

Das Baptisterium von Novara. Architektur und Ausmalung

Zusammenfassung

Seit der Denkmalpfleger Umberto Chierici 1967 seine Untersuchungen im Baptisterium von Novara abschloß und in einer Monographie publizierte, wurde der im Tambour des Baptisteriums aufgefundene Apokalypsenzyklus zu einem viel zitierten Hauptwerk der frühmittelalterlichen Wandmalerei (Abb. 202, 209-213). Die Malereien selbst, schon im Freilegungszustand nur fragmentarisch überliefert, haben leider im Laufe der Zeit weiter gelitten und an Lesbarkeit verloren (s. oben, S. 132 f.). Nur spärliche Teile der Hauptfiguren sind gut erhalten und können eine Ahnung von der Qualität der ersten Maltexur geben. Es ist außerdem problematisch, eine Vorstellung der Gesamtkomposition zu gewinnen, da in der Kuppel nur wenige Bruchstücke erhalten sind, und im Obergaden, unter dem Apokalypsenzyklus, der untere Teil der Malereien völlig verlorengegangen ist (Abb. 213). Darum bleibt die von Chierici gesammelte Dokumentation, ein größerer Bestand an Photos, Zeichnungen und architektonischen Aufnahmen, unentbehrlich für jede weitere Beschäftigung mit dem Bestand (Abb. 207-210).

Schon Chierici hatte festgestellt, daß das alte Baptisterium der Kathedrale von Novara, ein im 5. Jahrhundert errichteter und mit Wandmosaiken ausgestatteter Bau (wichtige Spuren davon sind an zwei Fensterlaibungen erhalten), Ende des 10. Jahrhunderts eine wesentliche Umgestaltung erfahren hatte. Der oktogonale Tambour wurde erhöht, und mit einer neuen Eindeckung versehen, um dann im Inneren mit Malereien neu ausgestattet zu werden. Die Bausubstanz dieses Umbaus ist im oberen Bereich ausserordentlich gut erhalten. Unter dem modernen Dach wurde sogar das Originaldach mit der zugehörigen Ziegeleindeckung noch „in situ“ wiederentdeckt.¹

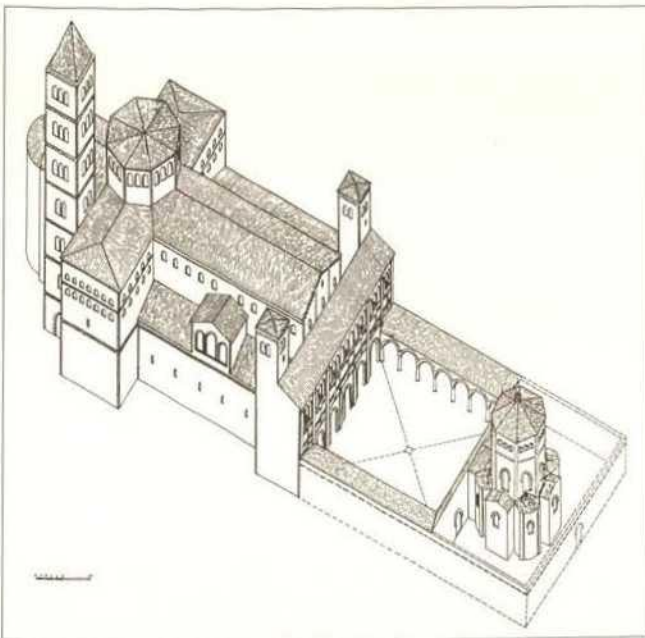


Abb. 206. Novara, Kathedrale mit Baptisterium. Rekonstruktion (isometrische Darstellung) unter Einbeziehung hypothetischer Ergänzungen im Bereich von Apsis, Campanile und Vorhalle (M. Perotti).

Was die Architektur betrifft, ist zu betonen, daß die große Tradition der Baptisterien in Italien nicht zuletzt aus solchen Wiederbelebungen frühchristlicher Bauten erklärt werden kann. Außerdem ist das neue „romanische“ System des durch eine am Rand nischenartige Bedachung erleichterten Gewölbes (d. h. die tief nach oben enger werdenden Bögen, die J. Puig i Cadafalch als „niches aveugles“ bezeichnete, auf ital. „nicchie a fornice“) hier in einem frühen Beispiel überliefert, das später als normale Lösung für die „tiburini“ (ebenfalls oktogone Kreuzkuppeln) eingeführt werden sollte.²

Was das Programm der Malereien angeht, ist eine Beziehung der monumentalen Reihe der Tuba-Engel (Ap. 8 ff.) zu dem Apokalypsenkommentar von Berengaudus gesehen worden.³ Dies ist insofern unwahrscheinlich, als dieser Text erst Ende des 11. Jahrhunderts, oder sogar Anfang des 12. Jahrhunderts zu datieren ist.⁴ Es bleibt eine offene Frage, ob eine ähnliche frühere Interpretation den Zyklus von Novara inspiriert haben kann. Neuere Forschungen haben die Novara-Fresken mit dem neuentdeckten Zyklus in St.-Hilaire-le-Grand in Poitiers und mit den Vorhallen-Fresken von St.-Savin-sur-Gartempe als „monumentalen“ Zweig einer Familie zusammengruppiert, zu der auch eine Reihe von Handschriften gehört, u. a. die Bamberger Apokalypse.⁵ Es wurde aber nicht angemessen gewürdigt, daß das Programm von Novara unter Berücksichtigung der besonderen Funktion der Taufkirche gedeutet werden sollte. Apokalyptische Einzelthemen sind früh in Baptisterien vertreten, aber als solche wurden sie noch nicht systematisch untersucht. Es sei nur an die „leeren Throne“ im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna erinnert; oder daran, daß die vier Wesen schon im Baptisterium von Neapel weniger als Evangelistensymbole, denn als apokalyptische Vision dargestellt sind.⁶

Die sieben Tuba-Engel (es sind wohl acht Engel, wenn man den ersten Opfer-Engel mitrechnet) künden die Plagen für die Sünden der Menschen an, deren Vergebung die Taufe erteilt. In diesem Sinne wurde das Kind der Achten Szene, der Vision der vom Drachen bedrohten Frau, unter Berufung auf Cassiodor und Ambrosius Autpertus als Bild der Auferstehung interpretiert.⁷ Somit ließe sich im Oktogon des Baptisterium eine Übereinstimmung mit der architektonischen Form und Deutung der Zahl acht auf der Basis der lange wirksamen Auffassung des Hl. Ambrosius erkennen, wonach am achten Tag die Auferstehung gefeiert wird.⁸

Eine Darstellung des Jüngsten Gerichts hat im 15. Jahrhundert die ältere Malerei an der Südseite des Tambours ersetzt, wo der sechste Tuba-Engel stand.⁹ Diese neue „Parousia“ dürfte an die Stelle einer älteren, vielleicht beschädigten, in der Kuppel ausgeführten Fassung des Thema getreten sein. Nach den Bruchstücken, die dort übrig geblieben sind, wurde ein Zentralmedaillon mit einer nicht identifizierten christologischen Darstellung vermutet. Die Spuren von mit Augen bedeckten Flügeln ließen an Engelfiguren nach Ap. 4, 8 denken. Somit würden Beziehungen zu Apokalypsenthemen in Pavia, S. Maria Gualtieri, und Bardolino, S. Severo, erkennbar.¹⁰

Im Hinblick auf die Reihe der Tuba-Engel wäre auch eine ein-
 führende „recapitulation“ nach Ap. 8,2 möglich (eventuell in der
 Art des Mosaiks von S.Michele in Afrisco aus Ravenna, jetzt
 in Berlin).¹¹ Unter den wenigen lesbaren Worten der Kuppelins-
 schrift scheint CONTINUATIM mit dem Lobgesang von Ap.
 4,8 in Zusammenhang zu bringen zu sein.¹² Man kann tatsäch-
 lich RESONAT nach CONTINUATIM (zwischen den Seiten SO
 und O) lesen, aber dies ist kein wörtliches Zitat aus dem Text der
 Vulgata. Ich würde eher darin auch einen Hinweis auf das wie-
 derholte Erklängen der Tuba sehen, das ein Leitmotiv der unter-
 en Engelreihe ist. Übrigens muß man davor warnen, die Re-
 konstruktion von Chierici nach einer regelmäßigen Gratvertei-
 lung der Kuppel als gesichert anzunehmen, da die Indizien dazu
 nicht ausreichen.

Aus stilistischen Gründen wird eine Datierung der Malereien
 um 1020 oder wenig früher allgemein angenommen, obwohl die
 Begründung hierzu vielfach im Allgemeinen bleibt und nicht
 immer auf eine ausreichende Kenntnis des Befundes gestützt
 scheint. Man hat auf Beziehungen zur Buchmalerei (Bamberger
 Apokalypse), und zur Goldschmiedekunst (Basler Antependium)
 hingewiesen, die nur zum Teil treffend sind.¹³ Vielfach
 wurden auch Vergleiche mit der Reichenauer Wandmalerei
 (St. Georg, Oberzell),¹⁴ oder mit S. Vincenzo in Galliano heran-
 gezogen.¹⁵

Ein dringendes Desiderat wäre die konkrete Aufnahme und
 Deutung der „tituli“, die heute am Ort nicht mehr zu sehen und
 durch die Fotos nur teilweise zu erkennen sind. Abgesehen von
 den Schriftrollen der Propheten (die nicht mehr zu lesen sind)

sind zwei Hauptinschriften in zwei Niveaus erkennbar, d. h. am
 Rand der Kuppel (wo man CONTINUATIM ... RESONAT lesen
 kann) und die „tituli“ für jedes Bild am Fuß des Tambours. Mit
 einer zuverlässigen Bestandsaufnahme dieser Texte dürfte man
 eine bessere Kenntnis des ikonographischen Programmes errei-
 chen.

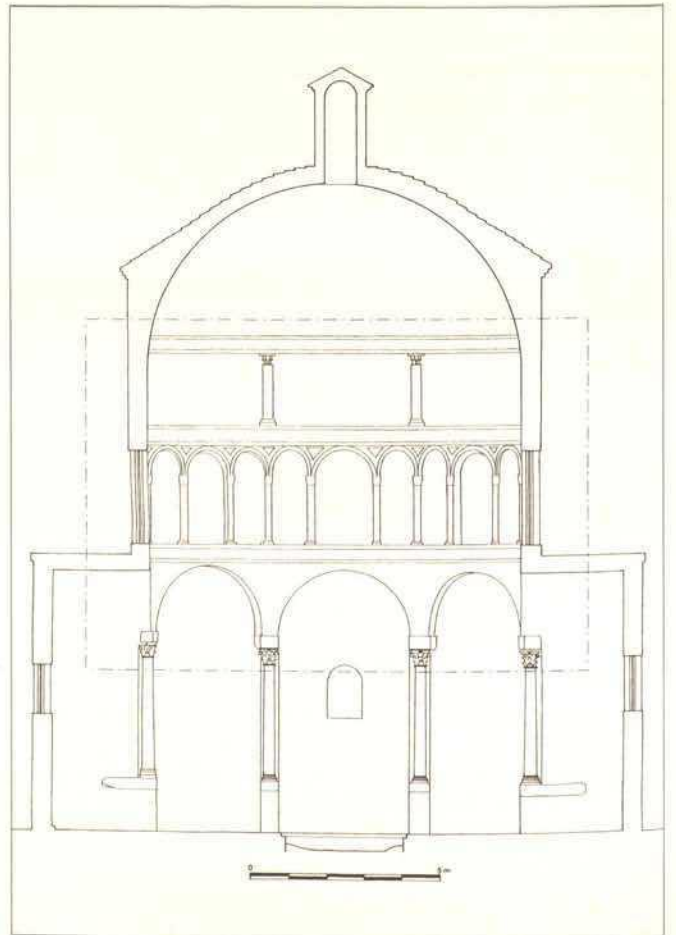
Im folgenden Beitrag möchte ich nur einige Überlegungen zur
 Datierung und zur Beziehung Architektur-Ausmalung vorlegen.

a) Die Ausführung der Malereien läßt sich, wenn auch
 mit möglichen weiteren Schwankungen, für die Amtszeit
 Petrus' III., des ungefähr von 993 bis 1030/33 amtierenden Bi-
 schofs von Novara sichern.¹⁶ Dieser Bischof hatte mit Otto III.,
 Heinrich II. und Konrad II. urkundlich belegte Beziehungen.
 Die Unruhen an der Seite des Kaisers in dessen Streit gegen den
 Markgrafen Arduin von Ivrea lassen so umfangreiche Bau- und
 Ausstattungsarbeiten im Baptisterium vor 1005 als kaum wahr-
 scheinlich erscheinen. Im Gegenteil weisen mehrere Schenkun-
 gen von Heinrich II. an Bischof Petrus, und auch später von
 Konrad II., eher auf die folgenden Jahrzehnte. Es handelt sich
 um politische Ereignisse, die schon bekannte und weiterer-
 forschte kulturelle Beziehungen bestätigen. Um so mehr, da
 ähnlich gelagerte Beziehungen in den benachbarten Bischofsit-
 zen, besonders in Ivrea mit Bischof Warmundus (969-1002 c.),
 und in Vercelli mit Bischof Leo (999 c.-1026) zu beobachten
 sind. Alle diese Diözesen sind Suffragan-Bistümer des Metro-
 politensitzes Mailand, und auch dort haben die Erzbischöfe in
 der Zeit eine besondere Beziehung zum Kaiser entwickelt. Es
 sei als berühmter Auftraggeber nur Aribert genannt (1018-1044,

Abb. 207. Novara, Baptisterium. Außenansicht von Nordosten (Zustand
 um 1967).



Abb. 208. Novara, Baptisterium, Schnitt in Nord-Süd-Achse (nach U.
 Chierici).



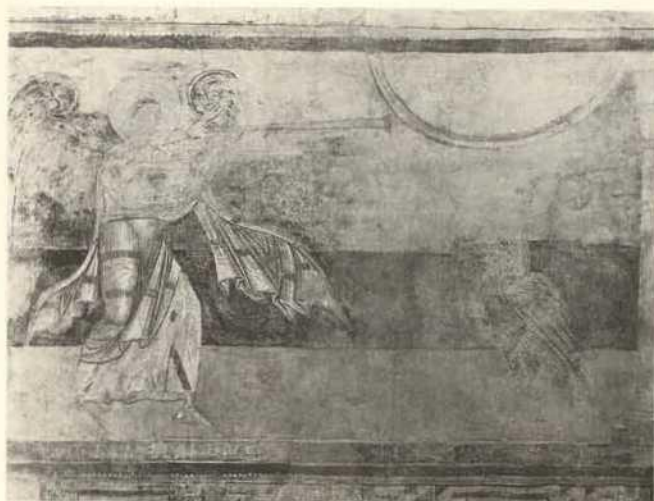


Abb. 209. Novara, Baptisterium, Bildzone des Tambours, östliches Bildfeld: Szene 5 des Apokalypsenzyklus (Zustand um 1967).

als Diakon der Mailänder Kirche schon um 1007 Auftragegeber der Malereien von Galliano: Abb. 185).¹⁷

b) Der Apokalypsenzyklus stellt nicht eine zusätzliche Ausstattung eines schon vor länger Zeit ausgeführten Baus dar; vielmehr liegt die Annahme nahe, daß auf den zu diesem Zweck erhöhten Tambourwänden unmittelbar darauf noch mit denselben Gerüsten gemalt wurde. Es handelt sich also um einen Zusammenhang von Umbau und Programm, wobei der Bau aus dem 5. Jahrhundert erhöht und neu eingedeckt, und dann sofort im Gewölbe und am Tambour bemalt wurde. Das Bedachungssystem mit einem direkt auf dem Rücken des Gewölbes aufliegenden Dach bedeutet für sich ein frühes Beispiel für eine technische Erneuerung im Bereich der oberitalienischen Tradition. Die Wandmalerei selbst schafft die beste Verbindung zwischen der alten und der neuen Bausubstanz. Bezüglich einer malerischen Ergänzung der Architektur können Vergleiche mit anderen wichtigen Beispielen der frühmittelalterlichen Wandmalerei angestellt werden (beispielsweise Castelseprio, Cividale, Brescia, Mals, S. Vincenzo al Volturno, Aosta, bis zur Pieve di Acquaneira. Der Vergleich mit der Innenausstattung der Torhalle in Lorsch wurde schon von Chierici herangezogen). Im Rahmen der Problematik der antikisierenden Malereitradition in Rom im XI. Jahrhundert (nach einseitigen Interpretationen als Folge des „Kirchenreformjahrhunderts“, oder gar als Zeichen der Kirchenreform gedacht)¹⁸ wurde zum Vergleich auch der Historienzyklus der Heiligen Cecilia und Urban in S. Urbano alla Caffarella herangezogen.¹⁹

Es sei darauf hingewiesen und besonders betont, daß unterhalb der Szenenreihe durch eine Eckpfeilerordnung an den Scheitelpunkten des Tambouroktogons, im Niveau der weiten, noch dem frühen Bau angehörigen Fenster, gemalte Scheinischen mit Prophetenfiguren aufeinanderfolgen, die trotz der Lücken eine deutliche perspektivische Anlage zeigen (Abb. 211 f.). Es wird sogar eine überraschende Schattenprojektion der Bogen- und Pfostenlaibung vorgesehen. Übrigens sind die Pfosten selbst kanneliert (vielleicht unter dem Eindruck einiger wiederverwendete Säulen aus der unteren Ordnung des Baptisteriums) und mit Kapitellen versehen. Keine Pfostenbase ist mehr zu sehen, da der untere Teil der Wandmalerei völlig verlorengegangen ist. Die Scheinpfeiler der oberen Ordnung weisen auch Kapitelle und attische Basen auf, obgleich die Gliede-

rung selbst mehr durch die Farbe als durch einen Formenkanon betont scheint.²⁰ Man kann, angesichts der etwas diffusen Wahrnehmungsmöglichkeiten, nur sagen, daß die Kapitelle doppelte Blätterreihen besitzen. Dieser Typus fußt natürlich auf antiken Mustern. Die projektive Gliederung der Nischenbögen ist wohl gleichfalls auch als ein Überleben der Raumdarstellung der Antike zu sehen.²¹

Es ist interessant, daß die Scheinarchitektur mit dem zweimal in waagrecht wiederholten Abschlußbänden angelegten „perspektivischen Mäandermotiv“ kombiniert wird. Dies kommt auch von der Antike her, bleibt aber durch das ganze Mittelalter hindurch von begrenzter Tiefenwirkung.²² Ein anderes typisches Motiv, das abschließende Konsolgesims wird, unweit von Novara, etwa einige Jahrzehnte später, in der Kathedrale von Aosta gemalt (Abb. 201). In diesem Falle wird auch eine traditionelle Verbindung mit der wirklichen Architektur gesucht, aber die Scheinkonsolen erscheinen ungeschickt profiliert.²³

In Novara läßt sich der Sinn für Raumdarstellung nicht nur in den Rahmengliederungen, sondern auch in den Apokalypsen-szenen feststellen. Die Einzelfiguren der Engel sind in einer seltsamen Monumentalität isoliert. Ihre Gebärden entfalten sich mit leichten Varianten vor einem in waagerechten Streifen angelegten Hintergrund, in den nur ausnahmsweise Landschafts-einzelheiten eingeführt werden (sehr dünne pilzartige Bäume, wenige zerstreute Gestirne). Dabei können manche kubische Formen eine perspektivische Rolle spielen, z. B. der Altar in der Szene der vom Drachen bedrohten Frau, oder in der Grube des Abyssusbrunnens. Damit kann man trotz der vielen Lücken er-

Abb. 210. Novara, Baptisterium, Innenansicht nach Südosten (Zustand um 1967).



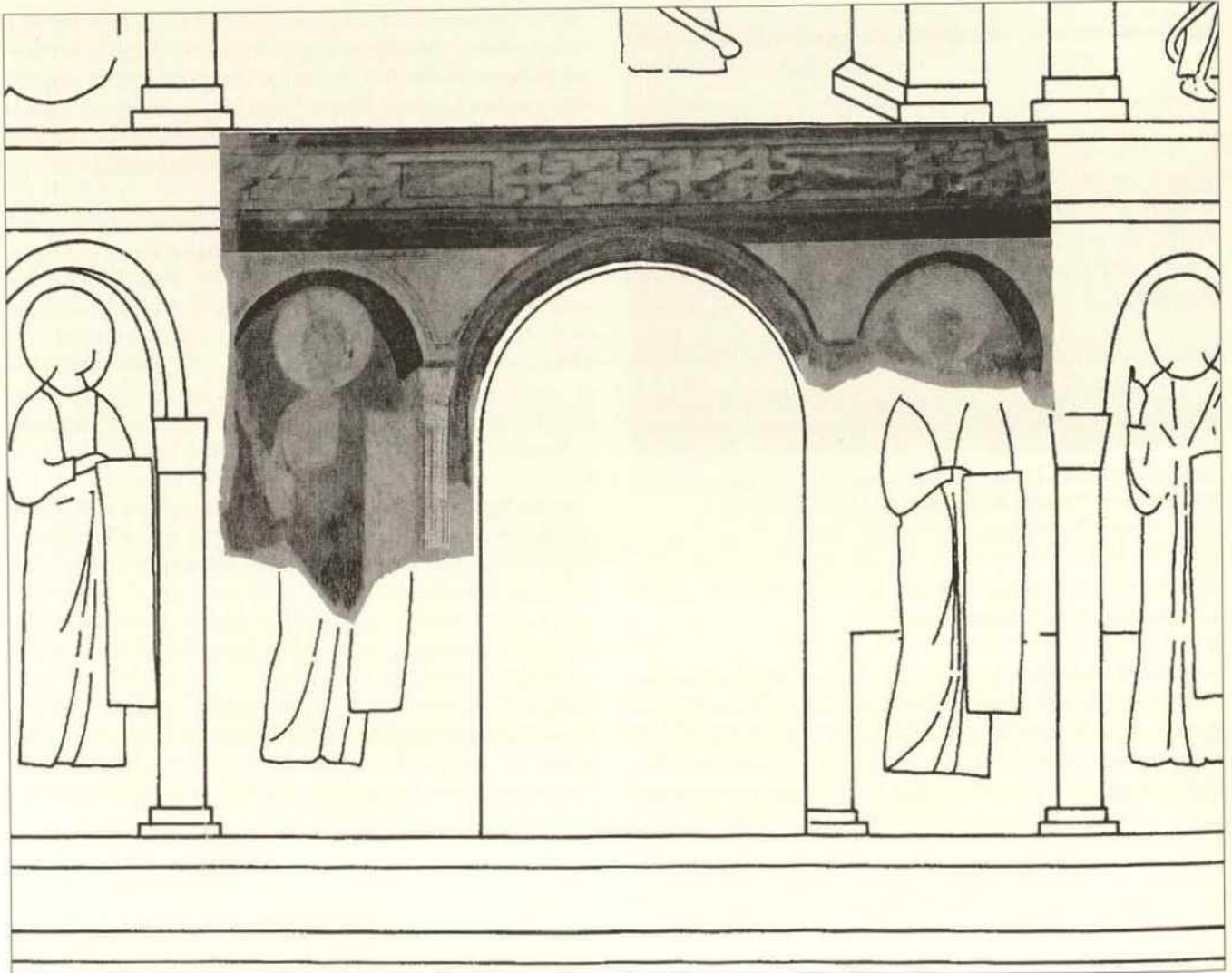


Abb. 211. Novara, Baptisterium, Bestandsdokumentation: Fensterzone mit Prophetenzyklus, westlicher Ausschnitt (digitale Montage).

kennen, daß Architektur und Raumgestaltung in einer sehr durchdachten Weise aufeinander bezogen wurden.

Die monumentale Isolierung der Hauptfiguren scheint beußt auf denselben Effekt zu zielen (Abb. 202). In diesem Sinne läßt sich vielleicht eine Verbindung mit der Bamberger Apo-

kalypse in Ansätzen fassen, wenn nicht doch eine literarische Quelle dahintersteht. Aber der Maler von Novara konnte diese Anregungen unabhängig in die Richtung einer tiefgreifenden, dem Innern des Baptisteriums angemessenen Raumgestaltung überwinden.²⁴

Anmerkungen

Ein herzlicher Dank gilt den Architekten Ombretta Dinelli und Emilio Guazzone, Florenz, für die instruktive graphische und photographische Aufarbeitung des Bildmaterials mit Hilfe der Computersimulation. Diese Versuche wurden finanziert mit Forschungsmitteln des *Ministero per l'Università e la Ricerca Scientifica e tecnologica, Rom*. Für vielfältige Hilfe bin ich Herrn Dr. Giovanni Martellucci und Frau Dr. CiuZIA Nenci, Florenz, zu Dank verpflichtet.

- 1 U. Chierici, *Il Battistero del Duomo di Novara*, Novara 1967; Ders., *Il „Maestro dell'Apocalisse di Novara“*, in: *Paragone* 17, 1966, H. 201, S. 13-41 Abb. 1-27.
- 2 J. Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris 1935, S. 152 ff., insbes. S. 163; A. Peroni, *L'abside del S. Caprasio di Aulla e il tema architettonico delle nicchie a fornice*, in: *Società civile e società religiosa in Lunigiana e nel vicino Appennino dal IX al XV secolo*, Aulla 1986, S. 265-278.

- 3 M. B. Mauck, *The Apocalypse of the Baptistery in Novara, Italy*, Diss. Thulane University, 1975.
- 4 Dazu G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst* 5, *Die Offenbarung des Johannes I*, Textteil, Gütersloh 1990, S. 243; vgl. auch Y. Christe, *Le „visiones“ dell'Apocalisse dall'undicesimo al tredicesimo secolo: immagini, testi e contesti*, in: *Schede medievali 18-19*, 1990, S. 278-296; P. K. Klein, *Stichwort Apocalisse*, in: *Enciclopedia dell'arte medievale* II, 1991, S. 156-157.
- 5 P. K. Klein, *Les cycles de l'Apocalypse du Haut Moyen Age (IX^e-XIII^e s.)*, in: *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles*, Genf 1979, S. 177-179.
- 6 F. W. Deichmann, *Ravenna, Kommentar*, 3. Teil, Stuttgart 1989, S. 305, 312. Zu dem Baptisterium von Neapel: J. L. Maier, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg 1964, S. 52-54, Taf. II u. ff.
- 7 Cassiodor, ed. Migne, P.L. LXX, Sp. 1411. Ausführliche Hinweise



Abb. 212. Novara, Baptisterium, Bestandsdokumentation: Tambourzone nach Westen (digitale Montage).

- über ikonographische und kompositionelle Fragen: P. Hoegger, *Ottomische Apokalypsen*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes und des Oberrheins*, A. Knoepfli zugeeignet, Bern 1969, S. 20-32, insbes. S. 21 ff.; B. Al-Hamdani, *The Frescoes of Novara and the Bamberg Apocalypse*. in: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art (Actes du XXIIe congrès international d'histoire de l'art, 1969) I*, Budapest 1972, S. 427-448.
- 8 O. Perler, *L'inscription du baptistère de Sainte-Thècle à Milan et le „De sacramentis“ de Saint-Ambroise*, in: *Rivista di archeologia cristiana XXVIII*, 1951, S. 147-166.
- 9 So zuletzt auch G. Schiller, wie Anm. 4, S. 176-177.
- 10 Y. Christe, *L'ange à l'encensoir devant l'autel: à propos de deux découvertes récentes à Poitiers et à Pavie*, in: *Arte cristiana LXXX* 1992, S. 411-418. Zu S. Maria Gualtieri: S. Lomartire, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, hg. v. C. Bertelli, Mailand 1994, S. 75. Zur Rolle des Autpertus-Kommentars: C. Leonardi, *Spiritualità di Ambrogio Autperto*, in: *Studi Medievali*, ser. 3, IX, 1968, S. 1-131, insbes. S. 36 ff.
- 11 Zu S. Michele in Africisco: F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes 2. Teil*, Wiesbaden 1976, S. 35-45, insbes. S. 38-40, Abb. 1.
- 12 Y. Christe, *The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries*, in: *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emerson – B. McGim, Ithaca-London 1992, S. 234-258, insbes. 242.
- 13 Eine problematische Beziehung zum Basler Antependium wurde von M. B. Mauck angenommen, wie Anm. 3, S. 153 ff.
- 14 Y. Christe, in: *L'Apocalypse de Jean* (wie Anm. 5), S. 117.
- 15 U. a. C. Segre Montel, *La pittura medievale in Piemonte e Valle d'Aosta*, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, wie Anm. 10, S. 33-46, insbes. S. 34. Zu Galliano S. Lomartire, *ibid.* S. 60 ff.
- 16 G. Schwartz, *Die Besetzung der Bistümer Reichsitaliens unter den sächsischen und salischen Kaisern*, Leipzig-Berlin, 1913, S. 123. Für die Gesamtanlage Dom-Baptisterium: M. Perotti, *L'antico duomo di Novara*, Novara 1980.
- 17 B. Brenk, *La committenza di Ariberto d'Intimiano*, in: *Il millennio ambrosiano, La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, a cura di C. Bertelli, Mailand 1988, S. 124-155. Nach H. Mayr-Harting (*Ottoman Illumination, An Historical Study*, P. 2, London 1991, S. 23-24) dürfte die persönliche Beziehung der Bischöfe von Novara und Bamberg die (m.E. nicht ausschlaggebenden) Beziehungen zwischen den Novara-Fresken und der Bamberger Apokalypse erklären.
- 18 H. Toubert, *Réforme gregorienne et iconographie*, Un art dirigé, Paris 1990. Der Begriff „art dirigé“ eröffnet neue Möglichkeiten einer durchaus anregenden Interpretation, deren Argumentation freilich über die historische Realität hinauszugehen droht; vgl. Gandolfo (wie Anm. 19), hier S. 26.
- 19 F. Gandolfo, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico*, in: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Mailand 1989, S. 21-32, insbes. S. 21-22.

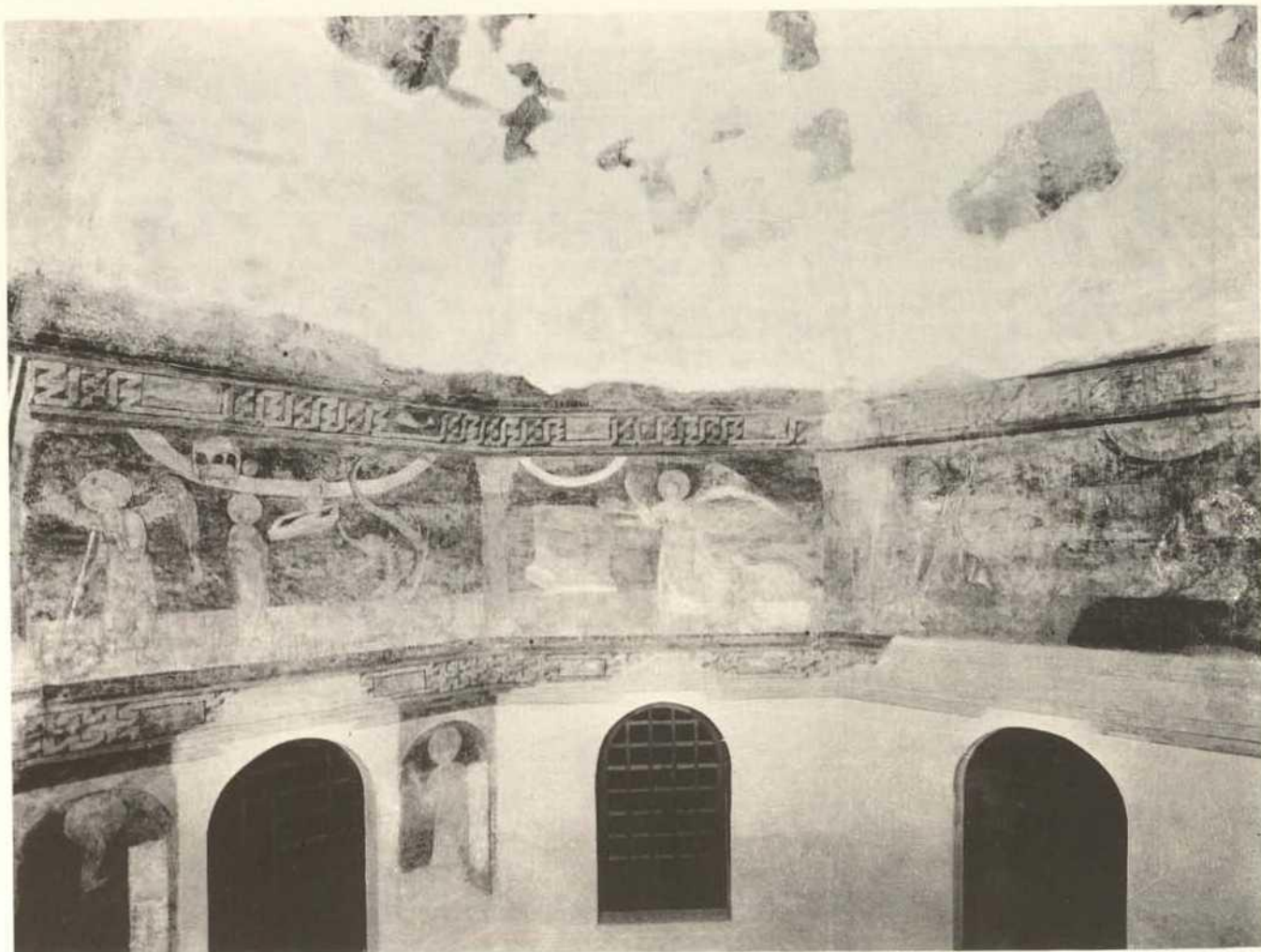


Abb. 213. Novara, Baptisterium, Bestandsdokumentation: Bildzone des Tambours nach Westen (digitale Montage).

- 20 Hier scheint die Vermittlung des alten Kanons räumlicher Projektion weit überzeugender als bei dem Beispiel der Miniatur der Moutier-Grandval-Bibel („Die Übergabe der Gesetzestafeln an die Juden“, British Museum, Add. 10546, fol. 25v.). Dort wurde das alte Schema wiederaufgenommen, aber auch mißverstanden, wie schon W. Koehler und A. A. Schmid ausführlich nachwiesen: E. Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25, herausgg. von F. Saxl, Leipzig-Berlin 1927, S. 258-330, insbes. S. 310 Anm. 3 und Abb. 15; W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen I: Die Schule von Tours*, Berlin 1933, Bd. 2, S. 109-118; A. A. Schmid, *Die Buchkunst, Die Kanontafeln und die Miniaturen*, in: *Die Bibel von Moutier-Grandval, Faksimile-Ausgabe*, Bern 1972, S. 175. Mit ganz anderer Wirkung wird der Raumeffekt im Baptisterium von Novara durch die Koordinierung mit der wirklichen Architektur veranschaulicht.
- Mit solchem Vergleich soll kein Zusammenhang verschiedener Ebenen der im frühen Mittelalter relativ seltenen Bildzeugnisse räumlicher Projektion postuliert, sondern lediglich an die kritische Diskussion dieses Themas durch Adolf Weis wieder angeknüpft werden: Ein „Innenraumbild“ der ausgehenden Antike im codex Egberti, in: *Kunstgeschichtliche Studien für K. Bauch zum 70. Geburtstag* von seinen Schülern, München-Berlin 1967, S. 9-16. Zum perspektivischen Mäander s. unten, Anm., 22.
- 21 J. Wettstein, *La fresque romane, Italie, France, Espagne*, Genf 1974, S. 10.

- 22 Zuletzt B. Al-Hamdani, *The Fate of Perspective Meander in Roman Mosaics and its Sequels*, in: *Cahiers archéologiques*, 43, 1995, S. 35-46. Vgl. auch für Oberzell, J. und K. Hecht, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, Sigmaringen 1979*, S. 332 ff.; K. Koshi, *Studien zu den Wandmalereien der St. Georgs-Kirche von Oberzell auf der Reichenau (XX): die Beschreibung der Malereien der Langhaus-Hochschiffwände mit Ausnahme der Historienbilder*, in: *Bulletin of the Faculty of Fine Arts, Tokio National University of Fine Arts and Music*, 28, 1993, S. 3-96, insbes. S. 9 ff.; zum Mäander-Motiv s. ferner C. Segre Montel, *Il refettorio di Nonantola e la sua decorazione*, in: C. Segre Montel-F. Zuliani, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola*, Modena 1993, S. 111-124.
- 23 C. Segre Montel (wie Anm. 15), S. 34. Außerdem: H. P. Autenrieth, *Gli affreschi scoperti di recente nel sottotetto della Cattedrale di Aosta*, und C. Segre Montel, *Committenza e programma iconografico nei due cicli pittorici di S. Orso e della cattedrale di Aosta*, in: *Atti del convegno internazionale, Aosta 15-16 maggio 1992*, leider noch im Druck; s. auch oben, S. 130 ff.
- 24 P. Hoegger und B. Al-Hamdani, wie Anm. 7. Die wirkungsvolle Beziehung der Malerei zur Architektur wurde von A. Segagni Malacart gewürdigt: *Affreschi milanesi dall'XI al XIII secolo*, in: *Il Millennio ambrosiano, La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, herausgg. von C. Bertelli, Mailand 1988, S. 196-222, insbes. S. 200-201.