

Die beiden Beichtfiguren am Nordportal der Alten Kapelle zu Regensburg*

Von Franz Diethauer

Die Erforschung der romanischen Plastik hat eine bewegte Geschichte¹, die auch bei den beiden Portalfiguren am Nordportal der Alten Kapelle abgelesen werden kann. Die mittelalterliche Kirche hat den Schmuck der Gotteshäuser geliebt, aber Schmuck nur um des Schmuckes willen lag ihr fern. Emile Mâle, einer der besten Kenner mittelalterlicher Kunst, sagt einmal: „Das Mittelalter liebte leidenschaftlich die Ordnung, es organisierte die Kunst, wie es das Dogma, das menschliche Wissen und die Gesellschaft organisiert hat“².

Die mittelalterliche Kunst hatte eine dienende Aufgabe. „Solange sie diente, fragte sie nicht nach der Form, weil sie sie durch Dienst besaß. Die Form war kein Problem, solange das Überformale gesichert war Dienen heißt hier auch: sagen wollen. Der Sagetrieb, hoch über dem Bezirk formaler Ästhetik schwebend, blieb unserer Kunst immer eingewurzelt“³.

Die mittelalterlichen Theologen waren zweisprachig. Neben ihrem Latein, das die Sprache ihrer antiken Vorbildung und ihrer theologischen Hauptbildung, sowie die Sprache der Liturgie und der Wissenschaft war, verfügten sie über eine zweite über-nationale Sprache, die *Bildersprache*. Die Belehrung des Volkes durch deutende Bilder entsprach einer alten Übung der Kirche⁴. Die Kunst des Früh- und Hochmittelalters war Bildverkündigung im Dienst der Wortverkündigung⁵.

* *Anmerkung der Redaktion zu den beiden folgenden Abhandlungen:*

Die Entfernung der beiden romanischen Portalskulpturen aus ihren Nischen am Nordportal der Alten Kapelle in Regensburg auf Anraten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege (Dr. Kühenthal) und ihre Ersetzung durch Abgüsse bot die Gelegenheit zu genaueren Untersuchungen. Dies hat die Diskussion um die Deutung dieser Kunstwerke neu entfacht: Im Folgenden werden zwei konträre Standpunkte dargeboten: Der eine Autor – Diethauer – untermauert mit liturgisch-theologischen Argumenten die Interpretation der Figuren als Beichtszene, während der andere – Morsbach – von den bekannten traditionellen Deutungen (Taufe oder Beichte) abrückt und eine neue Lösung anbietet.

Nach frdl. Auskunft des Leiters des Bischöfl. Baureferats, Baudirektors Prell, wurden die von der Dombauhütte gefertigten Abgüsse Ende 1989 in die Nischen eingestellt; die Originale sollen voraussichtlich in der Kapelle der Vorhalle (rechts) ihren Platz finden. Erwogen wird auch, die beiden Gesimslöwen durch Abgüsse zu ersetzen.

¹ Michel, Paul: Tiere als Symbol und Ornament, Wiesbaden 1979, S. 11.

² Mâle, Emile: Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts, deutsch, Straßburg 1907, Einleitung IX.

³ Pinder Wilhelm: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1933, S. 39 f.

⁴ Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen, München 1967, S. 172.

⁵ Myss, Walter: Geburt des Menschenbildes. Mittelalterliche Plastik an der Kathedrale von Chur, Beuron 1971 S. 26. – Irenäus: Adversus haereses IV, 14, 3

Das VII. Allgemeine Konzil von Nicäa, das 787 im Bilderstreit entschied, faßte in einen Kanon die altkirchliche Übung, wonach der Künstler allein für die Ausführung verantwortlich sei, dagegen die Anordnung und Disposition Sache der Kirche sei⁶. Im auslaufenden XII. Jahrhundert machten die damaligen Stiftskanoniker das religiöse Programm. Die Kunstgeschichte braucht zur Rückenschlüsselung die Mithilfe der historischen Theologie⁷; denn „der Geist dieser Kunst ist nur aus dem Geiste mittelalterlicher Theologie und Liturgie voll zu erkennen“⁸. Zugleich ist die ikonographische Forschung ein gutes und notwendiges Fundament der künstlerischen Untersuchung, ist Teil der Kunstgeschichte⁹.

*Der Rokokoubau von 1752 mit der Verfremdung der
beiden Figuren zu historischen Persönlichkeiten*

Das Rokoko hat 1752 die zwei romanischen Menschenfiguren in Nischen rechts und links vom Nordportal untergebracht, hat sie inhaltlich verfremdet durch Beigabe einer Aufschrift. Der sitzende Geistliche wurde *Rupert* betitelt, der Kniende aber *Theodo*. Max Piendl schreibt 1966 zu „Fragen zur frühen Regensburger Stadt-Topographie“: „Es ist hier nicht erforderlich, nochmals auf die alte Regensburger Tradition näher einzugehen, nach der Herzog Theodo durch den hl. Rupert in der sogenannten Heidenkapelle bei der Alten Kapelle getauft wurde und diese Kapelle nicht nur die älteste Kirche in der Stadt, sondern im gesamten Lande sei. Bereits Max Heuwieser hatte 1926 in „Die Entwicklung der Stadt Regensburg im Frühmittelalter“¹⁰ diese mit der Heidenkapelle verbundene Legende, die erst seit dem 14. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt, als unglaubwürdig nachgewiesen. Es ist sehr naheliegend, daß sich durch das Diplom Heinrichs II. von 1002, in dem die Alte Kapelle zur *mater ecclesia* erhoben wurde, und daneben ganz allgemein durch den historischen Ruhm und die alte Tradition dieser Kirche eine solche geschichtlich zwar interessante, aber unglaubwürdige Legende herausbilden konnte“¹¹.

Karl-Heinz Betz hat 1978 nochmals eine verspätete Ehrenrettung für diese beiden romanischen Figuren versucht als geschichtliche Persönlichkeiten¹². Die Stiftskanoniker sind um 1880 aus wissenschaftlicher Sauberkeit und Ehrlichkeit von einem historischen Verständnis dieser Portalfiguren abgerückt. Im mittelalterlichen Regensburg sind übrigens ein Drittel aller Urkunden gefälscht oder verfälscht, man sehe nur die „Geschichte der Bischöfe von Regensburg“ an von Ferdinand Janner¹³.

⁶ Mansi, Ioannes Dominicus: *Sacrorum Conciliorum Nova et amplissima Collectio*. Graz 1960², Vol. 13 zu Nicäa II von 787. – Sauer, Joseph: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Münster 1964³, S. 278–281 u. 428.

⁷ Sauer (wie Anm. 6) S. 262 Anm. – Beyer, Oskar: *Romanik. Vom Sinn und Wesen früher mittelalterlicher Kunst*, Berlin 1923, S. 15 u. 17–19.

⁸ Elbern, Viktor-Hugo: Rezension zu Schrade, Hubert: *Malerei des Mittelalters. Die romanische Malerei. Ihre Majestas*, Köln 1963, In: *Das Münster* 17 (1964) S. 149f.

⁹ Schönewolf, Otto: *Die Darstellung der Auferstehung Christi*, Leipzig 1909, Vorwort VIII. – Die Religion in Geschichte und Gegenwart, 3. Aufl. (GGG) III, 674–676 „Ikonographie“. – Lurker, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1979, S. 263–265 „Ikonographie“ u. „Ikonologie“.

¹⁰ VO 76 (1926) S. 73–194, hier S. 103.

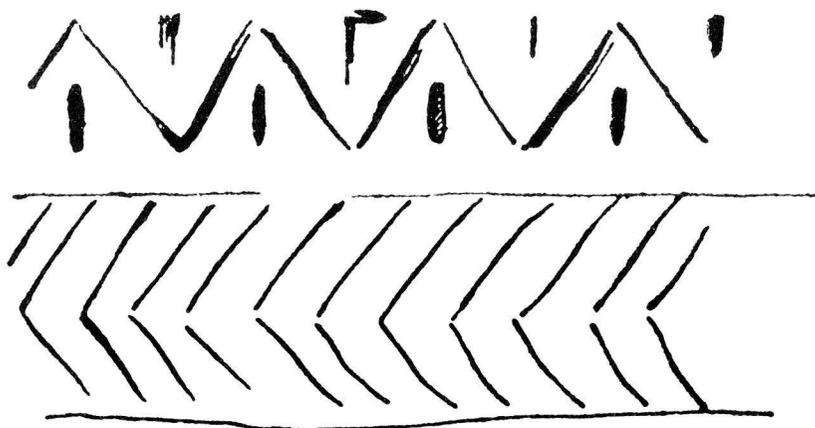
¹¹ VO 106 (1966) S. 81 oben.

¹² Betz, Karl-Heinz: *Das ikonologische Programm der Alten Kapelle zu Regensburg*, in: VO 118 (1978) S. 7–52, hier S. 15–17 mit Lit.

¹³ Janner, Ferdinand: *Geschichte der Bischöfe v. Regensburg* 3 Bde., Regensburg 1883–1886.



Ostgiebel von Murbach im Elsaß um 1134.
Beichtszene: Mann beichtet vor einem Mönch.



Steinzeitliche Zeichnung aus Isturitz in Spanien.

Die schlechte Note, die den Portalbildern gegeben wurde, rührte nicht zum geringsten Teil von dem Unmut her, daß man die Figuren nicht eindeutig zu erklären und zu deuten wußte. Jakob Burckhardt von Basel († 1897) nennt das einmal in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“: „Urteil aus Ungeduld!“¹⁴ „In Deutschland gab es in der Zeit von 1050–1250 von Anbeginn entwickelte und primitive Formen gleichzeitig nebeneinander. Das bedeutet: eine kontinuierliche Entwicklung der romanischen Skulptur – von einfachen bis zu reiferen Formen – gab es in Deutschland nicht“¹⁵. Kein Kunstgeschichtler darf bei Betrachtung romanischer Kunst vergessen, daß diese Kunst auf solidem Handwerk ruht¹⁶. Die Steinmetzen waren Leute vom Fach, die zur Ehre Gottes ein Äußerstes an Qualität leisteten. Wo es an hervorragenden Talenten fehlte, da herrschte wenigstens das gründliche Handwerk¹⁷. Das ganze Mittelalter kannte in ausdrücklicher Form keine neuzeitliche Ästhetik¹⁸. Unsere Kunstgeschichtler ergehen sich häufig in formal-ästhetischen Betrachtungen¹⁹. Karl-Heinz Betz meint, „diese künstlerisch wenig bedeutenden Figuren seien aus ihrem ursprünglichen, möglicherweise auch umfangreicheren Programmmzusammenhang gerissen“²⁰. Wir sind nicht die Spitze der Menschheitspyramide, es handelt sich bei der Romanik um einen ganz anderen Kulturkreis, wo wir als Richter unzuständig sind. Die Überheblichkeit der Kritiker – auch Seylers 1905²¹ – ist fehl am Platz.

Man darf von der Ansicht ausgehen, ein Kunstwerk sei ein Zeichen, mit dessen Hilfe jemand einem Betrachter eine Botschaft überbringen will²². Dabei ist es nur natürlich, zuerst einmal hinzuhören, was diese Gestaltungen uns sagen wollen²³. Die Alte Kapelle besaß im Mittelalter kein Taufrecht und besitzt es auch heute noch nicht. Der in der Vituskapelle stehende spätestromanische Taufstein in Becherform²⁴ stammt nach Alois Elsen²⁵ aus der Kirche St. Stefan und gehört der Mitte des 13. Jahrhunderts an. Dieser Taufstein wurde vom Stift wohl im 17. Jahrhundert erworben, diente lange als Weihwasserstein hinten im Schiff und wurde im 18. Jahrhundert in die Vituskapelle versetzt, um die Ruperti-Vita des 14. Jahrhunderts aufzumöbeln²⁶.

¹⁴ Kaegi, Werner, Jakob Burckhardts „Weltgeschichtliche Betrachtungen“, Bern 1947, S. 372.

¹⁵ Budde, Rainer-Albert Hirmer: Romanische Skulpturen, München 1979, S. 13.

¹⁶ Curtius, Ludwig: Die Wandmalerei Pompejis, Darmstadt 1972², hier: Klinkert, Walter: Bemerkungen zur Technik der pompejanischen Wanddekoration, S. 435–472, bes. S. 436.

¹⁷ Scheffler, Karl: Deutsche Baumeister als Beauftragte ihrer Zeit, München 1956⁴, S. 14 f., 17, 30, 33.

¹⁸ Michel (wie Anm. 1) S. 18.

¹⁹ Michel (wie Anm. 1) S. 13. – Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963. – Edgar de Bruyne: Etudes d'esthétique médiévale, 3 Bände, Brügge 1946. – Michel, Paul: Formosa deformitas. Bewwältigungsformen des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur, Bonn 1976.

²⁰ Betz (wie Anm. 12) VO 118, 16.

²¹ Seyler, Alfons, Die mittelalterliche Plastik Regensburgs, München 1905, S. 11.

²² Michel (wie Anm. 1) S. 15.

²³ Michel (wie Anm. 1) S. 14.

²⁴ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern Oberpfalz, (KDB), Regensburg II, 40-Figur 29, S. 37.

²⁵ Elsen, Alois: Das romanische Portal der Alten Kapelle in Regensburg, in: Deutsche Gaue 34 (1933) S. 23–27, hier: S. 25.

²⁶ Schmid, Joseph: Die Geschichte des Kollegiatstiftes U. L. Frau zur Alten Kapelle in Regensburg, Regensburg 1922, S. 243 – Abb. S. 245.

Man liebt in der Romanik nicht die höfische Eleganz der Plastiken, sondern die geistige Aussage, voll eigenwilliger Realistik und voll gedanklicher Bezogenheit. Es geht bei den plastischen Reliefs nicht darum, den Eindruck von Räumlichkeit und Tiefe zu gewinnen²⁷. Das *Figurale* ist der *Hauptsatz*, das *Ornamentale* ist der *Nebensatz*. Nach dem deutschen Philosophen Ernst Cassirer (1874–1945) erhält alles Einzelne seinen Sinn erst kraft der Verknüpfung, in die es eingeht²⁸. *Farbfassung* gehört zum Wesen mittelalterlicher Figuren. Die gemeißelten Bildwerke als mit der Architektur verwachsene Teilstücke wurden folgerichtig gleich ihr farbig behandelt²⁹. Die Farbe trägt nach Winkelmann zur Schönheit bei, ist aber nicht die Schönheit selbst³⁰. Die Farbe war attributiv³¹. In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden die beiden Figuren dick mit hellroter Ölfarbe angestrichen, so daß man sich schwer tat, sie zeitlich genauer einzuordnen, ob noch 11. oder erst 12. Jahrhundert³². Unter Dekan Joseph Schmid wurden die Portalfiguren abgelöst und freigelegt und dann wieder eingesetzt in die Nischen, die sie seit 1752 innehaben. Im Sommer 1922 fotografierte die von Ölfarbe gereinigten Figuren Werkmeister Andreas Beringer im Auftrag von Hans Karlinger für eine Buchveröffentlichung³³.

Augustinus, der große Kirchenlehrer († 430), ist der geistige Baumeister des Abendlandes. In seiner Schrift: *De Musica*, Buch 5, Kapitel 13, handelt er vom *Metrum*, vom *Vers*, der zwei Glieder braucht, die einander entsprechen. Das ist für die kommenden Jahrhunderte das Gesetz der Paargkeit, wo zwei Glieder zueinander treten und eine höhere Einheit bilden. Die Gesetze der Metrik gelten nicht bloß für die Dichtkunst und Musik, sondern auch für die Architektur. Augustins Ästhetik ist im Mittelalter autoritativ³⁴. Übrigens kennt Augustinus auch den Dreieraufbau, die Gruppe mit verbindendem Mittelpunkt. Wir Modernen halten die Gruppenbildung für das Höhere³⁵, aber wir liegen hier falsch. Die Zweiergruppe erfordert keine Einordnung in ein höheres Programm mit mehr Figuren.

Die *Sitzfigur* ist der geistige *Brennpunkt*. Sitzen ist Ausdruck der Ruhe und Würde, Vorschrift für einen Richter³⁶. Das Sitzen des Priesters bei bestimmten Gebeten und Funktionen ist Ausdruck seiner gottgewollten Autorität, hier im Buß-

²⁷ Verheyen, Egon: *Das Goldene Evangeliar von Echternach*. München 1963, S. 1963, S. 19 u. 27.

²⁸ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 1977, I, VIII Vorwort.

²⁹ Phleps, Hermann: *Farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter*, Berlin 1937², S. 102.

³⁰ Wolf, Karl L. *Über das Schöne in Natur und Kunst in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 4 (1958) S. 71–82, hier S. 74 A 3).

³¹ Kraus, Franz Xaver: *Geschichte der Christlichen Kunst*, Freiburg 1897, II, 1, 112 u. 457. – RDK VI, 1461–1492 Farbe.

³² Waldersdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896⁴ S. 263.

³³ Karlinger, Hans: *Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Augsburg 1924, T 48/49, Text S. 34.

³⁴ Dahmen, Walther: *Gotische Glasfenster. Rhythmus und Strophenbau* Bonn-Leipzig 1922, S. 5. – Perl, Carl Johann: *Aurelius Augustinus: De musica libri sex*, Deutsch, 3. Aufl. Paderborn 1962, S. 59–62.

³⁵ Lütgen, Eugen: *Romanische Plastik in Deutschland*, Leipzig 1923, S. 36.

³⁶ Lurker, Manfred: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1973, S. 291 f.

gericht als der geistliche Richter³⁷. In Sitzfiguren lebt im Mittelalter viel von der Antike weiter³⁸. In der bildenden Kunst ist die Körpersprache die Sprache des Menschen schlechthin und gewinnt Dauer durch die Fixierung in typischen Formen³⁹.

Das *Haupt* bezeichnet das höchste und vornehmste Glied des menschlichen Leibes, ist der höchste Bedeutungsträger⁴⁰. Im Kopf als dem wichtigsten Teil des Menschen drückt sich seine Persönlichkeit konzentriert aus⁴¹. Nach dem Redner Cicero ist das Antlitz der hauptsächlichste Sitz des Ausdrucks. Jedes äußere Gesicht ist Ausdruck eines inneren Gesichts, einer Vision von Mensch, Welt und Gott. Die Sprache des Antlitzes überragt zunächst und vor allem die Sprache aller anderen Glieder und zwar schon durch ihre größere Eindringlichkeit und Klarheit. Alle Menschen haben in der Hauptsache die gleiche Miensprache, sie ist eine Weltsprache. Der Kopf ist der empfindenste Körperteil⁴². Chinesische Weisheit sagt: „Das Gesicht ist das Wichtigste am Leibe, die Augen sind das Wichtigste am Gesicht“⁴³. Die Romanik liebt weit geöffnete Augen⁴⁴, die die Schau des Geistes zeigen; der gerade Blick ist die offene Auseinandersetzung mit der Welt⁴⁵. Dieser Männerkopf hat den guten Blick⁴⁶. Platon redet von dem Band, das das Licht um den Gesichtssinn und die Möglichkeit des Gesehenwerdens schlingt⁴⁷. Und wie das Sehen nach Aristoteles als ein Berühren gelten kann, so auch das Erkennen⁴⁸. Sehen ist also ein Berühren mit dem Geist, dem das Erkennen folgt. Blick und Verstand sind aufs engste verwandt⁴⁹. Das Sehen ist also als ein unvollkommenes, aber in die Ferne gehendes Tasten zu betrachten, das sich der Lichtstrahlen als langer Taststangen bedient⁵⁰.

Die *Nase*⁵¹ ist das Organ des Atmens und Riechens. Das Leben zeigt sich am Atmen der Nase. Langnasigkeit ist nach der Bibel – Buch der Sprüche 16, 32 – ein gutes Zeichen. Es müssen an einem romanischen Bildwerk alle Einzelheiten zusammen-

³⁷ Ohm, Thomas: Die Gebetsgebärden der Völker und das Christentum, Leiden 1948, S. 335. – Doelger, Franz Joseph: Das Niederknien zum Gebet, in: Antike und Christentum, 5 (1936).

³⁸ Moebius, Hans: Über Form und Bedeutung der sitzenden Gestalt in der Kunst des Orients und der Griechen, Berlin 1927.

³⁹ Neumann, Gerhard: Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965, S. 3.

⁴⁰ Biblisch-Historisches Handwörterbuch II, 656f.

⁴¹ Vries, Jan de: Keltische Religion, Stuttgart 1961, S. 255.

⁴² Ohm (wie Anm. 37), S. 150f.

⁴³ Ohm (wie Anm. 42), S. 156f.

⁴⁴ LCI I, 222–224 „Auge“. – RDK I, 1242–1248 „Auge“. – TWNT V, 376–379 „Auge“. – LCI (Aurenhammer-Wien) I, 259 „Auge“. – HDA I, 679–711 „Auge“. – Lurker (wie Anm. 9) S. 32–34 „Augen“. – Sachs-Badstübner-Neumann: Christliche Ikonographie in Stichworten, München 1975, S. 48 „Auge“. – Forstner, Dorothea: Die Welt der Christlichen Symbole, Innsbruck 1977³, S. 331 „Auge“ – BHH I, 153 „Auge“. – Haag, Herbert: Bibellexikon, Köln 1968², Sp. 140f. „Auge“. – DACL XII/2 „oeil“ 1936–1943. – LThK I, 1073 f. „Auge“.

⁴⁵ Strehle, Hermann: Mienen, Gesten und Gebärden, München - Basel 1954, S. 85, 88, 95.

⁴⁶ Seligmann, Siegfried: Der böse Blick und Verwandtes, Berlin 1910, 2 Bände. I, 247. – RAC II (Stuttgart) 429–433 Blickrichtung.

⁴⁷ Platon: Rep. VI p 507 a–508 b.

⁴⁸ Aristoteles: Met. O 10. p. 1031 b.

⁴⁹ Bultmann, Rudolf: Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum, in: Philologus. Zeitschrift für das klassische Altertum. 1948, Heft 1/2.

⁵⁰ Fritsch, Wilma: Links und rechts in Wissenschaft und Leben, Stuttgart 1964, S. 172 A 15.

⁵¹ Forstner (wie Anm. 44) S. 344 „Nase“.

stimmen, denn das Mittelalter baut ein Gesamtwerk auf durch Zusammenfügung von Teilen⁵².

Die *Ohren* sind bei beiden Figuren klar zu sehen und ausgearbeitet, nicht vom Haupthaar zugedeckt, sondern freiliegend. Das Körperglied, das man Ohr nennt, ist Sinnbild für die Fassungskraft, aber mit einem eigenen Akzent, der ihn vom Auge unterscheidet, und zwar heißt hören = gehorchen. Ohren haben bedeutet, fähig zu sein zu verstehen, aber gleichzeitig auch die Möglichkeit haben, sie zu verstopfen, wenn man nicht hören und nicht verstehen will. Das Ohr selbst kann mit dem Herzen gleichgesetzt werden⁵³. Altes und Neues Testament sind davon überzeugt, daß der Mensch nicht schon mit der Wahrnehmung des Ohres das rechte Hören besitzt, sondern erst mit der Bereitschaft, dem gehörten Wort Glauben zu schenken. Im Letzten und Tiefsten muß Gott das Ohr des Menschen für das rechte Hören öffnen⁵⁴. „Das Ohr neigen“ nach Sprüche 22,17 heißt, sich dem Gesprächspartner öffnen, ihm zuhören, lauschen. Wie es ein inneres Auge gibt, so gibt es auch ein inneres Ohr⁵⁵. Nach dem I. Korintherbrief 2,9 steht das Ohr für den ganzen Menschen.

Der Mund des sitzenden Priesters ist leicht geöffnet. Den Mund öffnen heißt sprechen. Zum Beichten gehört das Sprechen, das Bekenntnis des Beichtenden wie der Zuspruch des Priesters und die Lossprechung, die nur mit Worten geschehen kann⁵⁶.

Zum Unterschied vom Knienden trägt der sitzende Priester kurzes Haupthaar. Es ist vorne an der Stirn gerade geschnitten und zeigt die *Tonsur* der Kleriker an, damals der Schnitt eines Haarkranzes⁵⁷. Haar und *Bart* spielen in der religiösen wie in der Rechtssymbolik aller Zeiten eine wichtige Rolle⁵⁸. Von jeher galt im Morgenland der Bart als Zierde des Mannes, als Zeichen der Würde, als Ausdruck männlicher Kraft, der Achtung und Ansehen verlieh⁵⁹. Während im 12. Jahrhundert die Kleriker bartlos waren, trägt dieser Geistliche aber einen schmalen Oberlippenbart und einen Backen-Kinnbart, der nicht lange ist und unten in einer Spitze endet. Das ist in der Zeit von Kaiser Friedrich Rotbart die große Mode der Männerbarttracht, kurzgeschnitten, wohl mit dem Tragen eines Helmes zusammenhängend, wo man keinen langen Bart brauchen konnte. Dieser Geistliche ist ein Adelliger, der auf seinem Bart besteht als Zierde und Zeichen, das Achtung und Ansehen verleiht⁶⁰. Die Feinsträhigkeit des Bartes gehört zur guten Grundaussage der Person des Trägers.

Hände und *Arme* sind die eigentlichen Werkzeuge des Handelns⁶¹. Die Hände tragen keine Handschuhe, der Dargestellte kann also kein Bischof sein. Die Rechte wird

⁵² Haeberlein, Fritz: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 3 (1939) S. 76–126, hier: S. 99.

⁵³ I. Könige 3,9; Sprüche 23,12. – Dufour, Xavier-Léon: Wörterbuch zum NT, München 1975, S. 318: „Ohr“.

⁵⁴ LThK VII (Freiburg 1986) 1122.

⁵⁵ Lurker (wie Anm. 36) S. 224. – Haag (wie Anm. 44) 1256 f. „Ohr“

⁵⁶ Haag (wie Anm. 44) 1181 f. „Mund“. – LThK VII, 678 f. „Mund“.

⁵⁷ LThK X, 250 f. „Tonsur“.

⁵⁸ Friedensburg, Ferdinand: Die Symbolik der Mittelaltermünzen, Berlin 1913 I. Teil, 1922 Teile II und III. S. 185.

⁵⁹ BHH I, 200 f. – Menzel, Wolfgang: Christliche Symbolik, Regensburg 1854, I, 109. – Post, Paul: „Bart“, in: RDK I, 1472.

⁶⁰ LThK II, 4 f. „Bart“. – Haag (wie Anm. 44) 169 „Bart“.

⁶¹ Strehle (wie Anm. 45) S. 129. – Haag (wie Anm. 44) 661–663 „Hand“. – Lurker (wie Anm. 36) S. 128–130 „Hand“.

auf das rechte Knie aufgestützt, an eine seitlich niedere Stuhllehne angelehnt. Die Linke leistet Hilfestellung und Unterstützung. Was die beiden Hände halten, wird später ausgedeutet.

Die Kleidung des sitzenden Priesters

Die *Kleidung* ist eine Art anderes Ich. Die Kleidungsstücke, die mit dem menschlichen Leib in Berührung kommen, haben deshalb auch teil an seiner „Macht“. Die besondere Gewandung betont den Unterschied der sakralen und der profanen Welt⁶². Das Haupt trägt den sogenannten *Camauro*, vom Lateinischen *camelaucum*, eine Mütze aus Kamelhaaren, die Vorform des späteren Biretts⁶³. Nach einer Urkunde der Abtei St. Gallen aus dem Jahre 816 gehört das *camelaucum* zur Kleidung des Mönches.⁶⁴ Das *Camelaucum* war Kopfbedeckung der Könige, der Mönche, des Klerus und der Krieger⁶⁵. Die Geistlichkeit blieb barhäuptig im Gottesdienst bis ins 10. Jahrhundert hinein⁶⁶. Das Tragen einer Kopfbedeckung nahm in der Zeit der Staufer zu, war also eine Modeerscheinung, wenn auch die Barhäuptigen noch in der Überzahl waren⁶⁷. Oben am *Camauro* ist ein Knopf, er dient zum leichteren Auf- und Absetzen. Vorne ist der Schnitt rund, die Ohren werden größtenteils freigelassen, nach hinten kann der *Camauro* tiefer hinabreichen und wärmen.

Über der Untertunika wird das *Superpelliceum* getragen, eine weite Leinentunika, die bis zu den Fußknöcheln hinabreichte und nicht gegürtet wurde. Das *Superpelliceum* wird im 11. Jahrhundert erwähnt, die Zeit des Aufkommens dieses liturgischen Gewandes liegt in der Spätzeit des 1. Jahrtausends. Nach Durandus wurde das *Superpelliceum* so benannt, weil es einst über den Pelztuniken (Pelzröcken) getragen wurde. Am frühesten muß das *Superpelliceum* beim Chorgebet in Gebrauch gekommen sein. Bei Spendung der Sakramente und bei Vornahme kirchlicher Segnungen dürfte das *Superpelliceum* sich erst im Laufe des 12. Jahrhunderts eingebürgert haben. Es ist Bestandteil der Chorkleidung und gehört zur gewöhnlichen Tracht der Chorherrn in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts. Die um die Wende des 12. Jahrhunderts entstandenen Statuten für die Augustinerchorherrn von St. Victor in Paris bestimmten, es sollten die Ärmel nicht mehr als zwei Handbreiten über die Finger hinausreichen. Wie die Ringe nächst den Handknöcheln zeigen, war das *Superpelliceum* an den Unterarmen beachtlich eng. Bei Kälte ließen sich die überlangen engen Ärmel wie Handschuhe über die Hände ziehen. Am Ende des 12. Jahrhunderts erwähnt Sicard von Cremona das *Superpelliceum* als liturgisches Gewand⁶⁸. Eine schmale fußknöchellange Stola, wie sie damals getragen wurde zur Sakramentspendung, vermag ich nicht auszumachen.

Als Schulterkragenmantel wird die sogenannte *Almutia* getragen⁶⁹. Ursprünglich ist sie eine über Schultern und Nacken verlängerte Kopfbedeckung der Kanoniker

⁶² Lurker (Anm. 36) S. 167–170 „Kleid, Kleidung“.

⁶³ LThK II, 899 „Camauro“. – DACL II, 1781 ff.

⁶⁴ Sirch, Bernhard: Der Ursprung der Bischöflichen Mitra und päpstlichen Tiara, St. Ottilien 1975, S. 67.

⁶⁵ Sirch (wie Anm. 64) S. 106.

⁶⁶ Sirch (wie Anm. 64) S. 26, 29.

⁶⁷ Sirch (wie Anm. 64) S. 30.

⁶⁸ Braun, Joseph: Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Freiburg 1907, S. 135–144. – LThK IX (Freiburg 1986) 1190. – Sauer, Joseph, Eine Geschichte der liturgischen Gewandung, in: Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung vom 8. April 1910, S. 114.

⁶⁹ LThK I (Freiburg 1986) 363 „Almuzia“. – RDK I, 403 „Almucia“.

beim Chorgebet, später ein aus Kragen und Kapuze bestehendes Schultermäntchen, meist wie hier aus Pelzwerk. Für die geistliche Kostümkunde ist dieser Kanoniker wichtig, denn er zeigt den Zustand der Kanonikerkleidung um 1200⁷⁰.

Hochinteressant ist das kleine gesäumte Leinentüchlein, das der sitzende Kanoniker mit der Rechten hochhält vors Gesicht, wobei die Linke Hilfsstellung leistet und mitunterstützt. Das *Beichttüchlein* ist ein paraliturgisches Stück, über das kein mittelalterlicher Liturgiker etwas schreibt⁷¹. Das ist aber kein Grund, es abzuleugnen, denn dieser Kanoniker führt es ja vor bei einer Beichte in den Jahren zwischen 1190–1200. Das Leinentüchlein ist sogar ein starker Beweis dafür, daß hier eine Beichte dargestellt ist. Das Mittelalter kennt keinen Mini! Der Steinmetz vermag sehr wohl darzustellen, was aus Leinwand ist, was aus Tuch, was Pelzwerk und was aus Leder ist. Gewaltsame Erklärungen und Zwangsvorstellungen helfen nicht zur Ausdeutung romanischer Kunst! Es geht nicht an, mit einer Symbolfibel bewaffnet sich vor romanische Bilder zu stellen, als hätte man den Deute-Dietrich in Händen, wo sich die mittelalterliche Geistigkeit aufschließen müßte⁷²! Ein Kunstgeschichtler, der eine romanische Figur nicht versteht, wird sich in der Wahl seiner Worte vergreifen. Man muß sehen, was dargestellt ist; nicht zu sehen glauben, was man glaubt, es sei dargestellt!

Die *Schuhe* sind Schlupfschuhe aus weichem Leder, wie man sie damals trug und auch beim Mönchsbaumeister Rydan innen am Eingang der Schottenkirche um 1185 beobachten kann⁷³. Die Schuhe sitzen knapp, so daß keine Schnürung notwendig ist. Der Träger solcher Schuhbekleidung kann kein Bischof sein, da ein solcher offene oder geschlossene Sandalen tragen würde im geistlichen Dienst⁷⁴.

Der Beichtstuhl

Eligius von Noyon (588–600) berichtet von der Beichte, daß sie außerhalb des Kirchenschiffes und zwar an der linken Seite dasselben (in sinistra parte) geschehen müßte. Der Beichtvater saß auf einem *Sessel* und ihm gegenüber der Beichtende, der vor und nach dem Sündenbekenntnis eine tiefe Kniebeuge machte. Die Beichte geschah nie zwischen dem Gottesdienst, sondern vor demselben, und nach der Beichte pflegte der Beichtvater für jene, deren Beichte er gehört hatte, die heilige Messe zu lesen⁷⁵. Nach einem Alcuin zugeschriebenen „Tractatus de divinis officiis“ wurde in karolingischer Zeit die Beichte abgelegt, wie folgt: Der Beichtende verneigt sich vor dem auf einem Stuhl sitzenden Priester, spricht das „Dominus propitius esto mihi peccatori“ (= Gott sei mir Sünder gnädig!), worauf ihn der Beichtvater neben sich sitzen läßt, der Beichtende legt so sein Bekenntnis ab, kniet dann vor dem Priester nieder, um seine Reue auszudrücken, steht auf und erwartet die Sentenz des Beichtvaters. Nach der Lossprechung kniet er wieder nieder, worauf der Priester ihn aufhebt und mit ihm zum Beten mehrerer Psalmen in die Kirche eintritt. Die Beichte wurde demnach außerhalb der Kirche, evtl. im Nartex, in der Vorhalle oder in einem

⁷⁰ Braun (wie Anm. 68) S. 355 f.

⁷¹ Doelger, Franz Joseph: Antike und Christentum, 6 (1950) S. 201.

⁷² Michel (wie Anm. 1) S. 162

⁷³ Karlinger (wie Anm. 33) T 35.

⁷⁴ Braun (wie Anm. 68) S. 384, 396, 402. – MPL 221, 599 ... sandalia ...

⁷⁵ Binterim, Anton Joseph: Die vorzüglichen Denkwürdigkeiten der Christ-Katholischen Kirche. Mainz 1829, Band V/Teil II S. 193 f.

der Kirche anhängenden Gebäude abgelegt⁷⁶. Der guterhaltene Bilderzyklus des Karlsschreins im Aachener Münster, den Meister Nikolaus von Verdun um 1200 anfertigte, enthält eine Darstellung der Beichte Kaiser Karls des Großen. Der Kaiser beichtet sitzend vor seinem gleichfalls sitzenden Beichtvater, dem hl. Ägidius⁷⁷.

Eine weitere Beichtdarstellung – 1134 – bringt die Ostseite der ehemaligen Abtei Murbach im Elsaß, wo frontal auf einem Armstuhl ein Mönch sitzt und die Beichte eines im Fersensitz knienden Mannes zu seiner Linken abnimmt⁷⁸.

Am romanischen Riesenportal von St. Stephan in Wien gegen 1250 ist ein Domherr mit Almutia in Halbfigur abgebildet, wohl sitzend, dem von Norden her ein kniender Mann in Fellkleidung – das ist das Bild der Sünde! – die Hände entgegenstreckt. Der Beichtvater umschließt mit seinen Händen die des Beichtenden. Die Handumschließung ist eine Rechtsgebärde der Kommendation, Empfehlung, Selbstübergabe unter einen Schutzherrn⁷⁹. Eine solche Handumschließung geschah in der Beichte noch im 13. Jahrhundert. Der Sünder empfahl sich in die Hände des Priesters, der die Sündennachlassung fürbittend vermittelte⁸⁰. Miniaturen in Handschriften der Zeit enthalten öfters ganz ähnliche Beichtbilder⁸¹.

Der *Beichtstuhl* ist noch lange kein rein kirchliches Möbel, sondern ein Stuhl mit oder ohne Lehne für die Arme, er kann auch eine Rückenlehne haben. In der Oberkirche der ehemaligen Nonnenkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn aus der Zeit 1150–1160 steht rechts vor der Apsis ein würfelförmiger Steinsitz, der auf der Schauseite mit einem Lebensbaum reliefiert ist⁸². Auch in der Ostkirche wurde damals die Beichte in gleicher Form vor einem sitzenden Priester abgelegt, wobei ein üblicher Stuhl benutzt wurde, der auf einem Podest von einer Stufe steht⁸³. Der Beichtstuhl des Mittelalters sollte an einem zugänglichen und sichtbaren Platz, im allgemeinen in einer Kirche oder öffentlichen oder halböffentlichen Kapelle aufgestellt sein. Der mittelalterliche Beichtstuhl war ein beweglicher offener Stuhl⁸⁴.

Der beichtende Mann

Der Beichtende kniet im Fersensitz auf einem kräftigen Brett zur Rechten des Beichtvaters, das ist die gute Seite! Der Kniesitz ist die Verbindung von Knien und Sitzen, wo der Oberkörper auf den Fersen ruht. Die Verkleinerung des Leibes durch Niederknien entspricht der Demut des Herzens, somit ist Knien das Opfer der aufrechten Menschengestalt vor Gott aus Demut⁸⁵. Das Haupthaar ist lang und kräftig nach hinten gekämmt. Freie und Adelige trugen langes Haupthaar im Mittelalter⁸⁶.

⁷⁶ Schlombs, Wilhelm: Die Entwicklung des Beichtstuhls in der Katholischen Kirche, Düsseldorf 1965, S. 17 f.

⁷⁷ Schnitzler, Hermann: Rheinische Schatzkammer. Die Romanik, Düsseldorf 1959, Abb. 41 auf S. 20.

⁷⁸ Kautzsch, Rudolf: Romanische Kirchen im Elsaß, Freiburg 1927, T 69 oben Ausschnitt vom Ostgiebel 1134.

⁷⁹ Wiebel, Richard: Die geistige Botschaft romanischer Bauplastik, München 1940, S. 68.

⁸⁰ Amira, Karl: Handgebärden im Sachsenspiegel, München, S. 163 ff., u. 240 f. – Wiebel (wie Anm. 79) S. 68.

⁸¹ Schlombs (wie Anm. 76).

⁸² Doelger (wie Anm. 71) T 2.

⁸³ Schlombs (wie Anm. 76) S. 20.

⁸⁴ RDK II, 183 „Beichtstuhl“ ff.

⁸⁵ Ohm (wie Anm. 37) S. 58, 351, 358. – Lurker (wie Anm. 36) S. 170 f.

⁸⁶ Wera von Blankenburg, Heilige und dämonische Tiere, Leipzig 1943, S. 285.

Der Lippenbart ist lang und dünn. Der Backen-Kinnbart ist kurz gehalten und betont die Männlichkeit seines Trägers⁸⁷. Der Beichtende trägt ein langes faltenreiches Kleid. Oben am Hals hat es eine schmale Borte, liegt am Oberleib gut an, am stärksten an den Armen, wo es wegen der Ärmelüberlänge drei Ringfalten wirft gegen das Handgelenk zu. Von den Knien abwärts fallen die Falten parallel, wie auch beim gegenüberstehenden Geistlichen beim Superpellicum. Die Füße tragen die üblichen Schlupfschuhe. Das Kleid ist oberhalb der Hüften gegürtet, zwei Bänder der Knötung fallen seitlich weit hinab.

Die Oberarme sind abwärts gerichtet, die Unterarme schief aufwärts, die Hände sind ineinander geschlagen etwa so, daß über die linke lockere Faust die enganeinandergeschlossenen Finger der rechten Hand gelegt sind, eine uralte Gebärde der Anbetung⁸⁸. Das Haupt ist leicht geneigt nach vorwärts, unterstützt also die demütige Haltung des Kniens, aber diese Geste ist etwas ausdruckschwächer als das Knie⁸⁹.

Der *Beichtende* kann mit dem *verlorenen Sohne* im Gleichnis bei Lukas 15, 20–24 verglichen werden etwa in der Auslegung durch Petrus Chrysologus⁹⁰. Das lange *Haupthaar* zeigt an den Schmuck der Gerechtigkeit, denn nach Matthäus 10, 13 sind selbst die Haare eures Hauptes gezählt. Zugleich ist langes Haupthaar das Zeichen der Freiheit und des Adels der Kinder Gottes⁹¹. Der Vater läßt ihm das beste *Kleid* bringen und anziehen; denn seine Barmherzigkeit kennt kein Zaudern. Nach dem Galaterbrief 3, 27 hat er Christus angezogen als Kleid, seine früheren guten Werke sind wieder aufgelebt⁹².

Die Vaterliebe ist nicht zufrieden damit, dem Sohn die Befreiung von der Schuld zu verleihen, er ruht nicht, bis ihm auch die frühere Ehrenstellung zurückgegeben wird durch einen *Ring*, der ihm an den Zeigefinger der rechten Hand gesteckt wird. Der Ring ist das Siegel des Glaubens⁹³. Der Ring am Finger bekundet Würde und Macht⁹⁴. Nach der hl. Hildegard von Bingen ist die Liebe das Schmuckstück der Werke Gottes, gleichwie ein Ring durch einen edlen Stein geschmückt wird⁹⁵. Das ganze öffentliche und private Leben war früher zu seiner ordnungsgemäßen Abwicklung auf das Siegel des freien Mannes angewiesen⁹⁶. Den *Gürtel* der Freude sollte er wieder tragen nach Psalm 29, 12⁹⁷. Der Gürtel ist Zeichen des innigen Verhältnisses zwischen Gott und den Menschen⁹⁸. Die zwei Gürtelbänder erinnern an die doppelte Liebe, die Liebe zu Gott und zu den Menschen⁹⁹. So ist der Gürtel das

⁸⁷ RDK I, 1472 Bartform der Romanik um 1150–1200.

⁸⁸ Kneel, Othmar: Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament, Zürich, 1977², S. 14, 287, 295. – Von Troja bis Amarna. The Norbert Schimmel Collection, Mainz 1978, Bilder 121 und 123. – Liegel, N.: „Liturgiae catholicae orientales“. Album, Steyl-Kaldenkirchen 1962, S. 13 – Bild 41.

⁸⁹ Ohm (wie Anm. 37) S. 273.

⁹⁰ Petrus Chrysologus, in: Bibliothek der Kirchenväter, Band 43, Kempten 1923, Vortrag 38. S. 211 f.

⁹¹ Pitra, Ioannes Baptista: „Analecta Sacra Spicilegio Solesmensi parata“, Tomus II: Patres Antenicani, Paris 1884, 529, 5.

⁹² Pitra (wie Anm. 91) II, 57, 4 u, 528, 38.

⁹³ Pitra (wie Anm. 91) II, 58, 34 = 535, 69.

⁹⁴ Lawrence, D. H.: Landschaft und Geheimnis der Etrusker, Zürich 1955, S. 58.

⁹⁵ Hildegard von Bingen: MPL 197, 982 C.

⁹⁶ Doelger, Franz Joseph: Sphragis, Paderborn 1911. Nach Tertullian S. 86 u. Herodot S. 9.

⁹⁷ Pitra (wie Anm. 91) II, 58, 17. – Haag (wie Anm. 44) 645 „Ring“.

⁹⁸ Jeremias 13, 1–11.

⁹⁹ Augustinus: MPL 38, 213 u. 35, 1531. – Gregor der Große: MPL 76, 1139 A.

Band der Vollkommenheit nach dem Kolosserbrief 3, 14; zugleich das Zeichen der Freiheit von schlimmer Lust, Zeichen der Selbstbeherrschung¹⁰⁰.

Wie arm kam der zurück, der so reich davongegangen war; denn von seinem ganzen Vermögen brachte er nicht einmal *Schuhe* an seinen Füßen zurück. Der Vater läßt ihm neue Schuhe anziehen; denn auch seinen Füßen sollte nicht bleiben die entehrende Blöße; er sollte neubeschuht wieder wandeln auf den Pfaden des früheren Lebens. Die Schuhe des Friedens sollten ihn schmücken¹⁰¹.

Das Ornament unten

„Das ikonographische Programm wird vervollständigt durch Zierstücke, die wichtige Gedanken aussprechen“¹⁰². Die Bodenplatten haben kräftige waagrechte alternierende Wulste und Kehlen als Profil. Unter dem Beichvater ist das Ornament gemustert wie Pfeilspitzen, die eine Bewegung hin zum Beichtenden aufnehmen. Unter dem Beichtenden sind die Pfeilspitzen ganz nach abwärts gerutscht, betonten aber noch die Bewegung, wie wenn sie hier sich der Ruhe nähere. Das Motiv ist weiterlebendes Gut der Steinzeit¹⁰³. Dieses Zierstück findet sich auch im berühmten Goldenen Kodex von St. Emmeran in Regensburg auf Säulen¹⁰⁴ Talmud und Midrasch wissen davon, daß der Anfang der Sünde gleicht dem Faden der Spinne und zuletzt wird die Sünde wie ein Wagenseil oder ein Schiffstau¹⁰⁵. Wer aber romanische Kunst wirklich kennt, weiß, daß nicht der Anfang intendiert ist, sondern das gute Ziel. Hier ist die Lossprechung und der Friede mit Gott im Wesen dargestellt. So hatte das Ornament als Farbfassung wahrscheinlich lichtetes Rot, die Farbe der Gottesliebe und des reinigenden Feuers der Reue und Buße, des göttlichen Erbarmens.

Zusammenfassung

Romanische Figuren sind Gebärdefiguren, die in hohem Maße durch Gebärde wirken, wesenhaft Gebärde sind, formgewordenes Verhalten¹⁰⁶. Was nur als Innen erfahrbar ist, ist hier außen; aller Sinn ist Gestalt¹⁰⁷. Der Ikonograph bewegt sich ständig zwischen der Skylla des Übersehens von bedeutungstragenden Zügen und der Charybdis der Überinterpretation von bedeutungsleeren Zügen, die am materialen Träger haften¹⁰⁸ Nach Augustinus gibt es res tantum (= reine Dinge), wie Gott, Christus, Engel, böse Geister, Kirche, Sakramente, Apostel und Gerechte, Irrlehrer und Sünder, Tugenden und Laster ... Hl. Schrift¹⁰⁹. Nicht alles, was die

¹⁰⁰ Haag (wie Anm. 44) 645 IV. – Blume, Clemens: Unsere liturgischen Lieder, Regensburg 1932, S. 105.

¹⁰¹ Pitra (wie Anm. 91) II, 59, 37 = 531, 43.

¹⁰² Festschrift Wilhelm Pinder, Leipzig 1938. Rudolph, Herbert: Vanitas, S. 405–433, hier S. 408.

¹⁰³ Kühn, Herbert: Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum, Berlin, Leipzig 1929, S. 305 – Abb. 89 aus Isturitz in den Pyrenäen.

¹⁰⁴ Leidinger, Georg: Codex Aureus in Facsimile, München 1921–1925, 6 Bände, hier II, 11 v. u. 12 r.

¹⁰⁵ Strack-Billerbeck: Kommentar zum NT aus Talmud und Midrasch, 4 Bände I, 1011 u. II, 523, München 1922–1928.

¹⁰⁶ Messerer, Wilhelm: Plastik in Frankreich, Köln 1964, S. 28.

¹⁰⁷ (Wie Anm. 106), S. 35.

¹⁰⁸ Michel (wie Anm. 1) S. 22 f.

¹⁰⁹ Michel (wie Anm. 1) S. 40 A 34.

Romanik als Geschehenes erzählt, ist auch hinterfragbar und muß noch etwas anderes bedeuten, wie Augustinus sagt ¹¹⁰

Die Gesamtdeutung ergibt sich aus dem Grundsatz der Bezogenheit ¹¹¹. Nun gilt es das Ganze zu erfassen; einzeln sind die Figuren nur hingeworfene Worte; sie fügen sich zusammen zum Vers, zur Strophe, zum Lied ¹¹². Eine Beichte stellt nur eine Beichte dar und nicht zugleich auch eine Taufe! Bei einer Taufe müßte der nackte Täufling in der Holzkufe stehen, neben ihm der stehende Bischof ¹¹³. Gewalt-same Erklärungen verfälschen romanische Kunst ¹¹⁴. Es ist unumgänglich nötig, die Geschichte des Beichtsakraments in Vergangenheit und Gegenwart gründlich zu studieren, bevor man urteilt ¹¹⁵.

Am ehesten zierten die beiden Beichtfiguren einst innen in der Vorhalle ein kleines Portal, das zu einer Beichtkapelle führte. Nach Honorius, dem Regensburger Schottenmönch († nach 1156), ist der Bilderschmuck die Literatur der Ungebildeten ¹¹⁶. Die Beichtbilder sagten an im Bild: Hier ist eine Beichtkapelle, hier ist Beichtgelegenheit!

¹¹⁰ Augustinus, *De Civitate Dei*. XVI, 2.-Hugo von St. Victor: MPL 175, 12 D.

¹¹¹ Messerer (wie Anm. 106) S. 14.

¹¹² Wolfram von den Steinen: *HOMO CAELESTIS*. München-Basel 1965, Textband S. 24.

¹¹³ Sighart, Joseph: *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern*, München 1862, S. 50 nach Handzeichnung aus dem Wessobrunner Gebet.

¹¹⁴ Jung, Erich: *Götter und Helden in christlicher Zeit*, München 1939², S. 382 angeblich Abschwörung eines Heidenpriesters. – Bauerreiß, Romuald: *Sepulcrum Domini*. Studien zur Entstehung der christlichen Wallfahrt auf deutschem Boden, München 1936, S. 45. – Derselbe: *Fons sacer*, München-Pasing 1949, S. 73–77. – Derselbe: *Stefanskult und Frühe Bischofsstadt*, München 1963, S. 60. – Derselbe: *Ein mittelalterlicher Lateranpalast in Regensburg*. In: *Der Zwiebelturm*, 19 (1964), S. 200–203. – *Arch* 487 Bav. 338–23,1. Bauerreiß, Romuald: *Ein „Lateranpalast“ in Altbayern (Regensburg)*, in: *Jahrbuch für altbayerische Kirchengeschichte* 23/1 (1963) S. 106 f.

¹¹⁵ Jungmann, Joseph Andreas: *Die lateinischen Bußriten in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Innsbruck 1932. – MPL-Indexband 219, 1035 *Confessio sive Poenitentia*, von Tertullian bis Petrus Pictaviensis. – DACL XIV, 186–215 „Penitence“. – DThC XII, 748–845 „Penitence-sacrament“. – RAC II, 802–814 „Buße, Bußkleid, Bußstufen“. – RGG I, 969 „Beichte“ ff. – LThK II, 126 ff. „Beichte“. – Althamer, Berthold: *Patrologie*, Freiburg 1958⁵, S. 26 Nr. 12 „Buße“. – Galtier, Paul: *De Poenitentia. Tractatus Dogmatico-Historicus*, Rom 1957. – Pettazoni, Raffaele: *De confessione dei peccati*, 3 Bände Bologna 1929–1936. – Zimmermann, Charlotte: *Die deutsche Beichte vom 9. Jahrhundert bis zur Reformation*, Diss. Leipzig, Druck Weida / Thüringen 1934.

¹¹⁶ Honorius, *Gemma animae* I, 132 = MPL 179, 586.

ABKÜRZUNGEN IN DEN ANMERKUNGEN

- BHH Biblisch-historisches Handwörterbuch, 4 Bände, Göttingen 1962–79
DACL Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie, 15 Bände, Paris 1924–1953
DThC Dictionnaire de théologie catholique, 15 Bände, Paris 1923–1950
HDA Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 Bände, Berlin-Leipzig 1927–42
LCI Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bände, Freiburg 1968–76
LThK Lexikon für Theologie und Kirche, 2., völlig neu bearb. Aufl. 14 Bände, Freiburg i. Br. 1986 (Taschenbuch-Sonderausgabe)

- MPL Migne, Patrologia Latina
- RAC Reallexikon für Antike und Christentum, bisher 14 Bände, Stuttgart 1941 – 1988
- RDK Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, bisher 8 Bände, Stuttgart/München 1937 – 1987
- RGG Die Religion in Geschichte und Gegenwart, 3. Aufl. 7 Bände, Tübingen 1957 – 65
- TWNT Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, hrsg. v. Gerhard Kittel, 10 Bände, Stuttgart 1966 – 79
- VO Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg

