



Pauline Hohn

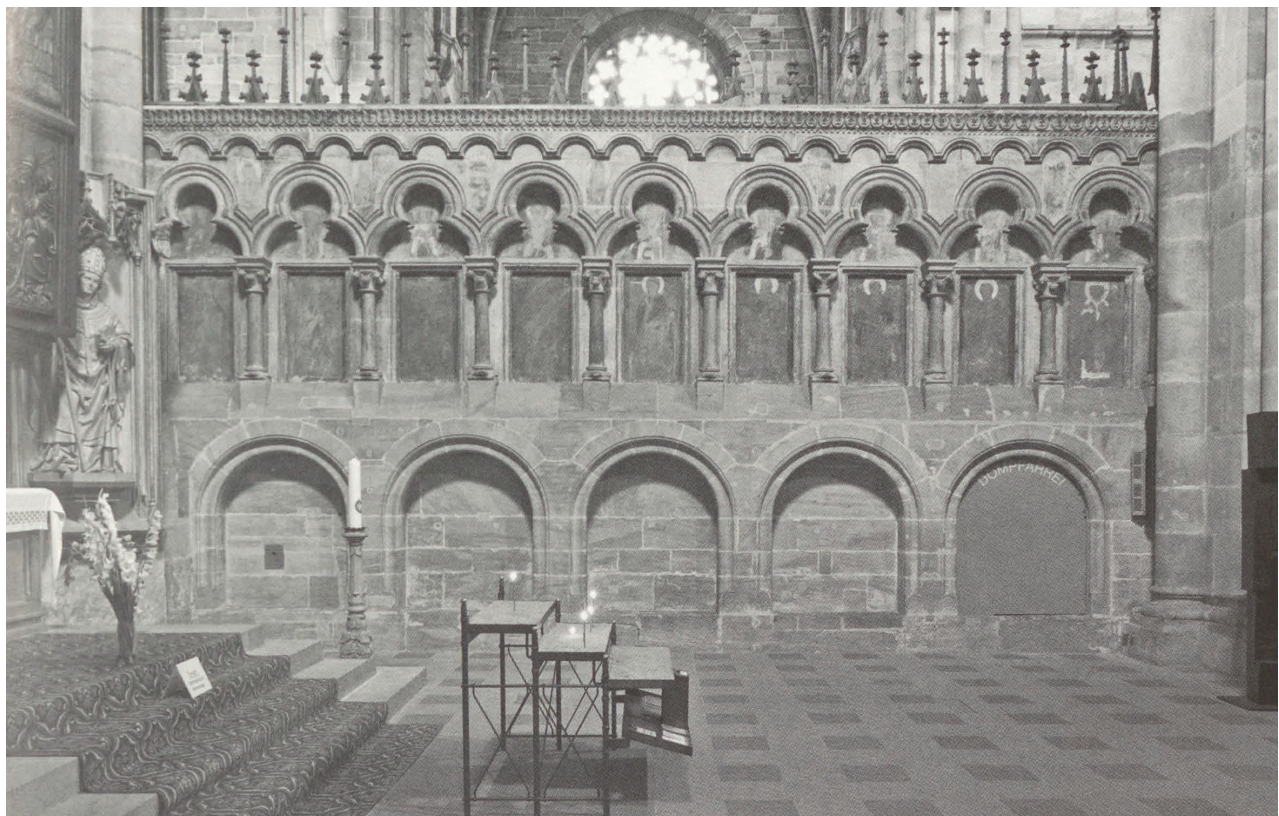
## Die Westchorschranken des Bamberger Doms

Franz Kugler beschreibt im 19. Jahrhundert die Wandmalereien der Westchorschranken des Bamberger Doms als besonderes Kunstwerk der Romanik: „Sie lassen [...] noch eine sehr edle Fassung des romanischen Styles erkennen“.<sup>1</sup> Bisher verblasst die Forschung zu den Westchorschranken, doch die Einrüstung des Peterschores im Jahr 2018 bot Anlass, sie erneut in Augenschein zu nehmen.

Als steinerne Trennung der Querhausarme zum Petruschor sind die Westchorschranken des Bamberger Doms zwischen die Vierungspfeiler gespannt. Während die zum Chorraum zeigenden Flächen durch das hölzerne Chorgestühl verborgen bleiben, weisen die Schauseiten plastische Ornamentik auf. An der südlichen Westchorschranke wird zudem eine figürliche und dekorative Farbfassung sichtbar (Abb. 1). Neun beinahe lebensgroße Figuren werden von

Propheten und Engeln begleitet. Nur blasse Farbspuren lassen heute erahnen, welch reichen Eindruck die Wandmalereien einst der Schranke verliehen. Trotz des lückenhaften Erhaltungszustandes soll versucht werden, den Bestand der Wandmalereien an den Westchorschranken auf Grundlage einer berührungsfreien Untersuchung aufzuzeigen sowie diesen in den Kontext der Forschung zur Gestaltung der Chorschranken und anderer Kunstwerke des 13. Jahrhunderts einzuordnen.<sup>2</sup>

Die südliche Schranke wird durch eine Sockel- und Arkadenzone gegliedert. Die Sockelzone ist durch Blendnischen in fünf Achsen geteilt und wird durch eine Sohlbank begrenzt. Diese verringert die Mauerstärke und wird von zehn Postamenten durchbrochen. Darauf lasten neun Blendarkaden mit Freisäulen, sie rahmen eingetiefte hochrechteckige Felder, die seitlich



1 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, 2. Viertel 13. Jahrhundert.



2 Ebrach, Michaelskapelle der Klosterkirche, um 1200 –1211.



4 Bamberger Dom, nördliche Ostchorschranke, 1. Hälfte 13. Jahrhundert.



3 Bamberger Dom, nördliche Westchorschranke, 2. Viertel 13. Jahrhundert.

und oberhalb von einer Rahmenleiste mit Karniesprofil eingefasst werden. Die Freisäulen werden von Kelchknospen-, Blatt- sowie Kelchblockkapitellen bekrönt und finden, bis auf letztgenanntes, ihren Abschluss in Kämpferblöcken. Diese tragen Blendbögen mit Kleeblattform. Sie werden als Zitat der Ebracher Michaelskapelle verstanden (Abb. 2).<sup>3</sup> Die Chorschranke wird durch die Abfolge eines Rundbogenfrieses, eines schmalen Zellenfrieses und einer Reihe von gespiegelten Palmettenpaaren beschlossen.

Der Aufriss der nördlichen und südlichen Westchorschranke unterscheidet sich nur in Details. An der nördlichen Schranke ragen die Postamente der Blendarkaden über die zonentrennende abgeschrägte Mauerkannte hinaus und schließen bündig mit einer unteren Rahmenleiste der Rechteckfelder (Abb. 3). Der Blick auf den zweizonigen Aufriss der nördlichen Ostchorschranke zeigt, dass dessen rundbogige Kryptenfenster im Sockelgeschoss und die Kleeblattbögen in der Arkadenzone in den Westchorschranken fortgeführt und gesteigert werden (Abb. 4).

Die Rechteck-, Kleeblatt- und Zwickelfelder der südlichen Westchorschranke zieren Wandmalereien mit Heiligendarstellungen. Meist sind allein die Unterzeichnung und unterste Farbschicht erhalten, obere Farbaufträge sind nur fragmentarisch überliefert. Es können jedoch noch Aussagen über Kontur, Körperlichkeit, Farbigkeit und Ausdruck der eingeschriebenen Figuren getroffen werden. Die Blendbögen rahmen Engelporträts, sie werden in den Zwickelfeldern von Porträts junger und alter Propheten begleitet.<sup>4</sup> Die neun hochrechteckigen Felder der Arkadenzone tragen die Bildnisse von ebenso vielen stehenden Ganzfiguren. Mit teils zierlichen, teils raumgreifenden Silhouetten und verschiedensten Gewandausführungen treten sie durch Blicke und Gesten in Beziehung zueinander (Abb. 5 und 6). Nimben zeichnen sie als Heilige aus, ihnen sind Spruchbänder als Attribut beigegeben. Als zentrale Gestalt ist eine Frau im mittleren Feld dargestellt, sie wird seitlich von je zwei Heiligen flankiert (Abb. 7). An den Außenseiten begleiten zwei prächtig gekleidete Figuren die Heiligen (Abb. 8 und 9). Die



5 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, Apostel im zweiten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



6 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, Apostel im achten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



7 Bamberger Dom, südliche Westchorschränke, Maria im fünften Rechteckfeld (v. l. n. r.).



8 Bamberger Dom, südliche Westchorschränke, Heilige im ersten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



9 Bamberger Dom, südliche Westchorschränke, Heiliger im neunten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



10 Wolfenbütteler Musterbuch, fol. 89v, zwei Evangelisten und Szene umstrittenen Inhalts, Anfang 13. Jahrhundert.

Gewänder erzählen von einem Stilpluralismus: Zierliche Figuren mit Muldenfalten und teils goldenen Faltenstegen werden von raumgreifenden Darstellungen flankiert, deren Stoffbahnen partiell in Zackenfalten münden und Entsprechungen im Wolfenbütteler Musterbuch finden (Abb. 10).

Die glanzvolle Ausführung der seitlichen Figuren bot Anlass, sie als König und Königin zu lesen. Diemer, Pfändtner und Kempkens vermuten die Darstellung Kaiserin Kunigundes und Kaiser Heinrichs II., die Stifter des Domes, an der südlichen Westchorschranke.<sup>5</sup> Die zentrale Heilige wird einstimmig als Maria und ihre vier seitlichen Begleiter als Apostel benannt.<sup>6</sup> Allein dem Jünger zur Linken Mariens ist ein personalisiertes Attribut beigegeben, der Schlüssel zeichnet ihn als Petrus aus (Abb. 11). Die Zuschreibung der zentralen Heiligen als Muttergottes ergibt sich einerseits durch die Aufstellung des 1229 geweihten Marienaltars in unmittelbarer Nähe.<sup>7</sup> Der Vergleich mit niedersächsischen Chorschranken des 13. Jahrhunderts offenbart andererseits beinahe analoge ikonografische Programme. So tragen die zwischen 1179 und 1200 mit Stuckreliefs überformten Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt unter Blendarkaden eingestellte Heiligenfiguren (Abb. 12). Als Flachrelief mit naturalistischer Bemalung ist an der Südschranke Maria als thronende Zentralfigur mit dem Christuskind auf dem Arm, umgeben von sechs Aposteln, dargestellt.<sup>8</sup> Eine Individualisierung der Halberstädter und Bamberger Heiligendarstellungen wird durch



11 Bamberger Dom, südliche Westchorschranke, Petrus im vierten Rechteckfeld (v. l. n. r.).



12 Liebfrauenkirche Halberstadt, südliche Chorschranke, um 1179–1220.



13 St. Michael in Hildesheim, Außenseite der nördlichen Chorschranke, um 1200.



14 Stiftskirche St. Pankratius in Hamersleben, nördliche Chorschranke, um 1200/1250.



15 St. Matthias in Trier, südliche Chorschranke.



16 Majestas Domini aus dem Hitda-Codex, um 1020, fol. 7r.

ausdrucksstarke, singuläre Gesten erzeugt und in der Faltenbehandlung fortgeführt. An der Nordschranke wird das Ensemble von Christus und den verbleibenden Jüngern vervollständigt.

Auch die nördliche Chorschranke von St. Michael in Hildesheim trägt an der Außenseite reiche Stuckplastik aus der Zeit um 1200 (Abb. 13). Das Figurenprogramm umfasst erneut die Muttergottes als zentrale Gestalt, flankiert von den Aposteln Petrus, Jakobus, Johannes, Petrus und Jakobus dem Älteren. Die nördliche Chorschranke der Stiftskirche St. Pankratius in Hamersleben zieren an der zum Querhaus gewandten Fläche ebenso Fragmente einer um 1200/1250 modellierten Stuckierung (Abb. 14). Auf drei Rechteckfeldern sind thronende Apostel als plastische Bildnisse dargestellt. Von einer einstigen Ergänzung durch Maria, Christus und weiteren Aposteln wird ausgegangen.<sup>9</sup> Nicht allein das ikonografische Programm, sondern auch die kastenartige Rahmung der Heiligen knüpft an die Westchorschranken des Bamberger Doms an. Solch plastische Einfassungen sind über das Harzvorland hinaus verbreitet und beispielsweise an der südlichen Chorschranke der Benediktinerabtei St. Matthias in Trier erhalten (Abb. 15).



17 Darstellung des heiligen Paulus, fol. 2, aus dem Siegburger Lektionar.

Die Blüte des Stuckhandwerkes zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert zeichnet sich besonders stark in Niedersachsen und den dortigen Chorschranken ab, ist jedoch auch deutschlandweit auszumachen. Bereits Kempkens vermutet, dass die Wandmalereien der südlichen Westchorschranke Hinweise auf eine partielle Stuckierung geben. Die groben Bearbeitungsspuren und der weiße Untergrund lassen zudem annehmen, dass bestimmte Stellen nur als Untergrund dienten und plastisch modelliert wurden.<sup>10</sup> Dieser Annahme folgend wurden somit einige Nimben der Engel und Heiligen sowie partielle Gewandpartien besonders ausgezeichnet.

In Bamberg werden die Heiligen der Rechteckfelder von einem rotbraunem Binnenfeld hinterfangen, welches seinen Abschluss in einem goldenen Band findet und von blassblauem Grund beschlossenen wird. Das goldene Band mündet in den Ecken teils in Rund-



18 Bamberger Dom, nördliche Ostchorschränke, Dalmatika mit blauem Lilienmuster des Papstes Clemens II.

oder Lilienabschlüssen, in einigen Rechteckfeldern trifft es ohne Schmuck aufeinander. Der Bildgrund scheint durch die Eckzier in der Architektur verankert zu werden. Nimben, Gewandzipfel oder Spruchbänder ragen wie zufällig über die gemalte Rahmung hinaus, erst die plastische Leiste begrenzt die figürliche Wandmalerei seitlich und oberhalb der hochrechteckigen Felder. Vergleiche mit romanischen Prachthandschriften offenbaren, dass die fränkische Wandmalerei mit dem Goldband und einheitlichem Figurenhintergrund mit eingesetztem Innenfeld zwei Rahmenmotive der Buchmalerei vereint.<sup>11</sup> Der zwischen 979 und 1042 entstandene Hitda-Codex, dessen Ursprung im Kloster St. Pantaleon denkbar ist, zeigt Darstellungen ebenso umrandet von Rund- und Lilienabschlüssen (Abb. 16).<sup>12</sup> Auch der rechteckige Figurenhintergrund mit braunrotem Binnen- und blauem Bildfeld der Bamberger



19 Bamberger Dom, südliche Westchorschränke, Königsgewand mit Muster.

Westchorschränken findet beispielsweise Anwendung im Siegburger Lektionar (Abb. 17).

Der Datierung der Bamberger Chorschränkenarchitektur und ihrer Farbfassung kann sich auf Grundlage des baugeschichtlichen Forschungsstandes genähert werden. Die Vollendung des Südquerarms ist im Jahr 1231 belegt, auch die Errichtung des Nordquerarms wird im selben Jahr verzeichnet. Die Fertigstellung des gesamten Querhauses datiert von Winterfeld spätestens auf das Jahr 1235.<sup>13</sup> Durch Untersuchungen des Westbaus begreift von Winterfeld die Westchorschränken jedoch als nachträglichen Einbau zwischen den Vierungspfeilern. Grobe Bearbeitungsspuren für die Aussparung des Vierungsdienstes zeigen auf, dass die nördliche Chorschränke ohne Steinverband eingepasst wurde.<sup>14</sup> Die Schlussweihe des Bamberger Doms im Jahr 1237 lässt einen fortgeschrittenen Bauablauf annehmen und auch die Fertigstellung der Westchorschränkenarchitektur spätestens in diesem Jahr vermuten. Fraglich bleiben die Zeit und die Umstände, unter denen die Westchorschränken teilweise farbig gefasst wurden. Während Pfändtner den Entstehungszeitraum der Wandmalereien zwischen 1229 und spätestens 1237 für möglich erachtet, spricht sich Dehio aufgrund der Einflüsse des Zackenstils auf eine Datierung um 1240 aus.<sup>15</sup> Einen Datierungshinweis könnte eine bisher unbemerkte Motivparallele der Chorschränkenmalerei und Polychromie mit einer sekundär ver-

setzten Skulptur des Bamberger Doms geben. Allein für die Skulptur von Papst Clemens II., die sich an der Innenseite des zweiten Pfeilers der nördlichen Ostchorschranken befindet, liegt eine vollständige Farbuntersuchung vor.<sup>16</sup> Seine Dalmatika schmücken blaue Lilienmuster in aufgereihten Spitzovalen (Abb. 18). Buchenrieder und Hartleitner verstehen auf Grund der gemäßigten geometrischen Musterformen, die in der Entstehungszeit der Skulptur vorherrschen, die Polychromie des Papstgewandes als Teil der ursprünglichen Fassung.<sup>17</sup> Ebensolche Ornamentik ist auch am Mantel des Königs im östlichen Rechteckfeld der südlichen Westchorschranke sichtbar (Abb. 19). Hartleitner nimmt an, dass der Bildhauer der sekundär versetzten Skulpturen einen anderen Aufstellungsort als der Fassmaler vorsah und die Farbfassung erst nach einer gewissen Zeitspanne auf die Skulpturen gelangte. Er zieht einen Entstehungszeitraum zwischen 1229 und 1237 in Betracht, da diese Jahre das Ende der Bildhauertätigkeit der älteren Werkstatt und die Schlussweihe des Doms einschließen.<sup>18</sup> Unter Berücksichtigung von Hartleitners These ist die Überlegung anzustellen, ob die Westchorschrankenmalereien gemeinsam mit der Skulpturenfassung der sekundär versetzten Figuren entstanden sein können.

Die Wandmalereien der Westchorschranken wurden durch mindestens zwei Umgestaltungen des Doms im 17. und 19. Jahrhundert beeinflusst. Bischof Johann Gottfried von Aschhausen beauftragte im Jahr 1611 die erste Barockisierung des Bamberger Doms, spätestens ab 1626 bis 1630 wurden die Chöre und das Mittelschiff hell übertüncht, eine Ausstattung mit Altären und Bildwerken des 17. Jahrhunderts folgte.<sup>19</sup> Die Übermalung der Westchorschranken ist bei dieser Umgestaltung anzunehmen.

Zwei Jahrhunderte später forderte der bayerische König Ludwig I. die umfangreiche Umgestaltung des Dominneren und eine Hinwendung zum vermeintlich mittelalterlichen Zustand. Die Ausführung dieser Forderungen wurde zwischen 1826 und 1831 vom Maler Friedrich Karl Rupprecht geleitet und umfasste die Entfernung der jüngeren Ausstattung sowie die Restaurierung der Raumschale.<sup>20</sup> In den Aufzeichnungen Rupprechts sind fünf Angaben zur Wandmalerei der südlichen Westchorschranke festgehalten. Die Reinigung der Chorschranke wird vom 4. Oktober 1830 bis zum 12. November 1830 vier Mal dokumentiert.<sup>21</sup> Eine Beschreibung der sichtbar gewordenen Wandmalereien an der südlichen Westchorschranke sowie dem inneren Peterschor sind in einem Brief niedergeschrieben. Rupprecht verzeichnet eine Übermalung der südlichen Westchorschranke mit Tünche, die 1830 abgenommen wurde. Er beschreibt eine figürliche und

ornamentale Wandmalerei sowie goldene Farbfassungen darunter.<sup>22</sup> Der schlechte Zustand der Wandmalereien veranlasste Rupprecht zu dem Vorschlag der Ergänzung, welchen König Ludwig I. aus Kostengründen untersagte. Aufgrund der Quellenlage kann angenommen werden, dass die erhaltenen Farbreste zu der Erstfassung der Westchorschranken zählen und unverändert blieben. Zu der nördlichen Westchorschranke heißt es einmalig: „Die obere Laubverzierung war mit Oelfarbe vergoldet (...) die geschobenen Vierecke darunter waren steinfarb, gelblicht, angestrichen. An den Böngengesimßen war der untere Stab halb vergoldet, ebenfalls auf Oelgrund. An den unteren Bögen war der große Stab 3 Zoll breit am Rande nach innen zu vergoldet. Die Capitäle waren ebenfalls mit Oelgrund vergoldet, jedoch bloß die Verzierungen, das äußerste links war in Wasserfarbe vergoldet. Am Schaftgesimße waren die 2 Stäbe, der obere ganz, der untere halb am Rande vergoldet. Die Rahmen in den Füllungen war der innere Stab 2 Zoll breit auf Oelgrund vergoldet. Alles war nur mit einem Anstrich überdeckt.“<sup>23</sup>

Die von Rupprecht verzeichnete partielle Vergoldung kann an der nördlichen Westchorschranke nicht mit bloßem Auge ausgemacht werden. Im Jahr 2018 wurden unter UV-Strahlung Reste einer Goldfassung an den seitlichen und oberen Rahmenleisten der Rechteckfelder, den Säulen samt Basen und Kapitellen, den unteren Wulsten der Kleeblattbögen, den Wulsten des Rundbogenfrieses sowie dem abschließenden Akanthusfries nachgewiesen und festgestellt, dass die dekorative Wandmalerei jener der südlichen Westchorschranke gleicht. Ob sie auch durch figürliche Wandmalerei ergänzt werden sollte, bleibt offen.

Der fragmentarische Erhaltungszustand der Wandmalereien lässt sich vermutlich auf die zwei genannten Eingriffe in den Bestand der Westchorschranken zurückführen. Gleichwohl konnte festgestellt werden, dass Architektur und Wandmalerei der Bamberger Westchorschranken sich aus verschiedenen künstlerischen Quellen speisen. Die architektonische Gliederung steht in der Tradition der regionalen Baukunst, die figürliche Wandmalerei findet hingegen kein Vorbild in der örtlichen Wand- oder Buchmalerei. Vielmehr drückt ihr Stilpluralismus die Verschmelzung verschiedener überregionaler Lösungen und Medien aus. Während das Figurenprogramm in die Traditionslinie sächsischer Chorschrankenikonographie eingebunden werden kann, sind ebenso Einflüsse der rheinischen Schrankenarchitektur sowie der indirekt byzantinischen und rheinischen Buchmalerei auszumachen.

- 1 Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1859, S. 288.
- 2 Ein besonderer Dank an Herrn König und die Bamberger Dombauhütte, durch die im Sommer 2018 die Nutzung des Gerüstes und der Geräte für Untersuchung als Bestandteil einer Bachelorarbeit ermöglicht wurde.
- 3 Vgl. Dethard von Winterfeld, Der Dom in Bamberg. Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, Band 1, Berlin 1979, S. 142f.
- 4 Vgl. Holger Kempkens, Westliche Chorschränken, in: Der Bamberger Dom. Sehen. Verstehen. Nachdenken, hrsg. v. Hubert Sowa, Regensburg 2016, S. 70; Karl-Georg Pfändtner, Die staufischen Fresken an den Südwestchorschränken des Bamberger Doms, in: Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter, Ausst. Kat. Historisches Museum Bamberg, hrsg. v. Lothar Henning und Ursula Vorwerk, Mainz 1998, S. 233–237, hier S. 233.
- 5 Vgl. Dorothea Diemer, Westchorschränken, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken. Teil 2: Ausstattung, Kapitelbauten, Domschatz, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 865–873, hier S. 872; Pfändtner 1998, wie Anm. 4, S. 233; Kempkens 2016, wie Anm. 4, S. 70.
- 6 Vgl. Kempkens 2016, wie Anm. 4, S. 70; Pfändtner 1998, wie Anm. 4, S. 233; Diemer 2015, S. 872.
- 7 Vgl. Renate Baumgärtel-Fleischmann, Die Altäre des Bamberger Doms von 1012 bis zur Gegenwart, Bamberg 1987, S. 24.
- 8 Vgl. Susanne Beatrix Hohmann, Die Halberstädter Chorschränken, Berlin 2000, S. 17.
- 9 Vgl. Hans-Joachim Krause und Gotthard Voß, Hamersleben. Katholische Pfarr- und Stiftskirche St. Pankratius, Regensburg 1991, S. 14–16.
- 10 Vgl. Kempkens 2016, wie Anm. 4, S. 70.
- 11 Zum Binnen- und Bildfeld: Vgl. Hohmann 2000, wie Anm. 8, S. 46.
- 12 Vgl. Henry Mayr-Harting, Ottonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte, Stuttgart/Zürich 1991, S. 290.
- 13 Vgl. Winterfeld 1979, Band 1, wie Anm. 3, S. 141.
- 14 Vgl. Dethard von Winterfeld, Der Dom in Bamberg. Der Befund, Bauform und Bautechnik, Band 2, Berlin 1979, S. 138.
- 15 Vgl. Pfändtner 1998, wie Anm. 4, S. 236; Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I: Franken, München/Berlin 1979, S. 80.
- 16 Vgl. Walter Hartleitner, Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur, in: Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 157–192, hier S. 157.
- 17 Vgl. Fritz Buchenrieder, Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958–1986, S. 52; Walter Hartleitner, Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur, Bamberg 2011, S. 21f.
- 18 Vgl. Hartleitner 2011, wie Anm. 17, S. 121f.
- 19 Vgl. Christian Dümler, Der Bamberger Kaiserdom. 1000 Jahre Kunst und Geschichte, Bamberg 2005, S. 48f.
- 20 Vgl. Christine Hans-Schuller, Der Bamberger Dom. Seine „Restauration“ unter König Ludwig I. von Bayern (1826–1831), Petersberg 2000, S. 29.
- 21 Vgl. Hans-Schuller 2000, wie Anm. 20, S. 121.
- 22 Brief 27.10.1830: Vgl. Hans-Schuller 2000, wie Anm. 20, S. 121.
- 23 Aufmaßheft Nr. 5, S. 23. Zitiert nach Hans-Schuller 2000, wie Anm. 20, S. 119.

## Bildnachweis

Abb. 1: Diemer 2015, wie Anm. 5, S. 865.

Abb. 2: Wikimedia Commons, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Abteikirche\\_Ebrach\\_9.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Abteikirche_Ebrach_9.jpg)

Abb. 3: Hohmann 2000, wie Anm. 8, S. 38.

Abb. 4: Hartleitner 2015, wie Anm. 16, S. 158.

Abb. 5–9, 11, 13, 19: Aufnahmen der Autorin.

Abb. 10: Martin Gosebruch, Die Zeichnungen des Wolfenbütteler „Musterbuches“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 20, 1981, S. 28.

Abb. 12: Hohmann 2000, wie Anm. 8, Tafel II.

Abb. 14: Hohmann 2000, wie Anm. 8, S. 36.

Abb. 15: Nikolaus Irsch, Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Baugruppe, Augsburg u. a. 1927, S. 322.

Abb. 16: Christoph Winterer, Das Evangeliar der Äbtissin Hitda, Darmstadt 2010, S. 69.

Abb. 17: Mauritius Mittler, Das Siegburger Lektionar, Siegburg 1979, S. 3.

Abb. 18: Hartleitner 2015, wie Anm. 16, S. 163.