

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort	6	5. Vorbemerkungen zu einer stilkritischen Analyse der Malerei	30
Vorwort	7	Komposition und Stil des Wandbildes am Beispiel seiner graphischen Darstellung von 1860	30
1. Forschungsstand und Zielsetzung	9	Zur Frage der Authentizität historischer Dokumentationen und Übermalungen	32
Zum Darstellungsgegenstand	9	Der Zeugniswert des Weidaer Wandbildes und seiner graphischen Darstellung von 1860	32
Das Weidaer Wandbild in Forschung und Geschichte	10	Zur stilistischen Bewertbarkeit von Vorzeichnungen	35
Stand der Forschung zum sächsischen Zackenstil, Zielsetzung der Untersuchung	11	6. Stilkritische Einordnung des Wandbildes	36
2. Die Wiedenkirche	14	Die kunstlandschaftliche Zugehörigkeit des Wandbildes	36
Historischer Überblick	14	Zur Überlieferungssituation des sächsischen Zackenstils in Wand- und Buchmalerei	37
Der Außenbau	14	Die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Wandbildes innerhalb der Malerei des sächsischen Zackenstils	38
Zur Zeitstellung der beiden Bauteile	18	7. Zusammenfassung	48
Zum Innenbau	22	Anmerkungen	49
3. Das Wandbild – quellenkritisch-technischer Befund	24	Anhang	57
Zustands- und Restaurierungsgeschichte	24	Literaturverzeichnis	58
Befundsituation	24	Abbildungsnachweis	61
Zur Zeitstellung der Übermalungen	25	Quellen	62
4. Das Wandbild im baulichen Kontext	27	Abkürzungen	63
Weitere Malreste in der Wiedenkirche	27	Archiv- und Bibliotheksverzeichnis	63
Zum Zusammenhang von Malresten, Wandbild und Architektur	28		
Einordnung der Malereien in die relative Bauchronologie	29		

1. Forschungsstand und Zielsetzung

Zum Darstellungsgegenstand

Bei dem Weidaer Wandbild handelt es sich um ein größeres Fragment einer vielfigurigen Darstellung des Marientodes sowie der Aufnahme ihrer Seele in den Himmel (Abb. 1). Die figürliche Malerei ist in einem längsformatigen Bildstreifen organisiert, an den nach unten ein gemalter Rundbogen anschließt. Ehedem begleitete er den Bogen eines Portals, über dem sich das Bild befand.¹ Die Malerei zeigt Linien, die an Vorzeichnungen erinnern, sowie farbige Unterlegungen. Sie ist auf Putz ausgeführt. Erhalten ist ein Putzstück von unregelmäßiger, sich einem Rechteck annähernder Form. Es misst in seiner Höhe maximal 100, in der Breite maximal 244 cm. Das Putzstück fasst den Bildstreifen in seiner gesamten Höhe von 77,5–78,5 cm, was seine Breite anbelangt, aber nur als Ausschnitt. Gegenüber der Mittelsenkrechten des ursprünglichen Bildes, von der anzunehmen ist, dass sie mit dem Bogenscheitel zusammenfiel,² ist von dem Bildstreifen heute nach rechts ein etwas größerer Teil als nach links erhalten.

Der Stoff des Todes Mariens und der Aufnahme ihrer Seele in den Himmel wurde offenbar bereits seit dem 5. Jahrhundert in zahlreichen Legenden tradiert. Während im Neuen Testament nichts dazu berichtet wird, ist er unter anderem in der *Legenda aurea* und den Apokryphen – in unterschiedlichen Varianten³ – überliefert.⁴ In diesen wie auch anderen Überlieferungen wird berichtet, die Apostel seien einige Zeit vor Marias Tod von Wolken zu ihrem Haus getragen worden und hätten deren Tod beigewohnt. Weiterhin heißt es, Marias Seele sei zunächst unabhängig vom Leib der Verstorbenen

entrückt worden:⁵ Engel hätten sie aus der Hand Christi empfangen und in das Paradies getragen.⁶

Das Mittelalter kannte einen sehr intensiven Marienkult.⁷ So erfuhr das Marienodthema in der abendländischen Bildkunst bis ins 13. Jahrhundert weite Verbreitung.⁸ Im Hochmittelalter bildete sich dabei innerhalb des deutschen Kunstkreises eine eigene Bildtradition heraus, bei der – im Gegensatz zur Texttradition – Christus, der sich ihr entgegenneigt, die Seele seiner Mutter von einem oder von mehreren Engeln zugeführt wird. Damit wird die *unio mystica* in ihrer letzten Phase veranschaulicht und somit der Gedanke der *assumptio* gegenüber der Darstellung des Todesgeschehens in den Vordergrund gerückt. Eine entsprechende Darstellung wird erstmals mit dem Helmarshausener Perikopenbuch fassbar.⁹

In der nämlichen Bildtradition steht auch das Wandbild in Weida.¹⁰ Hier ist in der einstmaligen Mitte des Bildstreifens, oberhalb des Bogenscheitels, das Sterbebett mit Maria darauf angeordnet. Von rechts und links drängen Apostel an das Bett heran oder stehen unbewegt dabei. Zwar zeigt das heutige Fragment im Ganzen nur sieben Apostel, aus geringen figürlichen Malresten an den seitlichen Rändern des Fragmentes geht aber hervor, dass sich an beiden Seiten ursprünglich weitere Figuren – vermutlich (mindestens) die fehlenden fünf Apostel – angeschlossen haben (Abb. 1, 28, 31).¹¹ Hinter dem Bett schließlich kniet ein Engel, aus dessen ausgestreckten Händen Christus aus einem Himmelsbogen heraus die Seele seiner Mutter empfängt. Sie ist in Gestalt eines Neugeborenen gegeben. Die Figuren werden von einem wesenlosen, wohl ehemals monochrom gestalteten¹² Grund hinterfangen. Nur im unteren linken Bildbereich finden sich, wie auch in den Bogenzwickeln, Wolken.



Abb. 1 Weida, Wandbild aus der Wiedenkirche (heute in der Stadtkirche St. Maria), 2003

Das Weidaer Wandbild in Forschung und Geschichte

In Mitteldeutschland erwachte das Interesse an der mittelalterlichen Monumentalmalerei erst verhältnismäßig spät: Anders als in den Rheinlanden, wo sich bereits seit den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts immer neue Entdeckungen entsprechender Denkmale und ein stetig wachsendes Interesse daran gleichsam gegenseitig befruchteten,¹³ erschien hier erstmals¹⁴ 1860 – und zwar mit einem Aufsatz über das Weidaer Wandbild – eine Publikation zu diesem Thema.¹⁵

Damals war Friedrich Klopffleisch in dem von zwei Türmen flankierten Westvorraum der Wiedenkirche zu Weida unmittelbar oberhalb des inneren Portals auf das bis dato vergessene Wandbild aufmerksam geworden¹⁶ und widmete ihm nun einen mit Tafeln illustrierten Aufsatz (Abb. 28).¹⁷ Klopffleischs Ausführungen gehen dabei kaum über eine breite Erläuterung des Darstellungsgegenstandes hinaus. Mehr ikonographisch-motivisch als stilistisch gemeinte Vergleiche bleiben vage, so dass eine in Erwägung gezogene Beziehung zu Magdeburg beziehungsweise dem Kloster Mildenerfurth rein historisch begründet bleiben muss, die vorgenommene zeitliche Einordnung um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert hingegen mehr auf der Berücksichtigung des baulichen Kontextes beruht: Klopffleisch erkannte nämlich, dass es sich bei der Wiedenkirche keineswegs um einen einheitlichen Bau der Gotik handelt, wie das zuvor von Puttrich¹⁸ und Otte¹⁹ vertreten worden war, sondern beobachtete neben der gotischen auch romanische Bausubstanz. An ihr machte er die Datierung der Malerei fest.²⁰

Solchermaßen in die Literatur eingeführt, kam der Weidaer Malerei besonders in den Jahrzehnten um die Wende zum 20. Jahrhundert rege Aufmerksamkeit zu. 1889 fand sie Eingang in einen kirchengeschichtlichen Beitrag von Kuno Walther,²¹ 1890 in Hubert Janitscheks Kompendium zur „deutschen Malerei“,²² 1897 in das von Paul Lehfeldt herausgegebene Inventar der „Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens“²³ und 1900 in die von selbigem publizierte thüringische Kunstgeschichte.²⁴ In dem fünf Jahre darauf erschienenen ersten Band seines Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler gibt Georg Dehio einen knappen Hinweis auf die Malerei.²⁵ Gleichfalls 1905 wird das Wandbild von Arthur Erich Georg Haseloff im Nachfolgeband zu der großen Erfurter Ausstellung zur bildenden Kunst in Sachsen und Thüringen²⁶ und schließlich 1916 in der von Morton Bernath besorgten Neuauflage der Woltmann'schen Kunstgeschichte erwähnt.²⁷

Wie schon bei Klopffleisch steht für die meisten genannten Autoren das Interesse am Darstellungsgegenstand entschieden im Vordergrund. Eine stilistische Einordnung der Malerei bleibt bei ihnen aus. Die Mehrzahl der vorgeschlagenen Datierungen liegt – zumeist ohne Angabe der Kriterien – um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert.²⁸

Eine Ausnahme bilden hier die Ausführungen von Janitschek, der das Wandbild mit knappen Worten in eine chronologische Reihe weiterer sächsischer Denkmale mittelalterlicher Wandmalereien einordnet und es damit zugleich vom westfälischen und süddeutschen Kunstkreis abhebt. Janitschek sieht eine enge zeitliche Beziehung zu Monumentalmalereien in der „capella sub claustrum“ von Liebfrauen in Halberstadt. Seine Datierung gegen Ende des 12. Jahrhunderts rührt offenbar aus einem Vergleich mit den Malereien in der Kirche von Kloster Neuwerk in Goslar her.²⁹ Ebenfalls ein stilkritischer Ansatz liegt dem Beitrag Haseloffs von 1905 zu Grunde: Das Wandbild wird hier dazu herangezogen, die weite Verbreitung der vom Stil der „thüringisch-sächsischen Malerschule“³⁰ abhängigen Werke zu umreißen.³¹

Auch der bauliche Kontext bleibt von den meisten Autoren unberücksichtigt. Nur Walther und Lehfeldt gehen näher auf ihn ein, beobachten weitere Malreste und schließen auf einen größeren Zyklus.³² Lehfeldt äußert in diesem Zusammenhang, der Westvorraum der Wiedenkirche sei ursprünglich nicht von den Innenräumen der beiden Türme abgeteilt, das heißt erheblich größer, gewesen.³³

Eine genauere Untersuchung des Wandbildes folgte 1933 mit Fredo Bachmanns Dissertation,³⁴ in der dem Wandgemälde ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Bachmann nimmt im Zuge einer Bildbeschreibung einen breit angelegten Motivvergleich vor, anhand dessen er Beziehungen zu den Malereien der Magdalenenkapelle von Kloster Marienberg in Helmstedt und – wenn auch nicht uneingeschränkt – besonders zur ersten Haseloff'schen Handschriftengruppe aufzeigt. Als erster datiert er die Wandmalerei aus rein stilkritischen Überlegungen heraus: Er rückt sie zunächst grundsätzlich in die Nähe der Langhausmalereien der Halberstädter Liebfrauenkirche beziehungsweise deren Pausen, konstatiert ihnen gegenüber aber eine mitunter weniger harte Gewandbehandlung nach Art der dritten Haseloff'schen. Analog zur relativen Chronologie innerhalb der Haseloff'schule setzt er das Weidaer Wandbild daher zeitlich etwas nach Halberstadt an und datiert es gegen Ende der 1230er Jahre.³⁵

Wie aus zeitgenössischen Briefen sowie Artikeln in den Weidaer „Heimatglocken“ hervorgeht, wurde das Bild, nachdem sich die Pfarfgemeinde von 1932 an vergeblich bemüht hatte die Malerei zu verkaufen,³⁶ 1934 in die wenige hundert Meter entfernte Stadtpfarrkirche St. Maria übertragen,³⁷ wo es an seinem heutigen Ort an der Südwand des Altarhauses angebracht und in einem gemalten, rechteckigen Rahmen gefasst wurde. Damals wurden im Nordturm der Wiedenkirche größere Malereireste entdeckt, die aber unbeachtet blieben.³⁸

Zwar hatten die Verkaufspläne der dreißiger Jahre durchaus auch überregional Aufmerksamkeit hervorgerufen, dieses Interesse hielt jedoch nicht lange an und das Wandbild wurde in der Fachliteratur seit den dreißiger Jahren nur noch am Rande behandelt. 1950 fand

es Eingang in die Dissertation von Hans-Rudolf Peters zur Ikonographie des Marientodes,³⁹ 1968 in den von Friedrich und Helga Möbius bearbeiteten Thüringenband der „Deutschen Kunstdenkmäler“,⁴⁰ 1973 in das von Kurt Degen verfasste kunstgeschichtliche Kapitel der von Patze und Schlesinger herausgegebenen „Geschichte Thüringens“⁴¹ und 1976 mit einer Fußnote in den von Karl-Joachim Maercker bearbeiteten Abschnitt eines der Erfurter Teilbände des „Corpus Vitrearum Medii Aevi“. ⁴² Erwähnt wurde die Malerei weiterhin im Katalogteil der 1979 von Heinrich Leopold Nickel herausgegebenen Gesamtdarstellung zur mittelalterlichen Wandmalerei im Gebiet der DDR,⁴³ ferner im kunstgeschichtlichen Teil von Heinz Wießners 1997 erschienener historischer Untersuchung über das Bistum Naumburg,⁴⁴ im Jahr darauf in dem erstmals für Thüringen herausgegebenen Band des „Dehio“⁴⁵ und im Jahr 2000 schließlich in einer von Anka Zinserling publizierten Überblicksdarstellung zur Malerei in Thüringen.⁴⁶ Diese Beiträge bleiben ihrer Natur gemäß weitgehend auf eine ikonographische Bestandsaufnahme beschränkt und bringen insgesamt nur wenig Neues.

Bereits 1934 hatte Rudolf Herrmann in einem kirchengeschichtlichen Aufsatz beiläufig geäußert, der Westbauteil der Wiedenkirche aus den beiden Türmen sowie dem Turmzwischenbau sei jünger als der Saalbauteil der Kirche.⁴⁷ Möbius' machen sich diese Beobachtung zu Eigen und datieren die Malerei in Abhängigkeit von dem Westbauteil, für den sie eine Errichtung gegen Anfang des 13. Jahrhunderts annehmen.⁴⁸ Wurde noch bei Walther, Bernath, Bachmann, wohl auch Peters und vor ihm Herrmann, der sich sonst nicht zu dem Bild äußert, ein Stich nach der von Klopffleisch publizierten Graphik abgebildet, liefern Möbius' erstmals eine – offenbar zeitgenössische – fotografische Abbildung der Malerei, wenn auch nur als Ausschnitt.⁴⁹

Stilkritische Hinweise geben Degen, Maercker und bedingt auch Franz Jäger im Dehio: Degen konstatiert eine hohe Eigenständigkeit des Wandbildes gegenüber der byzantinischen Tradition⁵⁰ und geht damit weit über eine frühere Beobachtung Bachmanns hinaus. Dieser hatte geäußert, die Malerei entziehe sich, etwa was die Körperproportionen der Figuren anbelange, eines byzantinischen Einflusses, wie er für die Miniaturen der Haseloffschen Schule ausgemacht werden könne.⁵¹ Maercker führt das Wandbild in Verbindung mit den Glasmalereien des Dreifensterzyklus der Erfurter Barfüßerkirche an, verweist darauf, beiden sei eine ähnlich kraftvolle Handschrift gemeinsam, und vermutet, es handele sich hierbei um ein lokal verbreitetes Stilidium.⁵² Jäger spricht neben dem Wandbild erstmals auch die 1934 entdeckten Malreste an, erachtet beide für stilgleich und ordnet sie dem sächsischen Zackenstil um 1220/30 zu.⁵³ Letzteres wird von Zinserling, die nicht weiter auf die Malerei eingeht, übernommen.⁵⁴

Von einem offenbar zwischen 1942 und 1956 von Heinrich Bosse verfassten Manuskript, bei dem es sich angesichts eines Umfangs von 712 Textseiten sowie drei Folioabbildungsbänden (!)

um die bisher umfangreichste Darstellung der sächsischen Monumentalmalerei des 11. bis 13. Jahrhunderts gehandelt haben muss, fehlt leider jede Spur.⁵⁵ Von dem Text liegt trotz intensiver Suche nur eine Abschrift des Inhaltsverzeichnisses vor, in dem die Weidaer Malerei innerhalb einer Gruppe von weiteren zehn Monumenten von solchen des Spätbyzantinismus abgehoben und in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wird.⁵⁶ Über eine in den 1960er Jahren von Gerhard Femmel geplanten Arbeit zur mittelalterlichen Wandmalerei in Thüringen, auf die Karl Max Kober aufmerksam macht,⁵⁷ ist ebenfalls nichts Weiteres bekannt.⁵⁸

Stand der Forschung zum sächsischen Zackenstil, Zielsetzung der Untersuchung

Bei dem so genannten Zackenstil handelt es sich um einen kunsthistorischen Verabredungsbegriff. Er referiert auf einen zwischen Romanik und Gotik angesiedelten Malstil, der durch eine faltenreiche Gewandbehandlung mit scharfbrüchig-eckigen Faltenformen und Konturverläufen charakterisiert ist, die zu einer Verräumlichung und Belegung der Figuren beiträgt.⁵⁹ Zeigen sich damit bereits gotische Interessen, so tritt seit dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts allgemein⁶⁰ die westlich orientierte Gotik an die Stelle des Zackenstils.⁶¹

Haseloff hat den Zackenstil erstmals als in sich zusammengehöriges Stilphänomen erkannt⁶² und in seiner 1897 veröffentlichten Dissertation anhand ausgewählter Buchmalereien für den sächsischen Kunstkreis beschrieben. Er ging von zwei historisch datierbaren Psalterien aus, ordnete ihnen stilkritisch verwandte Handschriften zu und gliederte diesen Bestand in drei chronologisch geordnete Reihen.⁶³ Für sie hat sich allgemein der Begriff der Haseloffreihen eingebürgert.⁶⁴ In dem 1905 verlegten Nachfolgebänd einer Erfurter Kunstausstellung ergänzte Haseloff seine zweite Miniaturenreihe,⁶⁵ fasste mehrere stark byzantinisierende Miniaturen in einem Kreis um das Semeca-Missale und das ihm nächstverwandte⁶⁶ Goslarer Evangeliar zusammen und setzte sie von der zweiten Handschriftenreihe ab.⁶⁷

1929 legte Hahnloser eine von Rücker begonnene Studie zum Wolfenbütteler Musterbuch vor, das beide eng mit dem Goslarer Evangeliar einerseits und byzantinischen Monumentalmalereien andererseits in Verbindung bringen.⁶⁸ Im gleichen Jahr veröffentlichte Stange einen Aufsatz, in dem er sich um die Einordnung zahlreicher illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts bemüht, darunter in erster Linie solcher, die Haseloff in seinen Publikationen von 1897 und 1905 ansprach, ohne sie einer seiner Gruppen einzugliedern.⁶⁹

1964 publizierte Kroos eine Arbeit, in deren Mittelpunkt eine in Wien verwahrte Bildhandschrift niedersächsischer Provenienz steht, die darüber hinaus aber vor allem wegen der systematischen Auswertung der hagiographischen Daten aller Handschriften der drei