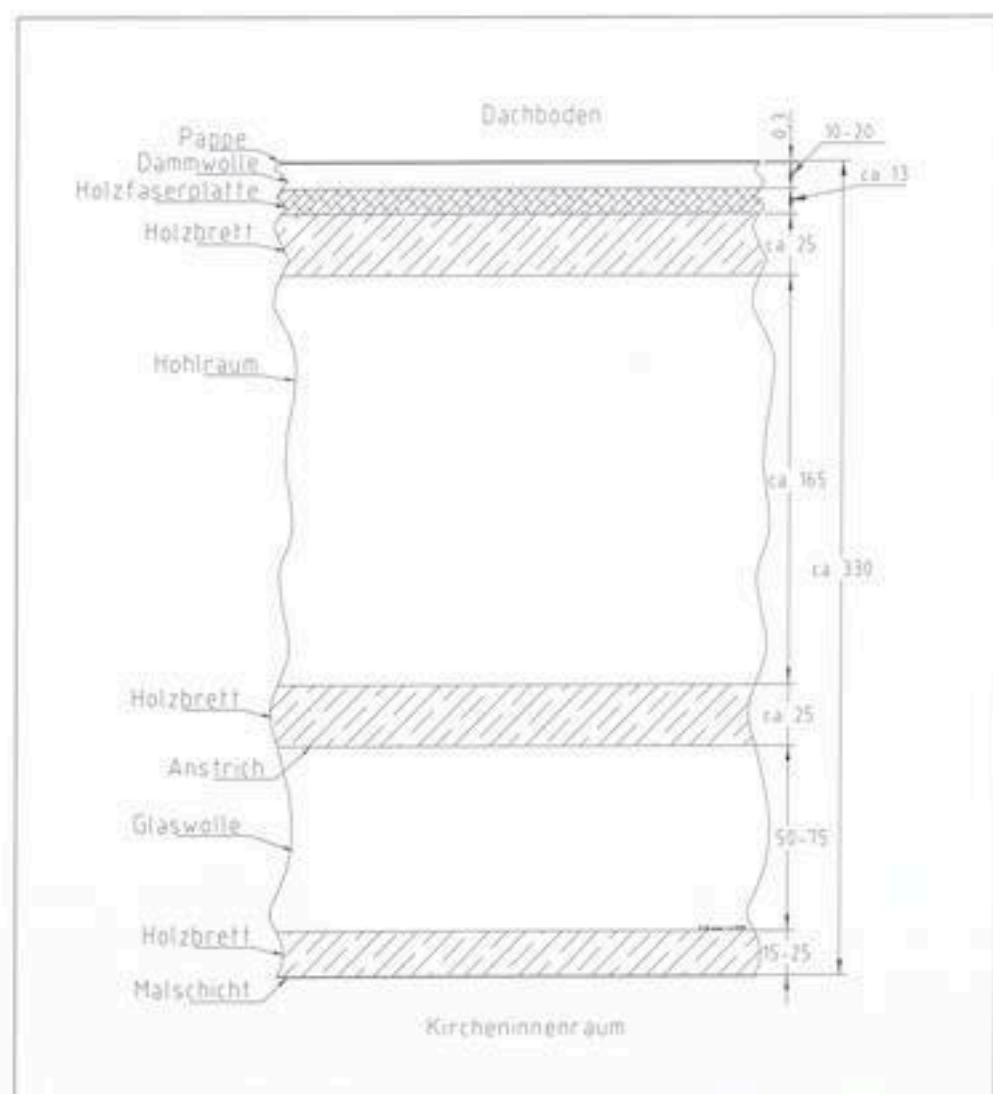
## Bauphysikalische Betrachtung der Deckenkonstruktion Deckenaufbau und Zustand

Insgesamt wurde die Decke an drei Stellen vom Dachboden aus mit Hilfe von Kernbohrungen ( $\varnothing 10$  cm) geöffnet. Dadurch war eine Einsicht in ihre Konstruktion bis auf die raumseitig bemalten Hölzer möglich. Die Untersuchungsorte sind in Abbildung 1 dargestellt: Ort 1 befindet sich im Bereich der bemalten Bretter des Zeitraumes von 1954 bis 1960, Ort 2 im Bereich der von 1856 und Ort 3 im Bereich des originalen Deckenbildes.

In Abbildung 2 ist der vom Dachboden aus festgestellte Aufbau im Schnitt dargestellt. Die Deckenkonstruktion ist mehrschichtig und besteht aus drei übereinander angeordneten Bretterlagen. Die untere bildet den Abschluss zum Kirchenraum. Sie besteht aus 25 mm dicken Eichenholzbrettern, auf denen das Deckengemälde aufgebracht ist. Die ursprünglichen Bretter sind mit speziellen keilförmigen Nut-/Feder-Verbindungen zusammengefügt. Die Oberseiten der bemalten Eichenbretter zeigen, unabhängig vom Alter, keine Schäden. Die mittlere Lage aus 25 mm dicken Nadelholzbrettern verläuft 75 mm oberhalb der ersten Lage. Ihre Unterseite ist mit einer bräunlichen Farbe versehen und präsentiert sich in einem sehr guten Zustand. Der Zwischenraum ist mit langfaseriger Glaswolle vollständig ausgefüllt. Die Dämmwolle ist in einwandfreiem Zustand. Im Bereich von Fugen der bemalten Holzschicht ist sie jedoch mit schwärzlichem Staub stark verunreinigt.



1 Position der Untersuchungsorte  
(Grundriss der Decke, Angaben in m)



2 Aufbau der Deckenkonstruktion  
(Schnitt, Angaben in mm)



3 Dachbodenseitige Ansicht der geöffneten Decke

Oberhalb der zweiten Lage befindet sich ein Lufthohlraum von 165 mm Tiefe, der oben von 25 mm dicken Nadelholzbrettern geschlossen wird. Die Bretter sind in einem guten Zustand; teilweise zeigen sich jedoch dachboden-seitig geöffnete Bereiche. Auf der oberen Bretterlage liegen 13 mm dicke Holzfaserplatten, die an ihrer Unterseite schwarze Verfärbungen aufweisen (Abb. 3). Den dachboden-seitigen Abschluss der Decke bildet eine auf den Holzfaserplatten liegende, 20 mm dicke, Karton kaschierte Glasfaserwolle. Die Dämmung ist an den meisten Stellen in gutem Zustand. In einigen Bereichen, vor allem im östlichen, ist sie jedoch stark beschädigt oder nicht mehr vollständig vorhanden.

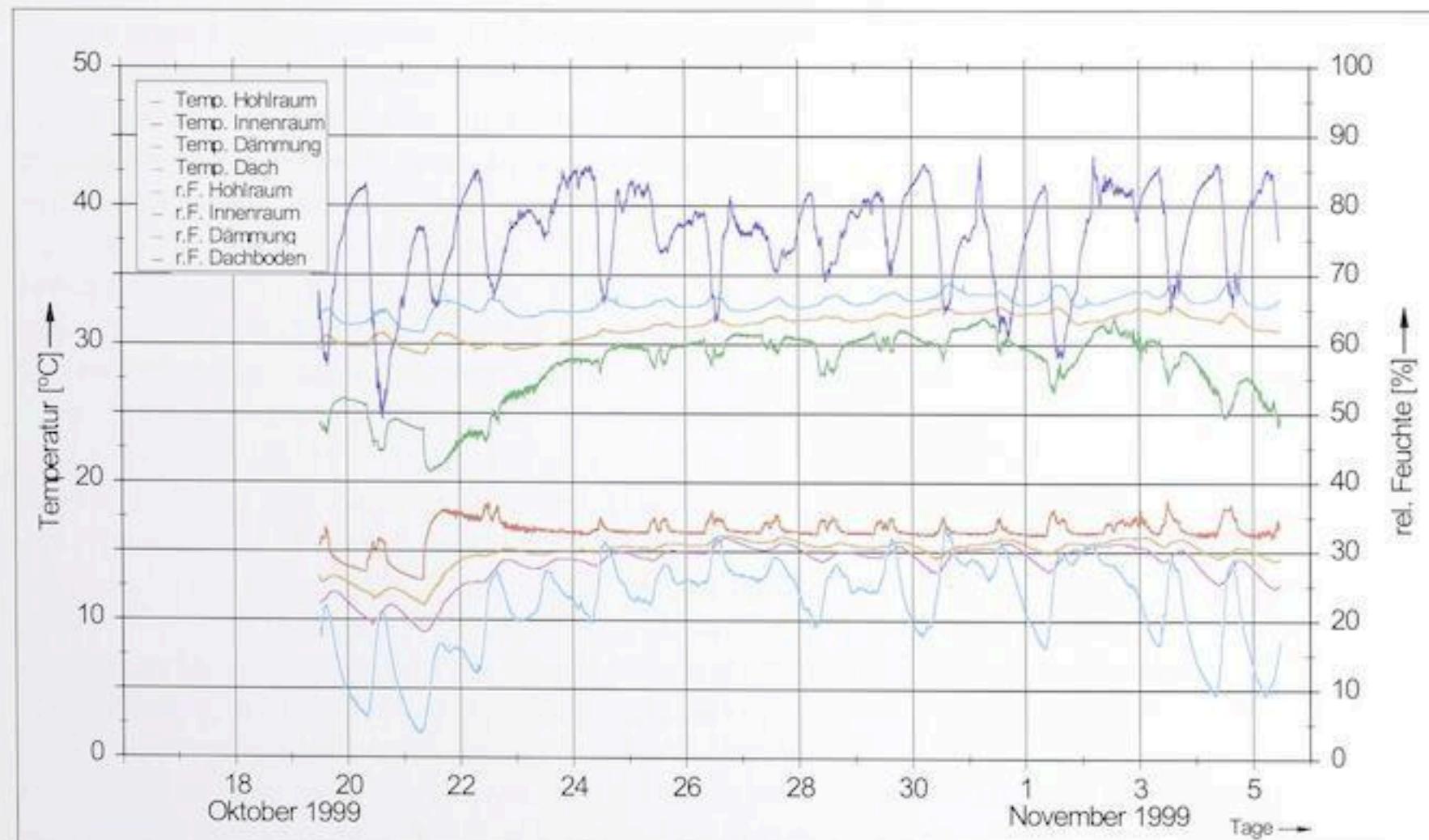
#### Ermittlung des klimatischen Einflusses Messtechnische Ermittlung der Klimaparameter

Über einen Zeitraum von siebzehn Tagen wurden die Klimaparameter Lufttemperatur und relative Luftfeuchte oberhalb (Dachboden) und unterhalb (Kirchenraum) der Decke gemessen. Außerdem erfolgte die Registrierung der Klimaparameter in der Deckenkonstruktion, und zwar an der Oberkante der unteren Dämmsschicht sowie im Lufthohlraum. Die in Abbildung 4 dargestellten Ergebnisse dienten als Basis für die rechnerische Ermittlung der Tauwasserbelastung der Deckenkonstruktion.

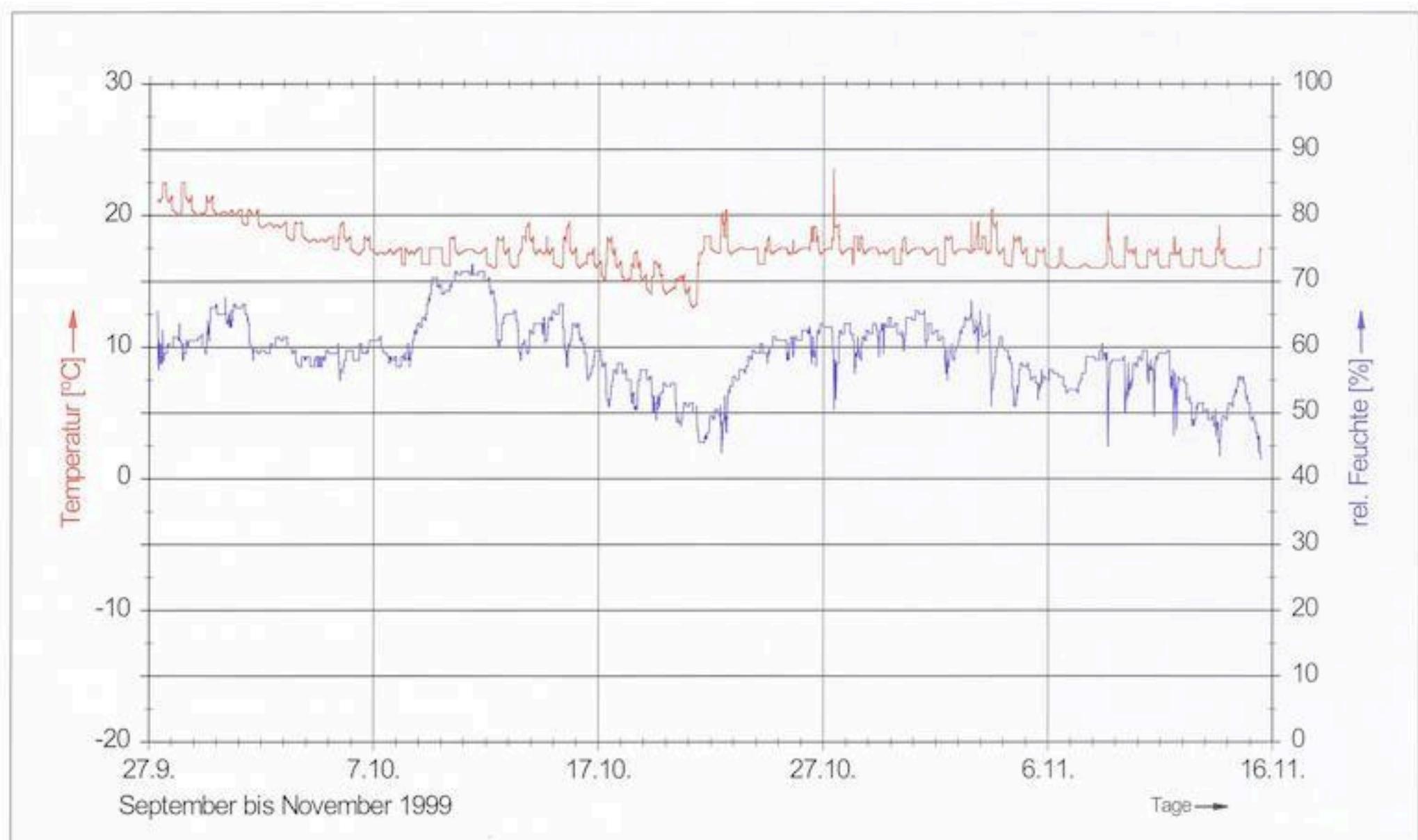
Die Messergebnisse zeigen, dass durch den Einbau des Gerüsts im gesamten Mittelschiff keine extremen Klimaveränderungen hervorgerufen wurden (Abb. 5).

#### Rechnerische Ermittlung der Tauwasserbelastung

Unterschiedliche Dampfdruckverhältnisse auf beiden Seiten der Decke können einen Wasserdampfdiffusionsstrom verursachen. Er ist zum einen abhängig von den Baustoffeigenschaften, zum anderen von den die Decke umgebenden klimatischen Verhältnissen. Es wäre möglich, dass in Abhängigkeit von der Deckentemperatur der Diffusionsstrom auf den Oberflächen beziehungsweise in der Konstruktion kondensiert (Erreichung des Taupunktes durch Abkühlung der Luft). Der rechnerischen Ermittlung liegt der in Abbildung 2 dargestellte konstruktive Aufbau zugrunde. Die für die Berechnung benötigten Randbedingungen (baustoffspezifische, physikalische und klimatische Daten) sind der Literatur entnommen beziehungsweise mit Hilfe der Messergebnisse ermittelt worden. Die rechnerische Ermittlung der Tauwasserbelastung für



4 Zeitliche Verläufe der Lufttemperaturen und relativen Luftfeuchten in der Deckenkonstruktion im Oktober/November 1999



5 Zeitliche Verläufe der Lufttemperatur und relativen Luftfeuchte unterhalb der Decke des Mittelschiffes während der restauratorischen Untersuchungsphase

den Winterfall ergibt allerdings, dass unter den gewählten klimatischen Bedingungen kein Tauwasser auftritt (siehe Glaser-Diagramm in Abb. 6). Der  $k$ -Wert der Konstruktion beträgt ca.  $0,27 \text{ W}/(\text{m}^2\text{K})$ .

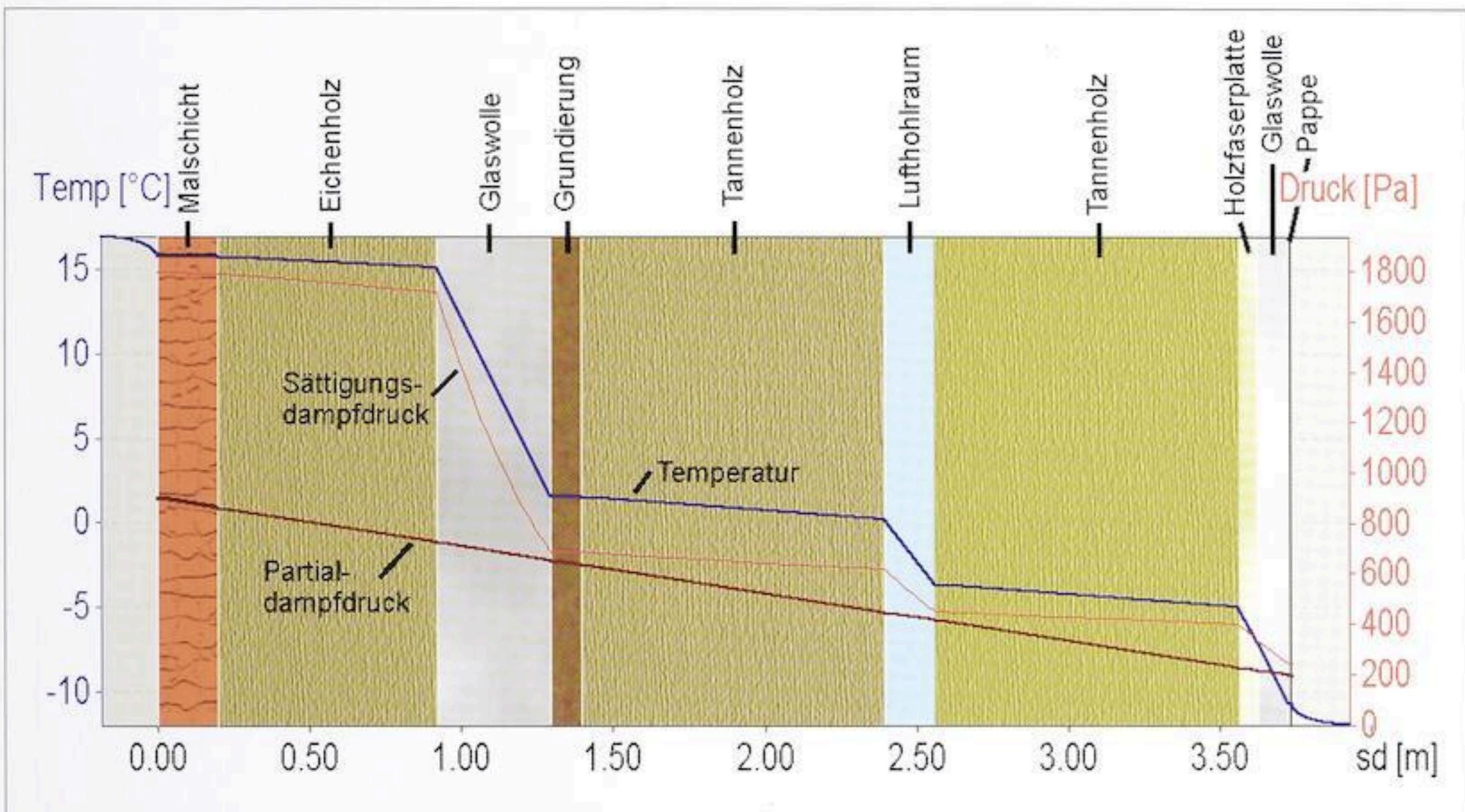
Die Berechnungen stützen sich auf einen intakten Aufbau der Deckenkonstruktion. Sind Teilbereiche der oberen Bretterlage nicht vorhanden, findet ein unkontrollierter Luftaustausch statt, der sich negativ auf das bauphysikalische Verhalten der Deckenkonstruktion auswirken kann. Mit Hilfe von Nebelversuchen wurde ein solcher unkontrollierter Luftstrom örtlich lokalisiert: Vom Kircheninnenraum strömt Luft durch die Spalten der bemalten Bretter in die Deckenkonstruktion und gelangt damit in den Hohlraum der Decke. Infolge der defekten oberen Bretterlage im nordöstlichen Bereich der Decke kann der Luftstrom ungehindert auftreten. Ein solcher Luftstrom kann Tauwasserschäden durch Wasserdampfkonvektion verursachen.

Die mikroskopische Untersuchung der schwarzen Verfärbungen im unteren Bereich, auf der der Bretterlage zugewandten Seite der Holzfaserplatten lässt keine mikrobielle Belastung (Schimmelpilz- respektive Moderfäuleerreger) erkennen. Außerdem lassen die bauphysikalischen

Verhältnisse auch bei sehr ungünstigen Bedingungen (zum Beispiel bei der Durchströmung der Hohlräume der Deckenkonstruktion mit Innenraumluft) in diesem Bereich des Deckenaufbaues keine Tauwasserbildung erwarten. Da es sich bei der Verfärbung möglicherweise um die Folgen eines Wasserschadens handelt, könnte diese Veränderung auf einen feuchten Einbau der Holzfaserplatte beziehungsweise auf Durchfeuchtungen bei der Neueindeckung des Daches zurückzuführen sein. Vorsichtshalber sollte allerdings in gewissen zeitlichen Abständen die Abdeckung der oberen Bretterlage diesbezüglich kontrolliert werden, zumal dies ohne größeren Aufwand möglich ist.

#### Summary

*The ceiling of the nave at St. Michael's has been constructed in several layers. It consists of three tiers of boards which are spaced at varying distances. The bottom layer of boards, which mostly remained in its original condition, together with the painting constitutes a closure towards the interior. The space between this most interior layer and the middle layer of boards is filled with glass wool, whereas the space between middle and top*



###### 6 Glaser-Diagramm

(Innen:  $\vartheta=17^{\circ}\text{C}$ ,  $\varphi=50\%$  r.F.;  
Dachboden:  $\vartheta=-12^{\circ}\text{C}$ ,  $\varphi=80\%$  r.F.)

layer remains hollow. The top layer is covered with wood fibreboards which themselves are covered with glass wool concealed with pasteboard. The structure reveals neither moist components nor microbial and insect infestation respectively. Merely a black discolouration in the lower area of the wood fibreboards suggests an earlier water seepage. With regard to structural physics the ceiling is functioning in a basically satisfactory way. It will be necessary though to close up the open spaces in the top layer of boards as well as the insulation layer on top of it in order to prevent damage caused by the formation of dew due to water vapour convection. Calculating the vapour diffusion behaviour of the (undamaged) ceiling within a framework established by scientifically measured climate data revealed no occurrence of dewfall on the surfaces nor inside the structure. The results of measuring show that erecting a scaffold throughout the length of the nave did not cause any extreme changes in the interior climate.

Abbildungsnachweis

Verfasser

## EDV-gestützte Dokumentationsverfahren

*Die Fülle der im Rahmen der Bestands- und Zustandserfassung erhobenen Befunde und Arbeitsergebnisse wurde mit Hilfe EDV-gestützter Dokumentation gesammelt, vernetzt, ausgewertet und langzeitstabil gespeichert. Sie stehen damit für künftige Maßnahmen – seien sie zum Zwecke der weiteren Forschung oder der Einleitung und Durchführung von Konservierungs- oder Restaurierungsmaßnahmen – zur Verfügung und können systematisch ergänzt und aktualisiert werden. – Ein digitaler, entzerrter Bildplan lieferte Grundlagen für die Phänomenkartierung.*

Elke Behrens, Jürgen Heckes

### Kartierungsgrundlage Color-Deckenplan

Als Vorbereitung für die Bestandserfassung wurde ein Bildplan der gesamten Decke erstellt (Abb. 2). Die analogen Aufnahmen der Fläche erfolgten mit einer Fachkamera in einem Abstand von ca. 16,50 m vom Fußboden aus, und zwar in 18 sich teilweise überlappenden Teilen auf Color-diafilm (13 x 18 cm). Die Decke ist mit Hochdruck-Metall-dampflampen beleuchtet worden. Die Aufnahmen wurden anschließend mit einer Auflösung von 2000 Punkten pro Zoll an einem Trommelscanner im RGB-Farbmodus ge-scant. Vorangestellte Scantests hatten gezeigt, dass eine feinere Auflösung keine wesentlichen zusätzlichen Details erkennen lässt, eine geringere Abtastrate jedoch zu einem Informationsverlust geführt hätte. Somit wurden die Bilder (Originalmaßstab ca. 1:45) mit einer Detailerkennbarkeit von 0,5 x 0,5 mm Objektfläche pro Bildpunkt gerastert, sodass feinste Einzelheiten in den digitalen Daten erkennbar sind. Mit Hilfe geometrischer Einpassinformationen wurden die Einzelbilder entzerrt und anschließend zu einem Gesamtplan montiert. Der gesamte Bildplan in der vollen Auflösung erreichte eine Dateigröße von 3,5 Gigabyte.

Für die rationelle Nutzung des Bildplanes erfolgte die Unter- teilung in acht Abschnitte, die sich wahlweise zur partiellen

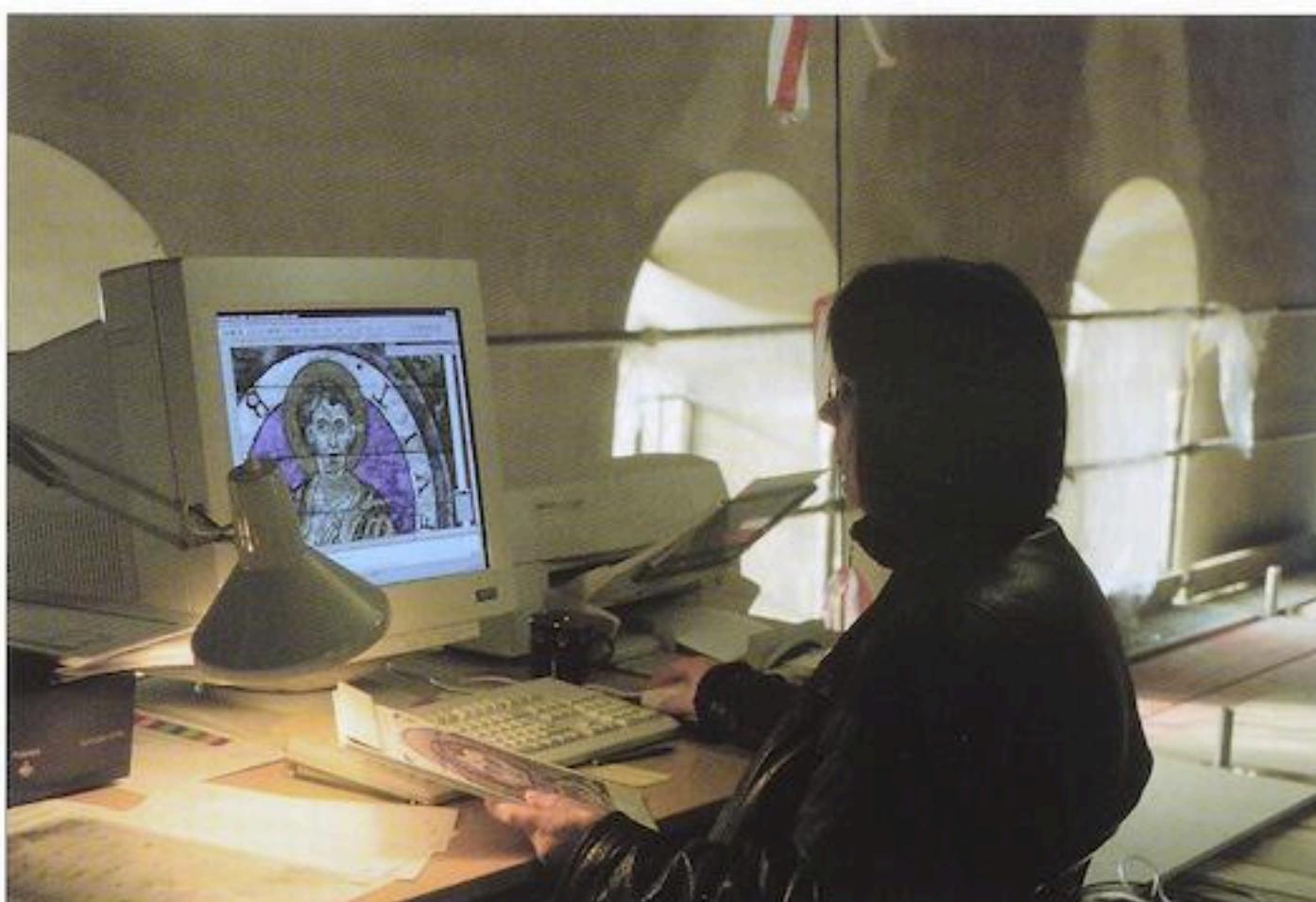
Bearbeitung am Monitor anzeigen lassen. Somit konnten die Zugriffszeiten auf die jeweils benötigten Bilddaten verbessert werden. Für Übersichtsanzeigen und Druckausgaben der gesamten Decke wurde der Bildplan komplett in reduzierten Auflösungen zur Verfügung gestellt.

### Ergebnisse der Kartierungspraxis

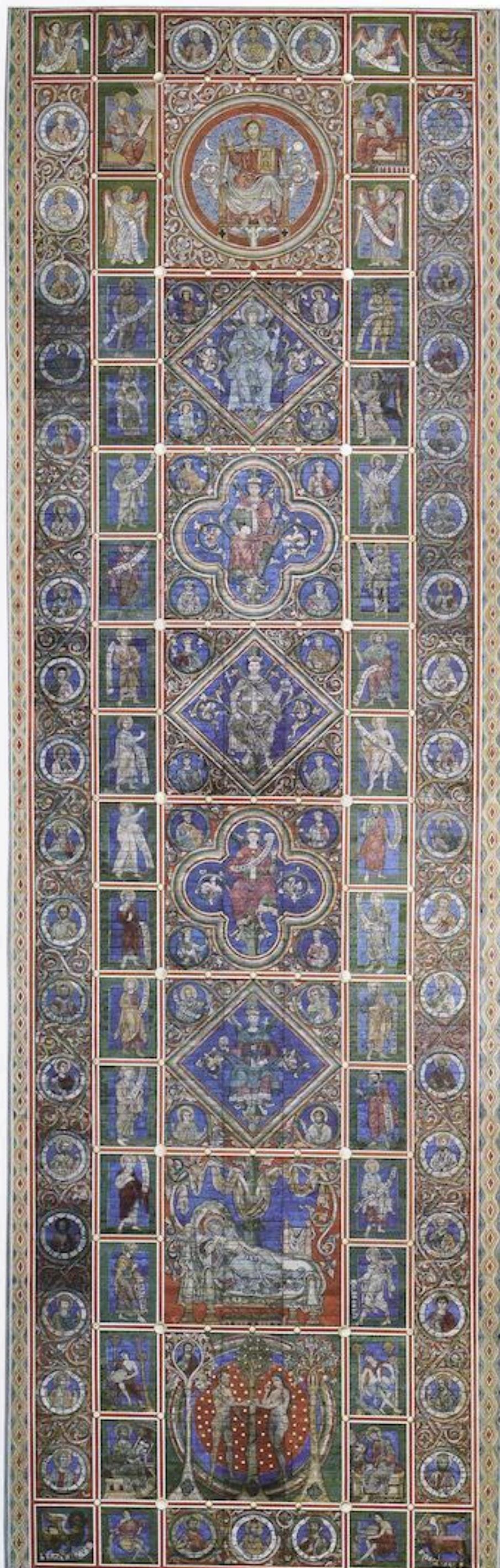
Unter Anwendung von CAD-Software<sup>1</sup> bildete der hinterlegte Bildplan die Grundlage für die Phänomenkartierung. Die Bereitstellung der Rechnerarbeitsplätze auf dem Gerüst ermöglichte die sofortige Eingabe der Beobachtungen in den Computer und die flexible Aktualisierung von Da-ten aus der Vorbereitungsphase (Abb. 1).

Die grundlegende Konzeption und Definition geeigneter Daten- und Layer-Strukturen erleichterten schon zu Be-ginn den Aufbau eines Informationssystems zur Verwal-tung der Daten.<sup>2</sup> Die Verwendung von vorhandenen Orientierungssystemen (Abb. 3) und die Kennzeichnung der 130 Bereichsfelder durch Signaturen (Feldnummern) waren dabei elementare Voraussetzungen.

Basierend auf den bisherigen Erfahrungen mit der Kartier-systematik des Niedersächsischen Landesamtes für Denk-

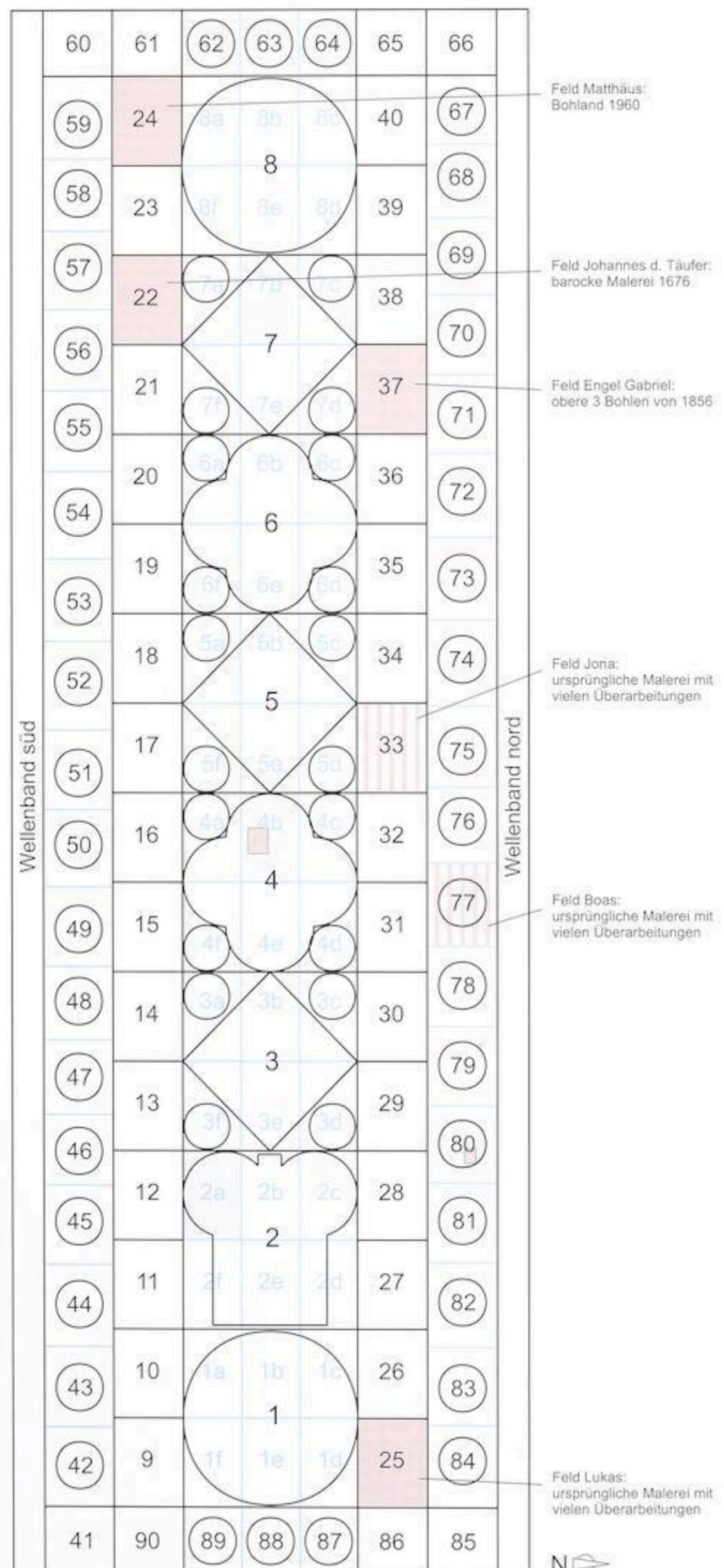


1 PC-Arbeitsplatz auf dem Gerüst  
für die Eingabe der Kartierungen



## 2 Digitaler Bildplan der Deckenmalerei

### 3 Orientierungssystem nach Johannes Sommer mit Eintragung der Referenz- und Multispektralaufnahmeflächen

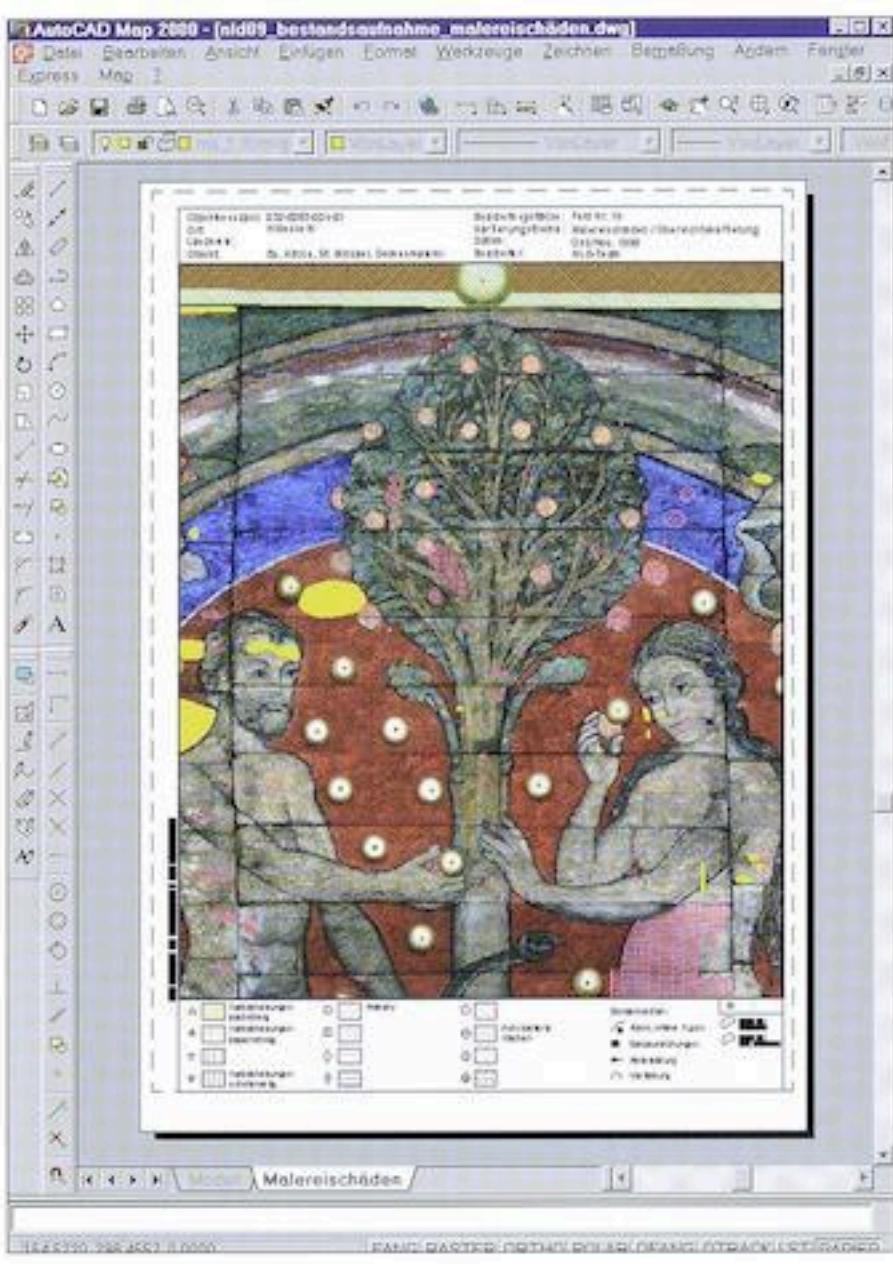


### Referenzflächen für NLD und Multispektralauswertung

- ikonographische Bereichsfeldeinteilung

Referenzflächen für NLD und Prof. Emmenegger

#### Bereichsfeldeinteilung für 130 Printfenster (CAD)



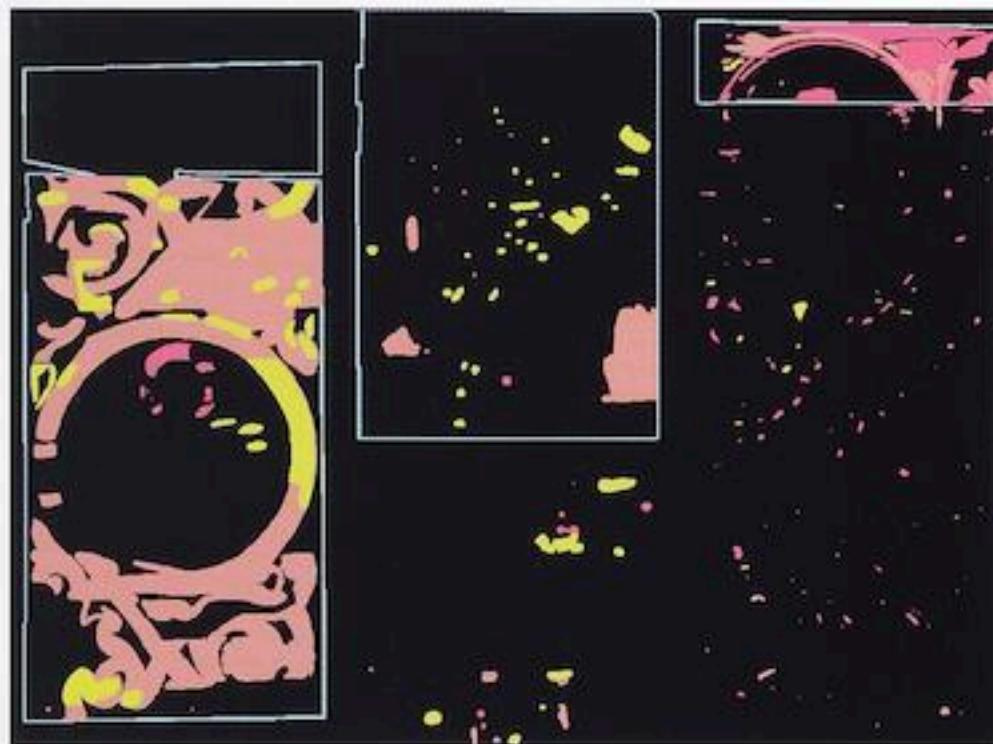
- 4 DIN A4-Formblatt der Kartierungsmaske des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege (NLD). Das durch den Rahmen begrenzte Fenster zeigt den festgelegten Bildausschnitt von Deckenfeld 1b. Die 130 Bereichsfelder der Decke können so jeweils angesteuert werden.
- 5 Layerliste der „CAD-Bestandsaufnahme-Datei“. Die Kennzeichnung der einzelnen Kartierthemen erfolgt durch Codes, zum Beispiel ms = Malereischäden.

Denkmalpflege (NLD)<sup>3</sup> wurde eine Prototyp-Datei für die Kartierung der Phänomene mit der verwendeten CAD-Software entwickelt (Abb. 4). Für die Dokumentation bedeutete dies, dass die Struktur der „CAD-Bestandsaufnahme-Datei“ mit den manuellen Unterlagen übereinstimmen musste, um auswertbare Informationen sammeln zu können.

Die spätere Eingabe der flächenhaften Phänomene in die „CAD-Bestandsaufnahme-Datei“ erfolgte am PC gemäß der vordefinierten Daten- und Layer-Struktur. Sie enthält pro Layer ein eindeutiges Kartierphänomen mit kartographischen Visualisierungsvorschriften und jeweils einen separaten Layer für Flächenschraffuren (Abb. 5).

- Empfehlungen für die Kartierung mit CAD-Software:
- Die Dateneingabe muss für die GIS-Analyse nach bestimmten Richtlinien erfolgen.
  - Die Definition eines Kartierungsmaßstabes für Übersichts- und Detailkartierungen ist zu Beginn festzulegen: Zum Beispiel gehören alle flächigen Phänomene über 3 cm Größe zur Übersichtskartierung, jene bis zu einer Größe von 3 cm zur Detailkartierung.

Name	E	In	S	Farbe
BILD_COL_1	?	*	■	Weiß
BILD_COL_2	?	*	■	Weiß
BILD_COL_3	?	*	■	Weiß
BILD_COL_4	?	*	■	Weiß
BILD_COL_5	?	*	■	Weiß
BILD_COL_6	?	*	■	Weiß
BILD_COL_7	?	*	■	Weiß
BILD_COL_8	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_1	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_2	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_3	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_4	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_5	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_6	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_7	?	*	■	Weiß
BILD_PAN_8	?	*	■	Weiß
datenbank_foto	?	*	■	60
datenbank_probe	?	*	■	60
datenbank_probe_toto	?	*	■	60
feld_signatur	?	*	■	254
feld_signatur_referenz	?	*	■	254
ht1_ersatzmasse_kitt	?	*	■	11
ht1_ersatzmasse_kitt_schr	?	*	■	11
ht1_fe_applikationen	?	*	■	Blau
ht1_fe_applikationen_schr	?	*	■	Blau
ht1_insekten_ne	?	*	■	45
ht1_insekten_ne_schr	?	*	■	45
ht1_insekten_symbol	?	*	■	45
ht1_nisse	?	*	■	254
ht2_dendro_untersuchung	?	*	■	20
ht2_gesamt	?	*	■	230
ht2_gesamt_bohle	?	*	■	Magenta
ht2_gesamt_bohle_schr	?	*	■	Magenta
ht2_neu_1676	?	*	■	11
ht2_neu_1856	?	*	■	Oyen
ht2_neu_1856_schr	?	*	■	Oyen
ht2_neu_1909	?	*	■	45
ht2_neu_1960	?	*	■	60
ht2_neu_1960_schr	?	*	■	60
ht2_neu_rahmen_1960	?	*	■	60
ht2_neu_rahmen_1960_schr	?	*	■	60
ht2_neu_undetert	?	*	■	Blau
ht2_neu_undetert_schr	?	*	■	Blau
m1_1856_holz	?	*	■	11
m1_1856_holz_schr	?	*	■	11
m1_fehlstellen_holz	?	*	■	Blau
m1_fehlstellen_holz_schr	?	*	■	Blau
m1_ursprünglich	?	*	■	230
m1_ursprünglich_halbschattenlinie_rot	?	*	■	Magenta
m1_ursprünglich_lichtlinie_weiss	?	*	■	50
m1_ursprünglich_schr	?	*	■	230
ms_f_blaeser	?	*	■	40
ms_f_blaeser_ne	?	*	■	40
ms_f_blaeser_ne_schr	?	*	■	40
ms_f_blaeser_schr	?	*	■	40
ms_f_dachförmig	?	*	■	50
ms_f_dachförmig_ne	?	*	■	50
ms_f_dachförmig_ne_schr	?	*	■	50
ms_f_dachförmig_schr	?	*	■	50
ms_f_schollen	?	*	■	230
ms_f_schollen_ne	?	*	■	230
ms_f_schollen_ne_schr	?	*	■	230
ms_f_schollen_schr	?	*	■	230
ms_krakelur	?	*	■	11
ms_krakelur_ne	?	*	■	11
ms_krakelur_ne_schr	?	*	■	11
ms_nicht_kartierte_flächen	?	*	■	Grün
ms_nicht_kartierte_flächen_schr	?	*	■	Grün
xPB_AF	?	*	■	Weiß
xPB_Datenbank	?	*	■	Weiß
xPB_Druckpasser	?	*	■	Rot
xPB_Holzträger_1	?	*	■	Weiß
xPB_Holzträger_2	?	*	■	Weiß
xPB_Malereibestand_1	?	*	■	Weiß
xPB_Malereischäden	?	*	■	Weiß
xPB_PAHMEN	?	*	■	Weiß



6 Ausschnitt der „CAD-Bestandsaufnahme-Datei“. Die Schadensphänomene (rosa, rot und gelb gekennzeichnet) orientieren sich an den hellblauen Umgrenzungslinien der 1856 eingebauten Bohlen.

- Die richtige Reihenfolge bei der Eingabe der Kartierthemen (Material vor Phänomen) ist zu beachten; sie erleichtert die Einhaltung der Datenstruktur. Zum Beispiel sollte das Material „Bohle“ zuerst kartiert werden. Schadensmerkmale auf den Bohlen können sich so an den Begrenzungslinien der Bohlen orientieren (Abb. 6).<sup>4</sup>
- Während der Dateneingabe spielt die Anwendung eines festen Zoomfaktors für die Bildschirmschirmdarstellung eine wesentliche Rolle. Durch das beliebige Hereinzoomen am Monitor – bis zur Auflösung der Bildinformationen in Pixel – können zu viele Vektor-Informationen beziehungsweise Punkte beim Eingeben der Umrisslinien erzeugt (digitalisiert) werden.
- Nach heutigem Kenntnisstand würde die Erkennung von dreidimensionalen Phänomenen durch eine flächen-deckende Abbildung der Decke mit Streiflichtaufnahmen diese deutlich sichtbar machen. Zur Verbesserung der Detailerkennbarkeit wäre dafür die Erhöhung der Bildauflösung von 0,5 mm auf 0,1 mm/Pixel wünschenswert.

Vorteile bei der Anwendung dieses Verfahrens:

- Der Bildplan bleibt vollständig erhalten und wird über benannte Ansichtsfenster, die den Bereichsfeldern entsprechen, visualisiert. Die 130 Ausdrucke der Fotoinformationen bildeten gleichzeitig die Kartierungsgrundlage für die manuelle Kartierung.
- Die geometrischen Einpassinformationen des Bildplanes von 1999 ermöglichen die Hinterlegung von neuen Bildplänen zukünftiger restauratorischer Maßnahmen oder Untersuchungskampagnen.
- Die abschließende schriftliche Dokumentation der Daten- und Layer-Strukturen bildet zusammen mit den ausgewerteten Daten der CAD-Kartierungen eine fortschreibbare Wartungsgrundlage für ein Langzeit-Monitoring.



7 „GIS-Bestandsanalyse-Datei“. Berechnete Schnittmenge von Flächen des Schadensphänomens „schollenartige Farbabhebungen“ ( $1,6139 \text{ m}^2$ ) mit den Flächen des ursprünglichen Bohlenbestandes ( $137,1483 \text{ m}^2$ ).

## Auswertung und Datenbank

Die Auswertung der Geometriedaten erfolgte nach Regeln, wie sie für Geografische Informationssysteme (GIS) definiert werden. Dafür lieferte der hinterlegte Bildplan das notwendige lokale Orientierungssystem.

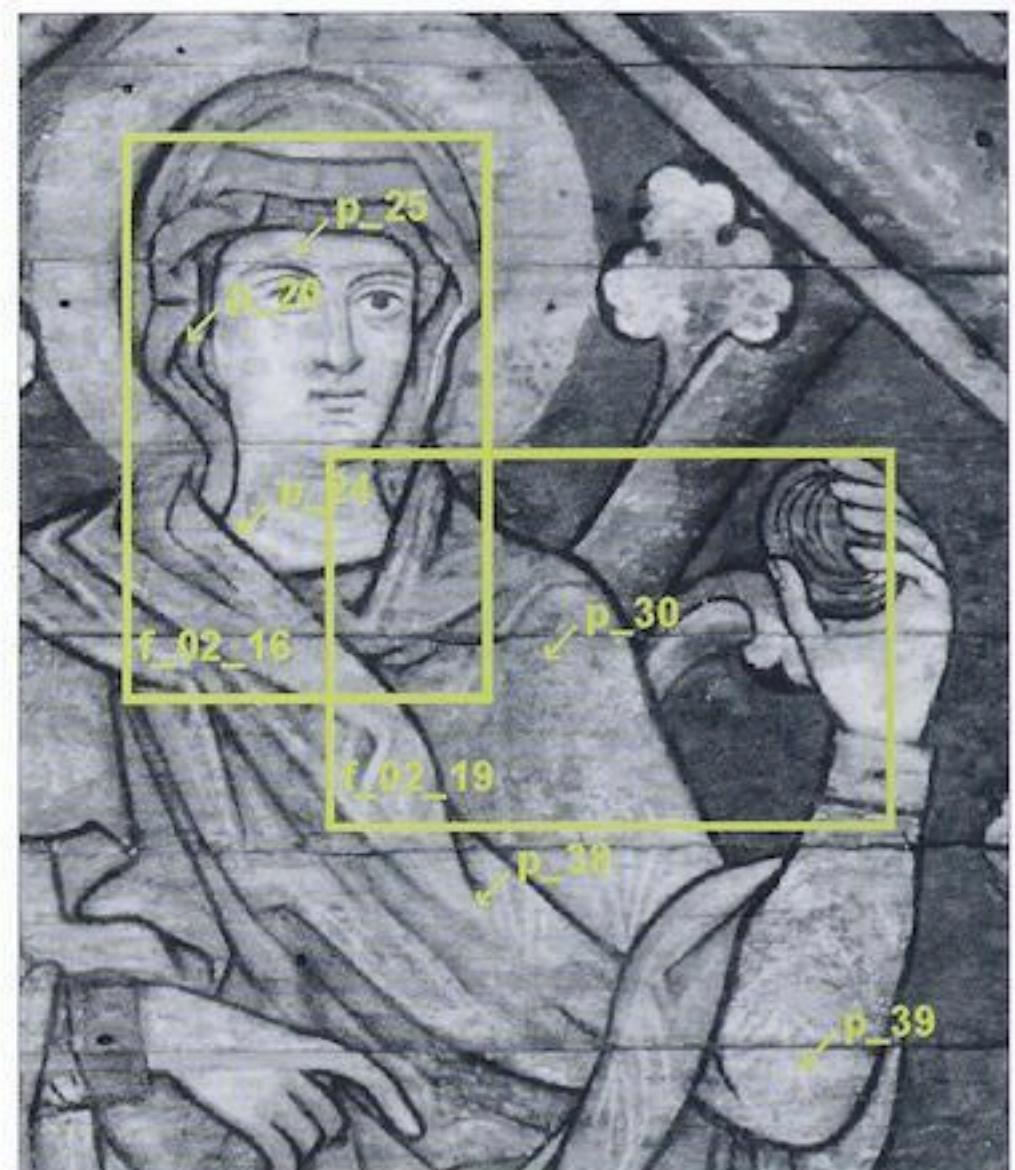
Mit der Eröffnung einer so genannten „Bestandsanalyse-Datei“ beginnt der Aufbau eines „Projektes“, mit dem die Material- und Phänomendateien als so genannte Topologien verwaltet werden. Diese Quellzeichnungen können zunächst statistisch den Inhalt einer Phänomenkartierung auswerten, das heißt, sie zeigen an, wie viel Punkte, Objekte, Streckenlängen sowie Umfang und Flächen der beteiligten Zeichnungsobjekte (Tab.) enthalten sind.

In Bezug auf die Gesamtfläche der Deckenmalerei ist es ebenso möglich, neue thematische Topologien für die weitere Auswertung vorzubereiten. Durch die „Überlagerung“ verschiedener Topologien können Flächen miteinander verrechnet werden. Ein Beispiel: Die Gesamtfläche der Decke mathematisch verschnitten mit dem Bohlenaltersplan (Holzträger II) ergibt den ursprünglichen Bohlenbestand. Die „Vereinigung“ dieser neuen „Karte“ beispielsweise mit den einzelnen Topologien der Schadensphänomene gibt wiederum Auskunft über geschädigte Flächen in den Bereichen des ursprünglichen Bohlenbestandes (Abb. 7). So können mit der „Abfrage“ von Topologien weitere Abhängigkeiten von kartierten Phänomenen ermittelt werden.

Des Weiteren ist die Verknüpfung von Datenbanken mit CAD-Dateien über die manuelle Eingabe (Abb. 5, 8) oder automatisiert möglich. Die redaktionellen Aufarbeiten und Auswertungen der restauratorischen Bestandsaufnahme fanden Eingang in den Aufbau von „Teildatenbanken“. Voraussetzung dafür war die Entwicklung von thematisch gegliederten Erfassungsmasken (steckbriefartige Beschreibung der Bereichsfelder, Fotodokumentation, Probenanalyse), die das umfangreiche Material erschließen helfen.

Aufgrund dieser Erfahrungen ist die anfängliche Idee einer komplexen Deckenmalerei-Datenbank als Bestandteil der bereits existierenden „Mittelalterlichen Wandmalerei-Datenbank Niedersachsens“ des NLD<sup>5</sup> verworfen worden. Die Pflege von kleineren Teildatenbanken der „Bestandsanalyse-Datei“ ist in Zukunft eher zu realisieren als kompliziert programmierte Großdatenbanken.

Zukünftige Weiterentwicklungen werden sich – als logische Ergänzung – mit der von der Hard- und Software unabhängigen Beschreibung und langzeitstabilen Speicherung aller projektrelevanten Daten beschäftigen müssen. Damit soll sichergestellt werden, dass die heute erhobenen Daten und darauf aufbauenden Interpretationen auch in der Zukunft mit den dann aktuellen EDV-Komponenten weiterbearbeitet werden können.



8 Maria (Deckenfeld 7b), Ausschnitt der „CAD-Bestandsaufnahme-Datei“. Probenentnahm- und Bilddatenverknüpfungen sind durch einen Pfeil mit Probennummer und einem Ausschnittrahmen mit Fotonummer gekennzeichnet. Durch Anklicken der Elemente wird die dazugehörige Datenbank geöffnet.

## Summary

*For conventional mapping a digital, rectified mosaic map was prepared with the help of analogue photography. Based on this mosaic map the thematically varied information available, which had furthermore been committed to foil in the form of drawings, was then fed into a computer using the layer function of a CAD-programme. Utilizing the GIS extension of the CAD-programme the data could then be further analysed and organized, e.g. with a view towards drawing up maps referring to particular problems and questions (topologies) or towards surface calculations of mapped phenomena.*

Kartierthema	Phänomen/Beschreibung	Objekte	Strecken	Flächen	Anmerkungen
<b>Holzträger I</b> Übersichtskartierungen	Ersatzmasse; z.B. Kitt	352	-	0,1974 m <sup>2</sup>	
	Insektenbefall: nicht eingrenzbare Flächen	50	-	1,2447 m <sup>2</sup>	
	Insektenbefall: Ausfluglöcher	82	-	-	
	Löcher für fehlende Applikationen	16	-	-	
	Risse	640	74,4480 m	-	
<b>Holzträger II</b> Übersichtskartierungen	Gesamtfläche der Decke	-	-	242,0587 m <sup>2</sup>	57 % der Gesamtfläche
	Sichtbare Bohlenfläche (ohne Auflageflächen)	-	-	190,1909 m <sup>2</sup>	
	Sichtbarer ursprünglicher Bohlenbestand (nicht identisch mit ursprünglichem Malereibestand)	-	-	137,1483 m <sup>2</sup>	
	Sichtbare Bohleneinbauten mit Ausflickungen von 1676	-	-	-	
	Sichtbare Bohleneinbauten mit Ausflickungen von 1856	-	-	24,1289 m <sup>2</sup>	
	Sichtbare Bohleneinbauten mit Ausflickungen von 1909	-	-	-	
	Sichtbare Bohleneinbauten mit Ausflickungen und Wellenbänder von 1960	-	-	49,3986 m <sup>2</sup>	
	Rahmenleisten von 1960	-	-	31,1078 m <sup>2</sup>	
	Gesamtfläche von 1960	-	-	80,5064 m <sup>2</sup>	
	Ausflickungen undatiert	78	-	0,2751 m <sup>2</sup>	
<b>Malereischäden</b> Übersichtskartierungen	Fassungsabhebungen, blasenförmig	769	-	0,3537 m <sup>2</sup>	3,24 % der sichtbaren Bohlenfläche
	Fassungsabhebungen, dachförmig	861	-	0,7985 m <sup>2</sup>	
	Fassungsabhebungen, schollenartig	2957	-	2,1261 m <sup>2</sup>	
	Krakelur	450	-	2,8848 m <sup>2</sup>	
	Nicht kartierte Flächen: Rahmenleisten und Wellenbänder von 1960	-	-	51,8678 m <sup>2</sup>	

Tabelle der GIS-Auswertung. Von 242 m<sup>2</sup> Gesamtfläche enthalten 57% ursprünglichen Bohlenbestand. 105 m<sup>2</sup> sind durch spätere Einbauten und Ausflickungen ersetzt worden. Die Übersichtskartierungen der Schadensphänomene von insgesamt 6,1631 m<sup>2</sup> entsprechen 3,24% der sichtbaren ursprünglichen Bohlenfläche.

#### Anmerkungen

- 1 Für die Kartierung wurde AutoCAD Map 2000 von Autodesk verwendet.
- 2 Siehe Mapping Structure and Glossary for Wall Paintings – Explanation 2002
- 3 Vgl. E. Behrens 2000 und 2001
- 4 Siehe Mapping Structure and Glossary for Wall Paintings – Division 2002
- 5 Vgl. F. Papendorf/R.-J. Grote 1997

#### Quellen und Literatur

- Autodesk Development S.à.r.l.: AutoCAD Map 2000 Benutzerhandbuch. Neuchâtel 1999.  
Behrens, Elke: Manual or Digital Graphic Documentation: Development of Standards. In: GRADOC – Graphic Docu-

mentation Systems in Mural Painting Conservation. Research Seminar 16.–20.11.1999. Ed. by Werner Schmid. ICCROM, Rome 2000, pp. 135–145.  
Behrens, Elke: Die Kartierungssystematik des Referates Restaurierung im NLD – Erfahrungsbericht manueller und digitaler Einsatzmöglichkeiten. In: Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 16. Hannover 2001, S. 424–436.  
Mapping Structure and Glossary for Wall Paintings – Division of structure and glossary list into categories. In: Raphael-Projekt der Europäischen Kommission – Analysis, Protection and Preservation of Medieval Wall Paintings. Internet-Präsentation: www.rafael-medieval.org, Kopenhagen 2002.  
Mapping Structure and Glossary for Wall Paintings – Explanation of the

directory structure. In: Raphael-Projekt der Europäischen Kommission – Analysis, Protection and Preservation of Medieval Wall Paintings. Internet-Präsentation: www.rafael-medieval.org, Kopenhagen 2002.  
Papendorf, Frank/Grote, Rolf-Jürgen: Servicemöglichkeiten der Denkmalpflege – Datenbank der mittelalterlichen Wandmalereien in Niedersachsen. In: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen. Jg. 17, H. 2. Hannover 1997, S. 97–100.  
Sommer, Johannes: Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim. Erg. Reprint der Aufl. Hildesheim 1966 mit einem neuen Schlusskapitel 1999. Königstein im Taunus 2000.

#### Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Christina Achhammer (Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, NLD)  
Abb. 2: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich  
Abb. 3, 5, 7, Tab.: Elke Behrens (NLD)  
Abb. 4, 8: NLD, Deutsches Bergbau-Museum DMT Gesellschaft für Lehre und Bildung mbH und Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich  
Abb. 6: NLD

## Zusammenfassende Beurteilung der Kartierungen aus restauratorischer Sicht

*Von großer Bedeutung für eine denkmalpflegerisch fundierte Bestandserfassung und Zustandsbeschreibung der Holzdecke und ihrer Bemalung waren umfangreiche restauratorische Kartierungen. In Verbindung mit UV-Aufnahmen geben sie Auskunft über den Malträger und seine Malschichten sowie die Anteile ursprünglicher Malerei und späterer Eingriffe. Diese Kartierungen dokumentieren nicht nur den derzeitigen Zustand, sondern können zugleich Hilfestellung bei späteren Maßnahmen leisten. – Die Möglichkeit einer Auswertung diesbezüglicher Befunde allein am Computer-Bildschirm wird von den Autoren allerdings kritisch beurteilt: Vor allem dreidimensionale Erscheinungen lassen sich nicht immer fehlerfrei deuten, sodass in bestimmten Fällen auch weiterhin eine Befunderhebung direkt am Objekt unerlässlich ist.*

Christina Achhammer, Elke Behrens, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann

Nach der Gerüststellung wurde eine eingehende Durchsicht der gesamten Malerei durchgeführt. Parallel dazu erfolgten gezielte Probenentnahmen und deren erste Auswertung unter dem Mikroskop direkt vor Ort. Über die stratigrafische Malschichtabfolge der ursprünglichen Malerei und ihrer Überarbeitungsphasen konnten auf diese Weise schon zu diesem Zeitpunkt wichtige Erkenntnisse gewonnen werden.

Die flächendeckende Kartierung konnte nicht, wie vorher geplant, direkt am PC durchgeführt werden. Das Objekt bestimmt die Vorgehensweise! Die Grenzen beider Methoden – Kartieren am Objekt einerseits und direkt am Computer andererseits – wurden deutlich. Im Vorfeld sah man sich bei der Durchführung der Probekartierung am Monitor oft nicht in der Lage zu entscheiden, ob die Interpretation der Bilddaten der Realität entspräche oder nicht.

Als unmöglich hat sich dabei die Erkennung von dreidimensionalen Erscheinungen wie zum Beispiel Fassungsabhebungen herausgestellt. Ohne den direkten Kontakt zum Objekt im Nahbereich unter Einsatz von Streiflicht aus wechselnden Richtungen und ohne die haptische Untersuchung zweifelhafter Schadensbereiche

war eine Kartierung nur am PC nicht möglich. Dies verdeutlichte besonders ein kleiner Versuch: Exemplarisch wurde bei Feld 33 (Abb. 1) das linke untere Viertel einmal manuell direkt am Objekt, einmal am Computer mit und ohne Objektkenntnis kartiert. Der Vergleich der Verfahren ergab eine ca. 20 %ige beziehungsweise 50 %ige Fehlerquote der PC-Kartierungen. Daher wurde die Schadenskartierung manuell per Folie (787 Exemplare) auf Ausdrucken von Ausschnitten des digitalen Bildplanes flächendeckend erfasst, um später die Eingabe in den PC durchzuführen.

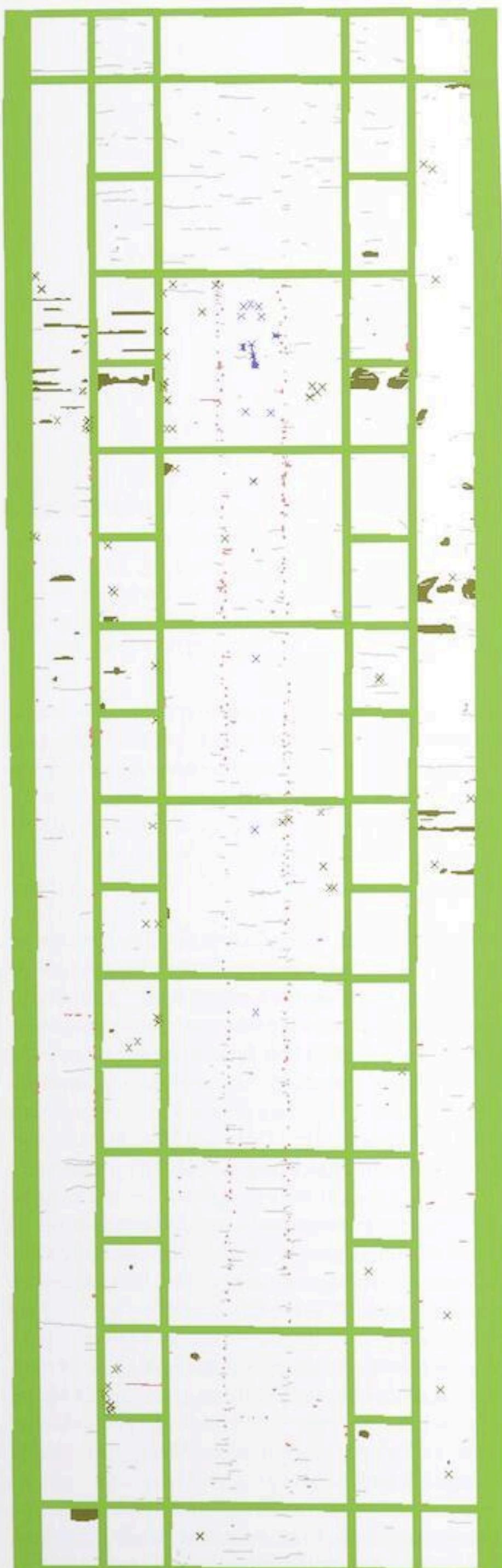
Die Bestandsaufnahme des Holzträgers mit seinen verschiedenen Überarbeitungsphasen erfolgte gleichfalls flächendeckend. Hierzu zählen Schäden, Bohlenauswechselungen etc. So können wechselseitig Malerei und Holzträger miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Die formulierten Kartierthemen (Abb. 2–4) umfassen folgende Punkte:

- Holzträger I (Schäden zum Träger, Übersichtskartierungen);
- Holzträger II (Bohlenaltersplan, Übersichtskartierungen);
- Malereischäden (Übersichtskartierungen);
- Malereibestand (Referenzflächen, Detailkartierungen);
- Probeentnahme (Referenzflächen).



1 Jona (Deckenfeld 33).  
Detailkartierung Fuß.  
Rot: ursprüngliche Bereiche;  
blau: Fehlstellen bis auf den  
Holzträger

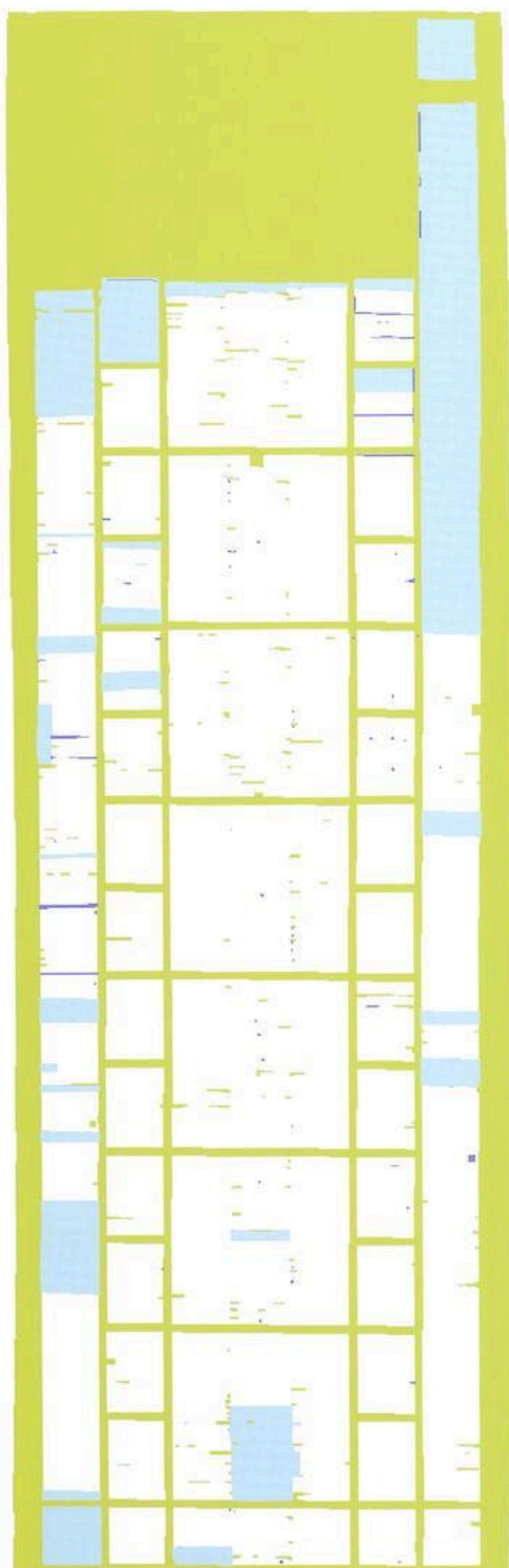


links:

2 Kartierung Holzträger I

rechts:

3 Kartierung Holzträger II.  
Bohlenaltersplan der Restau-  
rierungsphasen. Für 1676  
und 1909 existieren keine  
Bohleneinbauten.



- Fehlstelle/Ersatzmasse z.B. Kitt
- Applikation fehlend

- Insektenbefall nicht mehr akut
- nicht kartierte Flächen

- Risse/ offene Fugen

- Bohlen ursprünglich
- Bohlen 1676

- Bohlen 1856
- Bohlen 1909

- Bohlen 1960
- Ausflickungen undatiert



#### 4. Kartierung Malereischäden

#### Bestandskartierung

An zwei Referenzflächen sind exemplarisch Detailkartierungen zur ursprünglichen Malerei und zu den Fehlstellen bis auf den Holzträger als Testlauf für die Zeitkalkulation vorgenommen worden. Hierbei zeigte sich, dass in der aufgrund des kirchlichen Jahresablaufes vorgegebenen Zeit der Gerüststellung nur ein geringer Teil der Decke auf diese Weise hätte bearbeitet werden können (Abb. 5). Die automatisierte Erfassung der Fehlstellen war eine der ersten Fragestellungen für die Anwendung der Multispektralanalyse.

Für die flächendeckende Bestandsaufnahme der Malerei wurden die Beobachtungen an den einzelnen Bereichsfeldern in steckbriefartigen Beschreibungen festgehalten und durch fotografische Streiflicht- und Detailaufnahmen ergänzt. Dabei wurde versucht, für die einzelnen Gliederungsteile die ursprüngliche Malerei zu erkennen, das sichtbare Ursprüngliche prozentual zu erfassen und Übermalungen zeitlich zuzuordnen. Die Verknüpfung dieser Textinformationen mit den Bilddaten fand in einer Teildatenbank Eingang.

An ausgesuchten gut erhaltenen Darstellungen wurde außerdem die Kalligrafie der ursprünglichen Licht- und Schattenlinien sowie der Binnenzeichnungen manuell kartiert (Abb. 6).

#### Schadenskartierung

Als Malschichtschäden liegen Dächer, Schollen und Blasen vor. Hierbei löst sich das gesamte Malschichtpaket vom Holzträger oder es finden Trennungen innerhalb der Grundierungsschichten statt. Die Hauptursachen für diese Schäden sind das Quellen und Schwinden des Holzes, der Abbau des Bindemittels durch Alterung und mikrobiellen Befall sowie Oberflächenspannungen durch die Einbringung von Festigungsmitteln. Pudernde Malschichten, wie Karl Bohlmann sie 1910 in Bezug auf die Malerei von 1856 beschreibt, konnten nicht mehr festgestellt werden. Folgende Krakeleebilder kommen vor: Längskrakelee, der Holzmaserung folgend; Querkrakelee, hervorgerufen durch die Holzstrahlen; Gitterkrakelee, bedingt durch Trocknungsprozesse der Malschicht (Abb. 7).

Bei den dachförmigen Abhebungen (mit gelber Farbe kartiert) ist an den Mittelfeldern eine leichte Zunahme nach Osten hin feststellbar, während auf der Südseite an der Medaillonreihe vor allem die Malerei von 1856 betroffen ist (Abb. 8).

Die Blasen kommen vorwiegend an den Mittelfeldern vor und – wie auch bei den dachförmigen Abhebungen – an der südlichen Medaillonreihe, ohne aber dabei in direktem Zusammenhang zu stehen. Malschichtblasen entstehen am ehesten durch eine Schwächung der Grundierung. Dass die Malerei von 1856 weniger davon befallen ist,



5 Boas (Deckenfeld 77).

Detailkartierung Kopf.

Rot: ursprüngliche Bereiche;

blau: Fehlstellen bis auf den Holzträger



6 Salomo (Deckenfeld 4).

Detailkartierung der ursprünglichen

Halbschattenlinien

liegt sicher daran, dass es hier viele Bereiche gibt, bei denen ohne Grundierung direkt auf das Holz gemalt wurde. Die Medaillonreihe an der Nordseite ebenso wie das Mittelfeld 1 mit der Darstellung des Sündenfalles und die westlich angrenzenden Felder weisen nahezu keine Blasenbildung auf.

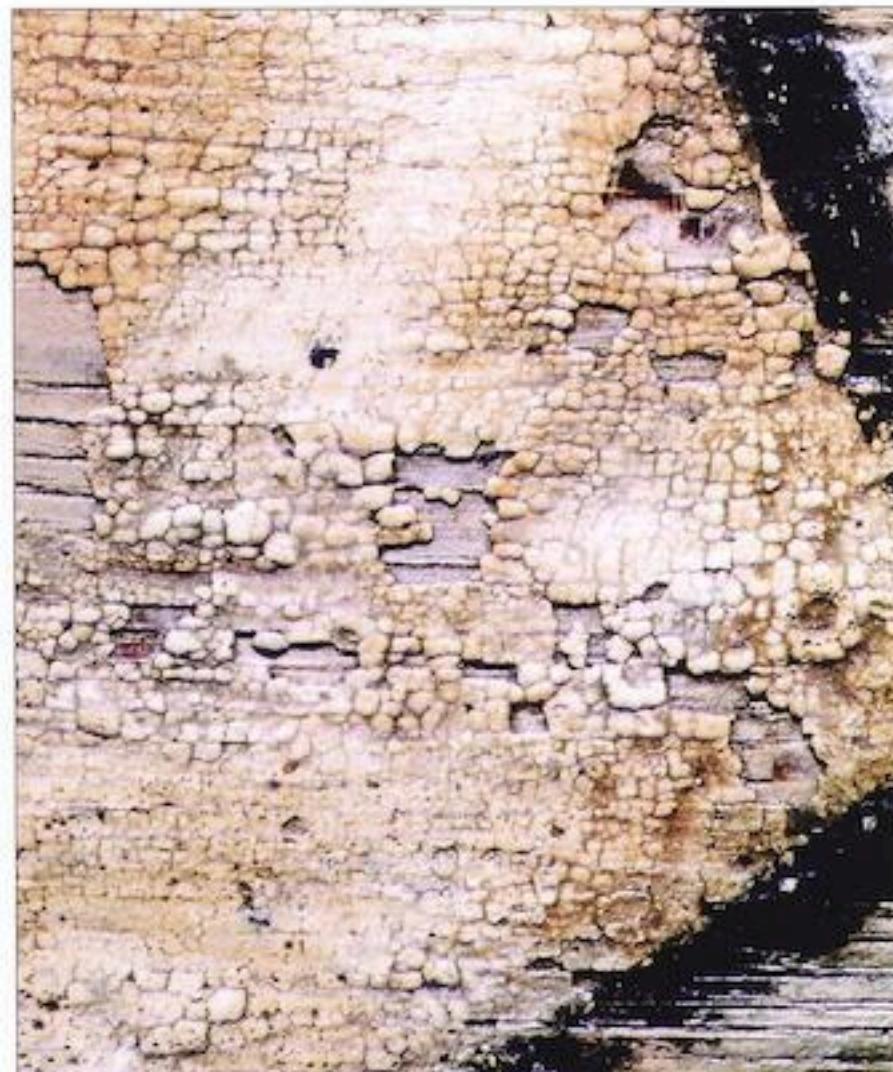
Die schollenartigen Abhebungen (mit roter Farbe kartiert) sind das am häufigsten vorkommende Phänomen, wobei die Malerei von 1856 und das Rot des Hintergrundes tendenziell weniger davon betroffen sind. Eine Ausnahme bildet eine Ergänzung von 1856 in Mittelfeld 1 an der Darstellung der Eva.

#### Auswertung der UV-Fluoreszenzaufnahmen

Das sehr kurzwellige UV-Licht wird schon recht lange in der restauratorischen Praxis eingesetzt, um Bindemittel und Pigmente unterscheiden zu können. Dabei macht man sich die unterschiedlichen Lumineszenzen der einzelnen Materialien zunutze. Es handelt sich hierbei nicht um eine in die Tiefe gehende Untersuchungstechnik, sondern um die Betrachtung von Oberflächenerscheinungen.

Wegen der großflächigen Festigungsmaßnahmen mit unterschiedlichen Mitteln lassen sich die UV-Fluoreszenzaufnahmen in Hinblick auf den Malereibestand nicht bis ins kleinste Detail auswerten, da dadurch die charakteristischen Fluoreszenzeigenschaften nivelliert und verändert werden.

Auffällig ist aber, dass die ursprünglichen Farben sehr hell differenziert zur Fluoreszenz angeregt werden. Innerhalb

7 Sem (Deckenfeld 44).  
Gitterkrakelee am Hals8 Sem (Deckenfeld 44).  
Dachförmige Malschicht-abhebung im Schriftband



9 Salomo (Deckenfeld 4a-c).  
Vorwiegend ursprüngliche Malerei



10 Salomo (Deckenfeld 4a-c).  
UV-Aufnahme

dieser Bereiche erscheinen auch dunklere Partien, bei denen es sich meist um durchgeriebene Malschichten handelt, da der durchscheinende Holzträger nicht fluoresziert (Abb. 9–10). Die wenigen noch vorhandenen und zu erkennenden barocken Übermalungen werden durch das UV-Licht kaum angeregt. Die fluoreszierenden Bereiche sind Reste ursprünglicher Malerei.

Die Übermalungen und neu gestalteten Malereien sowohl von Georg Bergmann 1856 als auch von Joseph Bohland 1960 unterscheiden sich von den ursprünglichen Malereien sehr gut durch ihr dunkles Erscheinen. Die Trennung der beiden Malereiphasen ist im UV-Licht zwar nicht möglich, aber auch nicht notwendig, da die Bohland'schen Malereien auch im normalen Licht gut zu identifizieren sind. Eine Ausnahme bildet das 19. Jahrhundert mit seinen weißen Linien und weiß ausgemischten Farben, die sich im UV-Licht besonders stark leuchtend abzeichnen (Abb. 11–12).

#### Zusammenfassung

Die UV-Aufnahmen geben Hilfestellung bei der Zuordnung des Malereibestandes, die Festigungsmaßnahmen verfälschen indes die Fluoreszenzeigenschaften der Materialien. Sie liegen zurzeit in analoger Form vor, können aber zu einem zusätzlichen Bildplan digital bearbeitet werden und so als Hilfestellung für spätere Maßnahmen dienen. Wenn man sich die Kartierung der einzelnen Phänomene, bezogen auf die gesamte Deckenfläche, anschaut, ist eine signifikante, aussagekräftige Verteilung, die in äußeren Einwirkungen wie zum Beispiel in den Lüftschächten der Heizung oder der Sonneneinstrahlung ihre Ursachen haben könnte, nicht erkennbar. Die Schäden sind relativ gleichmäßig über die Fläche verteilt. Auch Abhängigkeiten von bestimmten Farbausmischungen oder Einflüsse der Einbausituation liegen nicht vor. Vorstellbar wäre, dass die fest vernagelten Bohlen der Mittelfelder wegen der eingewängten Befestigung eher Schädigungen



11 Thare (Deckenfeld 45).

Ergänzung von 1856



12 Thare (Deckenfeld 45).

UV-Aufnahme mit hell fluoreszierenden  
weißen Linien an den Bordüren

erfahren haben könnten als die lose auf dem Rahmenfalte liegenden Bereiche. Ebenso wenig gibt es Zusammenhänge von Phänomenen untereinander. So hat die Krakeleebildung der Malerei, etwa als Vorstufe einer Schädigung, offensichtlich nur an wenigen Stellen Einfluss auf Malschichtabhebungen wie beispielsweise im Feld 56. Bis auf zahlreiche Trocknungsrisse im Holzträger ist die von Bohland nach dem Wiedereinbau angebrachte Rekonstruktion des Ostteiles der Deckenmalerei bislang vollkommen unbeschadet.

Die statistische GIS-Auswertung<sup>1</sup> gibt Aufschluss über die Flächenanteile der Phänomene in Bezug auf die Gesamtfläche der Decke und dient als Grundlage für die Erstellung eines Leistungsverzeichnisses bei anstehenden Maßnahmen.

Mit den bisher erhobenen digitalen Daten ist ein Grundstein für deren Fortschreibung gelegt worden. Zusammen mit neuen Kartierungen können fotografische Informationen problemlos nachträglich eingepasst werden. Dies ist ein weiterer, positiver Aspekt dieses Projektes, der bei zukünftigen Bestandsaufnahmen unbedingt berücksichtigt werden sollte.

### Summary

*Following an initial test phase the mapping was not exclusively accomplished directly on a computer as certain details, three-dimensional phenomena like the flaking of paint layers in particular, could not be clearly*

*identified on a monitor. Hence the mapping was executed on foils spread over photos as well. Damage both to the wooden boards and to the painting was recorded. Although the respective fluorescent properties of the materials have been changed by earlier consolidation measures UV shots can help with categorizing the findings into original painting and subsequent overpaintings. Judging the overall surface of the ceiling a significant distribution of damage phenomena, especially in view of damaging effects stemming from heated air, sunlight, or consolidation measures, cannot be stated. Interdependencies of phenomena could not be found, either: the craquelure, for instance, cannot be viewed as an initial stage of paint layer flaking. In addition, the mapping of damage establishes a good basis for calculating subsequent restoring measures.*

### Anmerkung

1 Vgl. Tab. in dem Beitrag „EDV-gestützte Dokumentationsverfahren“ in dieser Publikation

### Abbildungsnachweis

Abb. 1, 5, 6: Oskar Emmenegger, Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (NLD) und Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich  
Abb. 2–4: NLD  
Abb. 7–12: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp, Mechernich-Lessenich

# Multispektrale Bestandserfassung und -analyse

Jedes Objekt reflektiert Strahlungen, je nach Oberflächeneigenschaften auf unterschiedliche Weise. Diese Tatsache macht sich das multispektrale Aufnahmeverfahren zunutze, bei dem die reflektierte Strahlung in einzelne Spektralbereiche zerlegt wird. So entstehen Bilder, die sehr differenziert Auskunft geben können über die Struktur zum Beispiel eines für das bloße Auge weitgehend einheitlich erscheinenden Farbfeldes. Die Fokussierung auf bestimmte Spektralbereiche lässt dabei auf ganz bestimmte Phänomene konzentrierte, synthetische Bilder entstehen, die beispielsweise Retuschen oder auch Schäden wie Veränderungen infolge nachträglich aufgebrachter Festigungsmittel sichtbar machen können. Die Autoren zeigen, dass eine solche Bestandserfassung und -analyse mit Hilfe multispektraler Aufnahmen im Falle der Decke von St. Michael nicht nur äußerst differenzierte Visualisierungshilfen von bestimmten Phänomenen geben, sondern bei einer ausreichend aufgeschlüsselten Bilddokumentation sowie vorhandenen Detailkenntnissen der materiellen Befunde auch ein Instrumentarium zur späteren Kontrolle der Malerei vom Boden aus anbieten kann.

Annette Hornschuch, Maro Moskopp

Wert und Anwendbarkeit multispektraler Daten und deren Auswertung sind in der Fernerkundung, insbesondere für die Bestandsaufnahme und -überwachung von Flächenmerkmalen, umfassend belegt. Vergleichbare Anwendungen von Fernerkundungstechnologien zur Beschreibung von Architekturoberflächen stehen für den Nahbereich nicht operational zur Verfügung. Im Rahmen der Bestands- und Zustandserfassung der Deckenmalerei wurde an ausgewählten Testflächen das Potenzial von Multispektraldaten und -analysen für restauratorische Kartierungen getestet.

Folgende Ziele standen dabei im Vordergrund:

- wertneutrale fotografische Abbildung des vorgefundenen Istzustandes zu einem festen Zeitpunkt mit aktuellen Technologien;
- Möglichkeit der Informationsverstärkung oder -unterdrückung zur deutlichen Visualisierung von Phänomenen;
- automatische Gruppierung und Ausweisung von ähnlichen Bildsegmenten (Clusterbildung) als Kartierungsvorschlag.

## Datengewinnung

Als Basis für die Multispektralanalysen – oder allgemeiner für die Bildanalyse – wird ein Objekt durch verschiedene Aufnahmen beziehungsweise Aufnahmetechniken abgebildet. Die Bilder werden anschließend gescannt und durch geometrische Bildtransformationen digital zur Deckung gebracht. Für ein abgebildetes Objekt entsteht so eine Bildserie, deren Einzelbilder spezielle Charakteristiken der Oberfläche differenziert wiedergeben.

Als Standard-Aufnahmeverfahren für die Dokumentation von Malereiflächen hat sich durch vorangegangene Forschungsprojekte eine Abbildungsserie aus den herkömmlichen Farbabbildungen, den Streiflichtaufnahmen, den UV-Fluoreszenzaufnahmen und Multispektralbildern etabliert:

- „Normallichtaufnahmen“, im Allgemeinen mit handelsüblichen, mehrschichtig aufgebauten Farbfilmern, geben bei optimaler Behandlung einen relativ realistischen Ge-

samteindruck des abgebildeten Motivs wieder. Sie sind einfach und kostengünstig anzufertigen und stellen somit eine erste, schnelle Objektdokumentation (Skizzen) dar. Als Beleuchtungsquellen sollen hier Metalldampflampen gewählt werden, die den Farbeindruck nicht verfälschen und eine trendmäßige Aussage über die Farbgestaltung zulassen. Als Nachteil dieser Farbaufnahmen ist jedoch das instabile Verhalten der gebildeten Bildfarbstoffe bei langer Lagerung zu nennen.

• *Streiflichtaufnahmen*, im Allgemeinen ebenfalls auf Farbfilmen, visualisieren durch die besondere Lichtführung bei der Aufnahme die Oberflächenstruktur des Objektes. Höhendifferenzen können zwar nicht gemessen, aber durch den Schattenwurf plastisch abgebildet werden. Die Farbabbildung ist hier nebensächlich, sollte aber zum eventuellen Vergleich mit den Normallichtaufnahmen ebenfalls unter neutralem Licht erstellt werden.

• *Fluoreszenzbilder*, im Allgemeinen ebenfalls auf Farbfilmen, dienen zur Unterscheidung von Bindemitteln, die sich im sichtbaren Spektrum kaum trennen lassen. Durch die Anregung im UV-Licht haben einige Materialien die Fähigkeit, längerwellige Strahlung auszusenden. Diese Strahlung ist dann im sichtbaren Spektrum wahrnehmbar und kann durch die übliche Farbfotografie festgehalten werden. Farbaufträge mit unterschiedlichen Bindemitteln, die unter normaler Beleuchtung durch das menschliche Wahrnehmungsvermögen nicht differenziert werden, können so deutlich voneinander getrennt werden.

Tabelle der Multispektral-Bänder für die Bestandsaufnahme von mittelalterlichen Malereien

Band 1	Ultraviolet (UV)	360–380 nm
Band 2	Blauviolett (BV)	390–470 nm
Band 3	Cyan (Cy)	455–540 nm
Band 4	Grün eng (Ge)	495–550 nm
Band 5	Grün weit (Gw)	480–570 nm
Band 6	Orange (Or)	570–640 nm
Band 7	Rot (R)	625–695 nm
Band 8	Infrarot (Ir)	715–740 nm

- *Multispektrale Aufnahmeverfahren* zerlegen die vom Objekt reflektierte Strahlung durch optische Filter in einzelne Spektralbereiche. Die Spektralauszüge (spektrale Bänder) werden auf Schwarzweißfilm belichtet. Das multispektrale Aufnahmeverfahren gewährt eine definierte und langzeitstabile Farbdokumentation des Objektes durch die getrennte Aufzeichnung der Rot-, Grün- und Blau-Information auf Schwarzweißfilm. Es erlaubt die Aufdeckung von unterschiedlichen spektralen Reizen bei gleichem visuellen Farbeindruck (Metamerie-Effekte) durch zusätzliche spektrale Bänder wie Orange und Cyan. Zusätzlich werden im angrenzenden UV- und IR-Bereich für das Auge nicht sichtbare Informationen aufgezeichnet (Tab.). Als Lichtquelle für diese Aufnahmen werden ebenfalls Metall-dampflampen verwendet.

## Methoden

Es gibt verschiedene Methoden, um das Potenzial der Multispektralbilder für die restauratorische Arbeit zu nutzen:

- *Visuelles Monitoring mit Einzel- und Multiband-Bildern*  
Jedes Pigment oder Phänomen besitzt eine charakteristische Oberfläche mit typischen spektralen Reflexions-eigenschaften. Daher können einige Spektralbänder die Visualisierung eines Phänomens verstärken oder unterdrücken. Wird ein Phänomen in genau einem Band gut abgebildet, erfolgt die optimale Visualisierung als monochromes Einzelbild. Wird dagegen ein Phänomen in mehreren Spektralbildern deutlich abgebildet, kann eine gute Visualisierung durch die Generierung eines Pseudocolor-bildes erfolgen. Die Einzelbilder werden dabei jeweils einem Farbkanal zugeordnet und zusammen projiziert. So kann neben der natürlichen Wiedergabe beziehungsweise Zuordnung der Aufnahmekanäle RGB zu den Wiedergabe-, das heißt Monitorkanälen RGB auch eine vertauschte oder ganz neuartige Zuordnung erfolgen.

Durch eine optimale Visualisierung des Phänomens wird die manuelle Kartierung erleichtert, da die Abgrenzung des Phänomens von seiner Umgebung durch den Bearbeiter schneller nachvollzogen werden kann.

- *Erzeugung von neuen Bilddateien durch mathematische Kombination von mehreren spektralen Bändern*

Durch die rechnerische Verknüpfung von Eingangsbilddaten können neue Bilder erzeugt werden. Ein häufig benutztes Verfahren ist dabei die Bildung von Differenz- oder Quotientenbildern von zwei Bändern („index image“). Während die Differenzbilder die absoluten Unterschiede zwischen zwei Eingangsbildern aufzeigen, verdeutlichen die Quotientenbilder die partiellen, relativen Unterschiede zwischen den Eingangsbilddaten. Die so erzeugten künstlichen Bilder unterstützen ebenfalls die manuelle Kartierung, können aber auch als Zusatzbilder neben den ursprünglichen Eingangsbildern für Klassifikationen genutzt werden.

- *Automatische Gruppierung von ähnlichen Bildsegmenten (Klassifizierung)*

Bei einer Klassifizierung werden die Bildpunkte in eine begrenzte Anzahl von Klassen eingeteilt. Für die Klassenzu-

ordnungen werden Regeln aufgestellt, die im Wesentlichen von den Helligkeitswerten in den einzelnen Spektralbändern abhängen. Wenn ein Bildpunkt einer gewissen Anzahl von Regeln entspricht, wird er einer entsprechenden Klasse zugeordnet. Lassen sich für ein Phänomen eindeutige Regeln definieren, kann durch die Klassifizierung ein automatisierter Kartierungsvorschlag erstellt werden.

## Anwendungen und Ergebnisse der Multispektralanalysen

Als Referenzflächen für die Multispektralanalyse wurden bereits vor der Gerüststellung vier Motive der Deckenmalerei aus unterschiedlichen Überarbeitungsphasen und mit ansteigendem Originalbestand ausgewählt. Anhand dieser Flächen sollte die grundsätzliche Eignung der Multispektralanalyse für restauratorische Belange beziehungsweise Fragestellungen getestet werden. Diese Testflächen wurden vom Boden aus mit einer Mittelformatkamera durch das multispektrale Aufnahmeverfahren und UV-Fluoreszenzaufnahmen abgebildet.

Während der laufenden Kartierungsarbeiten wurden weitere Referenzflächen unter Berücksichtigung spezifischer Fragestellungen ausgewählt. Diese neuen, meist kleinflächigen Bereiche wurden aus geringer Aufnahmeentfernung vom Gerüst und mit zum Teil erweiterten Aufnahmetechniken, die den besonderen Fragestellungen angepasst waren, abgebildet.

1a Engel Gabriel (Deckenfeld 37).  
Bandkombinationen Rot/Grün/Blau





1b Engel Gabriel (Deckenfeld 37). Index-Bild (Infrarot/Rot)



1c Engel Gabriel (Deckenfeld 37). Klassifikation der Retuschen

### Klassifikation der Retuschen

Das Bereichsfeld mit der Darstellung des Engels Gabriel wurde bereits vor der Arbeit *in situ* multispektral abgebildet und ausgewertet. Schon bei einer ersten visuellen Analyse der Daten zeigten sich bei der Betrachtung der einzelnen Bänder Auffälligkeiten, die in „normalen“ Farbbildern nicht beobachtet werden konnten.

Folgende Verfahren wurden angewendet:

- *Visuelles Monitoring*

In einem ersten Arbeitsschritt wurden verschiedene Pseudocolorbilder durch Überlagerung von jeweils drei Bändern erzeugt. Während bei der Kombination der Bänder Rot, Grün und Blau zu einem „normalen“ Farbbild (Abb. 1a) die blauen Bereiche relativ homogen erschienen, änderte sich das Erscheinungsbild wesentlich bei der Kombination der Bänder Infrarot, Rot und Blau. Die homogenen Flächen zerfielen und die zuvor kaum wahrnehmbaren Schattierungen zeichneten sich deutlich ab. Die Trennbarkeit dieser Bereiche – homogene Fläche und Schattierung – beruhte auf den lokalen spektralen Unterschieden in den Kanälen Infrarot und Rot.

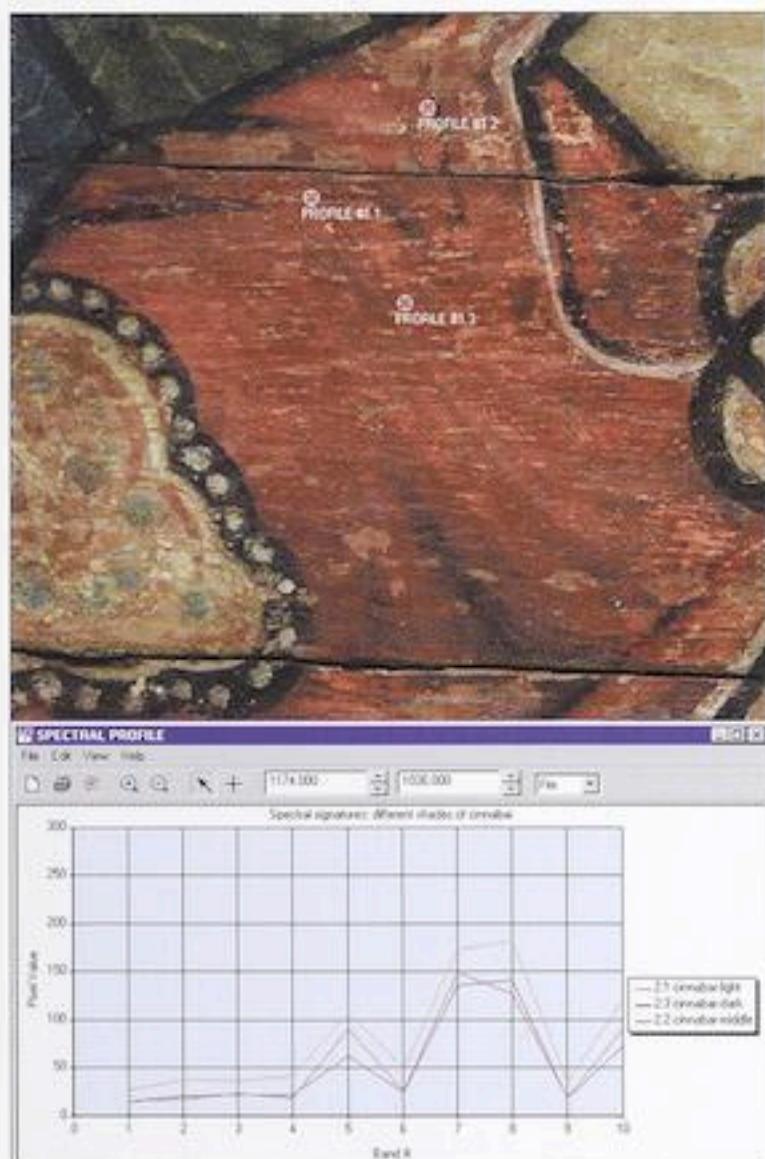
- *Berechnung eines Quotientenbildes aus zwei spektralen Bändern*

Zur Verdeutlichung dieses Phänomens wurde ein Quotientenbild aus den Bändern Infrarot und Rot (Infrarot/Rot) generiert (Abb. 1b). Das neu berechnete Bild enthielt Bereiche, die sich durch recht hohe Helligkeitswerte von ihrer Umgebung abhoben. Die Flächen entsprachen im Wesentlichen den auffälligen Bereichen des oben beschriebenen Pseudocolorbildes.

- *Klassifikation aufgrund vorgegebener Trainingsflächen*

Das Quotientenbild wurde als Eingangsdatei für eine Klassifizierung genutzt. Für eine Auswahl von Bildpunkten innerhalb der hellen Bereiche (Trainingsflächen) wurden die Grauwerte im Infrarot- und Rotkanal ermittelt. Anhand dieser Werte wurden die Regeln für einen Klassifikationsprozess bestimmt. Anschließend wurden sämtliche Bildpunkte, die diesen Regeln genügten, extrahiert und als Ergebnis in der Klassifikation ausgewiesen.

Ein Vergleich des Klassifizierungsergebnisses (Abb. 1c) mit den Befunden vor Ort zeigte, dass hier eine spezielle strichartige Retusche, die anlässlich des Wiedereinbaues in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts direkt auf Holz aufgetragen worden war, automatisch „kartiert“ wurde.



2a Salomo (Deckenfeld 4), Detail.  
Spektralkurve der Trainingspunkte



2b Salomo (Deckenfeld 4), Detail.  
Index-Bild (Rot/Orange)



2c Salomo (Deckenfeld 4), Detail.  
Klassifikation von Zinnober

## Klassifikation von Zinnober

Am großen Mittelfeld mit der Darstellung des Königs Salomo zeigte sich im Bereich des roten Obergewandes noch gut erhaltene ursprüngliche Malereisubstanz. An dieser Farbfläche sollte die ursprüngliche Malerei, die sich aus einer Mennigeuntermalung und einem darauf liegenden Zinnoberrotton zusammensetzt, von der teilweise vorhandenen späteren Rotübermalung unterschieden werden.

Die Untersuchung *in situ* ermöglichte die Ausweisung von punktuellen Flächen (Trainingspunkten) in den digitalen Bildern, die exakt der Fläche „Zinnober“ zugeordnet werden konnte. Anhand dieser Punktauswahl wurden die Helligkeitswerte in allen Bändern der Aufnahmeserie aufgeschlüsselt und somit das spektrale Verhalten des gesuchten Phänomens bestimmt. Zusätzlich wurde noch zwischen drei Helligkeitsstufen unterschieden (Abb. 2a).

Zur automatischen Detektion und Differenzierung der Farbpigmente im gesamten Bild wurden folgende zwei Verfahren getestet:

- Berechnung eines Quotientenbildes aus zwei spektralen Bändern

Da die drei Farbpigmentgruppen vor allem in den Kanälen Orange und Rot gut spektral trennbar sind, wurde mit Hilfe dieser Kanäle ein Quotientenbild (Rot/Orange) generiert, um die Unterscheidbarkeit zu optimieren. Die verschiedenen, durch Zinnoberrot dominierten Farbschattierungen konnten hierüber im ersten Ansatz gut extrahiert werden und zeichneten sich durch relativ große Helligkeitswerte im Ergebnisbild ab. Zur weiteren Optimierung beziehungsweise Isolation der Zinnoberrot-Schattierungen wurde das Histogramm des Quotientenbildes manuell gestreckt. Hierdurch wurden die Extrembereiche (Zinnoberrot-Schattierungen) besser hervorgehoben (Abb. 2b).

- Wissensbasierte Klassifikation aufgrund vorgegebener Trainingspunkte mit allen spektralen Bändern

Zunächst wurden die Reflexionswerte der Punkte in den zehn Kanälen erfasst und in drei Kategorien „Hell“, „Mittel“ und „Dunkel“ aufgeteilt. Hiermit wurden die Regeln für den Klassifikationsprozess aufgestellt. Anschließend wurden Punkte mit vergleichbaren Reflexionseigenschaften aus dem gesamten Bild extrahiert. Der Vorteil dieses recht aufwändigen Verfahrens im Vergleich mit dem Quotientenbild liegt darin, dass nur Pixel, welche die vordefinier-



3a Detail aus dem Ornamentbereich der Decke (Deckenfeld 5).  
Bild mit normaler Lichtführung



3b Detail aus dem Ornamentbereich der Decke (Deckenfeld 5).  
Bild mit optimierter Lichtführung



3c Detail aus dem Ornamentbereich der Decke (Deckenfeld 5).  
Differenz-Bild

ten Charakteristiken hundertprozentig erfüllen, als Ergebnis in der Klassifikation ausgewiesen werden (Abb. 2c).

#### Klassifikation der Glanzstellen

Anlässlich der verschiedenen Überarbeitungsphasen sind immer wieder unterschiedliche Festigungsmittel angewendet worden, die den ursprünglichen Oberflächencharakter der Malerei nachhaltig verändert haben. Zum Teil sind dabei Überschüsse dieser Mittel auf der Oberfläche getrocknet und haben zu deutlichen Glanzstellen geführt. In diesen Fällen liegen also Festigungsmittelkonzentrationen vor, die erfahrungsgemäß immer auch als Problemzonen für spätere Malschichtabhebungen anzusehen sind.

Diese Stellen zu lokalisieren und mit der Schadenskartierung zu vergleichen wurde als weitere Aufgabenstellung formuliert. Zur automatischen Extraktion dieser Flächen wurde dann, abgestimmt auf die Problemstellung, das multispektrale Standard-Aufnahmeverfahren variiert. Dazu wurden unter gleichen Bedingungen, nur mit wechselnder Lichtquelle, die jeweils Glanz verstärkte oder unterdrückte, zwei Aufnahmen der Decke erstellt (Abb. 3a–b). Da die hierfür notwendige spezielle Lichtführung nicht zur Standard-Spektralbeschreibung dienen kann, wurden die digitalen Bilder anschließend radiometrisch durch Histogrammanpassung aufeinander abgestimmt. Die Helligkeiten in

den Nicht-Glanzbereichen wurden weitestgehend angeglichen, sodass die farblichen Unterschiede nur noch in den Glanzbereichen auftraten. Die Berechnung eines Differenzbildes erzeugte so ein Ergebnisbild, das die Glanzstellen gut herausfilterte und die matten Bereiche unterdrückte (Abb. 3c).

### Schlussfolgerungen

Die ersten Ergebnisse haben gezeigt, dass Multispektralbilder und -analysen als Werkzeug für die Bestands- und Zustandssicherung der Deckenmalerei genutzt werden können. Die Ergebnisse führen zu automatisierten Beobachtungen und Kartierungsvorschlägen. Das Potenzial des Verfahrens ist jedoch erheblich von den Kenntnissen über ein Objekt abhängig. Sind Vorkenntnisse über die verwendeten Pigmente und ihr Reflexionsverhalten, über Bindemittel und Überarbeitungsphasen sowie auch konkrete Fragestellungen an die Multispektralanalyse vorhanden, können Aufnahmeverfahren und Auswertungen speziell darauf abgestimmt werden.

So lässt sich ein Instrumentarium entwickeln, mit dem kontinuierliche Kontrollen der Deckenmalerei vom Boden aus durchführbar sind.

### Summary

*The use and applicability of multispectral data and their interpretation have been extensively documented in remote sensing, here especially for condition recording and monitoring of area characteristics. A comparable application of remote sensing technologies for the description of architectural surfaces is not operationally available for close range tasks. In the course of recording findings and condition of the ceiling painting the potential of multispectral data and analysis for restoration-oriented mapping was tested on selected areas.*

*During the process the following goals were given main attention:*

- a neutral photographic representation of the actual condition as found at a fixed point in time with the help of current technologies;*
- possibilities of adding or suppressing information for a clear visualization of phenomena;*
- automatic grouping and identification of similar painting segments (cluster formation) as a mapping suggestion.*

### Quellen und Literatur

American Society of Photogrammetry.  
Manual of Remote Sensing, Vol. 1 and 2.  
Second Edition. Falls Church, Virginia  
1983.

Erdas inc. Erdas Field Guide. Fourth  
Edition, Atlanta, Georgia 1997.

Giorgiani, Edward J./Madden, Thomas E.:  
Digital Color Management. Bonn 1998.

Gonzales, Rafael C./Woods, Richard E.:  
Digital Image Processing. Bonn 1993.

Grote, Rolf-Jürgen/Heckes,  
Jürgen/Hornscheidt, Annette: Graphic  
Information Systems for the Care and  
Monitoring of Monuments: A report on  
an exemplary data acquisition, visuali-  
sation and analysis system used for the  
documentation of medieval wall pain-  
tings. In: GRADOC – Graphic Docu-  
mentation Systems in Mural Painting  
Conservation. Research Seminar  
16.–20.11.1999. Ed. by Werner Schmid.  
ICCROM, Rome 2000, pp. 190–207.

Heckes, Jürgen/Moskopp, Maro:  
High Fidelity Colour Photography.  
In: Surveying and Documentation of  
Historic Buildings – Monuments – Sites.  
Traditional and Modern Methods. CIPA  
International Symposium 18.–21.09.  
2001. Potsdam (in Bearbeitung).

Kölbl, Otto: Survey of High-Quality  
Photographic Scanners. In: Proceedings  
of the Conference: Mapping and Remote  
Sensing Tools for the 21<sup>st</sup> Century,  
26–29 of August 1994. Washington D.C.  
1994, pp. 7–15.

### Abbildungsnachweis

Verfasser

## Gedanken zur Erhaltungsplanung aus restauratorischer Sicht

*Die Untersuchungen haben ergeben, dass der derzeitige Zustand dieses einmaligen Kulturdenkmals, das zum UNESCO-Weltkulturerbe St. Michael gehört, aus restauratorischer Sicht nicht akut gefährdet ist. Die genauen Befunderhebungen sowie die ausführlichen Schadenskartierungen zeigen allerdings Problembereiche, die langfristig restauratorische Maßnahmen erforderlich machen. Kontinuierliche Klimamessungen, verbunden mit einer regelmäßigen Kontrolle und Zustandsdokumentation der Malereien und ihres Umfeldes („Monitoring“) sind daher zukünftig unerlässlich.*

Christina Achhammer, Eva-Maria Eilhardt-Braune, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann

Nach den umfangreichen Untersuchungen und der Auswertung der gewonnenen Erkenntnisse müssen abschließend zwei Fragen gestellt werden: Was ist für den Erhalt dieser einzigartigen Malerei unbedingt notwendig, um den jetzigen Zustand zu bewahren? Was könnte man eventuell darüber hinaus tun, um den Schauwert und die Ablesbarkeit der Bilderdecke zu verbessern?

Nach dem, was man über den konstruktiven Aufbau der Decke weiß, und nach den aktuellen Sondierungen – gerade auch vom Dachboden aus – ergeben sich zum jetzigen Zeitpunkt in diesem Bereich keine notwendigen Maßnahmen. Es konnten vom Gerüst aus auch keine Bohlen, Rahmenteile oder Applikationen als lose und damit absturzgefährdet ausgemacht werden. Ein kleiner Bereich mit Befall Holz zerstörender Insekten wurde während des Projektes 1999 behandelt und müsste bei einer nächsten Maßnahme auf die Wirksamkeit überprüft werden.

In relativ vielen Bereichen sowohl an der ursprünglichen Malerei als auch an den späteren Überarbeitungen hat sich gezeigt, dass sich Farbschichten vom Untergrund schollen- oder blasenförmig gelöst haben. Flächig abpudernde Bereiche, hervorgerufen durch eine Schwächung des Bindemittels, liegen nicht vor. Dies dokumentiert eindrucksvoll die durchgeführte Schadenskartierung, die somit auch eine gute Grundlage für die Massenerfassung bei Kalkulationen bildet. Auf dem Gerüst gewannen die Restauratoren jedoch durchaus den Eindruck, dass die Schadensbilder noch nicht so gravierend waren, als dass sofort gehandelt werden müssen. Dennoch gibt es hier mittelfristig durchaus Handlungsbedarf, will man nicht das Risiko eines weiteren Substanzverlustes der ohnehin schon recht dezimierten Malerei eingehen. Die Festigung der Farbschichten ist sicher die vordringlichste Aufgabe. Bedingt durch den kirchlichen Jahresablauf war der Untersuchungszeitraum 1999 zwangsläufig eng bemessen. Daher war es leider nicht möglich, in verschiedenen Testreihen ein geeignetes Festigungsmittel zu erproben. Schon in der Vergangenheit ist flächig oder partiell mit vielen unterschiedlichen Materialien gearbeitet worden, die wegen ihrer Vermischung nicht mehr eindeutig zu analysieren sind. Dadurch ergibt sich für die Materialbeschaffenheit der Malerei insgesamt eine Inhomogenität, die die Wahl eines geeigneten Mittels nicht gerade leicht macht.

Es müssten also im Vorfeld der Festigungsmaßnahme entsprechende Testreihen durchgeführt werden.

Die Oberflächenreinigung wird nach heutigem Kenntnisstand in der Restaurierung zum einen als ästhetische Verbesserung des Schauwertes angesehen, zum anderen ist sie aber auch aus konservatorischen Gründen anzuraten, denn die Schmutz- und Staubpartikel bilden gerade in einem Kirchenraum mit seinen spezifischen raumklimatischen Verhältnissen einen guten Nährboden für mikrobiellen Befall. Obgleich jetzt bei der mikroskopischen Auswertung des entnommenen Probenmaterials keine übermäßige Belastung in Form von Pilzhypfen festgestellt werden konnte, sollte dennoch gut 40 Jahre nach dem Wiedereinbau flächendeckend eine trockene Reinigung der Malerei vorgenommen werden.

Wenn Retuschen an der Deckenmalerei durchgeführt werden sollten, müssten sie in der Art der Ausführung so beschaffen sein, dass sich die Fehlstellen von unten betrachtet schließen, aus der Nähe aber als solche deutlich zu erkennen geben. Es käme sicherlich nur eine sehr zurückhaltende Form der Retusche infrage, wobei ausschließlich die größeren und die Ablesbarkeit stark reduzierenden Fehlstellen optisch geschlossen würden. Ebenso sollte auf die Reversibilität der Retuschen und ihre Verträglichkeit mit dem verwendeten Festigungsmittel geachtet werden. Eine Kartierung dieser Maßnahme ist sinnvoll, vor allem, wenn sie auf den bisher erstellten digitalen Kartierungsgrundlagen aufbaut und diese fortgeschrieben werden können.

Eine Abnahme der im 19. Jahrhundert monoton nachgezogenen schwarzen Konturlinien wäre sicher wünschenswert, dürfte sich aber als äußerst schwierig erweisen, da sie sich trotz der Festigungsbäder und massiver Abnahmetechniken der 1950er Jahre schon damals nicht entfernen ließen.

Wohl wissend, dass die folgenden Vorschläge möglicherweise zu heftigen, kontroversen Diskussionen führen, wäre dennoch zu überlegen, die vergoldeten hölzernen Paradiesapfelapplikationen abzunehmen. Darunter befinden sich die ursprünglich gemalten Äpfel, die während des Barock durch plastische Teile abgedeckt worden waren, die Joseph Bohland 1960 wiederum komplett erneuerte.

Dafür würde auch sprechen, dass er nur die Äpfel ersetzt hat, nicht aber die applizierten Kronen, die im 19. Jahrhundert entfernt worden waren.

Diskussionswürdig ist auch die Vision, das Rahmengerüst und die vergoldeten Scheiben – beide stammen vom Wiedereinbau 1960 – durch eine Lasur farblich etwas zu mildern, um so das Deckengemälde weniger gerastert erscheinen zu lassen; das neue Rot der Rahmen hebt sich von den übrigen Farbwerten ab.

Auch eine exemplarische Restaurierung eines gut erhaltenen Feldes als Referenzfläche mit Abnahme aller Übermalungen und einer Komplettretusche wäre zu überdenken. Ersatzweise oder zusätzlich könnte die Rekonstruktion eines Feldes im Sinne des belegten Originale dem Besucher einen direkten Eindruck von der ursprünglichen Malerei vermitteln.

Unverzichtbar ist eine Kontrolle dieses einzigartigen Kunstwerkes in noch festzulegenden, aber regelmäßigen Abständen. Durch die Kampagne von 1999 ist dafür eine fundierte Ausgangsbasis geschaffen worden, die zukünftig den kostspieligen Aufbau eines Gerüstes unnötig machen könnte und den digitalen Vergleich in Form von alten und neuen Bilddaten erlauben würde. Hierfür müsste die Decke flächendeckend oder nur an Referenzflächen mit stärker geschädigter Malschicht vom Boden aus fotografiert werden, um sie mit den Aufnahmen von 1999 als Differenzbilder rechnergestützt abgleichen und die Flächen mit den eventuellen Veränderungen herausfiltern zu können. Auf diese Weise könnten Substanzverluste frühzeitig erkannt und entsprechende Gegenmaßnahmen eingeleitet werden.

Für die Zukunft wäre es darüber hinaus wünschenswert, das Klima im Kirchenraum permanent messtechnisch zu erfassen, um so auch die Nutzungsgewohnheiten zu kontrollieren und gegebenenfalls auf die Empfindlichkeit der kostbaren Malerei abzustimmen.

Die Decke hat im Laufe ihres nahezu 800-jährigen Bestehens verschiedene Überarbeitungen unterschiedlichen Zeitgeschmacks, äußere Einflüsse sowie bauliche und kriegsbedingte Schäden erfahren und relativ gut überstanden. Sie ist als ein einmaliges Zeugnis der Kunst- und Kulturgeschichte der Nachwelt zu erhalten.

### *Summary*

*Consolidation measures have to be taken on the painting over the medium term. To this purpose samples of material have to be collected first. Moreover, the surface should be cleaned and larger lacunae cautiously retouched. Suggestions currently under discussion are the removal of the applied Paradise apples – beneath which the originally painted apples can be found – and softening the colour of the framework done in 1960 with the help of a glaze; furthermore the exemplary removal of every overpainting in one selected area and visually closing the original painting with retouchings.*

*(Photographic) monitoring of the painting – overall or on reference areas – from ground level and at regular intervals is essential. By digitally comparing old with new image data loss of substance can be detected and preventive measures adopted.*

# Verzeichnis der Fachausdrücke

Christina Achhammer, Oskar Emmenegger, Detlev Gadesmann

## Anlegemittel

Klebemittel auf öliger Basis, mit dem bei einer so genannten „Ölvergoldung“ das Blattgold angelegt wird.

## Arriccio

Als Arriccio bezeichnet man bei der Frescomalerei die erste Putzschicht auf dem Mauerwerk, den Unterputz.

## Arriccoskizze

Erste Skizze der Malerei auf dem Unterputz.

## Auripigment

Auripigment ist als künstliches Mineralpigment seit der Antike bekannt. Es gibt zwei Arten von Auripigment: Arsentsulfid ist von goldgelber Farbe, während ein blasseres Gemisch aus Arsentsulfid und -trioxid hergestellt wird.

## Bergzinnerober

Natürlicher Zinnerober (Quecksilbersulfid), auch „Bergzinnerober“ genannt, kommt als Mineral in der Natur vor und wird grob zerstoßen vermaut.

## Bianco San Giovanni

Weißpigment, das aus gelöschem, pulverisiertem Kalk und Kreide hergestellt wird.

## Binnenlinien

Als Binnenlinien werden die weißen Licht- und die schwarzen Schattenlinien bezeichnet. Sie werden durch die flächigen Halbschattenlasuren ergänzt und erzeugen so zum Beispiel an den Gesichtern oder Gewändern die räumliche Modellierung.

## Bleiweiß

Weißes Oxidationsprodukt des metallischen Bleis, das seit der Antike künstlich hergestellt wird.

## Bohle

Eine Bohle zeichnet sich im Gegensatz zum Brett durch ihre größere Dicke von ca. 5–10 cm aus und ist somit ein tragfähigeres Brett.

## Farbigkeit

Im restauratorischen Sprachgebrauch ist der Begriff „Fassung“ dreidimensionalen Objekten vorbehalten. Bei zweidimensionalen Objekten spricht man von „Malerei“ oder „Farbigkeit“.

## Farbwertveränderung

Durch Veränderung der Lichtbrechung, zum Beispiel durch Eintrag von Festigungsmitteln, ebenso wie durch Alterung oder Verschmutzung kann sich bei Farben eine Farbwertveränderung einstellen.

## Fassung

Im restauratorischen Sprachgebrauch ist der Begriff „Fassung“ im Sinne von farblicher Gestaltung nur dreidimensionalen Objekten vorbehalten. Bei zweidimensionalen Objekten spricht man von „Malerei“ oder „Farbigkeit“.

## Festigung

Festigung kann sowohl einen flächendeckenden Überzug oder eine Imprägnierung als auch die Verklebung einzelner Schollen auf dem Untergrund meinen.

## Glutinleim

Oberbegriff für tierischen Leim wie Knochen-, Haut-, Leder- oder Fischleim und Gelatine.

## Grundierung

Basis für einen Malschichtaufbau, bestehend aus einem Füllstoff, zum Beispiel Kreide, und einem Bindemittel, zum Beispiel Leim.

## Grüne Erde

Grüne Erde ist ein seit der Antike bekanntes, natürliches Erdpigment, das je nach Zusammensetzung farblich variiert und oft nach seiner Herkunft bezeichnet wird, zum Beispiel als „Veroneser Grüne Erde“.

## Halbschatten

Halbschattentöne wurden zum Beispiel an den Gewändern als Lasur, die dunkler ist als der Lokalton, flächig aufgetragen.

## Intonaco

Putzschicht auf dem Arriccio, die als eigentlicher Bildträger bei der Frescomalerei dient.

## Kalligrafie, kalligrafisch

Im Zusammenhang mit Malerei bedeutet „kalligrafisch“, dass die Komposition sehr grafisch und linear aufgefasst wird und analog zur Schönschreibkunst bestimmten rhythmischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist.

## Konturlinie

Die Konturlinie umfährt den Umriss einer Form. Die Ägypter, Minoer und Griechen verwandten bereits die Kontur. In der mittelalterlichen Malerei taucht sie erst im 11. Jahrhundert auf.

**Krappslack**

Krappslack ist ein natürlicher Pflanzenfarbstoff, der seit der Antike aus der Krappwurzel gewonnen wird. Der Farbstoff wurde verlackt, das heißt, auf einen Träger, beispielsweise Kreide, Gips oder Ton, aufgezogen; so wurde ein Pigment hergestellt.

**Kreide**

Kreide ist ein seit der Antike bekanntes Weißpigment. Je nach Herkunft wird sie zum Beispiel als „Champagnerkreide“ oder „Rügener Kreide“ bezeichnet.

**Kupfergrün**

Das seit der Antike hergestellte Oxidationsprodukt des Kupfers, Kupferacetat, wird auch „Grünspan“ genannt.

**Lapislazuli**

Dieses aus dem Mineral gewonnene Pigment fand schon 3500 v. Chr. Verwendung. Der splittrige, stark reflektierende Lapislazuli wurde durch Zermahlen des Steines hergestellt. Mit Hilfe von Aufbereitungsverfahren wie Pulversierung, Glühen und Kneten in einer Masse gelang es, den Blauanteil von den Beimengungen zu trennen. Hierbei konnten unterschiedliche Qualitäten des natürlichen Ultramarins erzeugt werden.

**Lasur**

Als Lasur bezeichnet man einen nicht deckenden Farbauftrag auf einem farbigen Untergrund, bei dem dieser die Farbwirkung mit beeinflusst.

**Licht, Lichthöhung, Lichtlinie**

Lichter, Lichthöhlungen beziehungsweise Lichtlinien werden zumeist am Ende des Malvorganges in heller Farbigkeit punktuell oder als Linie auf den Lokalton aufgetragen. Sie werden durch die schwarzen Schattenlinien und die flächigen Halbschattenlasuren ergänzt und erzeugen so zum Beispiel an den Gesichtern oder Gewändern die plastische Modellierung.

**Lokalton**

Der Lokalton ist der Farnton, der gleichmäßig flächig zum Beispiel an den Gesichtern oder Gewändern aufgetragen wird und damit gewissermaßen die Grundfarbigkeit markiert. Auf ihm liegen dann die Halbschattenlasuren sowie die Licht- und Schattenlinien.

**Malerei**

Im restauratorischen Sprachgebrauch ist der Begriff „Fassung“ im Sinne von farblicher Gestaltung dreidimensionalen Objekten vorbehalten. Bei zweidimensionalen Objekten spricht man von „Malerei“ oder „Farbigkeit“.

**Medaillonreihe**

Auf der linken und rechten Seite des Hildesheimer Deckengemäldes sind vor kreisförmigem, blauem Hintergrund, umgeben von runden Schriftbändern, Vorfahren Christi als Brustbilder dargestellt. Sie sind nicht durch eine Rahmung unterteilt, sondern durchlaufend mit einer Ranke verbunden.

**Mennige**

Das rote Bleioxid ist seit der Antike bekannt und entsteht durch Oxidation von Bleiweiß oder Bleigelb bei ca. 480°C. Die erste industrielle Herstellung erfolgte 1687.

**Mittelfeld**

Als Mittelfelder werden die großen Gemälde des Hildesheimer Deckenbildes auf der Mittelachse bezeichnet, die sich in ihrer Breite aus drei Bohlen zusammensetzen, die stumpf aneinander stoßen und dort jeweils auf die Unterkonstruktion genagelt sind.

**Mixtion**

Mixtion ist ein Klebemittel auf öliger Basis, mit dem bei einer so genannten „Ölvergoldung“ das Blattgold angelegt wird.

**Module**

Maßeinheiten für die Aufteilung der Malerei in der Fläche.

**Mordentvergoldung**

Im deutschsprachigen Raum sind damit Vergoldungen gemeint, bei denen mit wachshaltigen Mitteln das Blattgold angelegt wird.

**Nimbus**

Heiligenschein

**Obergewand**

Als Obergewand wird das zuoberst getragene Kleidungsstück bezeichnet, gleichgültig, ob es sich um ein Gewand oder einen Umhang handelt.

**Ocker**

Das natürliche Pigment wird aus roter oder gelber Erde gewonnen. Gelber Ocker kann auch durch Erhitzen in roten Ocker umgewandelt werden.

**original**

Bei mehreren historischen Farbschichten kann man streng genommen nur bei der ersten von „ursprünglicher“ Malerei sprechen, da auch spätere historische Übermalungen „Originalität“ in sich tragen.

**Pflanzenschwarz**

Das Schwarzpigment wird seit der Antike durch das Verkohlen von Pflanzenteilen hergestellt.

**Prophetenreihe**

Als Prophetenreihe werden die Deckenfelder von St. Michael bezeichnet, die links und rechts an die Mittelreihe angrenzen. In grünem Rahmen und vor blauem Hintergrund sind mehrheitlich Propheten dargestellt.

**Schatten**

Als Schatten werden die tiefschwarzen Binnenlinien bezeichnet, die durch die weißen Lichtlinien und die flächigen Halbschattenlasuren ergänzt werden und so zum Beispiel Gesichter oder Gewänder plastisch modellieren.

**Schlagmetall**

Die dünne goldfarbene Metallfolie wird nicht aus Gold hergestellt, sondern aus einer Legierung unterschiedlicher Metalle, zum Beispiel Kupfer, Silber und Zink. Daher neigt diese Metallaufgabe stark zur Oxidation und muss durch einen firnisartigen Überzug entsprechend geschützt werden.

**Schlagschnur**

Ein gespannter, pigmentierter Faden dient der Übertragung von Linien auf den Maluntergrund.

**Sinopie**

Sinopia ist der Name eines schönen roten Ockers, der in Sinop am Schwarzen Meer gewonnen wird. Als Sinopie bezeichnet man die Vorzeichnung mit dieser Erdfarbe.

**Smalte**

Smalte ist ein mit Kobaltoxid blau eingefärbtes Glas, das in der europäischen Malerei frühestens im 15. Jahrhundert auftaucht.

**Tagwerk**

In der freskalen Wandmalerei ist hiermit die Fläche gemeint, die mit einer Feinputzschicht versehen wurde, um darauf vor dem Abbinden die Malerei eines Arbeitstages aufzubringen.

**Tempera**

Bei dieser Bindemittelgruppe werden wässrige und fettige Bestandteile emulgiert.

**Tratteggio**

Der Begriff meint eine Retusche, die nicht flächig, sondern in Form von parallel nebeneinander liegenden, kleinen Strichen angelegt wird. Der retuschierte Bereich ist nur von Nahem als solcher zu erkennen.

**Ultramarin**

Das natürliche Ultramarin wurde aus dem Mineral Lapislazuli bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts durch Pulverisierung, Glühen und Kneten in einer Masse hergestellt. 1822 gelang die künstliche Produktion, die 1829 fabrikmäßig erfolgte.

**Untergewand**

Als Untergewand wird das unter einem weiteren Kleidungsstück liegende Gewand bezeichnet.

**Untermalung, Untermalungston**

Mit Untermalung bezeichnet man den Farbton, der unter einer Lasur liegt und so die Farbwirkung mit beeinflusst.

**ursprünglich**

Siehe „original“

**Veneda**

Veneda ist eine Grauuntermalung, um die Deckkraft wertvoller Pigmente, zum Beispiel des Lapislazuli, zu erhöhen und dadurch den Verbrauch zu verringern.

**Visierung**

Zeichnerischer Entwurf einer Komposition.

**Vorleimung**

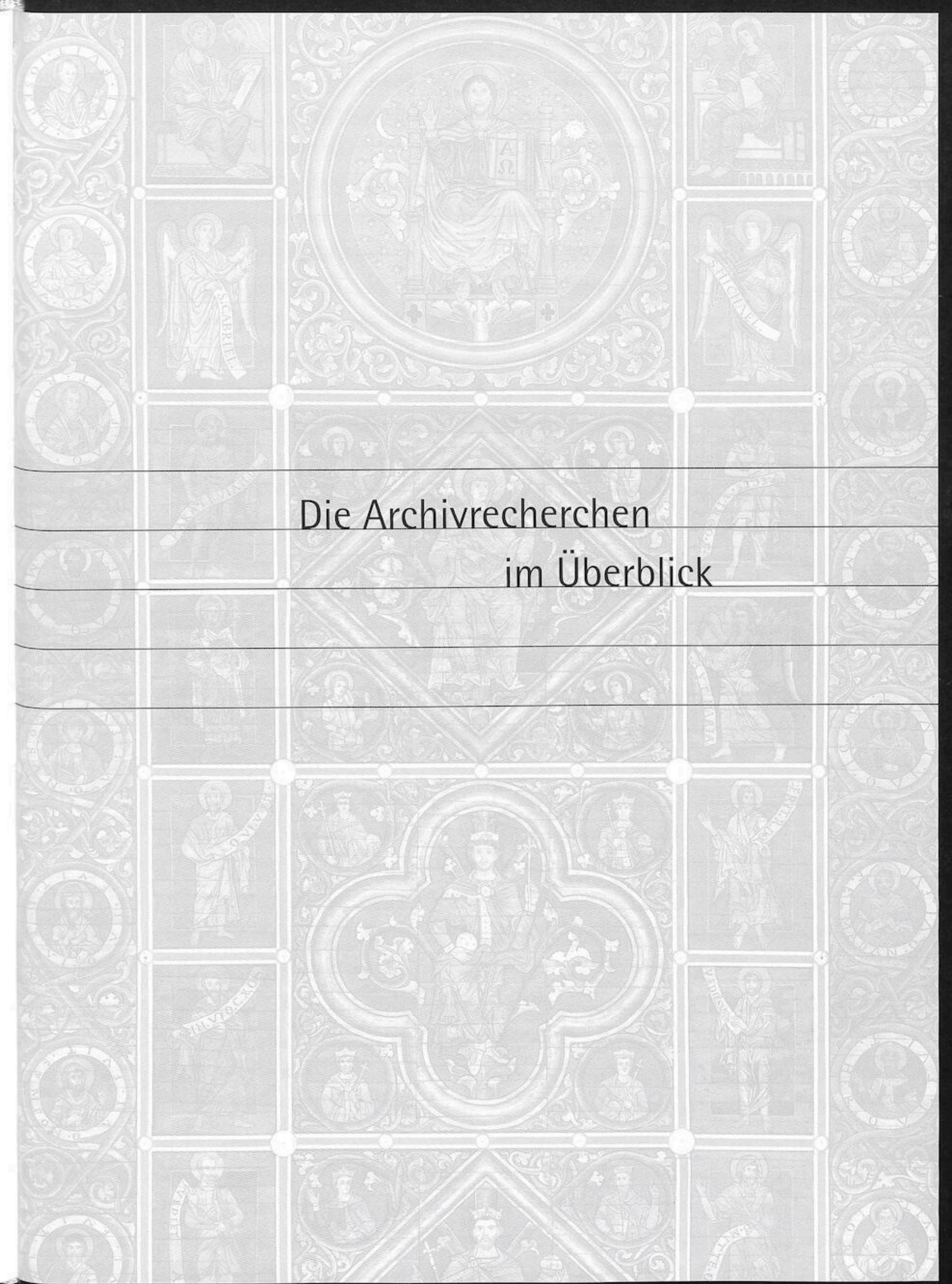
Tränkung eines Maluntergrundes mit Leim vor der Grundierung zur Herabsetzung der Saugfähigkeit und zur Gewährleistung einer guten Haftung.

**Weißhöhung**

Weißhöhungen werden zumeist am Ende des Malvorganges in heller Farbigkeit punktuell oder als Linie auf den Lokalton aufgetragen. Sie werden durch die flächigen Halbschattenlasuren und durch die schwarzen Schattelinien ergänzt und erzeugen so zum Beispiel an den Gesichtern oder Gewändern die plastische Modellierung.

**Zinnober**

Echter Zinnober, auch „Bergzinnober“ genannt, ist mineralischen Ursprungs. Der künstliche Zinnober (Quecksilbersulfid) wurde durch Brennen von Schwefel und Quecksilber schon im Mittelalter hergestellt. Die industrielle Produktion setzte 1778 ein.



# Die Archivrecherchen im Überblick

# Die Archivrecherchen im Überblick

Rüdiger Lilge

Im Folgenden sind ausschließlich die Archivalien zu St. Michael verzeichnet, die die Holzdecke und ihre Malereien betreffen. Einige grundsätzliche Bemerkungen zum Archivgut der Hildesheimer Michaeliskirche sind in meinem oben abgedruckten Kurzbeitrag nachzulesen.

## Stadtarchiv Hildesheim

Am Steine 7, 31134 Hildesheim  
Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): StadtA

### Bestand 55: Kirchenbücher der Gemeinden in der Stadt Hildesheim, 1803–1874

Nr. 31: „Rechnung über Einnahme und Ausgabe behuf Restauration der St. Michaelis-Kirche pp. zu Hildesheim, ausgeführt in den Jahren 1855, 1856 und 1857“  
In dem gebundenen Rechnungsbuch, das eine gute Übersicht der baulichen Maßnahmen von 1855 bis 1857 gibt, sind zur Decke folgende Positionen aufgeführt:  
– die Restauration der Balkendecken im Mittelschiff und in den Seitenschiffen (S. 21, Pos. 32);  
– die malerische Restauration der Decke für knapp 938 Reichsthaler (S. 33, Pos. 74).  
Anm.: Alte Signatur: 100–89, Nr. 611g.  
[Best.-Nr.: 55, Nr. 31]

### Bestand 101: Alte Registratur, 1815–1866

101–1361, Nr. 1268: „Ausbau der St. Michaeliskirche“, 1849–1865  
Die umfangreiche Akte enthält ein Schreiben des Kirchenvorstandes von St. Michael an den Magistrat der Stadt Hildesheim vom 11. April 1862 bezüglich einer möglichen Verdichtung der Mittelschiffsdecke.  
Anm.: Alte Signatur: 100–89, Nr. 611b.  
[Best.-Nr.: 101–1361, Nr. 1268]

### Bestand 102: Neue Registratur, 1866–1945

Nr. 4722: „Wiederherstellung der Michaeliskirche“, 1902–1912  
Enthalten ist das ausführliche Gutachten von Prof. K. Mohrmann, 21. Juli 1902: „Erläuterungen betreffend den baulichen Zustand der Michaeliskirche in Hildesheim und Sicherungen derselben gegen Einsturz und Feuersgefahr“; darin: „Sicherung der Decke des Mittelschiffes gegen Verfaulen und Feuersgefahr“. Anm.: Vgl. GStA: I. HA, Rep.89 H (2.2.1), Nr. 21973 sowie I. HA, Rep.93 B, Nr. 2568.  
[Best.-Nr.: 102, Nr. 4722]

Nr. 9062: „Briefwechsel zur Restaurierung“, 1909  
Der Briefwechsel betrifft unter anderem auch die von Karl Bohlmann angefertigten Pausen der Deckenmalereien.  
[Best.-Nr.: 102, Nr. 9062]

### Bestand 951: Bildarchiv

„Michaeliskirche, Kunstschatze, Holzdecke“ (Findbuch-Kategorie: 12.12.5.c)  
Nr. 210: Jesseboom, vor 1945  
Nr. 1042: Thronender Christus, 1978  
Nr. 1412/4: Adam und Eva im Paradies, um 1900  
Nr. 1451/1–?: Teile der erhaltenen Decke, ohne Jahr  
Nr. 1552/4: Teilstück der Decke mit Seitenfigur, 1930–50  
Nr. 1552/5: Teilstück der Decke mit Kopf, 1930–50  
Nr. 1560/26: ohne Titel, nach 1945  
Nr. 1749: Jesseboom, um 1904  
Nr. 1840: 14 Einzelansichten mit Text von Johannes Sommer, ohne Jahr  
Nr. 2094/3: König Hiskia und König Josia, vor 1945  
Nr. 2094/4: Christus und Maria, vor 1945  
Nr. 5992: gesamt, um 1930  
Anm.: Fotos, Drucke, Lithographien.

### Bestand 952: Postkarten

Nr. 148: Holzdecke: Jessebaum (3 Karten)

### Bestand 953: Fotoplatten Bödeker, 1870–1917

„Michaeliskirche, Holzdecke“ (Findbuch-Kategorie: 14.16.6)  
Nr. 1960: König Hiskia; Christus, circa 1870–1917  
Nr. 1966: Adam und Eva; Jessebild, circa 1870–1917  
Nr. 1967: Georg tötet den Drachen; Bischof Bernward, circa 1870–1917  
Nr. 1970: König David und König Salomo, circa 1870–1917  
Nr. 1971: Maria und Christus, circa 1870–1917  
Nr. 1973: Adam und Eva; Jessebild, circa 1870–1917  
Anm.: Die Fotoglasplatten haben das Format 24 x 30 cm.  
Zu allen Aufnahmen sind laut Findbuch auch Positive vorhanden;  
zu Nr. 1970 fehlt die Glasplatte.

### Bestand 954: Diasammlung

Nr. 443: Teilstück der Holzdecke, Kleinbild-Dia, farbig, circa 1970  
Nr. 444: Detail der Holzdecke (Gottvater), Kleinbild-Dia, farbig, circa 1970  
Nr. 1531: Detail der Holzdecke (Adam und Eva), Kleinbild-Dia, farbig, circa 1980

### Bestand 955: Fotobestand Wiedemann, 1930–1945

„Michaeliskirche, Holzdecke“ (Findbuch-Kategorie: 12.11.5)  
Nr. 532: Adam und Eva, 8 x 11 cm, circa 1930–45  
Nr. 1386: Jesse, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
Nr. 1387: Adam und Eva, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
Nr. 1388: König David, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
Nr. 1389: Maria und Christus, 11 x 15 cm, circa 1930–45

Nr. 1390: König David, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
 Nr. 1391: König Salomo, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
 Nr. 1392: König Hiskia (Ezechias), 11 x 15 cm, circa 1930–45  
 Nr. 1393: König Josia, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
 Nr. 1394: Maria, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
 Nr. 1395: Jesse, 11 x 15 cm, circa 1930–45  
 Nr. 1396: Adam und Eva, 11 x 15 cm, circa 1930–45

#### Bestand 956: Klischeebilder

Nr. 8: Teilstück der Holzdecke, 13 x 18 cm, 1900–45  
 Nr. 86: Adam und Eva, 7 x 14 cm, 1900–45

#### Bestand 957: Glasdias Bödeker

Nr. 147, 196 und 298: Aufnahmen der Holzdecke (circa 1910/13 und circa 1932)

#### Bestand 958: Negative Wegener, 1930–1957

##### „Michaeliskirche, Holzdecke“

Nr. 45: Adam und Eva; ruhender Jesse, circa 1930–57  
 Nr. 46: Marienbild; Christus, circa 1930–57  
 Nr. 47: Marienbild; Christus, circa 1930–57  
 Nr. 375: König Salomo; König David, circa 1930–57  
 Nr. 376: König Josia; König Hiskia, circa 1930–57  
 Nr. 377: Marienbild; Christus, circa 1930–57  
 Nr. 378: Adam und Eva; ruhender Jesse, circa 1930–57  
 Anm.: Die Glasnegative haben die Formate 9 x 12 cm bzw. 13 x 18 cm und befinden sich zum Teil auch als Positive im Bestand 951.

#### Pfarrarchiv der Michaelsgemeinde Hildesheim

Michaelisplatz 2, 31134 Hildesheim  
 Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): PfarrA

#### Aktenbestand: St. Michaelis

##### Nr. 502(2): Luftschutz (1943/44)

Folgende Dokumente zur Decke sind hier enthalten:  
 – „Plan der Decke mit Angabe der Feld- und Bündelbezeichnung und Schatzorte“ von Joseph Bohland 1944;  
 – Listen der geborgenen Gegenstände mit Nachweisen über deren Verbleib, so vom 5. Oktober 1944.  
 Anm.: Die Holzdecke wurde 1943 unter der Leitung von J. Bohland ausgebaut. Die einzelnen Bretter wurden zu Kompartimenten zusammengefasst und in drei verschiedenen Schutträumen aufbewahrt (Sakristei der Bernwardgruft, Totenkeller im Brühl, Kirche zu Wittenberg), um einer vollständigen Vernichtung des Deckenbildes durch Kriegseinwirkungen vorzubeugen. Nur ein Teil der Decke (Felder B1–B3; C16–C18; D155–D?; M1–M2) ist nicht ausgebaut und folglich am 22. März 1945 durch Brand zerstört worden. Dieser Teil wurde später nach den 1909 von K. Bohlmann angefertigten Kopien der Deckenmalereien durch J. Bohland vor dem Wiederausbau rekonstruiert.

#### Nr. 513(2): „St. Michael, romanische Decke“, 1949–1966

Die Akte enthält zur Decke:  
 – Beschreibungen der Felder/Kompartimente und Skizze der ausgelagerten Deckenteile\* von Joseph Bohland;  
 – Dokumente zur Befunduntersuchung an den Kompartimenten B5–B9, so zur Restaurierungsgeschichte, zu Fassungen, Farben, Farbtönen und -zusammensetzungen und zu getroffenen Vereinbarungen (Tränkung, Ablösung der jüngeren Übermalungen auf zunächst 5 Kompartimenten) / Protokolle vom 15. Oktober 1955 und 6. August 1956 \*\*; 2 Schwarzweißfotos von Prof. Wehlte 1955;  
 – Dokumente zur Restaurierung und zum Wiederausbau, dabei besonders zur Fixierung der Bemalung mit Leim-Alkohol-Lösung, zur Restaurierung der einzelnen Kompartimente, zur Entfernung von Übermalungen, zu Holzausbesserungen und zu Veränderung der Randleisten / Rechnung von Joseph Bohland vom 20. Dezember 1954 \*\*; Rechnungen und Verwendungsnachweise von Joseph Bohland aus den Jahren 1956–1960 \*\*; Schreiben von H. Roggenkamp vom 15. Februar 1960 \*\*/\*\*\*; Gesamt-Kostenzusammenstellung des leitenden Architekten A. A. Steinborn vom 20. Dezember 1960 \*\*/\*\*\*\*; weiterer Schriftwechsel;  
 – Publikations-Auszüge, so von Johannes Sommer;  
 – Schriftwechsel zur Überstellung von 2 Fragmenten der Decke in die Münchner Staatsbibliothek zu Ausstellungszwecken.  
 Anm.: \* Wie in Nr. 502(2) / \*\* identische Dokumente in NLD-BuK  
 (SchriftA): St. Michael, Decke (b) / \*\*\* identisches Dokument in NLD-BuK  
 (SchriftA): St. Michael, III(b) / \*\*\*\* identisches Dokument in HStA: Nds. 400, Acc. 31/86, Nr. 376.

#### Fotobestand: St. Michaelis

Die umfangreiche Sammlung von Schwarzweißfotos (nach Deckenfeldern geordnet) und großformatigen Schwarzweiß-Glasnegativen zum Zustand vor und nach der Restaurierung der Holzdecke durch Joseph Bohland eignet sich gut zu Vergleichen mit aktuellerem Fotomaterial. Darüber hinaus betrifft der Bestand auch den gesamten Bau und den Wiederaufbau der Kirche. Der zeitliche Schwerpunkt des Bestandes liegt circa zwischen 1940 und 1960.

#### Negativ- und Farbdiasammlung Janicki, Aufnahmen zur Restaurierung Bohland

Der Bestand enthält zahlreiche Aufnahmen von der Holzdecke und den Deckenteilen.

#### Amt für Bau- und Kunstpflage

Schützenallee 35–37, 31134 Hildesheim  
 Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): AfBK

#### Bestand: Michaeliskirche

##### „Michaeliskirche, Rechnungen 1947–53“ / Wiederaufbau [+ Steuerwald]

Die Akte enthält folgende Dokumente zur Einziehung der Mittelschiffsdecke:

- diverse Versionen eines Kostenvoranschlages der Firma H. Lenzner vom 13. Januar 1950, dazu eine Nachkalkulation mit weiteren Materialangaben;

- Auftragserteilung an die Firma H. Lenzner durch den leitenden Architekten A. A. Steinborn vom 27. Januar 1950;
  - Rechnung über die Ausführung durch die Firma H. Lenzner vom 10. Juni 1950 \*;
  - Wochenzettel der Arbeiter der Firma H. Lenzner;
  - Plan: „Ausführungszeichnung: St. Michael, Mittelschiffdecke“, H. Lenzner, Juni 1950, Maßstab 1:100 \*\*.
- Anm.: \* Bei Pos. 6 der Rechnung handelt es sich um Odenwald-Dämmplatten. / \*\* Vgl. Anlage 3. / Die Akte enthält wertvolles Material (Pläne, Rechnungen, Notizen u. a.) allgemein zum Wiederaufbau der Kirche und ist unbedingt erhaltenswert, zumal es sich dabei häufig um Unikate handelt.

#### „Dokumentation / Zeichnungen alt-neu“

Enthalten ist der Originalplan: „St. Michael, Hildesheim; Ausbildung der Decke im Mittelschiff“, W. Blaich, 17. Dezember 1947, Maßstab 1:10/100 (auf der Rückseite des Planes befinden sich weitere Notizen und Skizzen).

Anm.: Die Akte enthält darüber hinaus Kopien von weiteren Originalplänen sowie verschiedene Literaturauszüge.

### Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv

Am Archiv 1, 30169 Hannover

Außenmagazin Pattensen: Lüderser Weg 2, 30982 Pattensen

Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): HStA

#### Bestand Hann. 180 Hildesheim: Regierungsbezirk Hildesheim

Nr. 6573: „Denkmalpflege in der Stadt Hildesheim“, Bd. I, 1935–1939

Die zu den Deckenmalereien enthaltenen Dokumente betreffen folgende Aspekte:

- Hinweis auf die Übermalungen und Ergänzungen von 1856;
- Angebote zum Erwerb der durch Karl Bohlmann (1909) angefertigten Kopien (insgesamt 90 Teile gemäß der Deckenaufteilung in Originalgröße von 9 x 26 m) \*;
- die von Karl Bohlmann entnommenen und von ihm aufbewahrten Original-Farbproben (zur Anfertigung der Kopien);
- Angebote über 15.000 bzw. 9.000 RM für die Kopien; diesbezüglich Verhandlungen mit Frau Lisa Bohlmann \*;
- weitere Schriftwechsel, überwiegend von 1939.

Anm.: \* Vgl. auch NLD-BuK (SchriftA): Decke (a).

[Best.-Nr.: Hann. 180 Hildesheim, Nr. 6573]

#### Bestand Nds. 400: Kultusministerium > Pattensen

Acc. 31/86, Nr. 376: „Zuschüsse zum Wiederaufbau der evangelisch-lutherischen St. Michaeliskirche in Hildesheim“, 1960–1966

Enthalten sind Unterlagen zur Finanzierung der Restaurierung und des Einbaus der Holzdecke durch Joseph Bohland aus der Zeit von Dezember 1959 bis März 1960.

Anm.: Teilweise identische Dokumente in PfarrA, im LandeskA: G9, Hildesheim, Michaelis, Bd. III sowie NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, III(b) und Decke (b).

[Best.-Nr.: Nds. 400, Acc. 31/86, Nr. 376]

### Zeitungsausschnitt-Sammlung

ZGS 2/2, Nr. 68: „Kirchen, Kirchenruinen“, Teil II

„St. Michael im Wiederaufbau. Auch dem kostbaren Deckengemälde ist der alte Platz gesichert“, ohne Quellenangabe, 18. April 1948.

ZGS 2/2, Nr. 151 [ohne Titel]

In der hierin befindlichen Mappe „Dome und Kirchen in Deutschland: Dom und Kirchen in Hildesheim“, zusammengestellt von O. Fleischhauer [ohne Jahr], liegt der Artikel „Gottesburg St. Michaelis. Zum Wiedereinbau der romanischen Decke“ von Johannes Sommer, Hannoversche Allgemeine Zeitung, Beilage „Der Siebente Tag“, 25./26. Juni 1960.

### Landeskirchliches Archiv

Goethestraße 27, 30169 Hannover

Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): LandeskA

#### Bestand G9: Baupflege und Bauwesen

„Hildesheim, Michaelis“, Bd. I, 1943–1952

Enthalten sind Schriftwechsel aus den Jahren 1949 und 1950 zu Ausstellungen von Fragmenten und Einzelszenen der Decke in Bern, München und Hannover.

„Hildesheim, Michaelis“, Bd. III, 1956–1962

Darin: Kostenübersicht zur Wiederherstellung der Deckenmalereien und zum Wiedereinbau der Decke, aufgestellt von dem leitenden Architekten A. A. Steinborn am 10. Dezember 1959.

Anm.: Identisches Dokument in HStA: Nds. 400, Acc. 31/86, Nr. 376 sowie NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, III(b).

### Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege – Archive der Bau- und Kunstdenkmalpflege (BuK)

Scharnhorststraße 1, 30175 Hannover

Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): NLD-BuK

(Zusätze: SchriftA = Schriftarchiv; FotoA = Fotoarchiv; PlanA = Planarchiv)

#### Schriftarchiv – Bestand: St. Michael

„St. Michael Ia“

Enthalten ist der Reisebericht eines Herrn Lutsch vom 8. April 1910, der sich auch mit der Fixierung der abblätternden Pigmente der Deckenmalerei mit reiner Vollmilch befasst.

Anm.: Identisches Dokument in GStA: I. HA, Rep.76 V e (Kultusministerium), Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III sowie I. HA, Rep.93 B, Nr. 2568.

„St. Michael IIIb“

Hinsichtlich der Decke enthält die Akte Dokumente zur Restaurierung allgemein, zur Behandlung der Bretter, zur Abnahme von Übermalungen, zur Retusche, zur Neubemalung, zur Neuanfertigung von 19 Feldern, zum Wiedereinbau der gesamten Decke und zur Veränderung der Randleisten. Die wichtigsten Dokumente sind:

- Kostenübersicht von Joseph Bohland vom 23. Oktober 1959;

- Kostenaufstellung des leitenden Architekten A. A. Steinborn vom 10. Dezember 1959 \*;
- Schreiben von H. Roggenkamp an J. Bohland wegen der Veränderung der Randleisten vom 15. Februar 1960 \*\*;
- Zeitungsartikel von J. Bohland zur Geschichte der Decke von 1942–1960 (ohne Datum, ohne Quellenangabe).

Anm.: \* Identisches Dokument in HStA: Nds. 400, Acc. 31/86, Nr. 376 sowie LandeskA: G9, Hildesheim, Michaelis, Bd. III / \*\* identisches Dokument in PfarrA.: 513(2).

#### „Decke a“

- „Bericht des Malers Karl Bohlmann aus Hannover über die 1909–1910 ausgeführte Renovierung der alten Deckenmalerei in der St. Michaeliskirche zu Hildesheim“ (29 Blatt + Skizze) vom 15. Juli 1910 \*. Darin befinden sich Angaben zum Zustand der Malerei (1909), zu den Übermalungen und verwendeten Farben (1856), zu Ausbesserungen und Veränderungen, zur Haltbarkeit, zu Pausen und Fotos.
- Schriftwechsel zum Erwerb der von K. Bohlmann angefertigten Kopien von den Malereien \*\*
- „Bericht über die Abnahme und Festigung der Deckenmalerei der Michaeliskirche zu Hildesheim zum Schutz gegen Luftgefahr in der Zeit vom 2. Juli–18. Aug. 1943“ von Joseph Bohland, 16. August 1943 (8 Seiten inclusive Skizzen zum konstruktiven Gefüge der Decke) \*\*\*
- Bericht zur Befunduntersuchung von Kompartiment B6, besonders hinsichtlich Farben, der Farbtöne, Farbzusammensetzung und Behandlung, wohl von J. Bohland, Juli 1955

Anm.: \* Identisches Dokument in NLD-R: 032-5083-004-01, Nr. 2 sowie GStA: I. HA, Rep.76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III. Die in dem Bericht auf den Seiten 15–22 beschriebenen Anlagen sind nicht vorhanden. Der Verbleib konnte – bis auf den genannten „1 Kasten mit 4 Teilen, welche Originalfarben der Deckenmalerei zeigen: Nr. 7, 8, 9 und 10“, der sich im Roemer- und Pelizaeus-Museum in Hildesheim befinden soll (vgl. H.-D. Heckes: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Ihre nachmittelalterliche Baugeschichte von 1542 bis 1910. Berlin 1985, S. 156) – bislang nicht geklärt werden. Neueren Nachforschungen zufolge ist der oben genannte Kasten auch nicht im Roemer- und Pelizaeus-Museum vorhanden. / \*\* Vgl. auch HStA: Hann. 180 Hildesheim, Nr. 6573 / \*\*\* vgl. Abb. 2 meines Kurzbeitrages in dieser Publikation.

#### „Decke b“

Befunduntersuchungen und Maßnahmen an den Kompartimenten B5–B9 u.a. Folgende Aspekte werden behandelt: Restaurierungs geschichte, Zustand des Holzes, Fassungen, Farben, Farbtöne, Farbzusammensetzungen, Vereinbarungen (Tränkung, Ablösung der jüngeren Übermalungen auf zunächst 5 Kompartimenten, Festigung nach dem Wehlte-Verfahren).

Die wichtigsten diesbezüglichen Dokumente sind:

- Rechnung von Joseph Bohland über die Fixierung der Bemalung mit Leim-Alkohol-Lösung vom 20. Dezember 1954 \*;
- Protokoll vom 15. Oktober 1955 \*;
- Berichte von Joseph Bohland vom 25. Januar und 11. Februar 1956;
- Schreiben von J. Bohland an den Niedersächsischen Landeskonservator vom 23. April 1956;
- Protokoll eines Ortstermines am 6. August 1956 \*;
- Aktenvermerk vom 13. August 1957 über einen Ortstermin in J. Bohlands Restaurierungswerkstatt am 6. August 1957.

Anm.: \* Identische Dokumente in PfarrA: 513(2).

#### „Decke d“

Neben einem undatierten Farbmuster der Deckenmalerei, einer Liste mit vorhandenen Pausen und Kopien der Malereien sowie einer Übersicht über das bei Lisa Bohlmann vorhandene Material behandelt die Akte auch das Raumklima in der Kirche; dazu sind ein Messprotokoll sowie ein Gutachten von F. Hennings aus dem Jahr 1972 enthalten.

#### Fotoarchiv – Bestand: St. Michael

##### „Bauschmuck“

Bei 30 Schwarzweißaufnahmen der Holzdecke handelt es sich um Gesamt- und Detailansichten. Sie sind folgendermaßen datiert: vor 1939, 1954, 1969 sowie ab 1979. Die Aufnahmen bis 1960 stammen teilweise vom „Bildarchiv Foto Marburg“. 4 Schwarzweißaufnahmen dokumentieren den Ausbau und Abtransport der Decke im Jahre 1943 \*. Außerdem stellt eine Skizze der Deckenmalerei (ohne Verfasserangabe, ohne Datum) den Originalbestand, die Ergänzungen, Neuanfertigungen und den Erhaltungszustand der Malereien dar.

Anm.: \* Vgl. Abb. 1a–c meines Kurzbeitrages in dieser Publikation.

#### Diaarchiv – Bestand: St. Michael

- Deckenmalerei, Schwarzweißaufnahmen, Details (8 Dias)
- Deckenmalerei, Detailaufnahmen (circa 300 Dias)
- Farbproben Deckenmalerei (22 Dias)\*

Anm.: \* Die Diaserie „Farbproben Deckenmalerei“ enthält auch eine Aufnahme von der Deckenkonstruktion.

#### Planarchiv – Bestand: St. Michael

Ifd. Nr. 1724 – alte Archiv-Signatur 6713: Deckenuntersicht, Teilungsschema der bemalten Holzdecke, ohne Verfasser, 1958, ohne Maßstab

Anm.: Der Plan dokumentiert den Stand der Restaurierungsarbeiten im Juni 1958. Zu diesem Zeitpunkt waren 45 von insgesamt 105[?] Feldern fertig.

#### Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege – Referat Restaurierung (R)

Scharnhorststraße 1, 30175 Hannover

Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): NLD-R

#### Bestand 032-5083-004-01: Hildesheim: Ev. Kirche St. Michael

##### Nr. 2: „Deckenmalerei“

Das Archivgut enthält:

- „Bericht des Malers Karl Bohlmann aus Hannover über die 1909–1910 ausgeführte Renovierung der alten Deckenmalerei in der St. Michaeliskirche zu Hildesheim“ (29 Blatt + Skizze) vom 15. Juli 1910 \* mit Angaben zum Zustand der Malerei (1909), zu den Übermalungen und verwendeten Farben (1856), zu Ausbesserungen und Veränderungen, zur Haltbarkeit, zu Pausen und Fotos;
- Exzerpt aus dem Bericht Bohlmanns (1910) von Stadtoberrinspektor Högg, 8. Mai 1939;

- Bericht von Joseph Bohland zu Festigungsproben mit Kasein vom 9. Juli 1943;
- Manuscript (13 Seiten) zu J. Bohland: Die Bergung und Wiederherstellung der romanischen Deckenmalerei von St. Michael zu Hildesheim. Erschienen in: Niedersächsische Denkmalpflege. Bd. 5, 1960–1964. Hildesheim 1965, S. 44–56; hier allerdings mit 7 Seiten Anhang zu Probenbefundungen 1965.

Anm.: \* Identisches Dokument in NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (a) sowie GStA: I. HA, Rep.76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III. Die in dem Bericht auf den Seiten 15–22 beschriebenen Anlagen sind nicht vorhanden. Der Verbleib konnte – bis auf den genannten „1 Kasten mit 4 Teilen, welche Originalfarben der Deckenmalerei zeigen: Nr. 7, 8, 9 und 10“, der sich im Roemer- und Pelizaeus-Museum in Hildesheim befinden soll (vgl. H.-D. Heckes: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Ihre nachmittelalterliche Baugeschichte von 1542 bis 1910. Berlin 1985, S. 156) – bislang nicht geklärt werden. Neueren Nachforschungen zufolge ist der oben genannte Kasten auch nicht im Roemer- und Pelizaeus-Museum vorhanden.

#### Spezialbestand: Wandmalerei-Akten „Hildesheim: Ev.-luth. Kirche St. Michael“

##### Nr. 1: Spezialakte zur Deckenmalerei (aufgeteilt nach Einzelszenen)

Die Akte enthält Unterlagen zur Restaurierungsgeschichte des Deckenbildes, Gutachten zu den historischen Inschriften der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (1998), Literaturzusammenstellung und Fotos des Bildarchives Foto Marburg (Signatur: C.425.184 bis C.425.187).

#### Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Archivstraße 12/14, 14195 Berlin

Archiv-Abkürzung (in dieser Dokumentation): GStA

##### (Unter-)Bestand I. HA, Rep.76 V e (Kultusministerium), Abt. VI, Sekt. 11

##### Nr. 25, Bd. II: „Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Hannover“, 1901–1908

Hier findet sich der Zeitungsausschnitt „Aus Stadt und Stift Hildesheim: Die Verschönerung der Hildesheimer Michaeliskirche“ (fol. 308), der sich aus kunsthistorischer Sicht kritisch mit der Restaurierung der Innenausstattung der Michaeliskirche sowie der Ausmalung, der Holzdecke und anderen Gegenständen auseinandersetzt (Hildesheimer Zeitung vom 8. April 1908).

[Best.-Nr.: I. HA, Rep.76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. II]

##### Nr. 25, Bd. III: „Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Hannover“, 1909–1916

- Reisebericht eines Herrn Lutsch vom 8. April 1910, der sich auch mit der Fixierung der abblätternden Pigmente von der Decke im Mittelschiff mit reiner Vollmilch befasst (fol. 93–95)\*.
- „Bericht des Malers Karl Bohlmann aus Hannover über die 1909–1910 ausgeführte Renovierung der alten Deckenmalerei in der St. Michaeliskirche zu Hildesheim“ (29 Blatt + Skizze) vom 15. Juli 1910 (fol. 269–297)\*\*. Darin befinden sich Angaben zum Zustand der Malerei (1909), zu den Übermalungen und verwendeten Farben (1856), zu

Ausbesserungen und Veränderungen, zur Haltbarkeit, zu Pausen und Fotos.

- Schreiben vom 23. Januar 1909 zur Finanzierung der Ersetzung der Gasbeleuchtung durch elektrische Beleuchtung, da die Erstgenannte den Deckengemälden schädlich werden könnte [fol. 1–2 (Original; schwer lesbar), fol. 3–3a (Abschrift)].

Anm.: \* Identisches Dokument in I. HA, Rep.93 B, Nr. 2568 sowie NLD-BuK (SchriftA): St. Michael Ia / \*\* identisches Dokument in NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (a) sowie NLD-R: 032-5083-004-01, Nr. 2. Die in dem Bericht auf den Seiten 15–22 beschriebenen Anlagen sind nicht vorhanden. Der Verbleib konnte – bis auf den genannten „1 Kasten mit 4 Teilen, welche Originalfarben der Deckenmalerei zeigen: Nr. 7, 8, 9 und 10“, der sich im Roemer- und Pelizaeus-Museum in Hildesheim befinden soll (vgl. H.-D. Heckes: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Ihre nachmittelalterliche Baugeschichte von 1542 bis 1910. Berlin 1985, S. 156) – bislang nicht geklärt werden. Neueren Nachforschungen zufolge ist der oben genannte Kasten auch nicht im Roemer- und Pelizaeus-Museum vorhanden.

[Best.-Nr.: I. HA, Rep.76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III]

#### Bestand I. HA, Rep.89 H (2.2.1): Geheimes Civil-Cabinet

##### Nr. 21973: „Die Kirchen-, Pfarr- und Schulbauten in der Provinz Hannover“, 1896–1906

Ein Gutachten des „Vereins zur Herstellung der St. Michaeliskirche“ vom 13. Juli 1906 befasst sich u.a. mit der Sicherung der Holzdecke. Es bezieht sich vor allem auf die Freilegung des originalen Malereibestandes, die Untersuchung der Malerei, die Ausbesserung und Verstärkung der Dachbalken sowie die Verstärkung des Lehnmestriches als Feuerschutz (fol. 265–272, ehem. 239–246). Außerdem gibt es Stellungnahmen dazu (fol. 271–272).

Anm.: Vgl. I. HA, Rep.93 B, Nr. 2568 sowie StadtA: 102, Nr. 4722.

[Best.-Nr.: I. HA, Rep.89 H (2.2.1), Nr. 21973]

#### Bestand I. HA, Rep.93 B: Ministerium für öffentliche Arbeiten

##### Nr. 2568: „Die evangelische Michaeliskirche in Hildesheim“, 1903–1916

– In einem Schreiben des Ministeriums für öffentliche Arbeiten vom 19. Mai 1903 ist unter „I. Sicherung der Substanz“ zu lesen: „... 3. Die Schäden der Balkendecke des Hauptschiffes sind in der vorgeschlagenen Weise auszubessern. Der Schutz der Decken gegen Feuersgefahr ist aber nicht durch eine massive Konstruktion, sondern nur durch Verstärkung des Lehnmestriches zu bewirken [\*] ...“. Dazu gibt es mehrere Stellungnahmen.

– Aus einem Schreiben vom 19. März 1908 geht hervor, dass die Arbeiten zur Substanzsicherung teilweise ausgeführt worden sind und die Ausmalung im Mittelschiff im engen Anschluss an die Decke erfolgen soll; diese Maßnahme sei jedoch noch zurückzustellen.

– Reisebericht eines Herrn Lutsch vom 8. April 1910 \*\*, der sich auch mit der Fixierung der abblätternden Pigmente von der Decke im Mittelschiff mit reiner Vollmilch befasst.

– Aus Schriftwechseln des Jahres 1908 geht hervor, dass die Änderung der Gasbeleuchtung in eine elektrische Beleuchtung u. a. deshalb geplant wird, weil sich die Gasbeleuchtung schadhaft auf die Deckenbemalung auswirken könnte.

Anm.: \* Vgl. I. HA, Rep.89 H (2.2.1), Nr. 21973 sowie StadtA: 102, Nr. 4722 /

\*\* identisches Dokument in I. HA, Rep.76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III

sowie NLD-BuK (SchriftA); St. Michael Ia.  
[Best.-Nr.: I. HA, Rep.93 B, Nr. 2568]

## Stiftung Preußische Schlösser & Gärten Berlin-Brandenburg – Abt. Schlösser (Plankammer)

Neues Palais, 14469 Potsdam

Die Plankammer verfügt über eine Archivalie zur Decke der Hildesheimer Michaeliskirche aus dem 19. Jahrhundert. Laut Auskunft von Frau Zimmermann handelt es sich dabei wohl um einen Stich.

## Marburger Index (Microfiche-Bestand)

Der Bestand ist in diversen größeren Bibliotheken und Archiven einsehbar, so in Hannover im Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege (Archive BuK), in der Niedersächsischen Landesbibliothek sowie in der Universitätsbibliothek und Technischen Informationsbibliothek (UB/TIB). Er ist außerdem im Internet einzusehen ([www.bildindex.de](http://www.bildindex.de)).

### „Hildesheim: Stadt + Sakralbau“ (grüne Registerkarten)

#### Fiche-Nr. 5780 (FM) – „Hildesheim 21: Sakralbau (St. Michael / Außenbau + Inneres)“

- Ausbau der Decke im Mittelschiff (1943) / 2 Aufnahmen (eine zeigt die Decken-Unterkonstruktion); Signatur: IFDN
- Zustand des wieder aufgebauten Mittelschiffes mit sichtbarer Oberdecke (vor Einbau der bemalten Holzdecke) / 4 Aufnahmen; Signaturen: IFDN 14820, 14821, 14824, einmal ohne Nummer

#### Fiche-Nr. 5781 (FM) – „Hildesheim 22: Sakralbau (St. Michael / Außenbau + Inneres)“

- Zustand des wieder aufgebauten Mittelschiffes mit sichtbarer Oberdecke (vor Einbau der bemalten Holzdecke) / 2 Aufnahmen; Signaturen: IFDN 14822, einmal ohne Nummer

#### Fiche-Nr. 5782 (FM) – „Hildesheim 23: Sakralbau (St. Michael / Inneres + Bauschmuck)“

- bemalte Holzdecke: 34 Detailaufnahmen [vor 1906, 1900–1940, 1933 (Bödeker), 1960, 1962, 1979/80] / davon 3 Aufnahmen der Szene „Josia“ vor und nach Abnahme der Übermalungen; Signaturen: überwiegend IFDN

#### Fiche-Nr. 5783 (FM) – „Hildesheim 24: Sakralbau (St. Michael / Bauschmuck + Ausstattung)“

- bemalte Holzdecke: 5 Detailaufnahmen (vor 1906, 1960, 3 x undatiert) / 1 Aufnahme von K. Wehlte; Signaturen: +1013412, 4 x IFDN ohne Nummer

### „Hildesheim“ (graue Registerkarten)

#### Fiche-Nr. 835 (FM + RBA) – „Hildesheim 8: S. Godehard – S. Michael“

- Zustand des wieder aufgebauten Mittelschiffes mit sichtbarer Oberdecke (vor Einbau der bemalten Holzdecke) / 2 Aufnahmen; Signaturen: 147550, 147551 (1958)

#### Fiche-Nr. 836 (FM + RBA) – „Hildesheim 9: S. Michael – Z + Profanbau“

- bemalte Holzdecke: 11 Detailaufnahmen (um 1920) / Signaturen: +Z19999, 619695, x10800–x10808

### „Hildesheim“ (weiße Registerkarten)

#### Fiche-Nr. 11381 (FM + FD) – „Hildesheim 5: Kirchen (St. Michael / Ende + öffentlicher Profanbau + privater Profanbau)“

- bemalte Holzdecke: 8 Teilansichten (nach 1960)

## Chronologische Zusammenstellung der wichtigsten Dokumente zur Holzdecke von 1862 bis 1965

### 1862 – Verdichtung der Decke

#### Überlegungen zur Verdichtung der Decke im Mittelschiff

Schreiben des Kirchenvorstandes zu St. Michael an den Magistrat der Stadt Hildesheim vom 11. April 1862  
StadtA: 101–1361, Nr. 1268

### 1902–1910 – Sicherung, Freilegung und Restaurierung der Deckenmalerei

Notwendige Sicherung der Decke des Mittelschiffes gegen Verfaulen und Feuersgefahr  
Gutachten von Prof. K. Mohrmann vom 21. Juli 1902: „Erläuterungen betreffend den baulichen Zustand der Michaeliskirche in Hildesheim und Sicherungen derselben gegen Einsturz und Feuersgefahr“  
StadtA: 102, Nr. 4722

### Überlegungen zur Sicherung der Holzdecke und zur Untersuchung und Freilegung der Malerei

Gutachten des „Vereins zur Herstellung der St. Michaeliskirche“ vom 13. Juli 1906  
GStA: I. HA, Rep.89 H (2.2.1), Nr. 21973

### Fixierung der abblätternden Farbpigmente mit reiner Vollmilch

Reisebericht Lutsch vom 8. April 1910

GStA: I. HA, Rep.76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III

GStA: I. HA, Rep.93 B, Nr. 2568

NLD-BuK (SchriftA): St. Michael Ia

Zustand, Restaurierung, Übermalung (1856), Ausbesserungen, Veränderungen, Haltbarkeit und Erhaltung der Deckenmalerei „Bericht des Malers Karl Bohlmann aus Hannover über die 1909–1910 ausgeführte Renovierung der alten Deckenmalerei in der St. Michaeliskirche zu Hildesheim“ vom 15. Juli 1910

Anm.: Die in dem Bericht auf den Seiten 15–22 beschriebenen Anlagen sind nicht vorhanden. Der Verbleib konnte – bis auf den genannten „1 Kasten mit 4 Teilen, welche Originalfarben der Deckenmalerei zeigen: Nr. 7, 8, 9 und 10“, der sich im Roemer- und Pelizaeus-Museum in Hildesheim befinden soll (vgl. H.-D. Heckes: Die Michaeliskirche in Hildesheim. Ihre nachmittelalterliche Baugeschichte von 1542 bis 1910. Berlin 1985, S. 156) – bislang nicht geklärt werden. Neueren Nachforschungen zufolge ist der oben genannte Kasten auch nicht im Roemer- und Pelizaeus-Museum vorhanden.

GStA: I. HA, Rep.76 V e, Abt. VI, Sekt. 11, Nr. 25, Bd. III  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (a)  
 NLD-R: 032-5083-004-01, Nr. 2 und Nr. 19

Einziehung der Decke im Mittelschiff  
 Plan: „Ausführungszeichnung: St. Michael, Mittelschiffdecke“,  
 H. Lenzner, Juni 1950, M 1:100  
 AfBK: Michaeliskirche: Rechnungen 1947–53

#### 1943–1944 – Bergung der Holzdecke

Festigungsproben an der Deckenmalerei mit Kasein  
 Bericht Joseph Bohland vom 9. Juli 1943  
 NLD-R: 032-5083-004-01, Nr. 2

Deckenbefestigung, Zustand, Abnahme und Festigung der Deckenmalerei  
 „Bericht über die Abnahme und Festigung der Deckenmalerei der Michaeliskirche zu Hildesheim zum Schutz gegen Luftgefahr in der Zeit vom 2. Juli – 18. Aug. 1943“ von Joseph Bohland vom 16. August 1943 (mit Skizzen zum konstruktiven Gefüge der Decke)  
 Vgl. Abb. 2 meines Kurzbeitrages in dieser Publikation.  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (a)

Aufbewahrung der geborgenen Decke  
 Zusammenstellung der geborgenen Teile nach deren Aufbewahrungsorten (Sakristei der Bernwardgruft, Totenkeller im Brühl, Kirche zu Wittenburg) von Joseph Bohland vom 5. Oktober 1944  
 PfarrA: 502(2)

Aufbewahrung der geborgenen Decke  
 „Plan der Decke mit Angabe der Feld- und Bündelbezeichnung und Schatzorte“ von Joseph Bohland 1944  
 Anm.: Bei den nicht markierten Feldern handelt es sich um diejenigen, die nicht ausgebaut wurden und folglich am 22. März 1945 verbrannten.  
 PfarrA: 502(2) und 513(2)

#### 1947–1950 – Konstruktives Gefüge der Decke im Mittelschiff

Konstruktiver Aufbau der Decke im Mittelschiff  
 Plan: „St. Michael, Hildesheim: Ausbildung der Decke im Mittelschiff“, W. Blaich, 17. Dezember 1947, M 1:10/100  
 Anm.: Skizzen und Notizen auf der Rückseite des Planes  
 AfBK: Dokumentation/Zeichnungen alt-neu

Einziehung der Decke im Mittelschiff  
 Kostenanschlag der Fa. Lenzner vom 13. Januar 1950  
 AfBK: Michaeliskirche: Rechnungen 1947–53

Einziehung der Decke im Mittelschiff  
 Auftragserteilung an die Fa. Lenzner durch den lfd. Architekten A. A. Steinborn vom 27. Januar 1950  
 AfBK: Michaeliskirche: Rechnungen 1947–53

Einziehung der Decke im Mittelschiff  
 Nachkalkulation der Fa. Lenzner, 1950  
 AfBK: Michaeliskirche: Rechnungen 1947–53

Einziehung der Decke im Mittelschiff  
 Rechnung der Fa. Lenzner an den lfd. Architekten A. A. Steinborn vom 10. Juni 1950  
 AfBK: Michaeliskirche: Rechnungen 1947–53

1954–1965 – Restaurierung, Rekonstruktion und Wiedereinbau der Deckenmalerei

Festigung der Bemalung mit Leim-Alkohol-Lösung und Umtransport der Bretter  
 Rechnung von Joseph Bohland vom 20. Dezember 1954  
 PfarrA: 513(2)  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (b)

Befundung der Malerei des Deckenfeldes B6, weitere Behandlung und Kalkulation  
 Bericht (wohl) von Joseph Bohland, Juli 1955  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (a)

Befundung der Malerei des Deckenfeldes B6, weitere Behandlung  
 Protokoll eines Ortstermines (o. V.) vom 15. Oktober 1955  
 PfarrA: 513(2)  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (b)

Befundung der Malerei der Deckenfelder B4, B5, B7, B8, B9  
 Bericht von Joseph Bohland vom 25. Januar 1956  
 Anm.: Angaben auch zum Zustand der Holzbretter sowie zur Erneuerung einiger Bretter.  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (b)

Festigung, Abnahme der Übermalungen und Befundung der Malerei der Deckenfelder B4, B5, B7, B8, B9  
 Bericht von Joseph Bohland vom 11. Februar 1956  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (b)

Festigung, Abnahme der Übermalungen und Retuschierung der Deckenfelder B4, B5, B7, B8, B9  
 Abschrift einer Quittung von Joseph Bohland vom 25. März 1956  
 PfarrA: 513(2)

Festigung, Abnahme der Übermalungen und Retuschierung der Deckenfelder B4, B5, B7, B8, B9  
 Verwendungsnachweis vom 14. April 1956  
 PfarrA: 513(2)

Festigung, Abnahme der Übermalungen und Retuschierung der Deckenfelder B4, B5, B7, B8, B9  
 Schreiben von Joseph Bohland an den Niedersächsischen Landeskonservator vom 23. April 1956  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (b)

Festigung, Abnahme der Übermalungen und Retuschierung der Deckenfelder B4, B5, B7, B8, B9  
 Protokoll eines Ortstermines von Joseph Bohland vom 6. August 1956  
 PfarrA: 513(2)  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (b)

Wiederherstellung der Deckenfelder B6, B10–B18  
 Antrag auf eine Abschlagszahlung von Joseph Bohland vom 30. Januar 1957  
 PfarrA: 513(2)

Befundung der Deckenmalerei  
 Protokoll eines Ortstermines in der Restaurierungswerkstatt  
 von Joseph Bohland am 6. August 1957  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, Decke (b)

Wiederherstellung der Deckenfelder B6, B10–B18, C1–C6, M9, M10  
 Antrag auf eine Abschlagszahlung von Joseph Bohland vom  
 12. September 1957  
 PfarrA: 513(2)

Wiederherstellung der Deckenfelder C1–C7, M7–M10 sowie der Bretter  
 A100–A185, D1–D36  
 Antrag auf eine Abschlagszahlung von Joseph Bohland vom 6. April 1958  
 PfarrA: 513(2)

Stand der Restaurierungsarbeiten im Juni 1958  
 (45 Deckenfelder restauratorisch abgeschlossen)  
 Plan: Deckenuntersicht, Teilungsschema der bemalten Holzdecke, o. V.,  
 1958, o. M.  
 NLD-BuK (PlanA): Ifd. Nr. 1724, alte Archiv-Signatur 6713

Wiederherstellung der Deckenfelder C7–C10, M5–M8 sowie der Bretter  
 D37–D95  
 Antrag auf eine Abschlagszahlung von Joseph Bohland vom 12. März 1959  
 PfarrA: 513(2)

Wiederherstellung der Deckenmalerei  
 Kostenübersicht von Joseph Bohland vom 23. Oktober 1959  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, III(b)

Wiederherstellung der Deckenmalerei und Einbau der Decke  
 Kostenübersicht vom lfd. Architekten A. A. Steinborn vom 10. Dezember 1959  
 HStA: Nds. 400, Acc. 31/86, Nr. 376  
 LandeskA: G9, Hildesheim, Michaelis, Bd. III  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, III(b)

Änderung der Deckenrandleisten  
 Schreiben von Hans Roggenkamp an Joseph Bohland vom 15. Februar 1960  
 PfarrA: 513(2)  
 NLD-BuK (SchriftA): St. Michael, III(b)

Wiederherstellung der Deckenfelder C8–C15, M3–M5 sowie der Bretter  
 A1–A141 und D65–D152  
 Antrag auf eine Abschlagszahlung von Joseph Bohland vom 5. März 1960  
 PfarrA: 513(2)

Originalzustand, Ergänzungen und Erhaltungszustand der Deckenmalerei  
 Zeichnung, o. D.  
 Anm.: Verfasser und genaues Datum sind nicht zu identifizieren.  
 NLD-BuK (FotoA): St. Michael, Bauschmück

Wiederherstellung der Deckenmalerei u. a.  
 Kostenzusammenstellung zu den Rechnungsjahren 1949–1958/59  
 HStA: Nds. 400, Acc. 31/86, Nr. 376

Wiederherstellung der Deckenmalerei und Einbau der Decke  
 Kostenzusammenstellung zum Rechnungsjahr 1959/60  
 HStA: Nds. 400, Acc. 31/86, Nr. 376  
 PfarrA: 513(2)

Wiederherstellung der Deckenmalerei und Einbau der Decke  
 Gesamt-Kostenzusammenstellung des lfd. Architekten A. A. Steinborn  
 vom 20. Dezember 1960  
 PfarrA: 513(2)

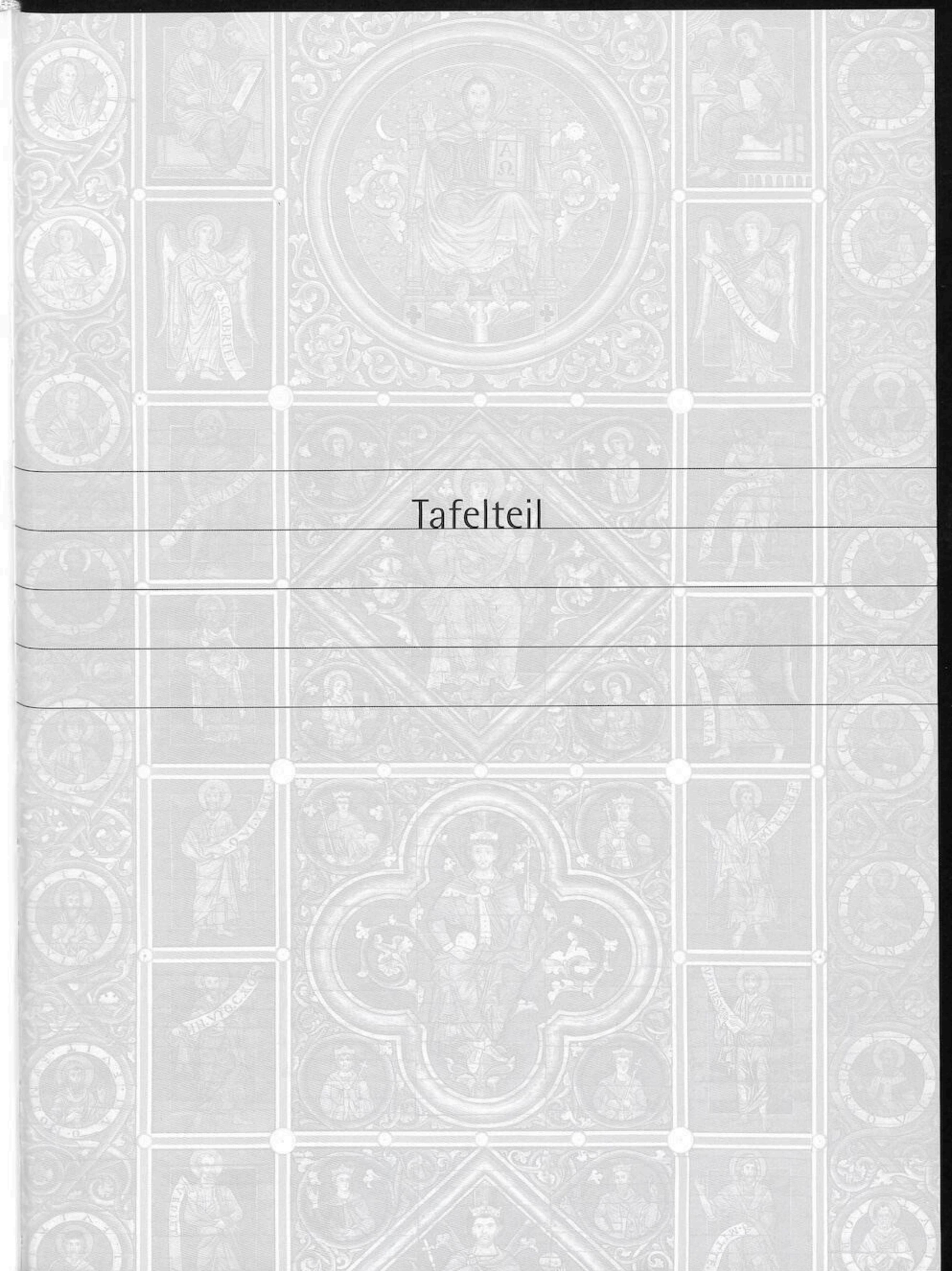
Befundung der Malerei der Deckenfelder B14, C7, M3–M8 sowie der  
 Bretter A111, A135, A154 und D14  
 Bericht 1965  
 Anm.: Verfasser und genaues Datum sind nicht zu identifizieren.  
 NLD-R: 032-5083-004-01, Nr. 2

#### Danksagung

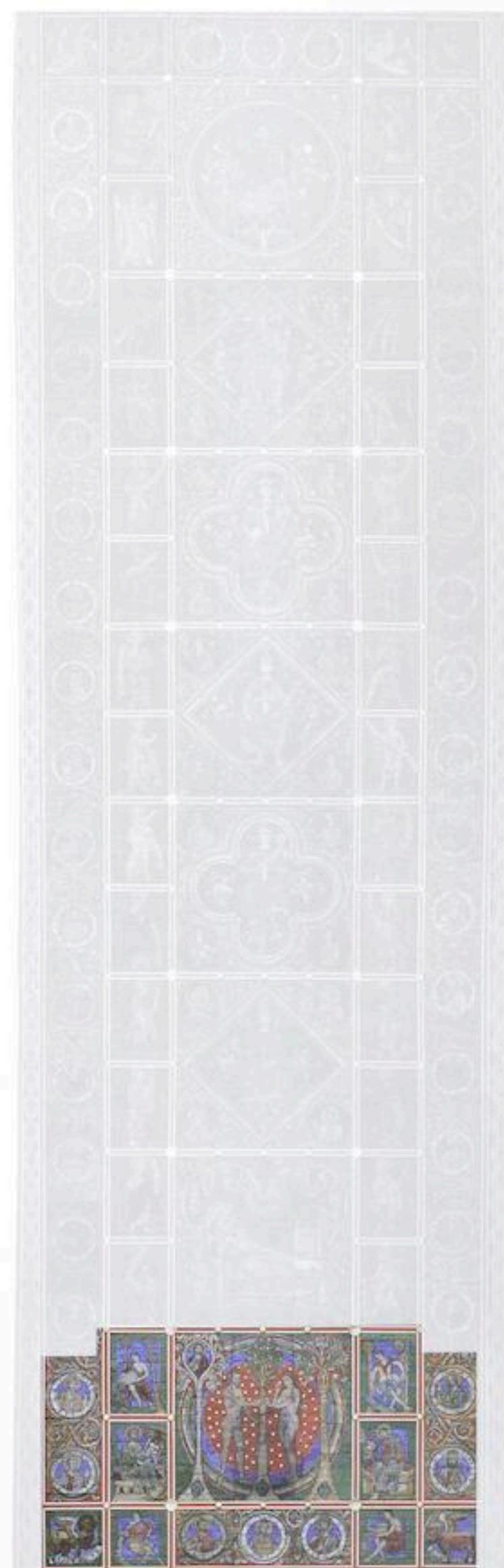
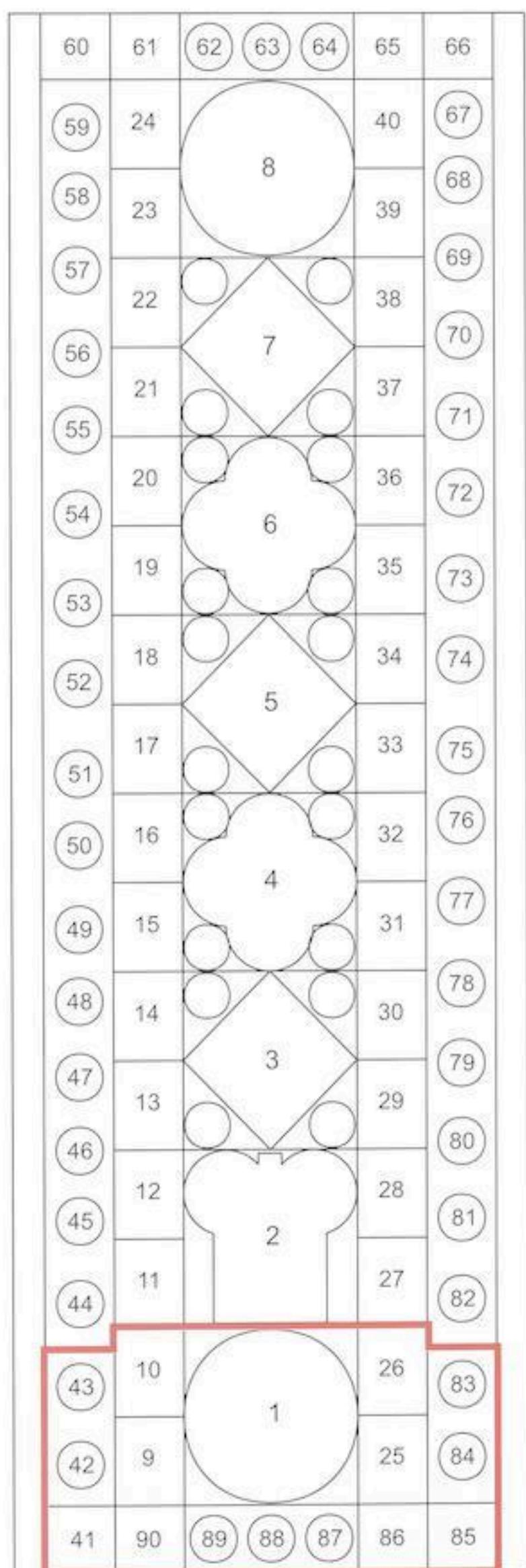
Für die Unterstützung und gute Zusammenarbeit während der Recherchen  
 bedanke ich mich bei Herrn Dr. Grote (Niedersächsisches Landesamt für  
 Denkmalpflege, Hannover – NLD), Frau Dr. Krumm (ehemals NLD),  
 Herrn Heckes (Deutsches Bergbau-Museum, Bochum), Herrn Dr. Reyer  
 (Stadtarchiv Hildesheim), Herrn Köhler (Stadtkirchenamt, Hildesheim),  
 Herrn Busch (ehemals Pfarrarchiv der Michaelsgemeinde Hildesheim),  
 Herrn Gocke (Amt für Bau- und Kunstmuseum, Hildesheim), Herrn Dr.  
 Poestges (Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Hannover), Herrn Dr. Otto  
 (Landeskirchliches Archiv, Hannover), Frau Fricke-Hellberg (NLD), Herrn  
 Nossol (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin), Frau  
 Maerten (Bundesarchiv, Abt. Reich und DDR, Berlin), Herrn Dr. Sommer  
 (Darmstadt), Frau Zimmermann (Stiftung Preußische Schlösser & Gärten  
 Berlin-Brandenburg, Potsdam), Herrn Dr. Bauer (Hannover), Frau Lilge  
 (Arholzen), Frau Haertel (ehemals Bischofliches Generalvikariat, Hildes-  
 heim), Herrn Dr. Scharf-Wrede (Bistumsarchiv Hildesheim) sowie bei allen  
 anderen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der oben genannten Archive  
 und Institutionen sowie der Dombibliothek Hildesheim, die mich in meiner  
 Arbeit unterstützt haben.



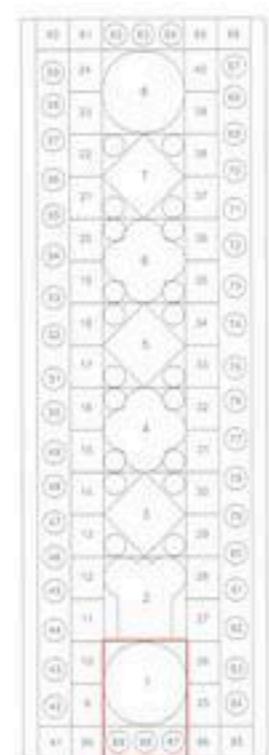
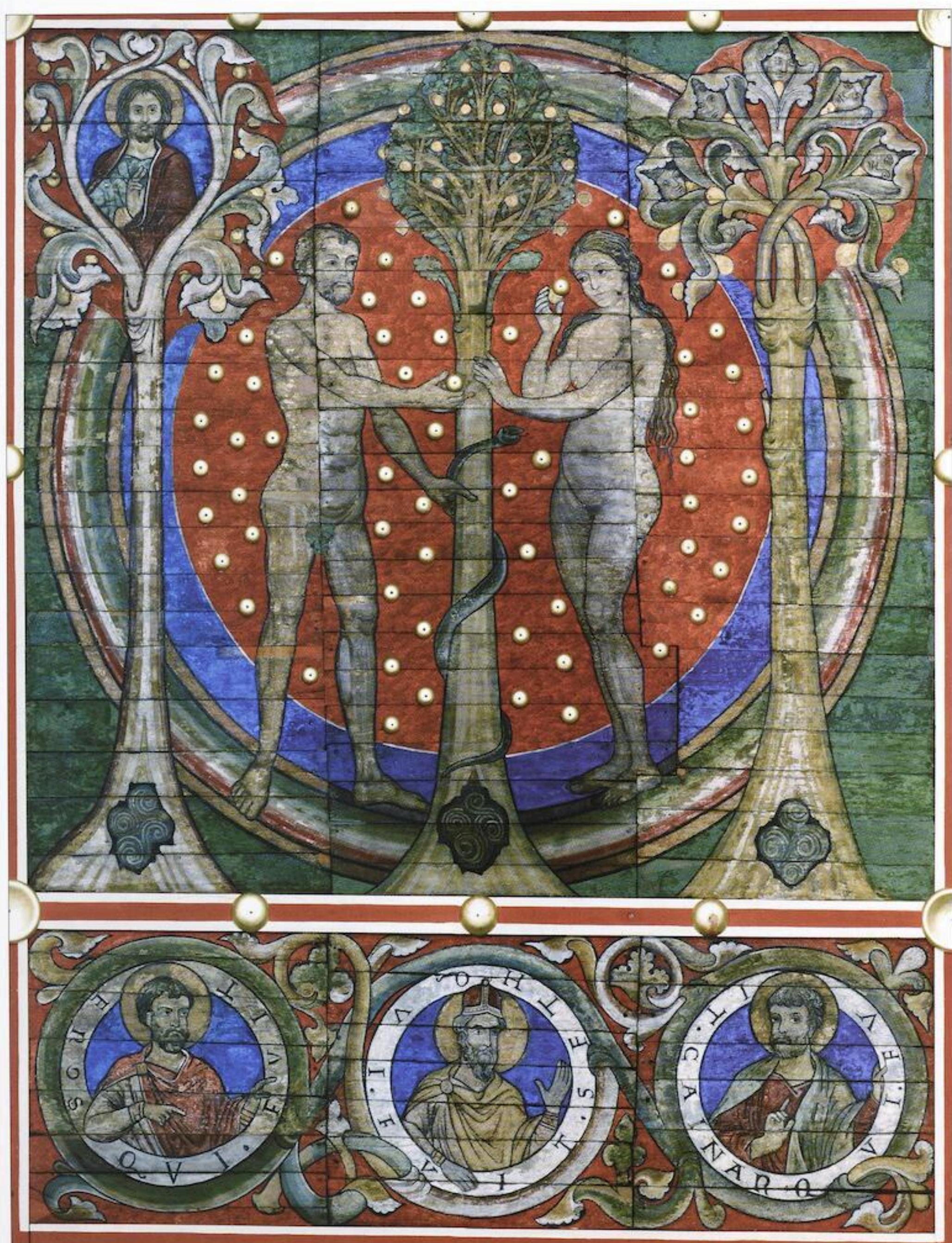
# Tafelteil



## Segment I



Feld 1: Paradies und Sündenfall  
 Adam und Eva übertreten Gottes Gebot.  
 Der in dieser Ursünde sich offenbarende  
 Menschenstolz wird durch den Sündenfall  
 im Paradies versinnbildlicht.

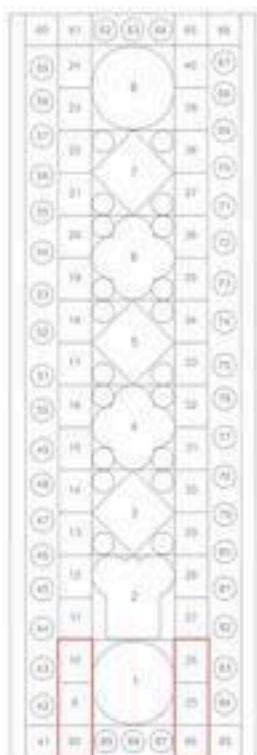


1 Sündenfall; in der Baumkrone Brustbild Christi

89 Enos (links)

88 Seth (Mitte)

87 Cainan (rechts)



10 Paradiesfluss  
9 Markus  
90 Paradiesfluss



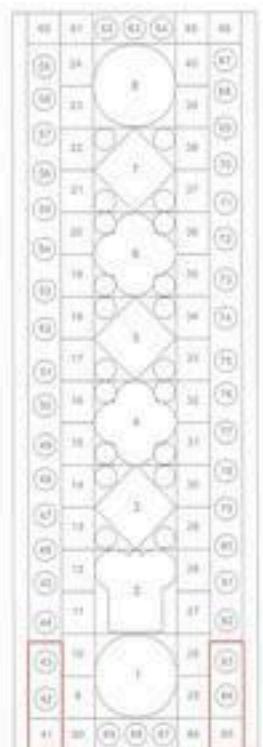
26 Paradiesfluss  
25 Lukas  
86 Paradiesfluss



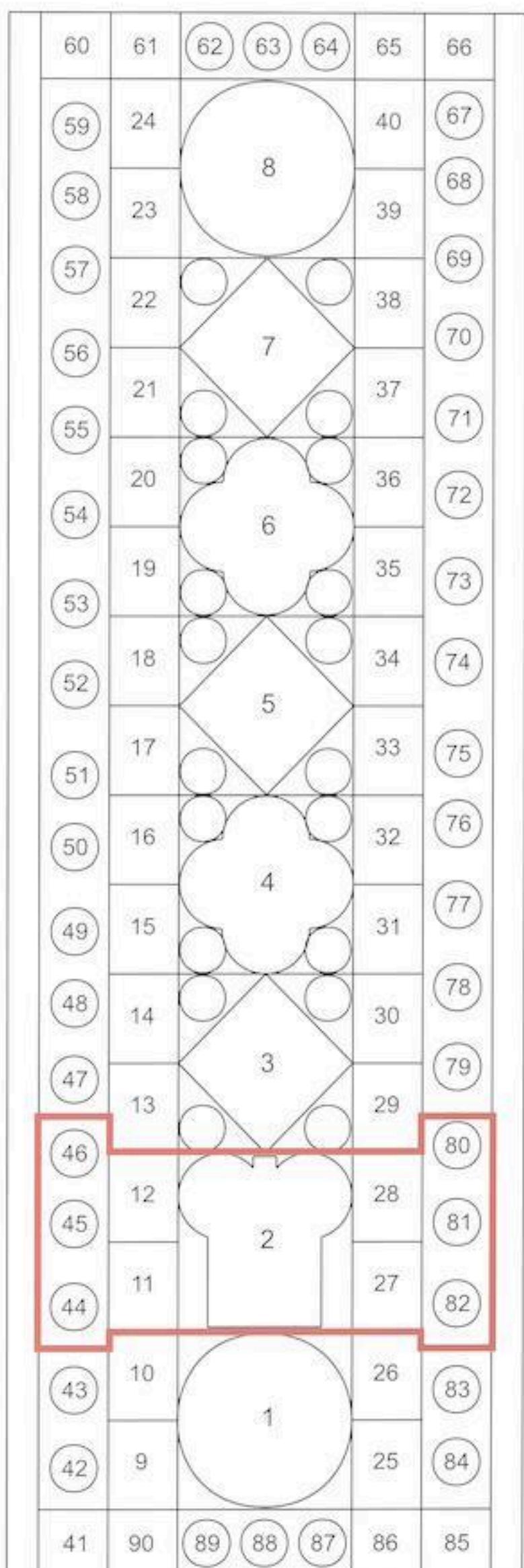
43 Lamech  
42 Enoch  
41 Markuslöwe



83 Noah (Noe)  
84 Mathusalae  
85 Lukastier



## Segment II

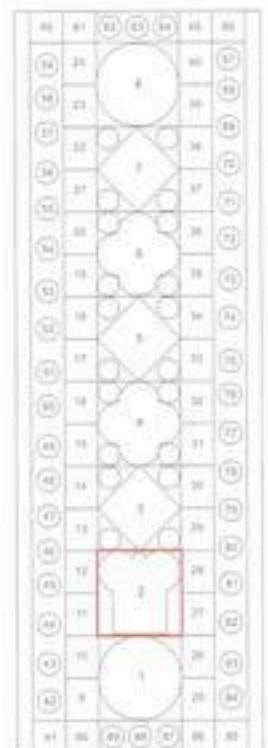


### Feld 2: Jesse und Jessebaum

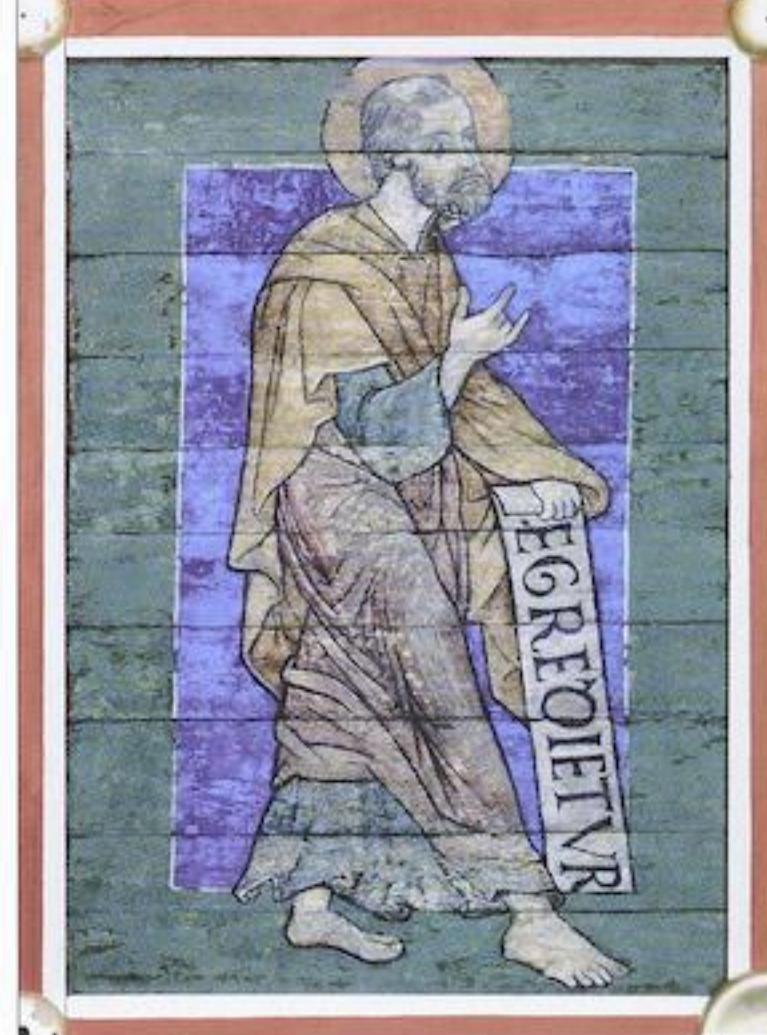
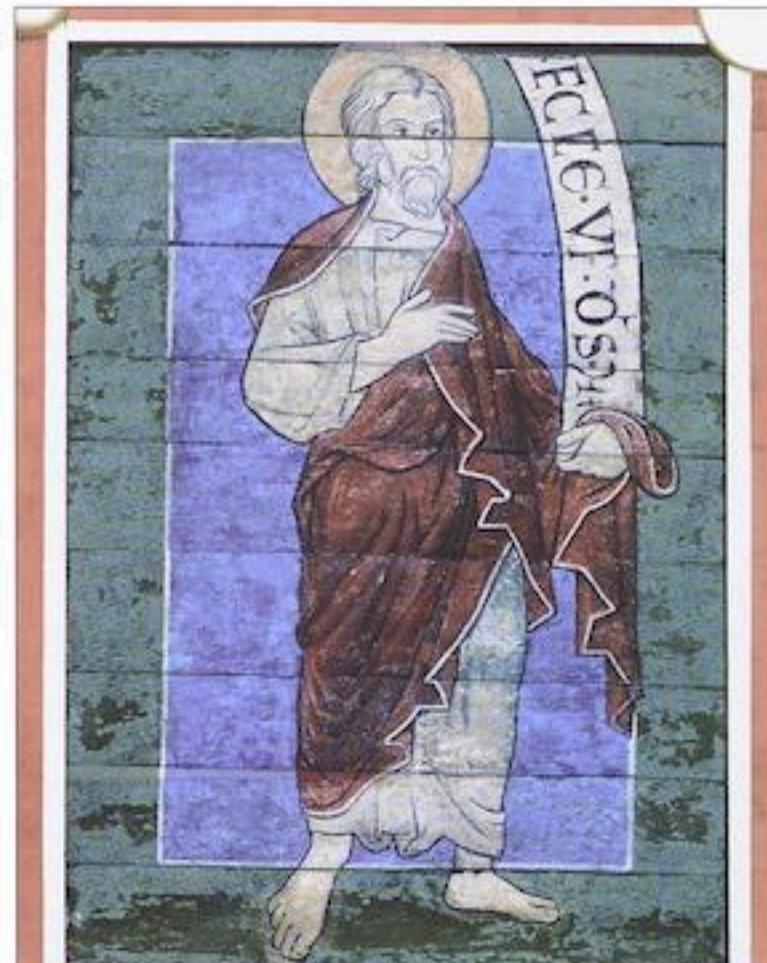
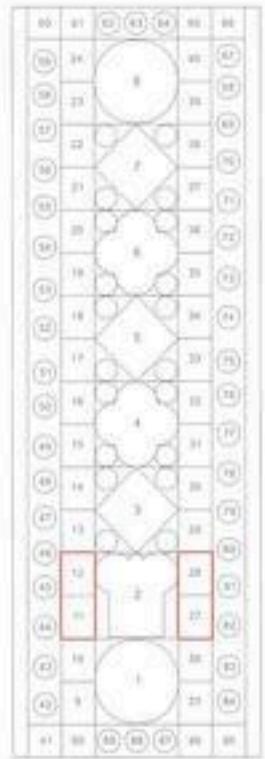
Bei Isai, dem Vater Davids, nimmt die als Wurzel Jesse bekannte Darstellung von der Abkunft Jesu ihren Anfang. In Gestalt eines Baumes, der in seinen Verzweigungen die Halb- und Vollbil-

der der Vorfahren Christi trägt, geht sie vom ruhenden Jesse aus: „Es wird kommen die Wurzel Jesse und er, der aufsteht, zu herrschen über die Heiden“ (Röm. 15, 12, ein Zitat aus Jes. 11, 10 aufnehmend).





2 Schlafender Jesse



12 Jeremia oder Amos  
11 Jesaja



28 Maleachi  
27 Bileam



46 Phares

45 Thare

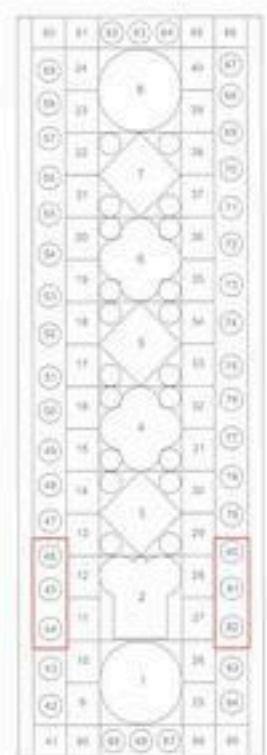
44 Sem



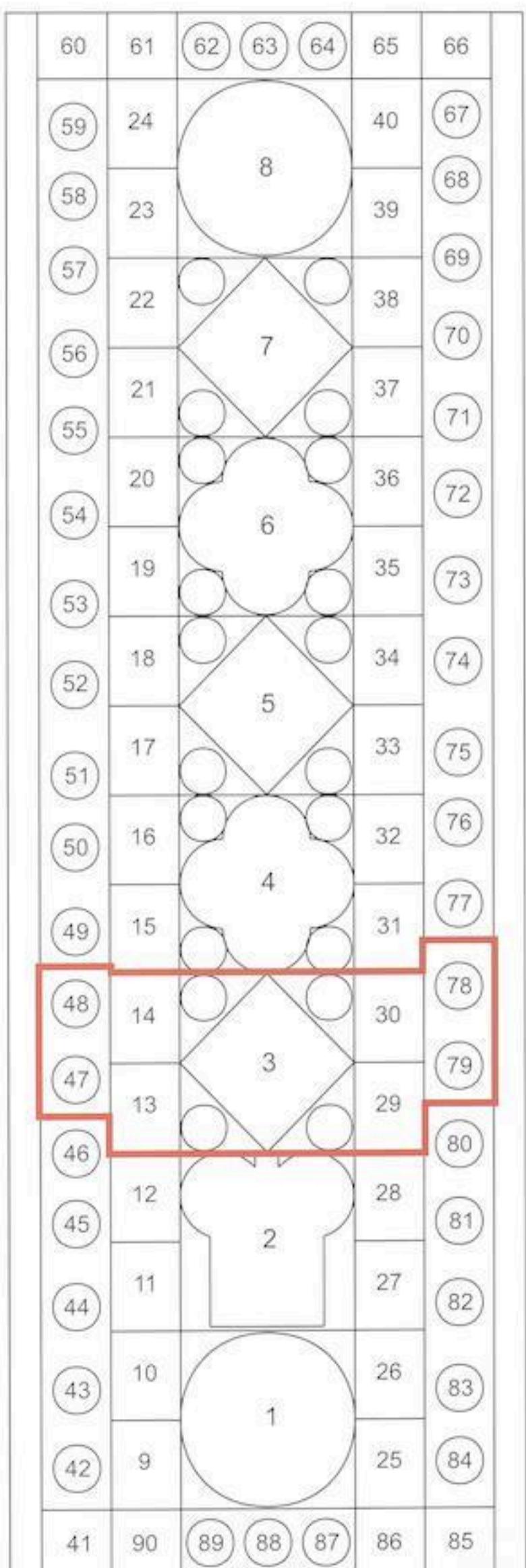
80 Abraham

81 Nachor

82 Eber



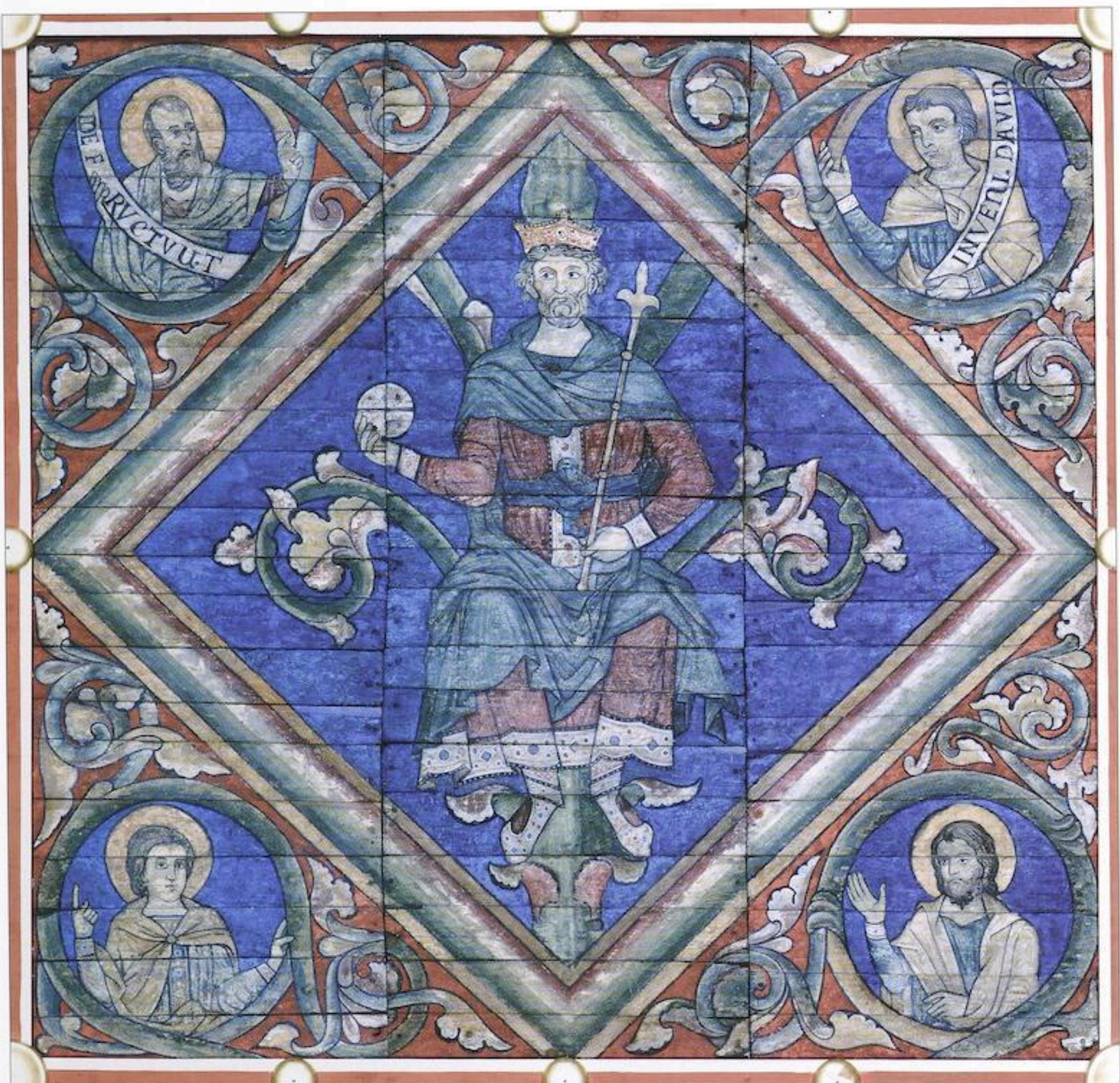
## Segment III



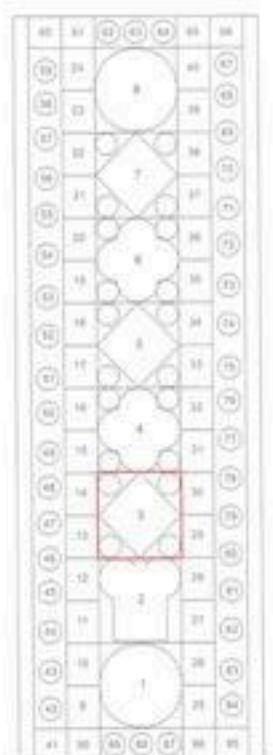
Felder 3–6: Die Könige  
In der Bibel wird dem Thema des Gott-Königtums ein gewichtiger Platz eingeräumt und vier der königlichen Vorfahren Christi werden in

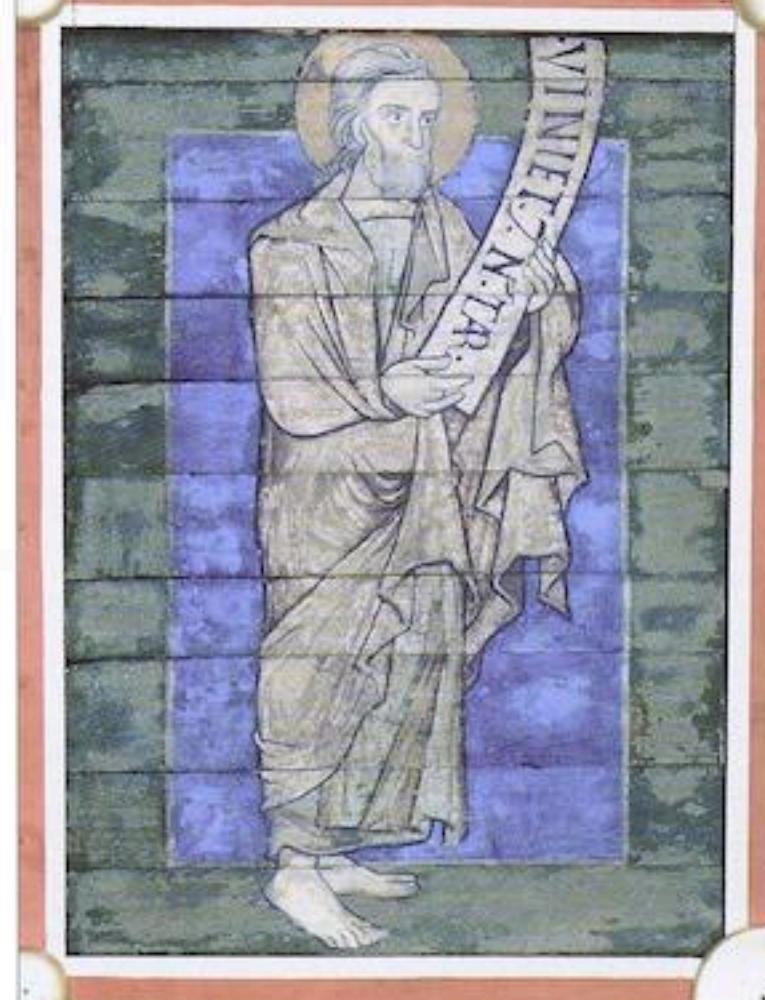
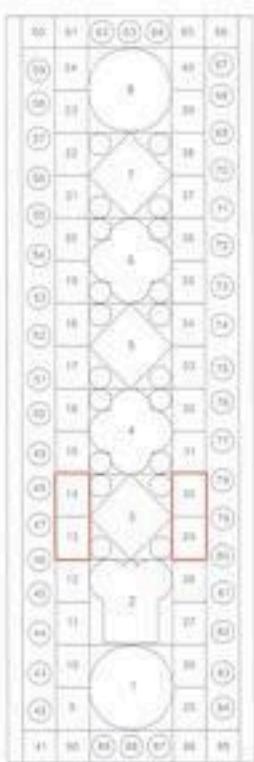
der Wurzel Jesse-Darstellung des Deckenbildes besonders hervorgehoben. Sie besitzen eine christologische und zugleich eine auf das Königtum hinweisende Symbolik.



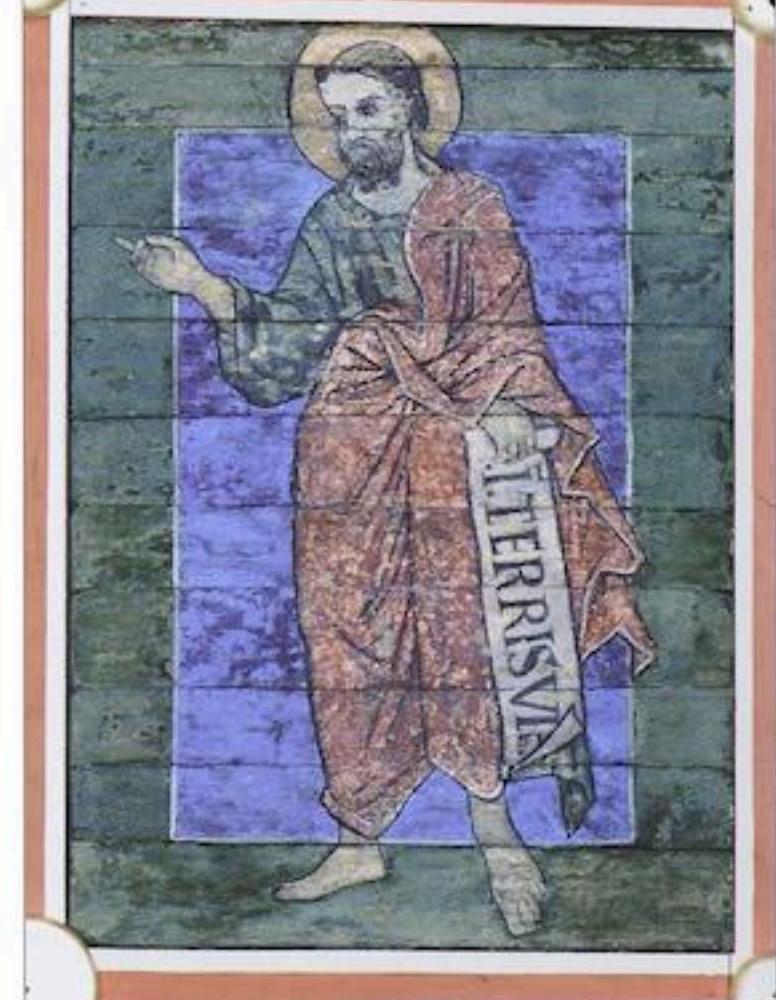
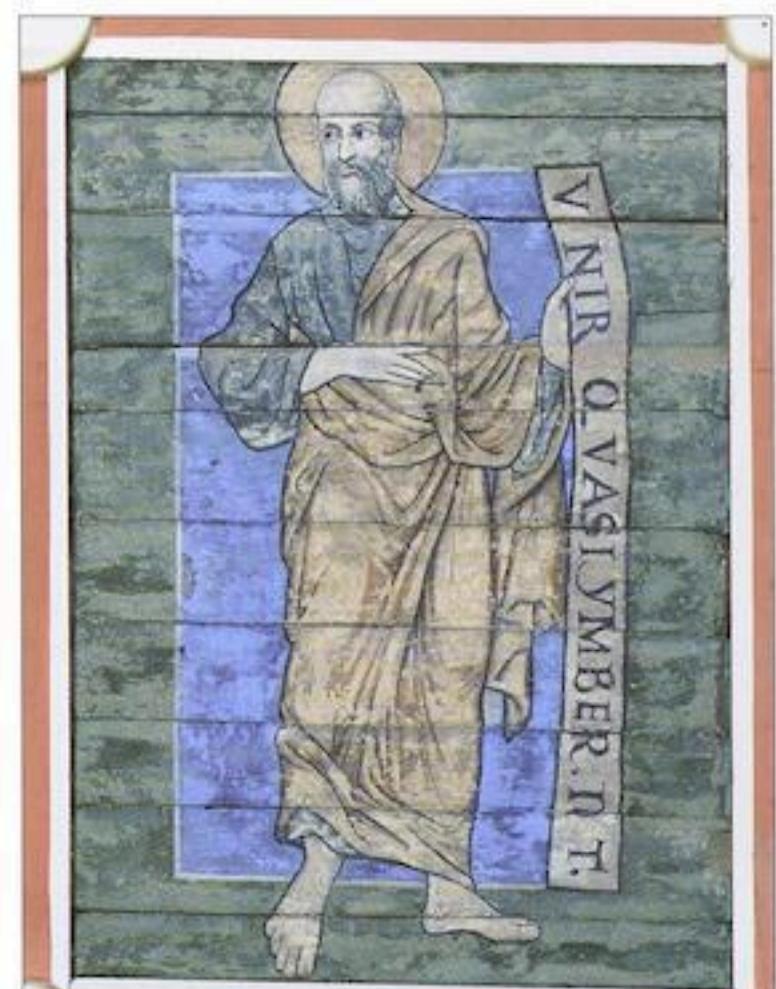


3 David; vier Rankenmedaillons mit Psalmensängern





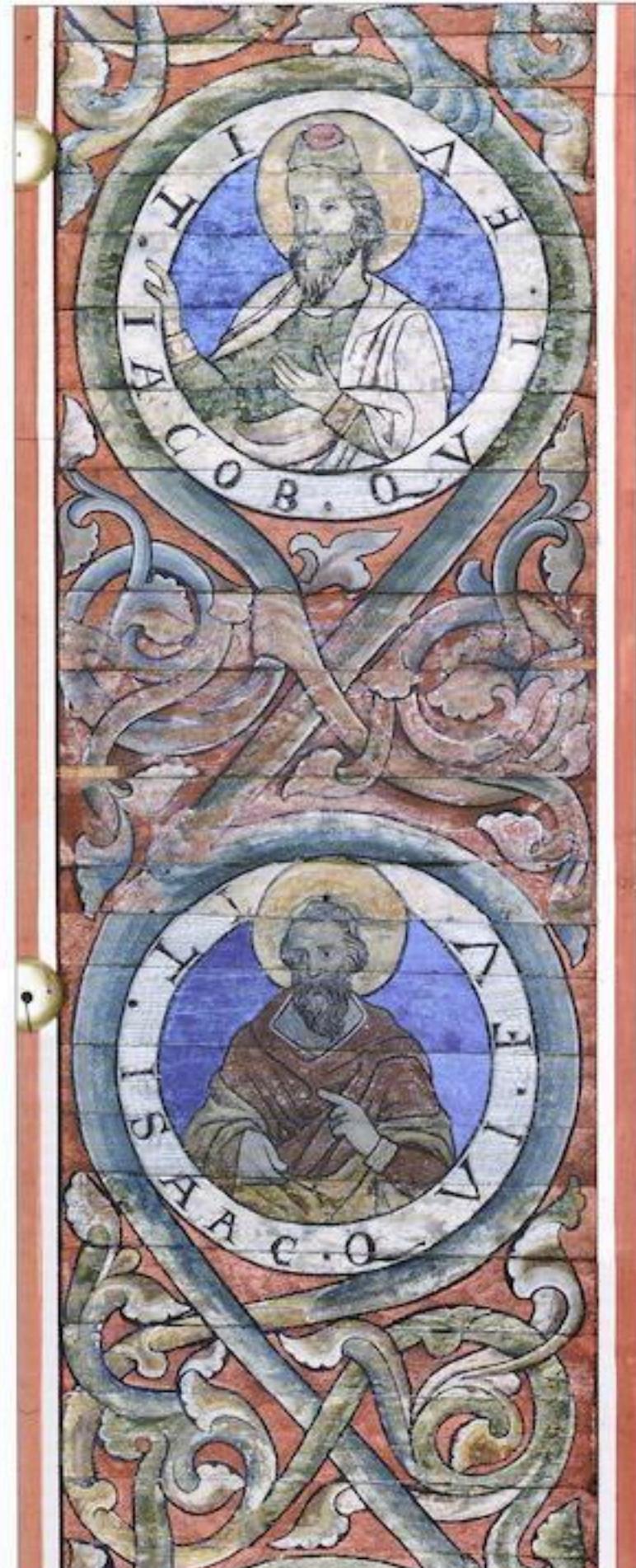
14 Ezechiel oder Daniel  
13 Habakuk



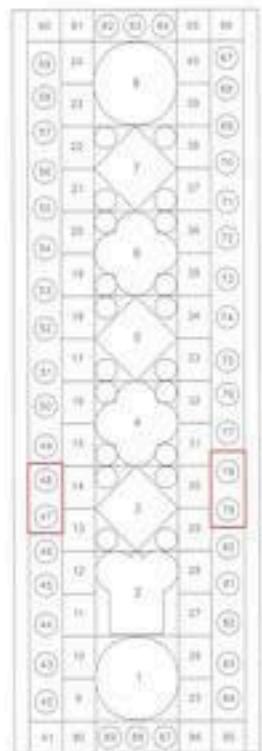
30 Hosea  
29 Baruch



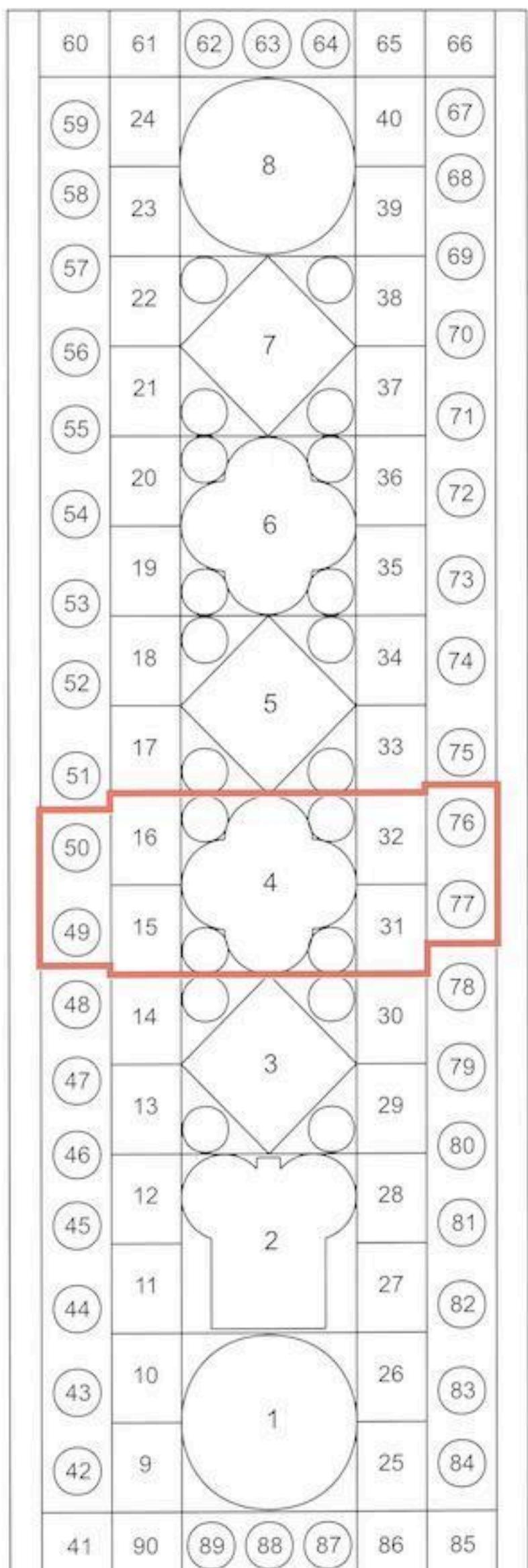
48 Nasson  
47 Aram



78 Jakob  
79 Isaak

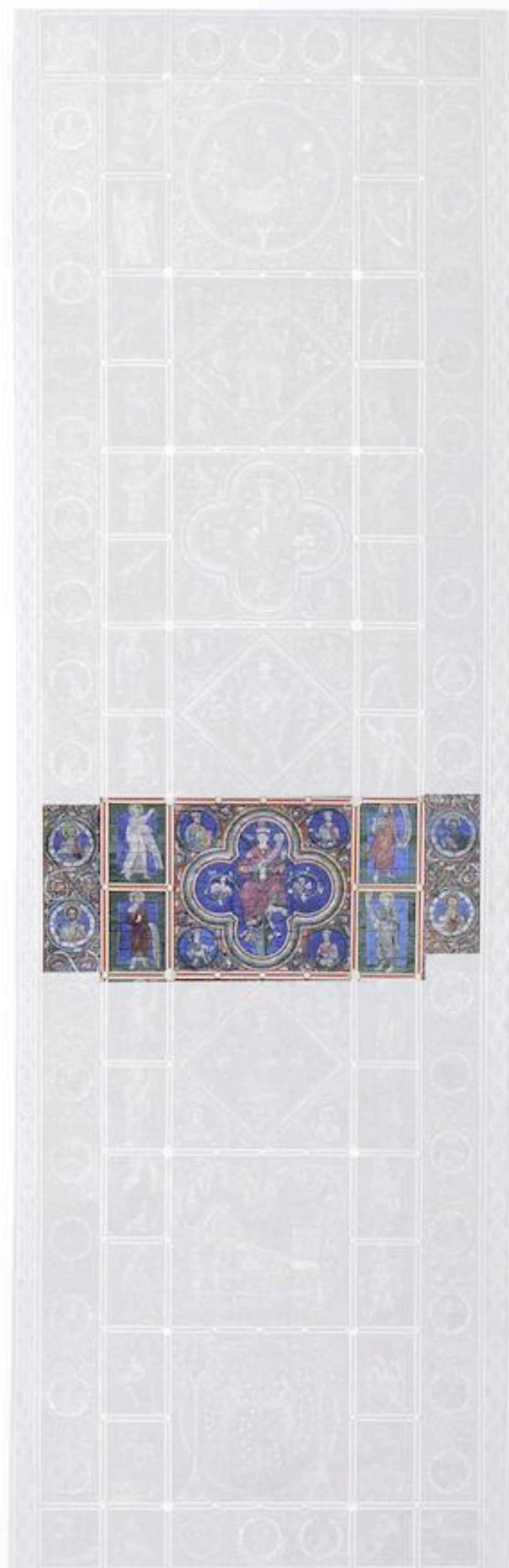


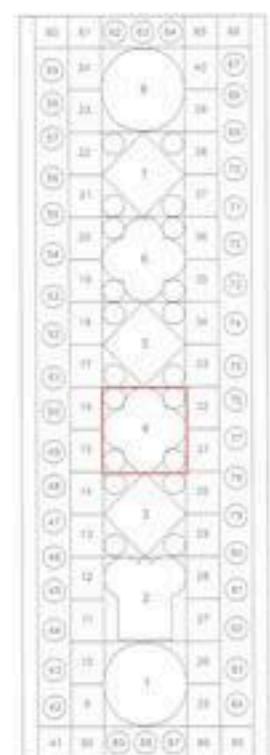
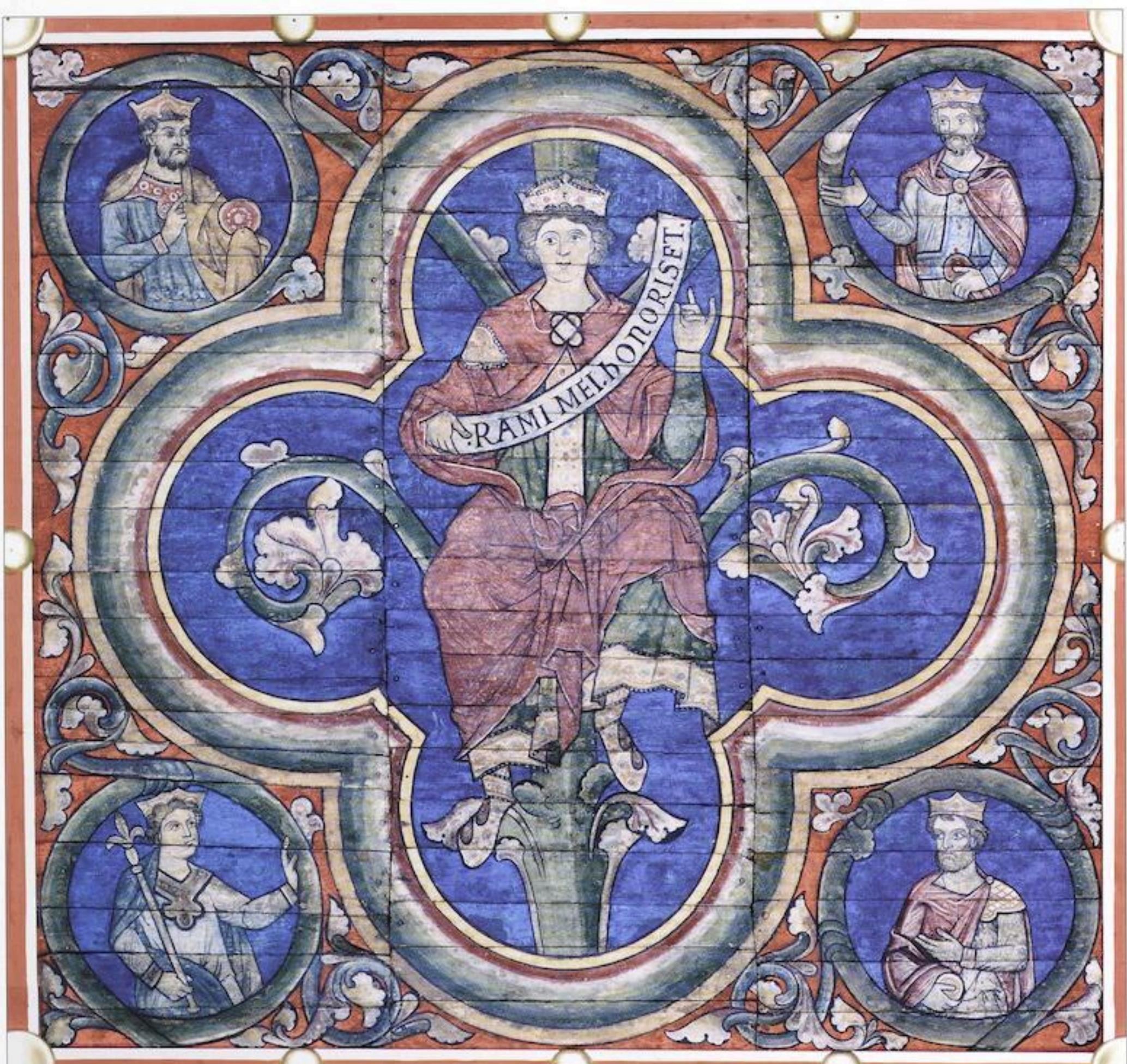
## Segment IV



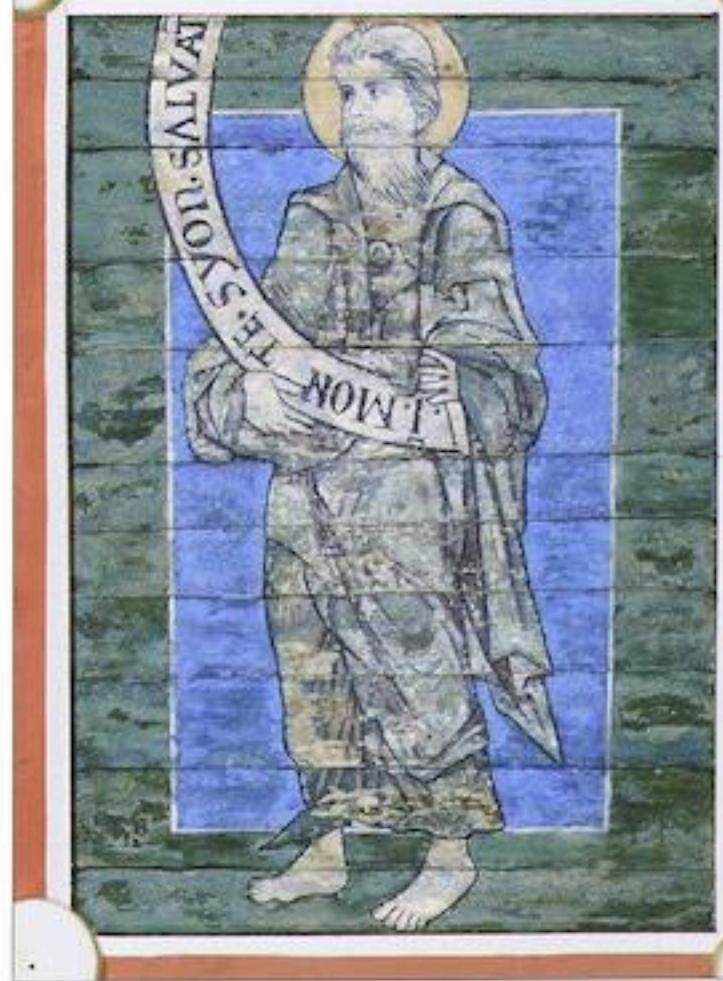
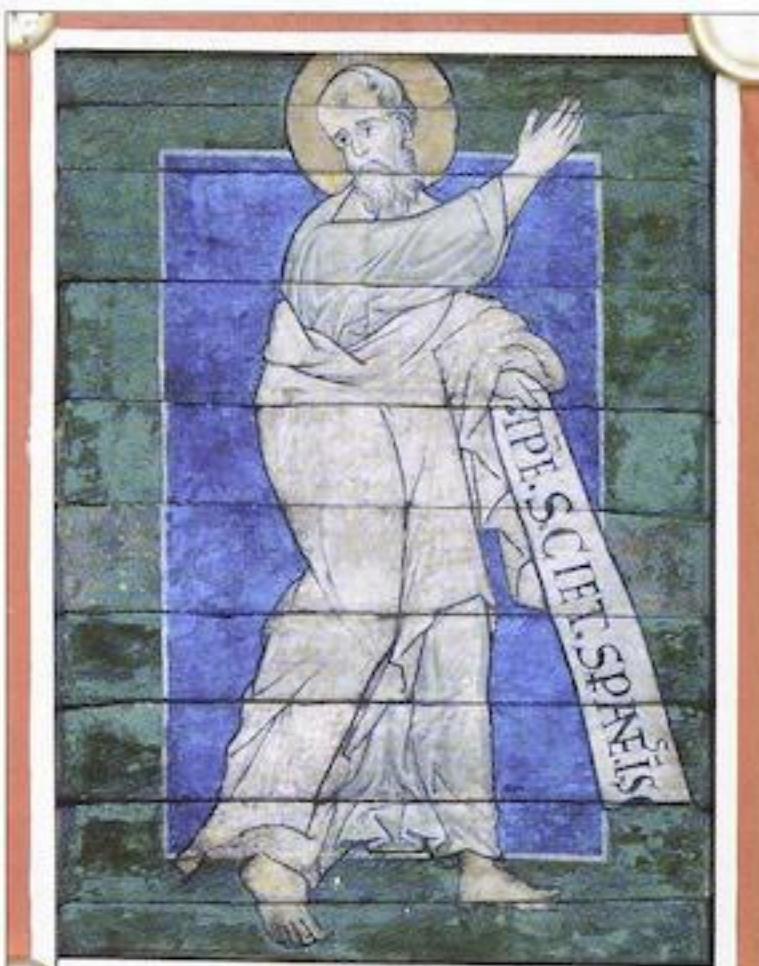
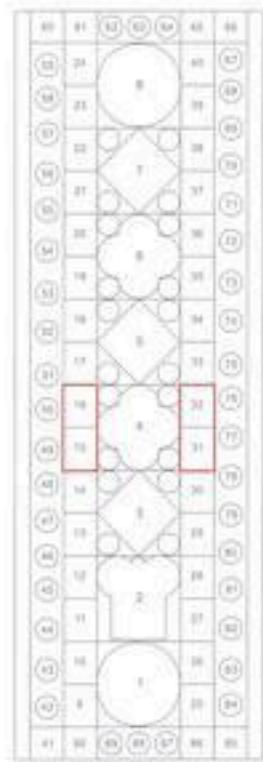
Felder 3–6: Die Könige  
In der Bibel wird dem Thema des Gott-Königtums ein gewichtiger Platz eingeräumt und vier der königlichen Vorfahren Christi werden in

der Wurzel Jesse-Darstellung des Deckenbildes besonders hervorgehoben. Sie besitzen eine christologische und zugleich eine auf das Königtum hinweisende Symbolik.





4 Salomo; Brustbilder weiterer Könige

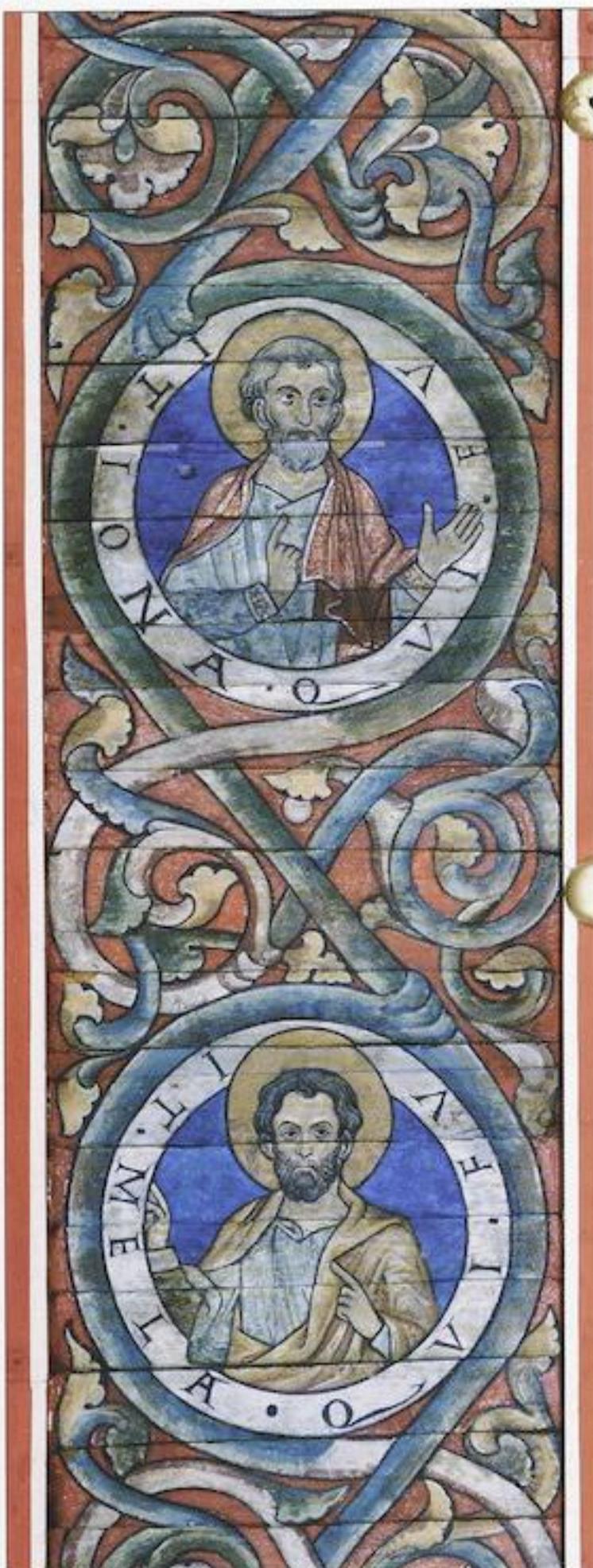


16 Nahum

15 Micha

32 Haggai

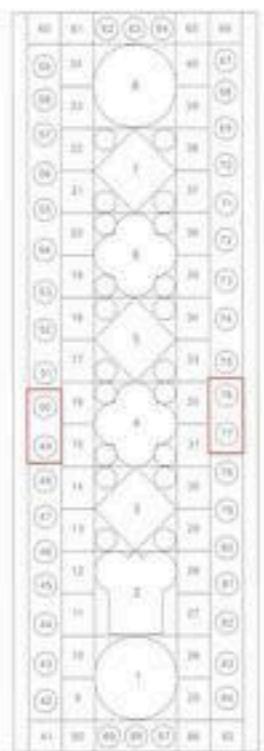
31 Joel oder Obadja



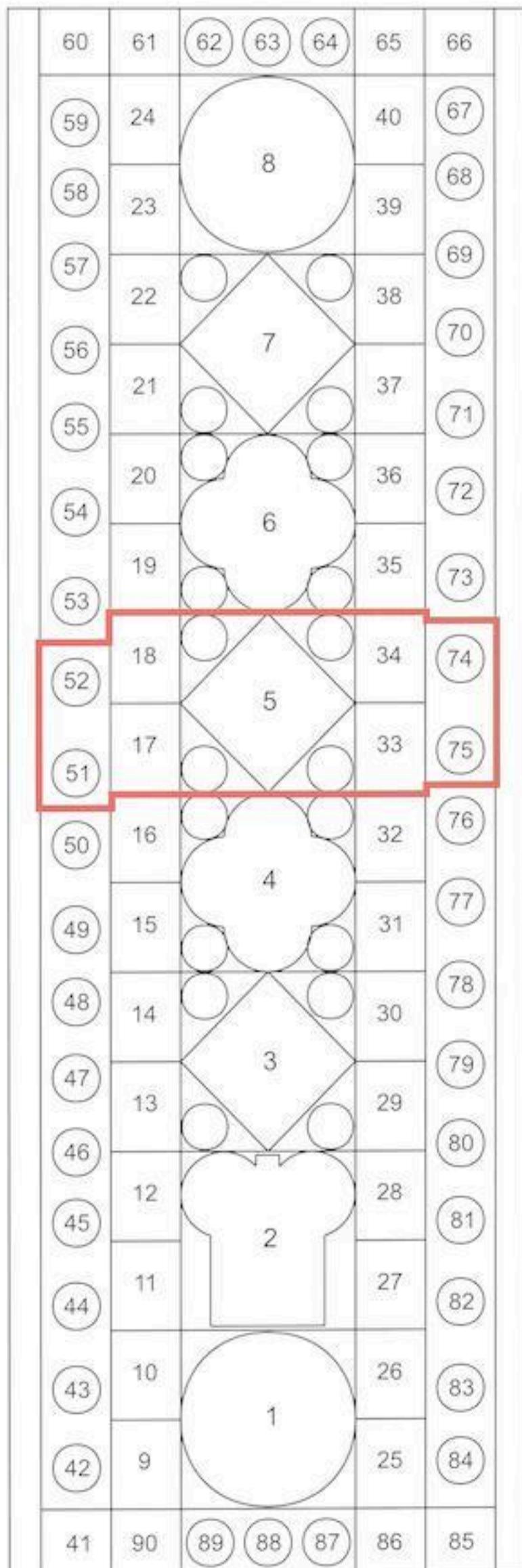
50 Jona  
49 Mela



76 Obet  
77 Boas



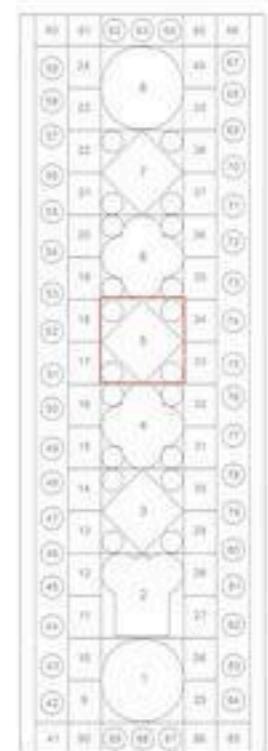
## Segment V



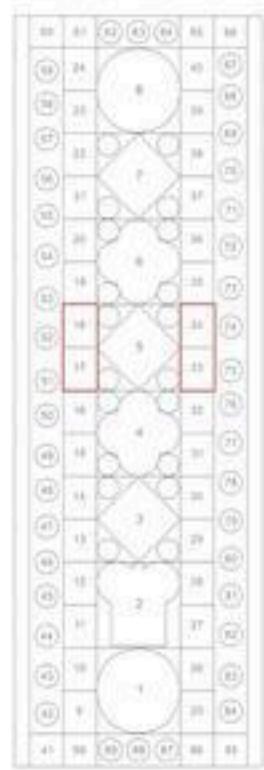
Felder 3–6: Die Könige  
In der Bibel wird dem Thema des Gott-Königtums ein gewichtiger Platz eingeräumt und vier der königlichen Vorfahren Christi werden in

der Wurzel Jesse-Darstellung des Deckenbildes besonders hervorgehoben. Sie besitzen eine christologische und zugleich eine auf das Königreich hinweisende Symbolik.



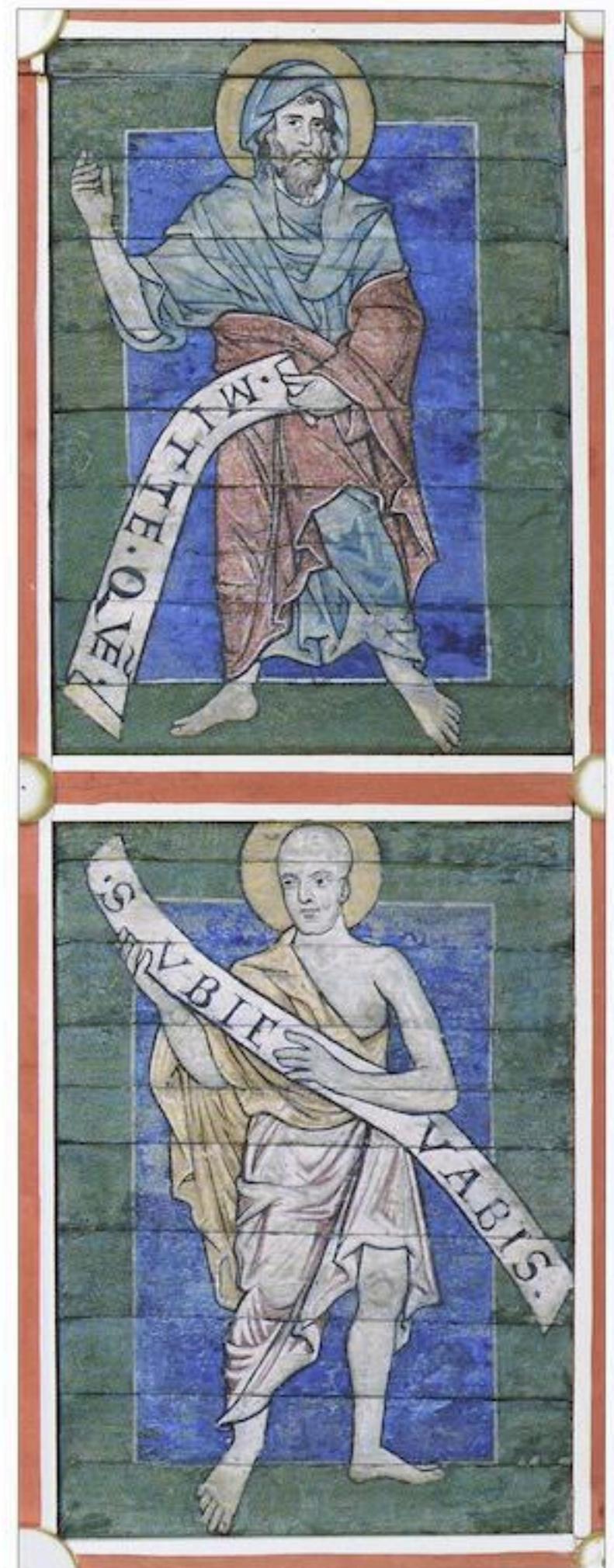


5 Hischia; Brustbilder weiterer Könige



18 Sacharja

17 Nicht identifizierter Prophet



34 Mose oder Jesaja

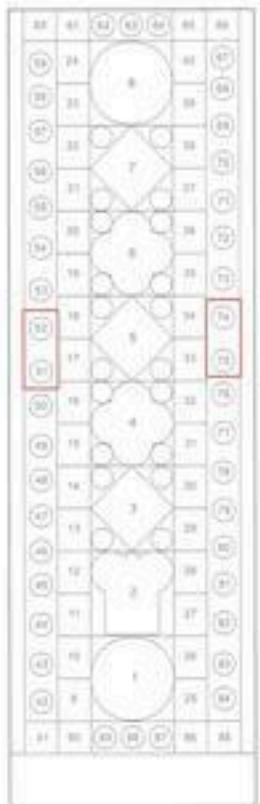
33 Jona



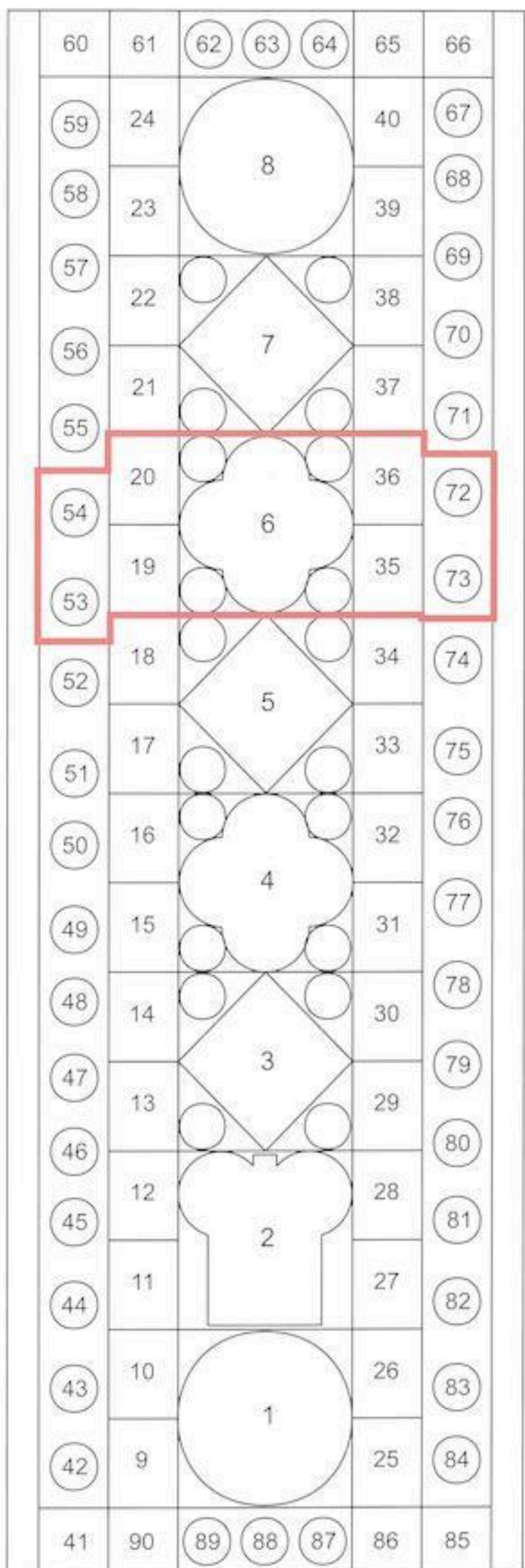
52 Juda  
51 Joseph



74 Jorim  
75 Natan



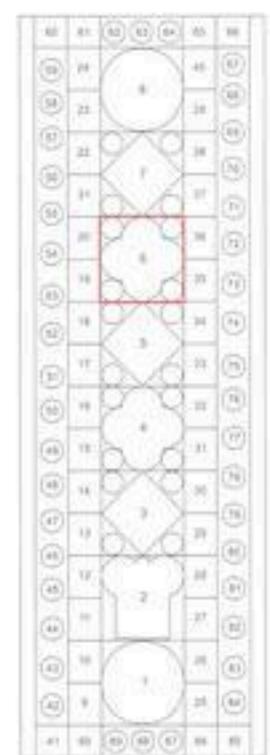
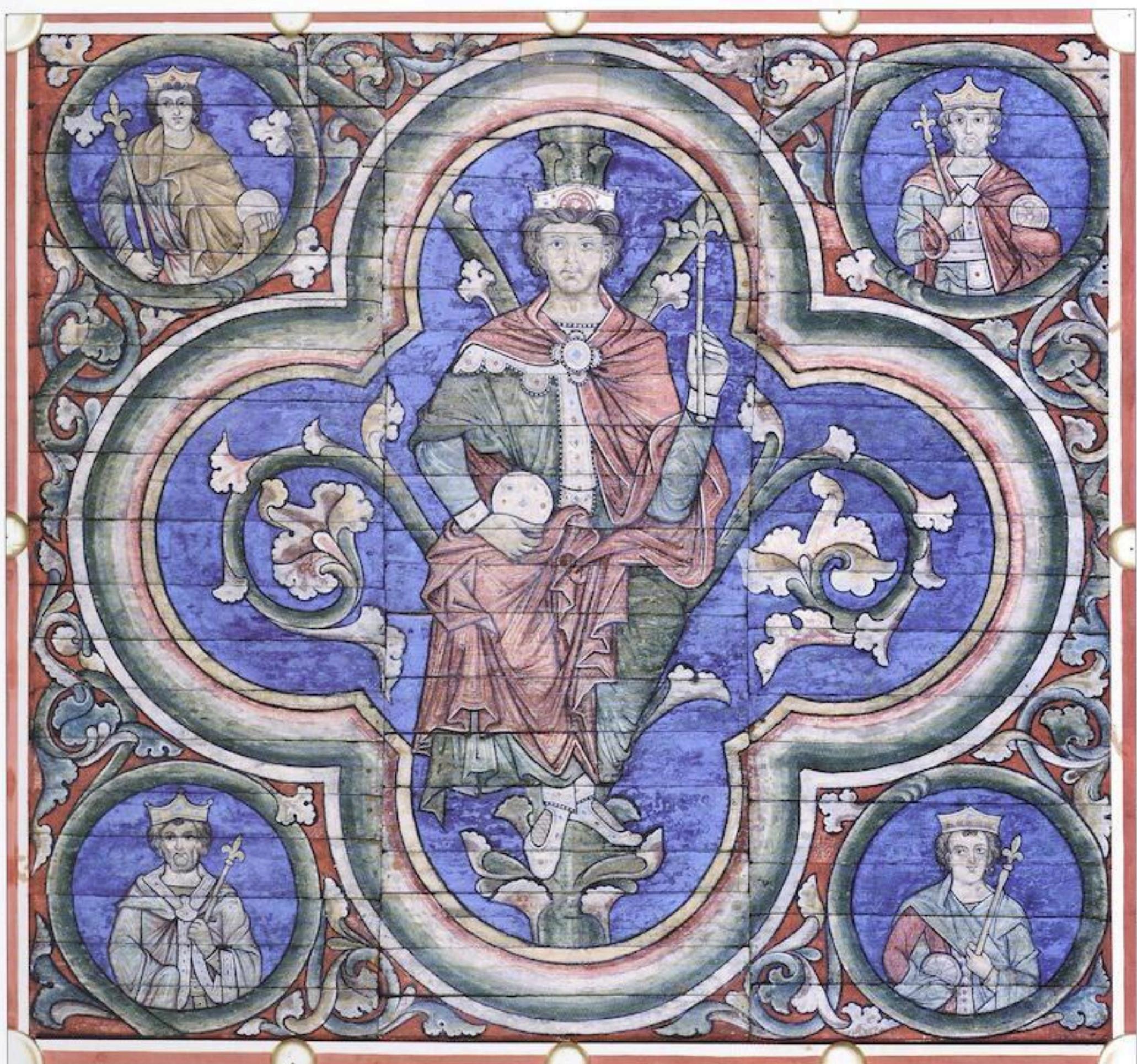
## Segment VI



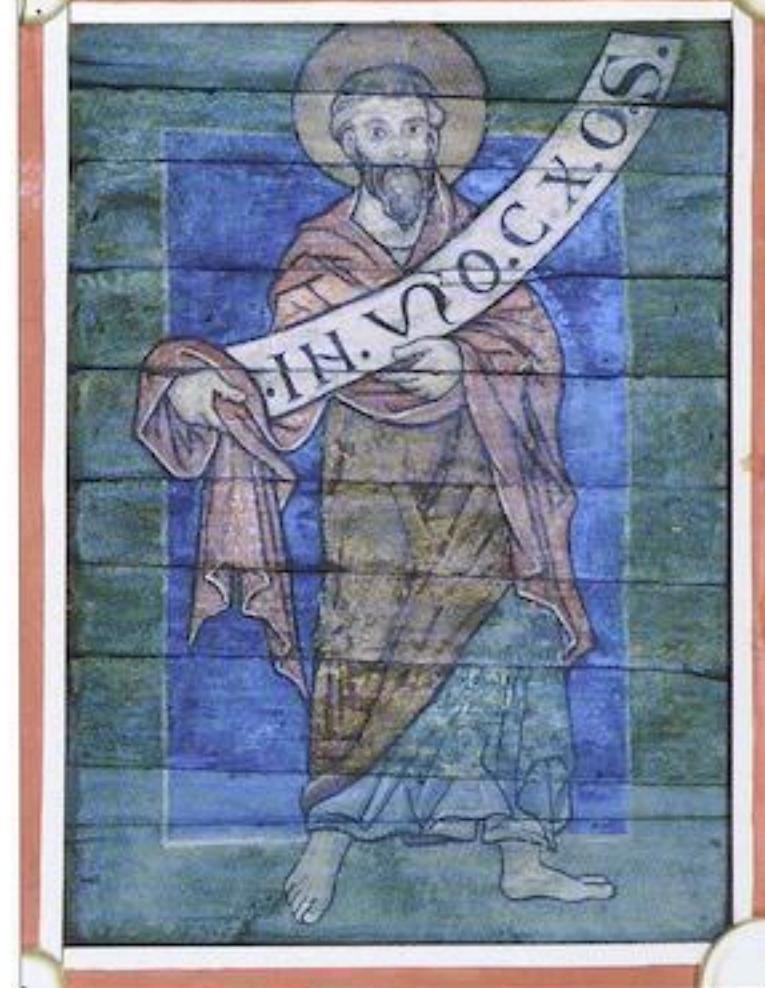
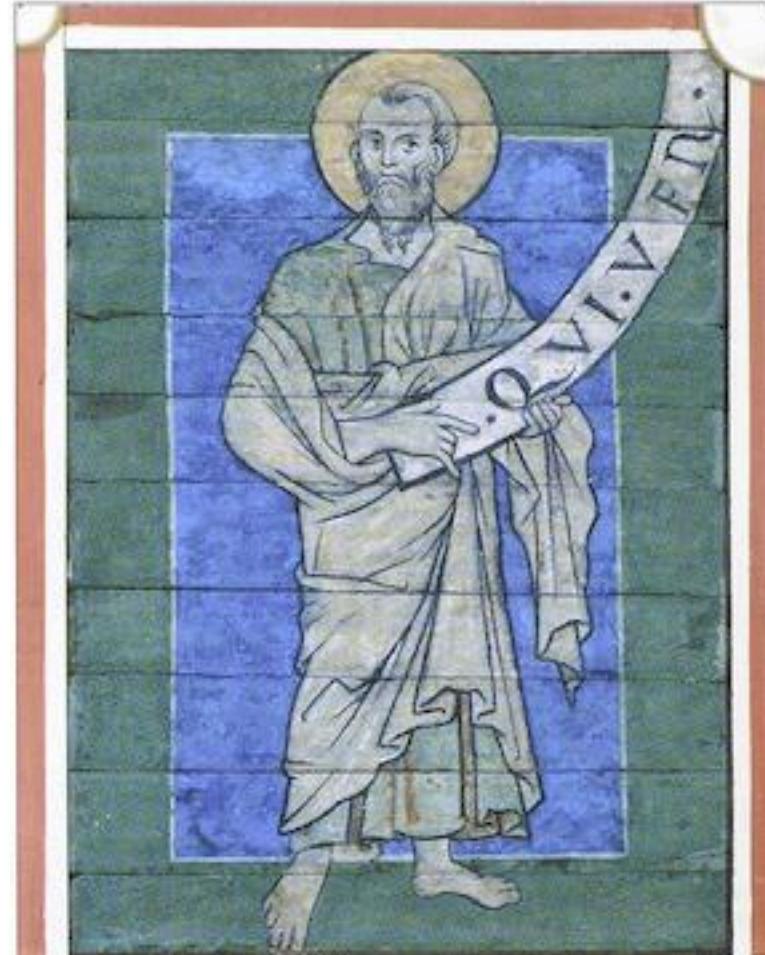
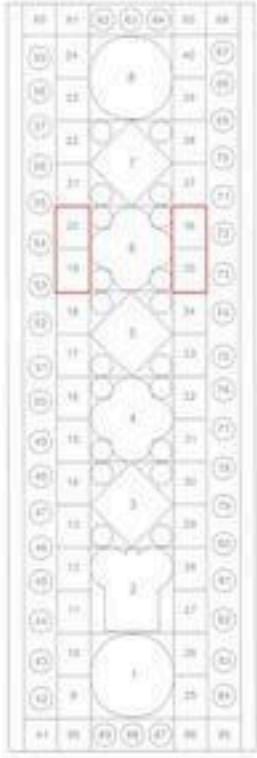
**Felder 3–6: Die Könige**  
In der Bibel wird dem Thema des Gott-Königtums ein gewichtiger Platz eingeräumt und vier der königlichen Vorfahren Christi werden in

der Wurzel Jesse-Darstellung des Deckenbildes besonders hervorgehoben. Sie besitzen eine christologische und zugleich eine auf das Königtum hinweisende Symbolik.

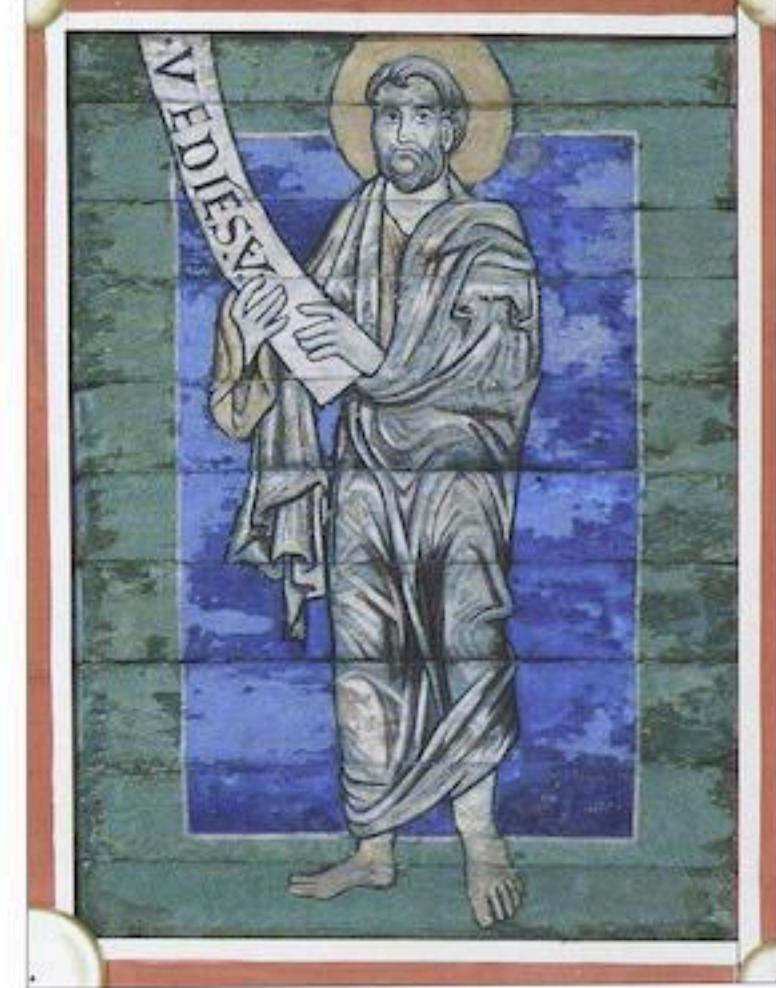
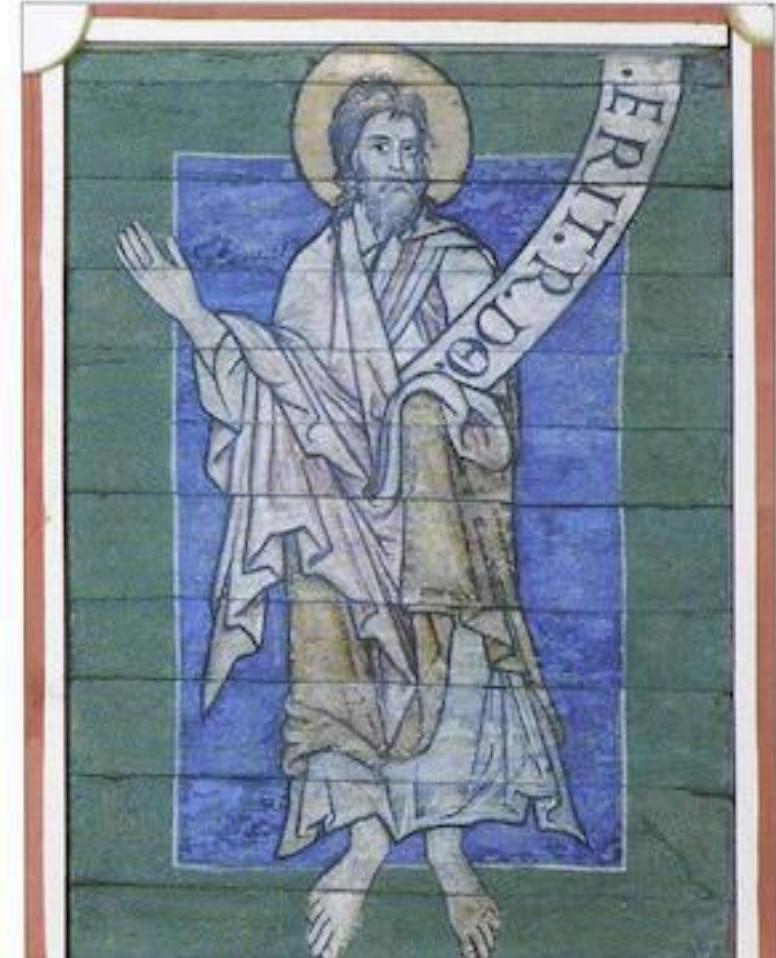




6 Josia; Brustbilder weiterer Könige



20 Nicht identifizierter Prophet  
19 Möglicherweise Jeremia



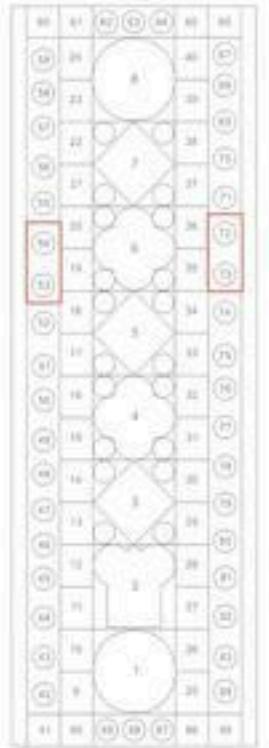
36 Möglicherweise Obadja  
35 Möglicherweise Jesaja



54 Levi  
53 Simeon



72 Elmadan  
73 Her



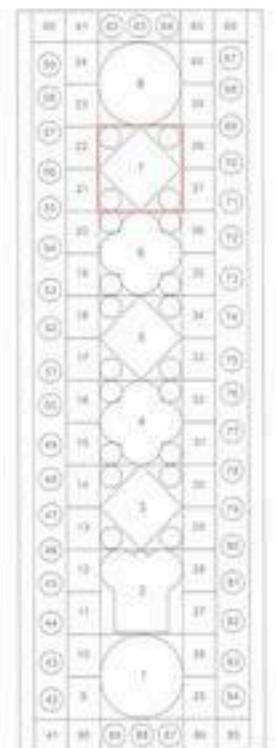
## Segment VII

			60	61	62	63	64		65	66	
			(59)	24					40	(67)	
			(58)	23					39	(68)	
			(57)						38	(69)	
			(56)	22					37	(70)	
			(55)	21					36	(71)	
			(54)	20					35	(72)	
			(53)	19					34	(73)	
			(52)	18					33	(74)	
			(51)	17					32	(75)	
			(50)	16					31	(76)	
			(49)	15					30	(77)	
			(48)	14					29	(78)	
			(47)	13					28	(79)	
			(46)	12					27	(80)	
			(45)	11					26	(81)	
			(44)	10					25	(82)	
			(43)	9					24	(83)	
			(42)						23	(84)	
			41	90	(89)	(88)	(87)		22		
									21		
									20		
									19		
									18		
									17		
									16		
									15		
									14		
									13		
									12		
									11		
									10		
									9		
									8		
									7		
									6		
									5		
									4		
									3		
									2		
									1		

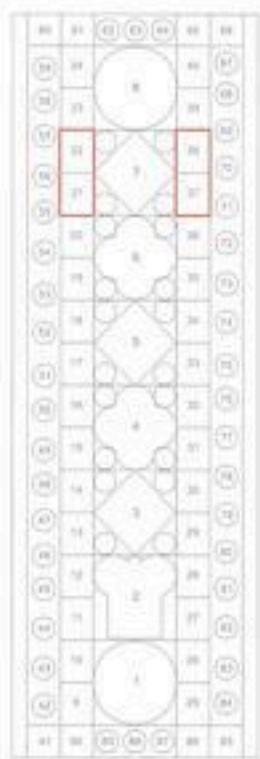


### Feld 7: Maria

Die besondere Stellung Marias ergibt sich aus ihrer Rolle als Gottesgebärerin, als Mutter Jesu, den sie vom Heiligen Geist als Jungfrau empfing (Matth. 1, 18 ff.; Luk. 1 und 2).



7 Maria; vier Rankenmedaillons mit Darstellungen der Kardinaltugenden: Gerechtigkeit, Klugheit, Mäßigkeit, Stärke



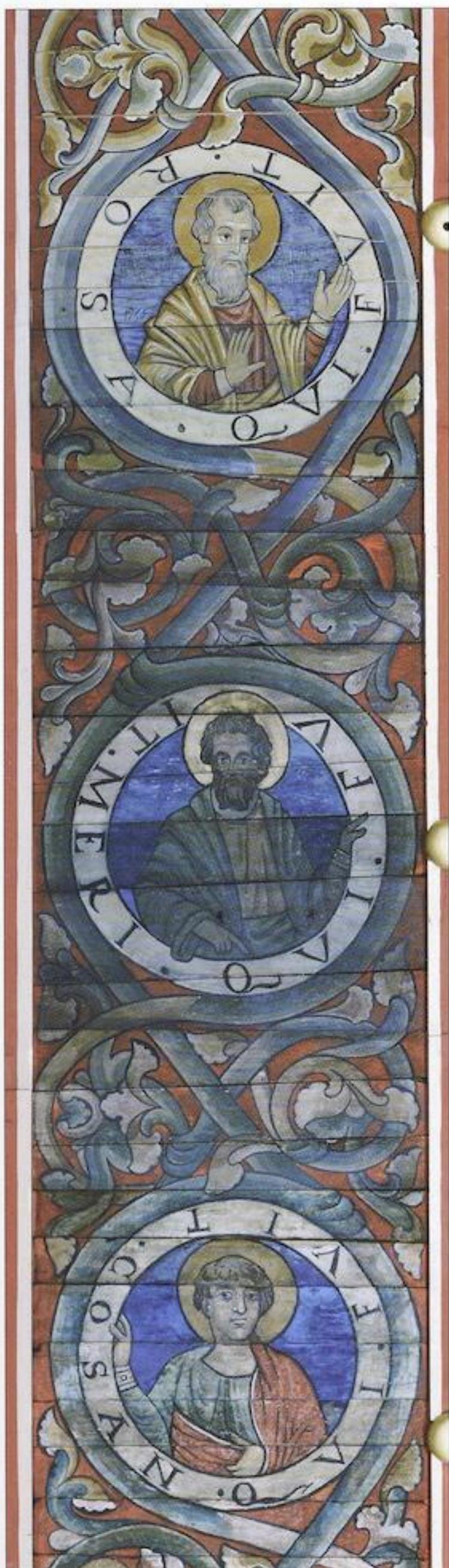
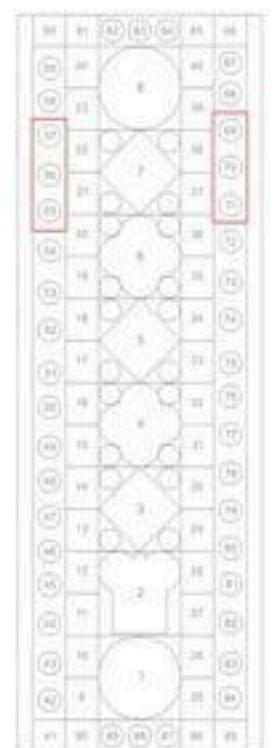
22 Johannes der Täufer

21 Aaron oder Zacharias

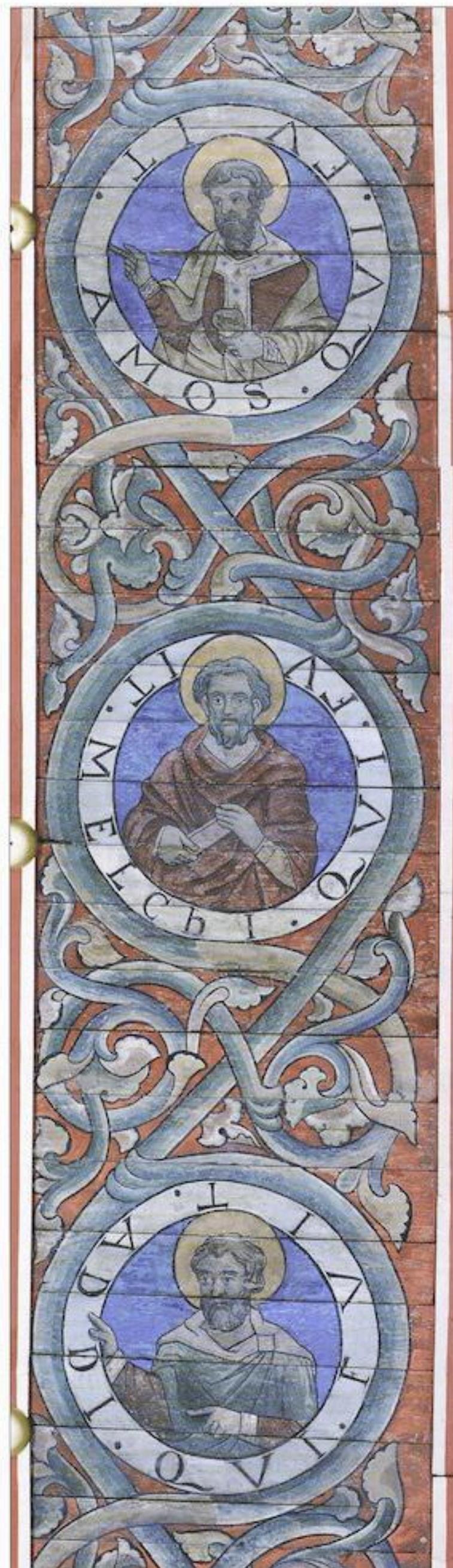


38 Jesaja

37 Engel Gabriel

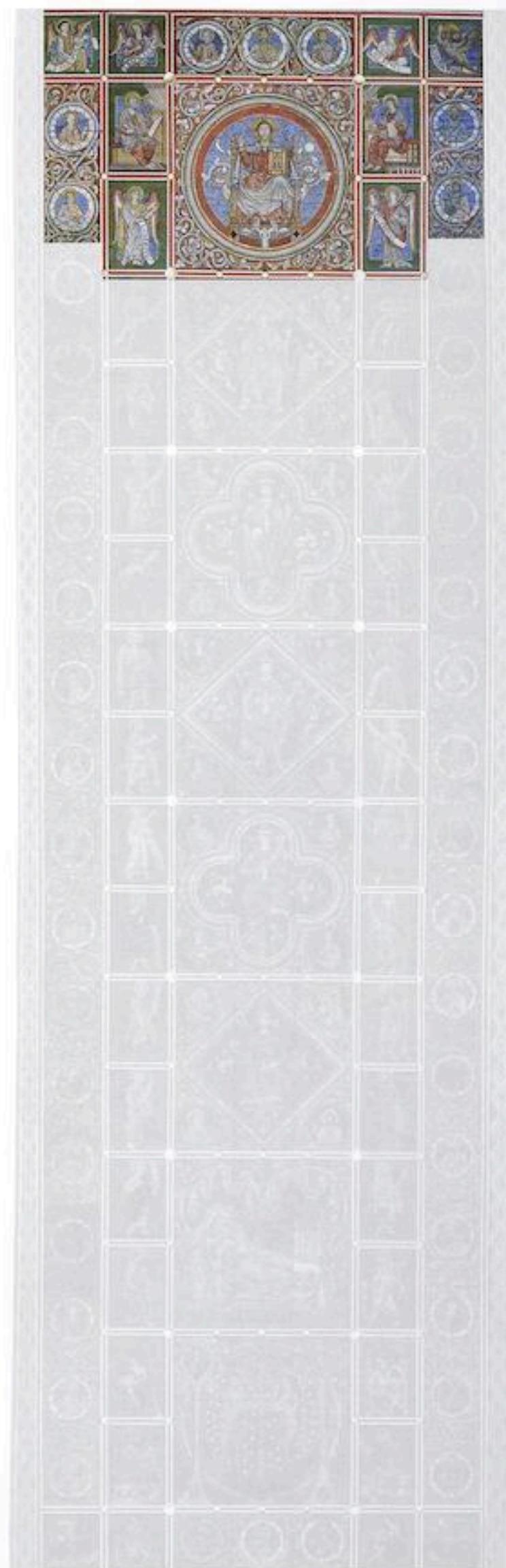
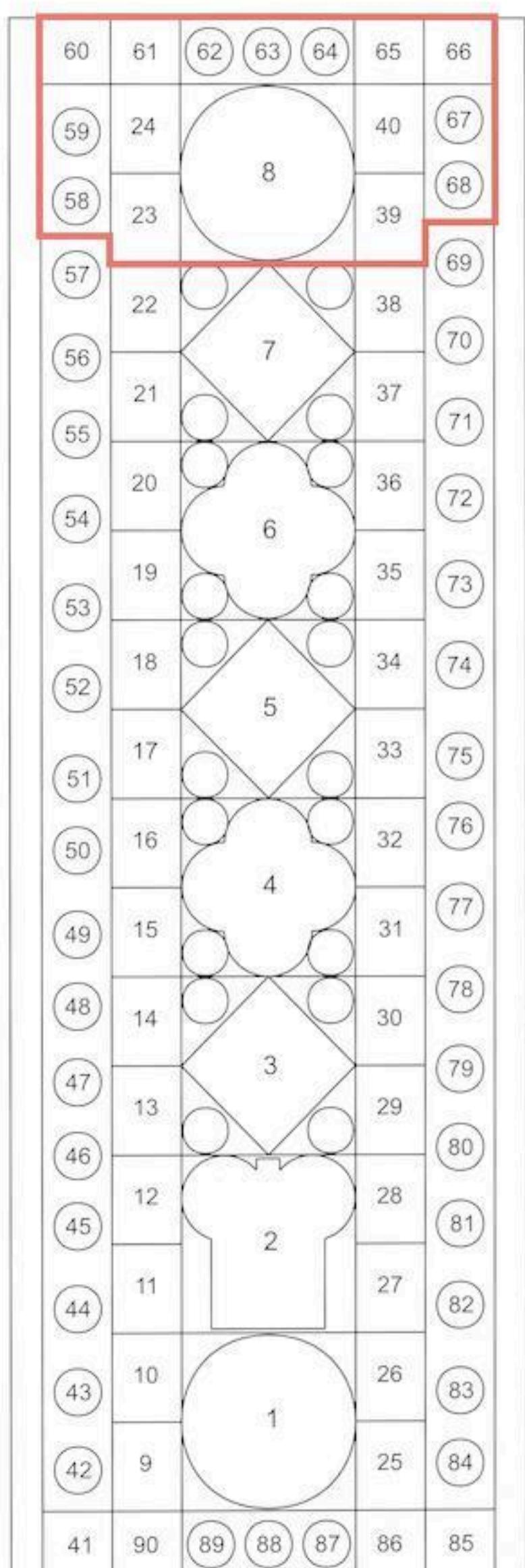


57 Resa  
56 Neri  
55 Cosan



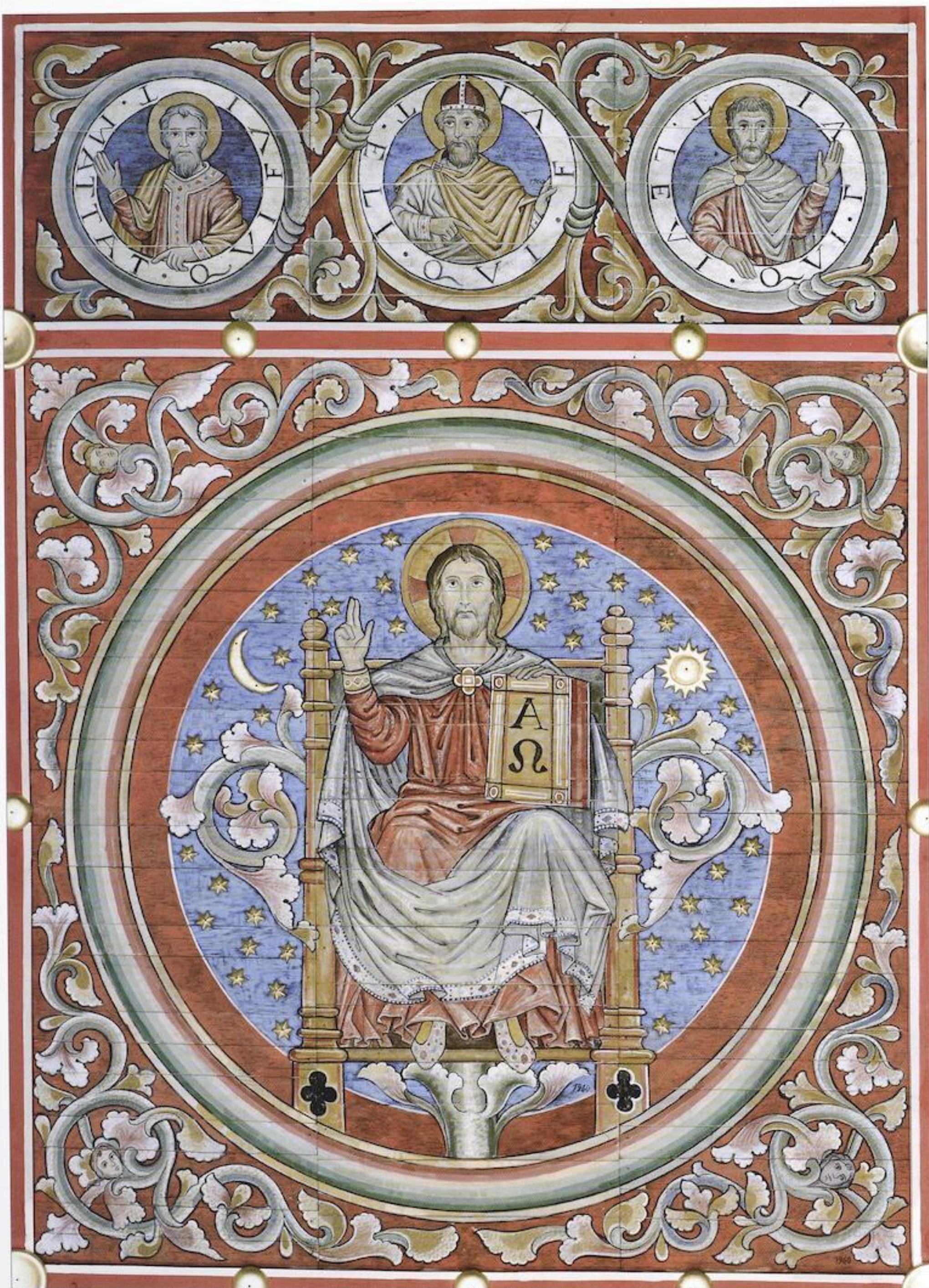
69 Amos  
70 Melchi  
71 Addi

## Segment VIII



### Feld 8: Christus

Mit dem Bild Christi, des Menschensohnes „auf dem Throne seiner Herrlichkeit“ (Matth. 19, 28), findet der Jessebaum einen stimmigen, verwandten mittelalterlichen Darstellungen vergleichbaren Anschluss.

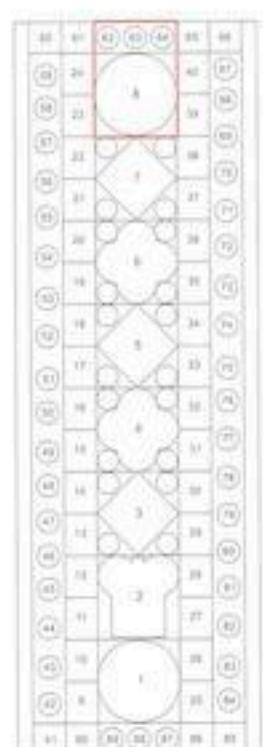


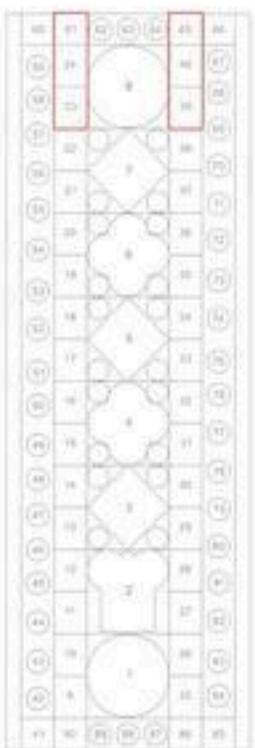
62 Mattat (links)

63 Eli (Mitte)

64 Levi (rechts)

8 Thronender Christus

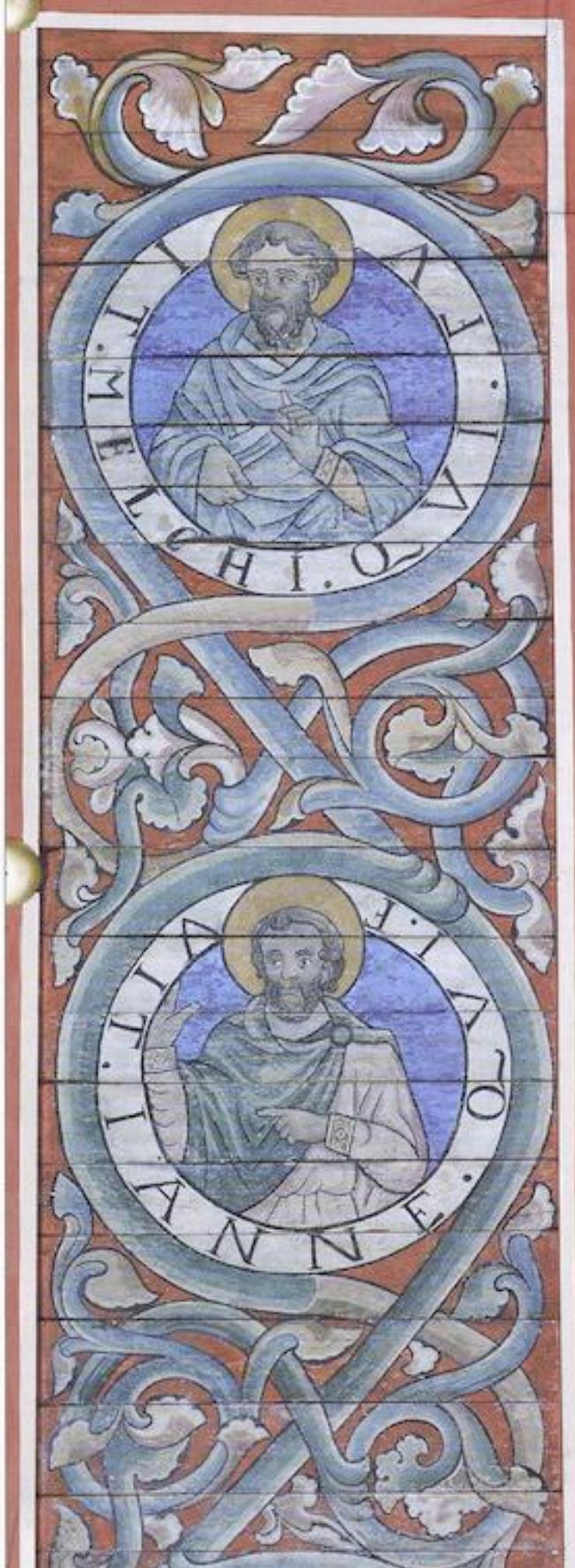
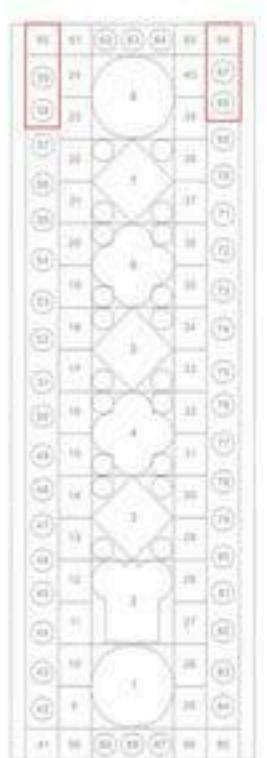




61 Erzengel Raphael  
24 Matthäus  
23 Erzengel Gabriel



65 Erzengel Uriel  
40 Johannes der Evangelist  
39 Erzengel Michael



60 Matthäusengel

59 Joseph

58 Juda

66 Johannesadler

67 Melchi

68 Janne



# Die Bilderdecke der

## Hildesheimer Michaeliskirche

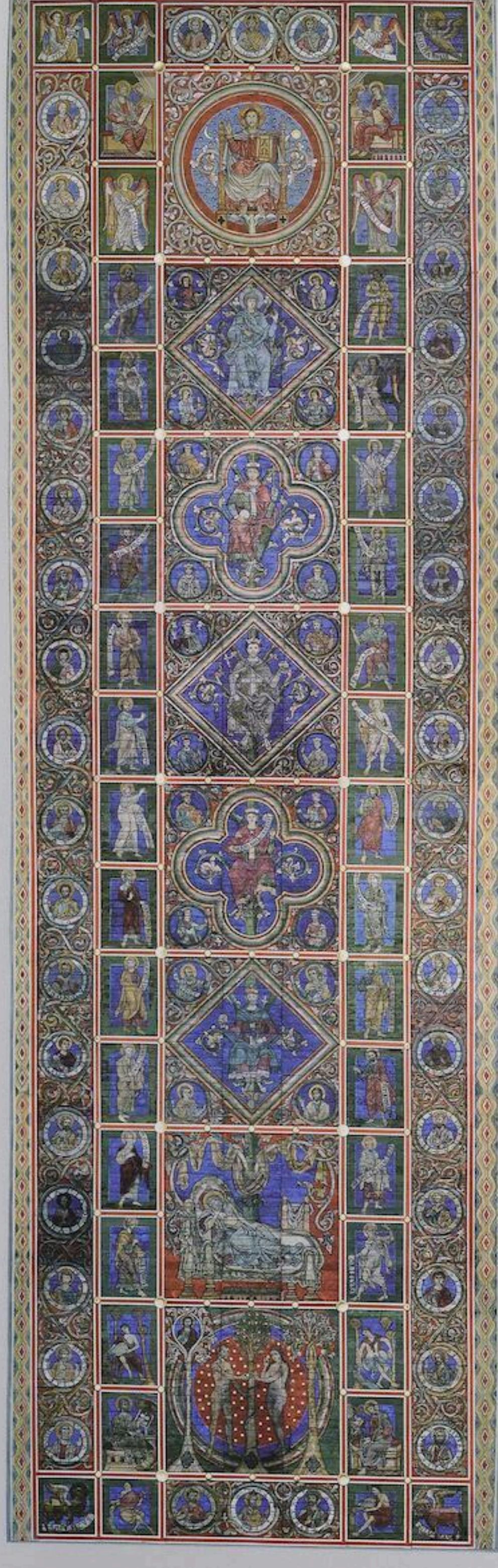


Abbildung:  
Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp,  
Mechernich-Lessenich

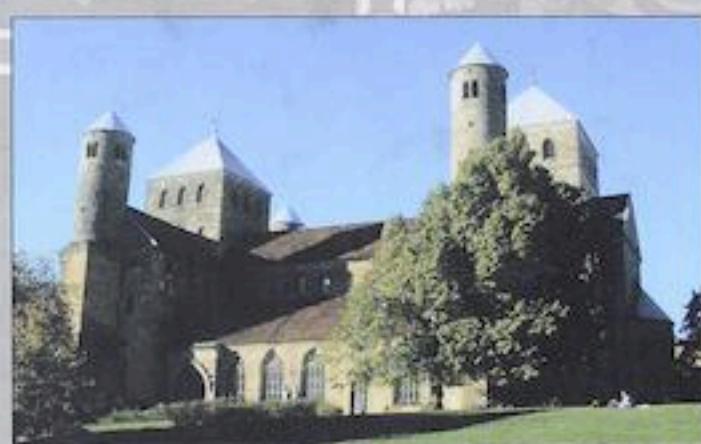






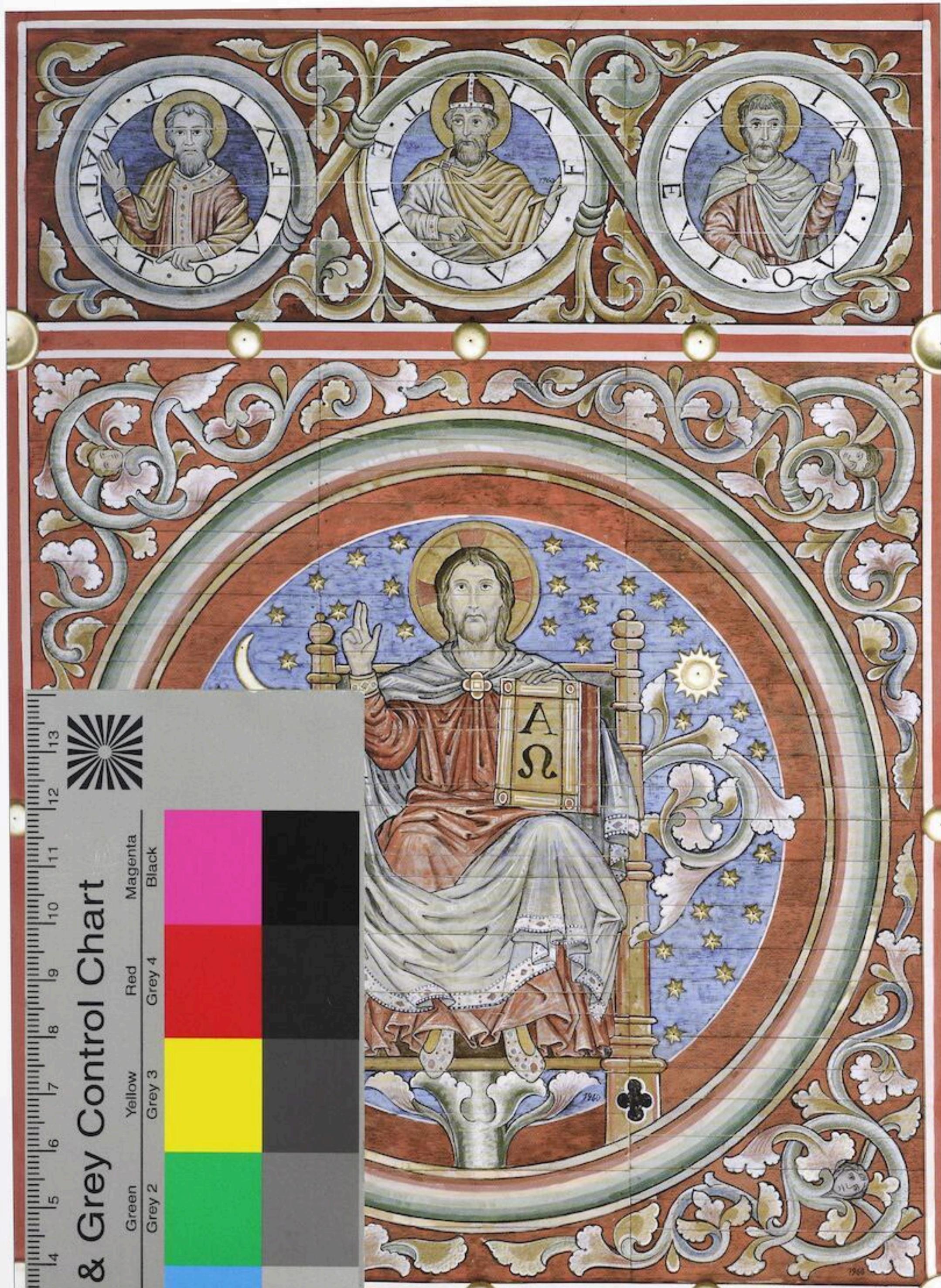






Die bemalte Holzdecke der Hildesheimer Michaeliskirche, seit 1985 Weltkulturerbe der UNESCO, konnte vom Gerüst aus durch ein interdisziplinäres Team gründlich untersucht werden. Zugleich wurden die mittelalterlichen, weitgehend ursprünglich erhalten gebliebenen Malereien in Ausschöpfung der modernsten fototechnischen Möglichkeiten mit hoher Auflösung in Farbe dokumentiert; sie sind in dieser Publikation wiedergegeben.

Deutscher Kunstverlag München Berlin  
ISBN 3-422-06401-X



The chart includes a vertical ruler scale from 0 to 13 cm on the left. A sunburst graphic is positioned at the top center. The main area contains a 4x4 grid of colored squares used for color calibration. The colors are arranged as follows:

	Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Grey 4	Magenta
White							
Grey 1							
Grey 2							
Grey 3							
Grey 4							
Black							