

Oberitalienische Wandmalereien vom 9. bis 11. Jahrhundert

Zum Stand der Konservierung, Dokumentation und kunsthistorischen Forschung

Anders als Deutschland oder Frankreich besitzt Italien zahlreiche frühchristliche und mittelalterliche Wanddekorationen, die seit ihrer Entstehung immer sichtbar blieben, zum Beispiel die Mosaiken in Ravenna, Venedig und Palermo, die Fresken in Assisi oder in der Arenakapelle von Padua. Den Malereien des frühen und hohen Mittelalters erging es allerdings in Italien kaum anders als bei uns: fast alle wurden irgendwann einmal übertüncht. Ein Grund dafür waren Schäden an der Malerei selbst, die sie schon früh unansehnlich machen konnten,¹ dann die Gegenreformation des 16./17. Jahrhunderts, der manche mittelalterliche „Abstrusität“ nicht gefiel,² ein dritter lag im veränderten Geschmack der späteren Jahrhunderte, der die alten, finsternen Innenräume heller und lichter wünschte (1732 deckte man die Wände von Sant'Angelo in Formis mit einem weißen Anstrich zu³). Verwahrlosung und Profanierungen nach der Französischen Revolution zeitigten schließlich die nachhaltigsten Folgen: So wurde zum Beispiel der Basilika von S. Vincenzo in Galliano⁴ (Cantù, Prov. Como; Abb. 181, 185, 190) mit ihren damals noch gut erhaltenen Malereien 1801 der Schutz als „monumento d'arte“ ausdrücklich verweigert, – durch eine Kommission von „Experten“, gegen den Protest des Pfarrers, dessen Nachfolger wir eine bewundernswerte, frühe Edition dieser Malereien verdanken.⁵ Die Kirche diente dann bis 1910 als Wohnhaus und Scheune.⁶ Aber selbst bei einem amtlich anerkannten Monument, das auch von der Profanierung verschont geblieben war, S. Pietro al Monte oberhalb Civate⁷ (Abb. 175, 193), fand die Comune nichts dabei, das Innere tünchen zu lassen. 1844 waren jene Malereien zum großen Teil noch gut lesbar, um 1865 nicht mehr zu erkennen.⁸ Man machte, hier in der Provinz, kurzen Prozeß mit dem lästigen Erbe, – zu einer Zeit, da anderswo mittelalterliche Freskenzyklen schon wieder mit viel Aufwand freigelegt worden waren (1834 Saint-Savin-sur-Gartempe, 1844 Braunschweig). Vier Jahrzehnte später begann auch in Civate die Restaurierung.⁹

Der „Ricipero“

Die Wiedergewinnung der früh- und hochmittelalterlichen Malereien ist – in Italien wie in den meisten anderen Ländern – ein langer und bis heute nicht abgeschlossener Prozeß. Nach Intention oder Motivation möchte ich drei verschiedene Arten des *Ricipero* unterscheiden:

1. Historisierende Rekonstruktionen oder Entbarockisierungen mittelalterlicher Bauwerke, in deren Verlauf auch Wandmalereien gefunden wurden (auf die man es natürlich immer auch abgesehen hatte): Für den Dom zu Modena wurde 1853 eine Gesellschaft zur Entdeckung von Wandmalerei gegründet („Società per lo scoprimento e pel ristauero delle antiche pitture murali in Modena“¹⁰). Ihr gelang es, einen Christophorus und eine Verkündigung freizulegen, was die Verantwortlichen allerdings nicht davon abhielt, 1888 fast die gesamte dazugehörige nichtfigürliche Ausmalung des Domes zu vernichten.¹¹ In

S. Ambrogio in Mailand (1857-76) und in S. Abondio in Como entdeckte man bei der Wiederherstellung des mittelalterlichen Raumbildes (1865-87) trotz einiger Mühe allerdings kaum Malerei aus der Erbauungszeit, oder man ignorierte sie; bloße Farbfassungen oder bescheidene Ornamentmalereien waren nicht sonderlich gefragt.¹²

Die Rückverwandlung barockisierter Innenräume in den vermuteten mittelalterlichen Zustand war bezeichnend für den Historismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, aber noch nach dem zweiten Weltkrieg gelangen spektakuläre Freskofunde im Zuge ähnlicher Aktionen: In S. Salvatore di Brescia trat während einer großen Rekonstruktions- und Forschungskampagne unter Gaetano Panazza (1958-1961) eine bedeutende karolingische Dekoration zutage, übrigens erstaunlich spät, war das Monument doch schon seit Jahrzehnten Gegenstand der Forschung (Abb. 46-49).¹³

Nahezu gleichzeitig gelang im Baptisterium zu Novara die Aufdeckung eines meist „ottonisch“ genannten Zyklus der Apokalypse (Abb. 202, 209).¹⁴ Dieser Zyklus wurde 1963 in gut drei Monaten freigelegt; dabei sah der Kostenvoranschlag pro Quadratmeter bemalter Fläche 20 Restauratorenstunden vor, für Freilegung und Konservierung zusammen. Tatsächlich schaffte es Augusto Cecconi mit einem Gehilfen sogar in weniger als der vorgesehenen Zeit, – schon wegen dieser Geschwindigkeit kann man die Restaurierung gewiß nicht als eine moderne bezeichnen.¹⁵

2. Waren diese Entdeckungen eher das erwünschte „Nebenprodukt“ einer durchgreifenden Baurestaurierung,¹⁶ so wurde in anderen Fällen umgekehrt das Bauwerk gerade deswegen restauriert, weil man Malereien gefunden hatte; es galt dann, einen historisch passenden Rahmen für die Bilder zu schaffen.

Allen voran ist hier der Zyklus in der Apsis von Castelseprio, S. Maria foris portas (Varese) zu nennen (Abb. 50, 56, 186). Im Mai 1944 erkannte G. P. Bognetti anhand einer Inschrift das sehr hohe Alter der schon 1934 teilweise aufgedeckten Fragmente, gleich im nächsten Monat wurde die Apsis freigelegt; die etwa 25 qm bemalter Fläche bewältigte man hier in 29 Arbeitstagen.¹⁷

Erstaunlich gut – besonders für die Kriegszeit – war die fotografische Dokumentation. Die in der Mailänder Soprintendenza erhaltenen Glasplatten¹⁸ zeigen einige Male den „Zwischenzustand“, öfters natürlich den „Endzustand“. Viele der Fotos fanden Eingang in die umfangreiche Publikation von Bognetti, Chierici und Capitani d'Arzago,¹⁹ und alsbald erregte die überragende Qualität der Malerei weltweites Interesse.²⁰ Gerade ihre Einzigartigkeit ist freilich der Grund dafür, daß sich die Fachwelt bis heute nicht auf eine Datierung und kunsthistorische Einordnung einigen konnte: Die Vorschläge reichen vom 6. Jh. bis zum 10. Jh., lediglich ein *Terminus ante* (936/48) blieb bisher unbestritten.²¹ Kuriosum am Rande: bis heute gehört Castelseprio nicht zum amtlich anerkannten „Weltkulturerbe“ (Müstair dagegen längst)!

Zu den echten Neuentdeckungen gehören auch die Malereien im Turm des ehemaligen Klosters Torba (Varese; Abb. 191).



Abb. 174. Oberitalien Mitte/West. Landkarte mit den im Text und in den Anmerkungen (außer Anm. 100) erwähnten Orten und den wichtigsten Provinzhauptstädten (kein vollständiger Überblick über die früh- und hochmittelalterlichen Wandmalereien in diesem Gebiet).

Diese sind allerdings mehr wegen ihrer frühen Datierung (Ende 8. Jh.) als wegen ihrer Qualität bemerkenswert.²² Torba ist vom Schicksal damit gestraft, in unmittelbarer Nähe von Castelseprio zu liegen, weshalb man beide Monumente meist gemeinsam besichtigt und sofort begreift, daß viele Gelehrte die großartigen Bilder von Castelseprio nicht als Werk eines einheimischen Malers (wie ein solcher in Torba gearbeitet haben mag), sondern eines aus Byzanz oder aus Syrien stammenden Künstlers ansehen.

Ähnlich wie Castelseprio und Torba wurde natürlich eine Vielzahl kleiner Kirchen, Kapellen, Oratorien nach dem Auffinden von Malereien instandgesetzt, dazu gehört Carugo (Como),²³ vor 1955 entdeckt. Mit Genugtuung besucht man diese Kapelle eines kleinen Castrums (heute Bauernhof), deren etwas derbe Malereien (2. H. 11. Jh.) an Ort und Stelle geblieben sind und nicht, wie die eleganten Trecento-Fresken aus dem Oratorium der weit gelegenen Cascina von Mocchirolo,²⁴ in die Gemäldegalerie der Mailänder „Brera“ abtransportiert wurden (1949).

In größeren Kirchen ist die mit Abstand „ergiebigste“ Zone für das Auffinden von Wandmalereien der Dachraum oberhalb später eingebauter Wölbungen (Stichwort für Deutschland: Frauenchiemsee). Einige dieser „bemalten Dachböden“ gehören in Oberitalien seit jeher zum Fundus der Forschung: in Aosta S.

Orso waren die Malereien im Dachraum nie übertüncht und schon 1833 bekannt (Abb. 199 a-d), dagegen fand ich in der Kathedrale, in absolut gleicher Position, erst 1979 den zweiten Aostaner Zyklus (Abb. 177, 192, 198, 200, 201). Kombiniert man die wenigen historischen Daten mit Stilanalyse und den vorläufigen Ergebnissen der Dendrochronologie,²⁵ erscheint eine Entstehungszeit für die Malerei der Kathedrale um 1040/50 wahrscheinlich, für Sant’Orso nur kurze Zeit davor.

Leider sind die Akten des Convegno, der 1992 in Aosta stattgefunden hat, noch immer nicht erschienen, sodaß diese Malereien als quasi unveröffentlicht gelten müssen.²⁶ Dem ständigen Beobachter dieses großen, mehrjährigen *Ricupero* mag eine Zwischenbemerkung zur Problematik des Freilegens erlaubt sein:

Bei jeder Freilegung setzt sich verständlicher Entdeckerdrang – meist diskussionslos – gegen die Grundsätze konservierender Denkmalpflege durch. Obwohl nun die restauratorische Technik in den letzten Jahrzehnten zweifellos Fortschritte gemacht hat, sind auch heute noch Schäden unvermeidlich. Wie sich durch Fotovergleich vorher/nachher demonstrieren ließe, verschwanden in einem Bogenfeld des südlichen Frieses Reste einer Inschrift, die für die (noch immer nicht gelungene) Identifizierung der Figur von Interesse ist. Man muß freilich einräumen, daß es sich hier um eine delicate Angelegenheit handelte. Für die Vor-



Abb. 175. Civate (Lecco), S. Pietro al Monte. Innenansicht nach Osten (Zustand 1978).

zustandsaufnahme hatten wir das Feld (ausnahmsweise!) angefeuchtet. Die Restauratorin – leider ohne dieses Foto – beseitigte so lange weiße Tünche, bis nur noch der dunkle Grund vorhanden war. Der Unfall ist ärgerlich, aber noch verständlich. Weniger Verständnis vermag man bei einem malträtierten Kopf im gleichen Friesabschnitt aufzubringen. Die Malerei war hier nur von einer dünnen, allerdings stark versinterten Schicht bedeckt, Abb. 192 a zeigt den Vorzustand (nicht angefeuchtet! Beim Übertünchen im Spätmittelalter hatte die rechte Gesichtshälfte nur einen Pinselhub, die linke deren zwei erhalten, daher unterschiedliche Deckungsgrad). Abb. 192 b zeigt das Ergebnis der Freilegung: an vielen kleinen Stellen ist die schwarze Zeichnung verletzt, die darunterliegende rote Inkarnatfarbe tritt zutage, z. B. in den Augenbrauen.

Die Präzision einer Freilegung ist in beängstigender Weise die einfache Resultante der dafür aufgewendeten Arbeitszeit (oder anders gesagt, der dafür bezahlten Stunden). Sicher konnten sich die Restauratoren in Aosta 1986/92 viel mehr Zeit nehmen als die zwei Stunden, die man 1963 in Novara für diesen Kopf veranschlagt hätte, aber wir sind noch weit davon entfernt, jeden Zentimeter mittelalterlicher Wandmalerei als unwiederbringliches Kulturgut zu behandeln. Dann würden Freilegungen nämlich mit einem noch viel höheren Aufwand an Technik und Zeit ausgeführt, Millimeter für Millimeter mit starker Stirnlampe und

optimaler Beleuchtung, wie wenn es um eine Briefmarke vom Wert der Blauen Mauritius ginge, oder zumindest um ein spätgotisches Tafelbild. Angesichts der technischen Schwierigkeit im Falle Aosta (die Malschicht war weicher als die Tünche, trennte sich mit ihr ab) hätte es zu einer mikroskopischen Freilegung nur die Alternative gegeben, auf das Freilegen solcher Partien ganz zu verzichten (leider habe ich diese Meinung damals zu wenig energisch vertreten, aber sie wäre wohl auch nicht durchzusetzen gewesen).

Die Reihe der „ausgemalten Dachböden“, deren Besichtigung mitunter mit einigen Schwierigkeiten verbunden ist (die dafür aber oft eine besonders wenig gestörte „Befundlage“ bieten²⁷), soll nicht abgeschlossen werden, ohne wenigstens auf die ehemalige Klosterkirche S. Calocero in Civate²⁸ hinzuweisen (Abb. 195). Um 1954 wurden die Malereien im Dachraum entdeckt, in den achtziger Jahren auch die unterhalb der Wölbung liegenden Teile des Obergadens freigelegt. Dieser Zyklus kann nicht nur wegen der hohen Qualität Aufmerksamkeit beanspruchen, sondern auch, weil er – soweit zu erkennen ist – ausschließlich Szenen des Alten Testaments zeigt.

3. Eine dritte Gruppe von Monumenten gehört sowohl zum „Altbestand“ wie zu den Neuentdeckungen: es sind die Weiterfreilegungen längst bekannter Zyklen. In einigen Fällen überraschten die neu zu Tage geförderten Bildflächen derartig, daß

die „Maßnahme“ einer Neuentdeckung gleichkam. Am bekanntesten dafür ist sicher die Kirche in Müstair (1947-51 freigelegt; Abb. 59-75).²⁹ Auch der Abbruch der Gruft in Marienberg (1980)³⁰ brachte wegen des Erhaltungszustandes der gefundenen Malerei eine Sensation. Die Unterscheidung von Neufund und bloßer Weiterfreilegung erscheint vielleicht haarspalterisch, sie ist für Konservatoren und Restauratoren womöglich unwichtig, wohl aber interessant für die Forschungsgeschichte: manche geistvolle Interpretation kann durch eine rein materielle „Erweiterung des Gesichtskreises“ in sich zusammenfallen.³¹

Eine relativ neue Weiterfreilegung ist die in S. Salvatore in Casorezzo, westlich von Mailand (Abb. 178-179). In dieser kleinen Saalkirche hat man eigentlich nur einige Bilder von Übermalung befreit und die übrigen Wände weiter abgesucht, mit gutem Erfolg, – das Ergebnis ist de facto die Neuentdeckung zweier bemerkenswerter Maler: einen kennzeichnet expressive Härte, den anderen routinierte Harmonie.³² Wer an Grundsätze in der Denkmalpflege glaubt, fühlt sich freilich dadurch irritiert, daß man hier jüngere Fresken (des frühen 16. Jhs.) wie ein Stück Tapete von einer Stelle zur anderen versetzte, mittels *Strappo*, also mit allen damit verbundenen Schäden, – nur um neugierig zu sehen, was sich dahinter befindet, in diesem Falle mit enttäuschendem Ergebnis.³³ Der Beobachter hätte solches Vorgehen in den Jahren 1989/93 nicht mehr für möglich gehalten und war versucht, ein Exemplar der Charta von Venedig danebenzuhängen.

Die bemerkenswerteste Weiterfreilegung der letzten Jahre geschah in Acquanegra sul Chiese (Mantua) (Abb. 187, 189). Daß

Abb. 176. Civate (Lecco), S. Pietro al Monte, nordöstliche Apsis, Detail: Gewandpartie des 6. Apostels von links. Um 1093/97; Freilegung 1961 (Zustand 1996).

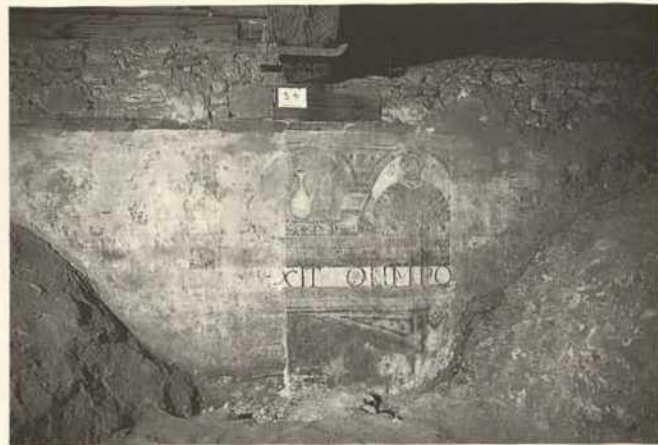


Abb. 177. Aosta, Kathedrale, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S4 während der Freilegung. Um 1040 (Zustand 1988).

sich dort im Dachraum über der späteren Wölbung Malereien erhalten haben, war schon seit 1860³⁴ bekannt, aber erst 1980 entblätterte man das westliche Langhausjoch des Erdgeschosses, danach die ganze übrige Kirche. Diese besaß bis dahin eine neubarocke Dekoration, die nun zu großen Teilen vernichtet wurde. Heute präsentieren sich die Wände als grausames archäologisches Präparat: die wiederentdeckte romanische Malerei inmitten von Resten des *Barocchetto falso* (Gewölbekoration), dazu Reste einer Erstfassung und viel lädiertes Ziegelmauerwerk.³⁵ Die ganze „Ausgrabung“ steht im krassen Gegensatz zu den Prinzipien konservierender Denkmalpflege, allerdings ist der kunsthistorische Wert des Fundes beträchtlich: die Architekturmalereien besonders originell und fein, die Köpfe der Figuren beeindruckend, die Ikonographie sogar – bisher – einmalig (s. u.).

Erhaltungszustände, Konservierung, Restaurierung

Bisher habe ich versucht, anhand einiger exemplarischer Fälle die Geschichte der Wiederentdeckung zu skizzieren. Es ist allgemein bekannt, daß die aus dem Mittelalter erhaltenen Zyklen *quantitativ* nur einen Bruchteil des ursprünglich Vorhandenen ausmachen und *qualitativ* bestenfalls an einigen Stellen den ursprünglichen Zustand ahnen lassen.³⁶ Wo der Eindruck „fürs Auge“ besser ist – in öffentlich zugänglichen Räumen – verdanken wir ihn oft ausgiebigen Übermalungen oder zumindest Retuschen, nur sehr selten haben wir wirklich pures Original vor uns.³⁷

Andererseits ist dort, wo Wandmalereien freigelegt wurden, die Arbeit oft nicht einmal vollständig zu Ende geführt. In Civate ließ Franco Mazzini 1961 zwar die Ost-Apsiden reinigen, man findet aber noch immer reichlich Reste der schlecht beseitigten Tünchen (Abb. 176). Zu einem baldigen „Intervento“ besteht freilich kein Anlaß, solange nicht akute Schadensvorgänge zu beobachten sind. Gleiches gilt für die schon seit Jahrzehnten äußerst restaurierungsbedürftig aussehenden Apsiden in Oleggio.³⁸ Dort wird jetzt allerdings eine vor Jahren begonnene Restaurierung wieder aufgenommen.

Im Baptisterium von Novara steht Schlimmes zu befürchten. Da der feuchte Raum (Algen am Boden), die meiste Zeit des Jahres verschlossen ist, kommt es im Sommer unter der Kuppel zu tropischem Klima; Kondenswasserschäden sind so gut wie sicher. Wir wissen aus dem Kostenvoranschlag des Restaurators



Abb. 178. Casorezzo (Milano), S. Salvatore, Schiff, Südwand (zweites Register), Detail: Darstellung im Tempel. Anfang 12. Jahrhundert (Zustand 1996).

von 1963, daß er pro Quadratmeter 1 kg. Fixiermittel verwenden wollte, vermutlich Gummi arabicum oder Schellack, beides ein fruchtbarer Nährboden für biogene Attacken.³⁹ Heute hat man in Novara den Eindruck einer großflächigen Trübung durch einen weißlichen Belag, aber dieser Eindruck kann täuschen, was zählt, ist nur der Vergleich zwischen früheren Fotos und dem aktuellen Zustand, am besten vom Gerüst aus. Noch 1990 war das Ergebnis eines Fotovergleiches an einigen anderen Stellen nicht einmal katastrophal, der Engel in den Aufnahmen bei U. Chierici⁴⁰ ließ sich mit einer sorgfältigen Teleaufnahme durchaus wiederfinden (Abb. 202), man kann auf den tatsächlichen Befund vom Gerüst aus neugierig sein, 1997 sollte eine große Restaurierungskampagne beginnen.

Für Castelseprio und Galliano haben wir die Restaurierungsgeschichte und den Zustand der Malerei vor einigen Jahren eingehend recherchiert (und Castelseprio zusammen mit Jürgen Pursche untersucht), zusammenfassend nur dies:

Nach einem Brief des Soprintendenten Chierici (1944) waren in Castelseprio (Abb. 186) beim Freilegen „*alcune delle pitture in parte perdute e in parte deteriorate ... ma la maggior parte appaiono in buono stato di conservazione*“.⁴¹ Die Farben hatte allerdings schon der erste Entdecker Morassi (1934) als „*colori leggerissimi*“ bezeichnet.⁴² Bei den fotografischen Aufnahmen für die große Monographie (Bognetti 1948) waren die Fresken frisch gereinigt und zusätzlich feuchtete man sie noch an, wie Bognetti später eingestand, – kein Wunder, daß bald darauf ein scheinbares Ausblässen zu diagnostizieren war. Vor allem Gelehrte, die sich zuhause ihre Vorstellung anhand des Buches gebildet hatten, waren dann vom Original enttäuscht. Dies um so mehr, als Bognetti verschwie, daß ein großer Teil der veröffentlichten Fotos den Zustand *vor* den schweren Beschädigungen wiedergibt, die ein 1946 versuchter Diebstahl (mittels *strappo*) angerichtet hatte.⁴³ Da in den fünfziger und sechziger Jahren eine der beiden Mailänder Soprintendenzen den ganzen Zyklus in ihr eigenes Haus, die Pinacoteca di Brera, überführen wollte, war es dieser Partei taktisch sogar erwünscht, daß die Malerei an Ort und Stelle möglichst „schlecht aussah“, was um so glaubhafter wirkte, als sich das konkurrierende Amt (die Soprintendenza der „Monumenti“) zeitweilig wenig um den Bau gekümmert zu haben scheint. Der Streit wogte hin und her, die Anzahl der Gutachten ist kaum überschaubar, hohe nationale Gremien schalteten sich ein, für das damalige „Wundermittel“ Paraloid war dennoch kein Geld aufzutreiben.⁴⁴ Als nun nach vielen Jahren der Versuche und Proben schließlich Pinin Brambilla

Barcilon die Wände restaurierte (seit 1981 bis etwa 1987), war alles halb so schlimm.⁴⁵ Der Sockelputz wurde repariert, ein dünner, weißer Belag entfernt, der nur ein Sammelsurium diverser abgelagerter Stoffe ohne wesentlichen Anteil gefährlicher Salze war.⁴⁶

Die schon mehrfach genannte Basilika S. Vincenzo in Galliano (Abb. 181, 185, 190) besitzt in Apsis und Mittelschiff einen umfangreichen Zyklus hervorragender Malereien, insbesondere sind die der Apsiskalotte und am Triumphbogen mit Recht berühmt. Unter zwei Gesichtspunkten gehört Galliano sogar zu den kleineren Weltwundern: 1. Das Bauwerk (wohl ein Umbau) ist nicht nur durch eine Weiheinschrift von 1007 datiert, sondern der im Bild dargestellte Stifter, Aribert von Intimiano, Erzbischof in Mailand, firmierte hier, in seiner Heimatpfarre, inschriftlich zweimal als *subdiaconus*. Zumindest die Malerei der Apsis muß also noch vor seiner Wahl zum Bischof (1018) entstanden sein; die Datierung in Galliano: „vermutlich um 1007, sicher vor 1018“ ist eine der wenigen, vielleicht die einzige über jeden Zweifel erhabene, des 11. Jahrhunderts.

Das zweite, womöglich noch erstaunlichere Wunder ist, wie diese Fresken die Torturen der Restaurierungen überlebten. Spätestens seit Anfang des Jahrhunderts waren Salzausblühungen⁴⁷ zu verzeichnen. 1933 mußte Mauro Pellicoli die Malereien von einer teilweise dichten Kruste befreien, bei einer zweiten Aktion (1955) fixierte er zumindest teilweise mit Schellack. 1987-1989 war wiederum eine Fixierung und Reinigung nötig (ausgeführt mit Primal AC 33 und Ammoniumbicarbonat),⁴⁸ natür-

Abb. 179. Casorezzo (Milano), S. Salvatore, Schiff, Nordwand (zweites Register), Detail: Kopf des Engels am Grab Christi. 1. Hälfte 11. Jahrhundert (Zustand 1996).



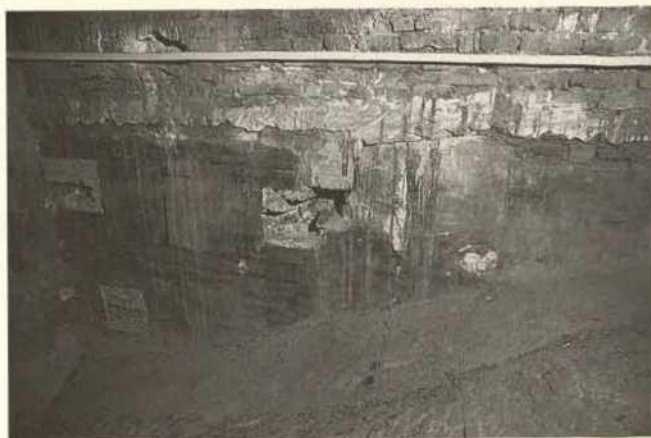


Abb. 180. Piacenza, S. Antonino, Dachraum des Mittelschiffs, Südwestecke, Westwand (Zustand 1996).



Abb. 182. Acquanegra sul Chiese (Mantova), S. Tommaso, Mittelschiff, Südseite, 2. Arkadenbogen von Westen: Feiner weißer Liniendekor auf rot gestrichenen Keilsteinen und Fugen. Ende 11. Jahrh. (Zustand 1996).

lich verbunden mit Injektionen und neuen Putzflicken.⁴⁹ Den Erfolg der Arbeit des Ateliers Brambilla zeigen Abbildungen 190 a und b (vorher – nachher).

Im Langhaus von Galliano hatte man in den sechziger und Anfang der siebziger Jahre sämtliche Malereien von den Wänden abgelöst und auf Trägerplatten aus Kunstfasermaterial übertragen, zwei Jahre später wurden sie remontiert. (Restaurator Ottemi Della Rotta; damals befand man sich wohl auf dem Höhepunkt der Übertragungs-Euphorie). Das Ergebnis dieser

Abb. 181. Galliano (Cantù, Como), S. Vincenzo, Mittelschiff, Südwand vor der letzten Restaurierung (Zustand 1986).



Operation war wenig glücklich: im Laufe der Zeit bogen sich die Platten, Ränder standen auf und an der Oberfläche bildeten sich zahlreiche Blasen (Abb. 181). Noch vor der geplanten neuerlichen Restaurierung ereignete sich ein Betriebsunfall: nach dem Einbau einer Fußbodenheizung (1986) wurde die ganze Kirche verschlossen. Die feuchte Hitze des abbindenden Estrichmörtels und vielleicht zusätzlich ein Probelauf der Heizung erzeugten ein Klima, das ausreichte, alle Wände binnen weniger Tage über und über mit schwarzen Pilzen zu überziehen. Den Nährboden lieferten die vorhandenen organischen Leime der alten Restaurierung. Nach Abtrocknen und Reinigen blieben dann „nur noch“ die vorher schon vorhandenen Salzkrusten, die inzwischen auch entfernt wurden. Die Malereien wurden übrigens auf ihren Trägerplatten belassen, man hat sie nicht, wie vorübergehend erwogen, direkt auf die Mauer zurückübertragen.⁵⁰

Zum ordentlichen Abschluß einer Restaurierung gehört in der Regel das abschließende Retuschieren. Italien, das Land, in dem man Retuschen gern „*Restauro artistico*“ nennt, hat zu diesem Thema in den letzten Jahrzehnten sicher am meisten beigetragen, – sowohl in der Praxis wie mit (viel) Theorie.⁵¹ Bei Werken der Wandmalerei verhindert glücklicherweise schon der übliche Betrachterabstand, daß sich die Retuschen als artifizielle Leistung des Restaurators aufdringlich in Szene setzen, wie es bei Werken der Tafelmalerei vorkommt, und selbst bei Nahbetrachtung fand ich an den heute üblichen *Tratteggio*-Retuschen (umgangssprachlich *rigatino* genannt), wenig auszusetzen. Mit kurzen, dünnen, motivangepaßten parallelen Pinselstrichen wird ein optischer Ausgleich versucht (Abb. 197). Gelegentlich bedient man sich auch noch (und wieder) der Lasur (*velatura*), mit der Versicherung, daß diese natürlich nur auf Fehlstellen aufgebracht werde (Dom in Cremona, Malereien der Gotik und Renaissance).

Bei den mittelalterlichen Wandmalereien, von denen wir sprechen, kommen zwei besondere Schwierigkeiten hinzu: derartig fragmentierte Flächen kann niemand mehr komplett „zusammenflicken“, ohne ganze Motive frei erfinden zu müssen, jede Retusche muß also „irgendwie irgendwo“ aufhören. Die Grenzen zwischen noch retuschierten Stellen und jenen Partien, bei denen man resigniert auf die Retusche verzichtet, verlaufen dann allerdings – bei Nahbetrachtung – mehr oder minder willkürlich. Der Beobachter fragt: warum wird dieses Ornament ergänzt, jene Hand aber nicht? Das zweite Problem liegt darin, daß das Auffüllen der Farbflächen die Malereien nach dem Ausretuschieren wie frisch gewaschen erscheinen läßt, eine neue Voll-

ständigkeit und Farbintensität suggeriert wird, während sich in Wahrheit die optische Information sogar verringert hat (Retusche = optischer Schleier).⁵²

Nach den vorübergehend „sanierten“ Fällen der Konservierung in Castelseprio und Galliano zwei problematische. Die Malereien im Dachboden von S. Orso in Aosta, müssen 1944 noch sehr gut, 1958 noch leidlich in Ordnung gewesen sein (Abb. 199 a).⁵³ Aufgabe der Restaurierung 1966/68⁵⁴ war es, das schadhafte Dach zu erneuern und danach den Raum über der Wölbung „museal zugänglich“ zu machen; dabei ereignete sich ein Betriebsunfall: Früh einbrechendes Winterwetter schüttete große Wassermengen an die offenliegenden Mauern (Abb. 199 b), eine gut gemeinte hölzerne Schutzverkleidung hielt die Feuchtigkeit fest und begünstigte den Schimmel. Verzweifelt reinigte, retuschierte und fixierte (mit Silikon) die Restauratorin A. Beneyton (das Ergebnis in Abb. 199 c). Heute sind die Salze wiedergekehrt, zumindest in einigen Feldern (Abb. 199 d). Eine erneute Restaurierung wird wegen des gummiartigen Silikonüberzuges nicht leicht sein, man zögert mit Grund zu intervenieren; vorerst laufen nur die üblichen Klimamessungen.

Das zweite Beispiel ist die Kirche des Stadtheiligen von Piacenza, Sant'Antonino, eine Basilika des 11. Jahrhunderts. Sie besitzt einen „bemalten Dachboden“, dessen Besonderheit darin liegt, daß anstelle der üblichen erzählenden Bilder eine Figurenreihe (Propheten) unter fortlaufenden Arkaden steht, einer Scheinarchitektur, die auch die realen Fenster übergreift.⁵⁵ Aus

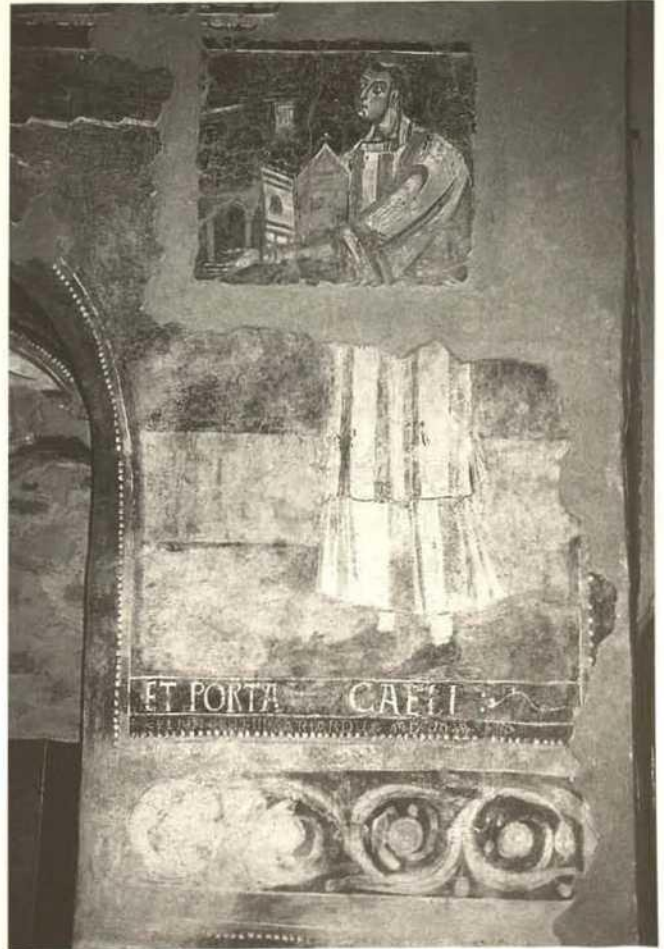
Abb. 183. Ehem. Como, S. Giorgio in Borgovico, Hauptapsis (heute Museum der Pfarrei). Abgenommene Wandmalerei: in die Fläche „gebügeltes“ Nischenbild (S. Abundius). Um 1082 (Zustand und Aufbewahrung 1978).



Abb. 184. Ehem. Como, S. Giorgio in Borgovico, nördliche Seitenapsis (heute Museum der Pfarrei). Neuaufstellung der abgenommenen Wandmalereien. 1082 (Zustand 1996).

Anlaß einer statischen Sanierung der Kirche und ihres gewaltigen Westturmes wurden neuerdings an der (ursprünglichen) Rückwand der Vorhalle zudem Reste einer großen Weltgerichtsdarstellung gefunden und veröffentlicht.⁵⁶ Grund genug, diesen Dachboden wieder einmal aufzusuchen. Die Überraschung brachte dann aber weniger das neu gefundene Bild als der sehr schlechte Zustand der schon lange bekannten Malereien

Abb. 185. Galliano (Cantù, Como), S. Vincenzo, Apsis, Südseite, Stifterbild: Archidiakon Aribertus (nach der Rückübertragung der um 1850 abgenommenen oberen Partie). Um 1007, sicher vor 1018 (Zustand 1996).



(Abb. 180), auf den schon Anna Segagni 1984 nachdrücklich aufmerksam gemacht hatte. An den Fehlstellen sind die Ränder des Malputzes primitiv mit Gips befestigt, die Oberflächen starren vor dichtem klebrigem Schmutz, sind teilweise von Zementläufern überzogen. Im Dachraum des Querhauses wurde eine vor Jahren begonnene Restaurierung offensichtlich nicht zu Ende gebracht, lose flattert das Japanpapier der Beklebungen vor der Wand – ein unerfreulicher Anblick. In der relativ üppigen Publikation wurde 1991 außer der statischen Sicherung natürlich die neu gefundene Apokalypsendarstellung eingehend dokumentiert und auch die übrige Malerei nochmals präsentiert. Die bei dieser Gelegenheit „rein kunsthistorisch“ benutzten Fotos kann ein Restaurator nur als Vorzustands/Schadens-Aufnahmen ansehen.

Einen tatsächlich eingetretenen Verlust an Malsubstanz könnte man auch in diesem Falle allerdings nur durch Vergleich mit alten Fotos oder durch „Mikromonitoring“ nachweisen. Hier, und in anderen Fällen, dürfte sich die Malerei kaum merklich durch „schleichende Verluste“⁵⁷ vermindern, nur selten werden ganze oder halbe Figuren vermisst.⁵⁸

Aber es steht dem Deutschen, der in Italien forscht, schlecht an, dem Gastland nur mit Kritik zu danken, schon deswegen, weil sich für jeden der geschilderten Fälle auch ein deutscher Parallelfall finden ließe.⁵⁹ Was nun gibt es Positives zu berichten?

Mit Sicherheit haben sich die Restaurierungsmethoden sehr verfeinert, die „Begleitung“ durch naturwissenschaftliche Labors ist selbstverständlich.⁶⁰ Auch das früher so beliebte Ablösen von Wandmalerei findet kaum mehr statt, – im Gegenteil: In Galliano hatte man um 1850 den oberen Teil des Stifterbildes aus der Wand gelöst und nach Mailand gebracht. Mit der letzten Restaurierung ist Aribertus nun in seine Kirche zurückgekehrt (Abb. 185), ein geradezu symbolischer Akt: damit wurde nicht nur ein ästhetisches und ikonographisches Loch gefüllt, sondern zugleich ein denkmalpflegerischer Sündenfall⁶¹ wiedergutmacht.

Fast noch erfreulicher die Rückkehr der Malerei nach S. Giorgio in Borgovico (Stadt Como).⁶² Die Kirche liegt nahe am See und der untere Bereich der Apsis stand (und steht) von Zeit zu Zeit unter Wasser. 1961 nahm man die Malerei ab, wie üblich mit der Begründung konservatorischer Notwendigkeit. Wenn man bedenkt, daß sich die Bilder knapp tausend Jahre in situ gehalten hatten, wird man den Verdacht einer Ausrede nicht los. Offenbar bestand der Wunsch, Material für ein neues Museo Diocesano zu beschaffen.⁶³ Ein solches Museum kam freilich nie zustande, die Bilder aus S. Giorgio landeten für Jahrzehnte in einem Abstellraum bei S. Abondio (der gelegentlich sogar mit offenem Kaminfeuer beheizt wurde, Abb. 183). In beifallwürdiger Zusammenarbeit zwischen Pfarrer und Denkmalpfleger sind nun alle Bilder in einem kleinen Saal neben der Kirche S. Giorgio versammelt und eine Restaurierung ist begonnen worden. Nach und nach sollen alle Tafeln restauriert und zu 1:1 Modellen der Apsiden zusammengefügt werden (Abb. 184), auch die 1961 brutal in die Fläche „gebügelt“ Nischenfiguren (Abb. 183) sollen wieder ihre alte Dreidimensionalität erhalten.

Dokumentation des Bestandes

Die italienischen Denkmalämter geben bekanntlich keine Kunstdenkmälerinventare heraus; auch ein „Dehio“ (bzw. ein „Jenny“) fehlt. Wer erste Informationen über einzelne Denk-

mäler sucht, muß zu den roten „Guide del Touring Club“ greifen oder prüfen, was an deutschsprachigen Führern vorhanden ist.⁶⁴

Eine behördeninterne Inventarisierung, „Catalogo Nazionale“, oder „Schedatura Generale“ genannt, wurde in erster Linie zur Bekämpfung des Kunstdiebstahls geschaffen. Dieser Katalog – jeweils ein Exemplar befindet sich in Rom und bei der Denkmalpflegebehörde – enthält im günstigsten Falle für jedes einzelne Wandbild einen großen Doppelbogen (kein Blatt für das Monument selbst, keinen Grundriß, keine Übersicht). Auf dem Blatt finden sich Orts- und Größenangabe, Datierung, eine pauschale Angabe zum Erhaltungszustand, dazu ein Schwarzweißfoto. Früher hatte man zusätzlich „händisch“ eine relativ eingehende Beschreibung verfaßt (ausführlicher als Dehio), dazu auch Literatur notiert (die bei Dehio ja fehlt). Seit das System „computerisiert“ ist, entfallen Beschreibung und Literaturhinweise.⁶⁵ Angesichts des riesigen, von den Soprintendenzen theoretisch noch zu erfassenden „Patrimonio“ aller Epochen und Kunstgattungen denkt natürlich niemand daran, etwa eine spezielle Datenbank nur der mittelalterlichen Wandmalerei einzurichten, wie sie das Institut für Denkmalpflege in Hannover begonnen hat (und wie sie heute jeder Student aufbauen kann, der eine Dissertation in diesem Fachgebiet vorbereitet).

Lassen wir den „Catalogo nazionale“ beiseite, dann bleibt an amtlichen oder halbamtlichen Inventaren fast nichts. Für den Kanton Ticino gibt es außer einigen Bänden der normalen Schweizer Kunstdenkmäler das vorzügliche, wenn auch leicht veraltete Inventar des „Romanico“ von Gilardoni.⁶⁶ Noch stärker veraltet, aber nach wie vor unentbehrlich ist das Repertorium für Piemont und Valle d’Aosta von Noemi Gabrielli unter dem Titel „Le pitture romaniche“.⁶⁷

Mangels offizieller Inventarisierung greift der Interessent also zu den vielen Büchern der privaten Verlage und Institutionen. Wenn ich diese hier unter dem Stichwort „Dokumentation des Bestandes“ überhaupt anführe und dann teilweise kritisiere, so mit der respektvollen Vorbemerkung, daß solche Bücher vorwiegend anderen Zwecken dienen: es sind illustrierte kunsthistorische Studien, die, selbst wenn sie einen Katalogteil nach Objekten („Schede“) bieten, überfordert wären, sollten sie ein Monument so gründlich dokumentieren, wie man es von einem guten Inventar verlangt (Grundriß, Aufrisse, Schemata; Forschungsgeschichte, Restaurierungsgeschichte, Erhaltungszustand).

Manche der Bücher sind in Deutschland schwer erreichbar, so die Publikationen der Banken.⁶⁸ Auf Monographien zu einzelnen Monumenten können wir hier nicht eingehen, nur auf die relativ gute Situation im Comasco hinweisen: hier findet man unter dem Autorennamen Oleg Zastrow eine ganze Reihe von Büchern, teils übergreifend inventarisch (mit nützlichen *Schede*), teils monographisch.⁶⁹ Gäbe es nur für jede italienische Provinz einen Zastrow! Die Nachbarprovinz Bergamo ist mit einem von M. Boskovits herausgegebenen Band zwar auch sehr seriös bearbeitet, aber dort befinden sich aus frühmittelalterlicher Zeit leider nur einige unbedeutende Wandmalereien,⁷⁰ umgekehrt sind die interessanten Werke im Veroneser Gebiet durch das Buch von F. Butturini kaum erschlossen, trotz dessen üppiger Illustration.⁷¹ Im Piemont vertiefte C. Segre Montel in mehr als 30 Jahren die Forschungen N. Gabriellis mit einer ganzen Reihe von Veröffentlichungen.⁷²

Seit 1994 existiert nun ein gewichtiges Buch des Verlages Electa mit dem Titel „Pittura in Italia. L’Alto Medioevo“, herausgegeben von Carlo Bertelli.⁷³ Das Buch widmet sich nicht allein



Abb. 186. Castelseprio, S. Maria foris portas, Ostapsis, Mitte: Der Traum Josefs, 9. Jahrhundert (?) (Zustand 1987).

der Wandmalerei, sondern behandelt auch Mosaik, Buchmalerei und die Anfänge der Tafelmalerei. Allerdings versteht der Herausgeber unter dem italienischen Begriff „Alto Medioevo“ nicht – wie es früher Brauch war –, unser „Frühmittelalter“, sondern gute 600 Jahre von 540 bis 1204, damit reduziert sich das stolze Volumen von 537 Seiten für unser spezielles Thema leider beträchtlich. Für manche wichtigen Werke sucht man Abbildungen vergeblich⁷⁴ und auch die Textbeiträge erfüllen die Erwartung an ein Handbuch nur zur Not, – dies nicht Schuld der Autoren, sondern Folge der Entscheidung, auf die in Italien sonst so bewährten „Schede“ zu verzichten. Region für Region muß man sich durch fortlaufende, ungegliederte essayistische Texte und hunderte von Anmerkungen (mit ärgerlichen „op. cit.“-Verweisen) hindurchkämpfen. Wer nur schnell nachschlagen möchte, was Autor X über das Monument Y schreibt (etwa zur Datierung), wird zum geduldigen Hin- und Herleser umerzogen. Selbstverständlich geben die Bearbeiter auch die neueste Literatur, aber die Lücken sind beachtlich. Stichprobe: Für Südtirol werden in einer Anmerkung die Handbücher angegeben, ausgerechnet Weingartner fehlt. Für Marienberg vermißt man die unentbehrliche Monographie von Stampfer und Walder⁷⁵ und schlimmer, in Naturns ignoriert der Bearbeiter die ganze Diskussion um die Früh- oder Spätdatierung, die Dokumentation des Bozener Denkmals⁷⁶ wird nicht einmal erwähnt. Noch ärgerlicher sind Fehlleistungen des Verlages bzw. der Bildredaktion: was soll man von einem Abschnitt über die piemonte-

sische Malerei halten, der kein einziges Bild aus dem mit Abstand berühmtesten Codex der Region, dem Sakramentar des Warmundus (um 1000) enthält, dafür aber auf zwei Seiten vier stichige Fotos der provinziellen Wandmalerei in Briga Novarese? Auch in der ganzen Lombardei scheint es keine einzige abbildungswürdige Miniatur zu geben, obwohl der Verfasser des Kapitels ausführlich auf die Buchmalerei eingeht. Die territoriale Einbindung der Kunstwerke wird vom Herausgeber der Buchreihe für unverzichtbar erklärt,⁷⁷ zu einem „*preciso e documentato contesto topografico e cronologico*“ würden aber auch Landkarten und genauere Ortsangaben⁷⁸ gehören, ganz abgesehen von einer ordentlichen Bibliographie und einer Chronologie der Werke (im Anhang), die auf dubiose Datierungen verzichtet.

Trotz dieser Kritik⁷⁹ im Einzelnen machen wir gern und nachdrücklich auf das Buch aufmerksam. Im Unterschied zu Werken über die mittelalterliche Wandmalerei anderer europäischer Länder hat es nämlich einen großen Vorzug: es existiert! Für Deutschland oder Frankreich gibt es nichts Vergleichbares, allenfalls für Dänemark.

Dokumentation von Eingriffen („Maßnahmen“)

Nebst einer grundlegenden Inventarisierung des Bestandes wünscht man natürlich für jedes einzelne Monument die möglichst genaue, laufende Dokumentation aller restauratorischen

„Maßnahmen“. Daß der Idealfall einer perfekten Dokumentation so gut wie nie anzutreffen ist, weiß jeder, der einmal versucht hat, die Restaurierungsgeschichte eines Monumentes zu recherchieren, auch in Deutschland.

Die Gründe dafür sind in allen Ländern die gleichen: Das Nichtverfassen eines Berichtes war lange Zeit Gewohnheitsrecht der Restauratoren. Sie lieferten einen mehr oder minder detaillierten Kostenvoranschlag, der in die amtliche *perizia* einging (oder die *perizia* gab umgekehrt vor, was zu tun sei), dann taten sie ihre Arbeit und das übrige war Sache des Amtes, das sich meist darauf beschränkte, Stöße unbeschrifteter Fotos ins Archiv einzulagern. Den Restauratoren war auf diese Weise nicht nur die lästige Schreibezeit erspart, sondern auch gestattet, ihre Arbeitsverfahren als „Berufsgeheimnisse“ zu hüten.

Von den in früheren Jahrzehnten in der Region an vielen Monumenten tätigen Restauratoren (z. B. Mauro Pelliccioli, Ottemi Della Rotta), ist uns in den Archiven kein einziger Bericht zu Gesicht gekommen. Das gilt noch für ihre Nachfolger bis in die siebziger und sogar achtziger Jahre, auch bei prominenten Objekten (Castelseprio, Civate). Erst sehr langsam, mit zunehmender „Verwissenschaftlichung“ des Faches, mit der Schulwirkung führender Institute (Istituto Centrale del Restauro, Rom; Opificio delle Pietre Dure, Florenz) wird das längst anerkannte Prinzip auch in der Praxis durchgesetzt, daß nämlich stets dokumentiert sein soll, welcher Behandlung ein Monument unterzogen wurde.⁸⁰ Unter dem Druck energischer Soprintenden („Kein Bericht – kein Geld“) bequemen sich nun auch RestauratorInnen zu Berichten, die früher nie solche geliefert haben. Für Objekte mit großem Prestige (Domkuppel Florenz; Baptisterium Parma; S. Francesco in Arezzo; Cremona, Dom) werden heute sehr aufwendige Dokumentationen angelegt, unser Interesse gilt allerdings mehr der Frage, wie die Arbeit an früh- oder hochmittelalterlicher Wandmalerei im Normalfall dokumentiert wird.

Befriedigend scheint uns die Dokumentation der Freilegung in Aosta: eine Serie von Fotogrammetrien, die als Basis für Befundzeichnungen hätte dienen können, wurde zwar erst nach der Freilegung angefertigt (was aus anderen Gründen sinnvoller war), aber Giorgio Gioia konnte sich damit behelfen, seine graphischen Einträge auf Kopien von Planfilmaufnahmen zu machen. Über mehrere Jahre hinweg führte er ein Journal, immer wieder wurden aktuelle Zwischenzustandsfotos aufgenommen, teils vom Fotografen, teils vom Restaurator selbst, der überhaupt in jeder Hinsicht von der Soprintendenza (die ein eigenes naturwissenschaftliches Labor betreibt) unterstützt wurde. Im abschließenden Bericht, der auch veröffentlicht werden soll, bespricht G. Gioia dann Feld für Feld die einzelnen Schäden und „Maßnahmen“.

Zufälligerweise konnten wir eine jüngere Restaurierung desselben Restaurators studieren, die er im Auftrag einer anderen Soprintendenza ausgeführt hatte: San Fedelino am Lago di Mezzola.⁸¹ Selbstverständlich erhielt das Mailänder Amt 1995 einen schriftlichen Bericht. Im Archiv fiel auf, daß noch immer die schon genannten Stöße unbeschrifteter, im Ausschnitt viel zu weiten Schwarzweißfotos dominieren. Wir sahen die Dokumentation von S. Fedelino nicht vollständig, nehmen auch gern an, daß die Fotos noch beschriftet werden. Es gibt ein graphisches Album, sicher wird außerdem eine Serie von Farbfotos vorhanden sein.

Bei dieser Gelegenheit dennoch ein ketzerischer Vorschlag: Außer einer Großformat-Serie, die als Basis der restauratori-

schen Kartierung dienen kann, möge man auf die Schwarzweißfotografie ganz verzichten, es ist schade um Geld und Zeit. Farbfotos haben, gerade bei Wandmalerei, einen um Potenzen höheren Informationsgehalt, selbst wenn sie nur mittelmäßig gelingen. Der bisher zutreffende Einwand, daß alle Farbfotos mit der Zeit ausbleichen, kann im Zeitalter der Bildigitalisierung (Photo-CD) nicht mehr ernsthaft aufrechterhalten werden.

Ein Manko betrifft die Dokumentation vieler Restaurierungen: Die fotografischen Aufnahmen werden häufig nicht vom Restaurator ausgeführt (Ausnahmen bestätigen die Regel), sondern von externen Fotografen, manchmal sogar in Abwesenheit des Restaurators, der dem Fotografen einen Zettel mit Fotowünschen auf dem Gerüst hinterläßt. Diese Fotografen mögen zwar „Profis“ in ihrem Fach sein, die wenigsten von ihnen sind aber in der Lage, die Malerei so zu „sehen“ wie sie der Restaurator sieht.

Ein zweites Manko ist eine Konsequenz des ersten: Es gibt einige Beobachtungs- und Dokumentationsarten, die zum festen Programm gehören und bis zum Überdruß exzerziert werden: wo immer restauriert und „befundet“ wird, gelten umfangreiche Kartierungen der Tagewerke (Giornate) als Pflichtübung (wozu?), noch unverzichtbarer scheinen die Klimamessungen zu sein. Häufig aber unterbleibt der notwendige andere Teil des „Monitoring“: die wiederholte, überprüfbare visuelle Kontrolle im Nahbereich. Was nützt es, Klimaschwankungen zu registrieren, wenn nicht gleichzeitig objektiv festgehalten wird, was an der Wand tatsächlich passiert? Dazu genügen in der Regel wiederholte Serien einfacher 1:1 Aufnahmen. Solche Fotos „schießt“ man beim ersten Mal schnell aus der Hand,⁸² nur die notwendigen Wiederholungen sind schwieriger (weil man den gleichen Ausschnitt und die gleiche Beleuchtung „nachstellen“ muß). Die Abbildung 204 zeigt eine beliebige 1:1 Aufnahme, es ist offensichtlich, daß sich mit diesem Maßstab auch geringe Veränderungen der Oberfläche objektiv festhalten lassen. Schon im einfachsten Diabetrachter („Gucki“) haben 1:1 Aufnahmen den gleichen Vergrößerungsfaktor wie die Stirnlupe des Restaurators (ganz zu schweigen von Nachvergrößerung oder Projektion). Mir ist es unverständlich, weshalb solche Nahaufnahmen nicht viel häufiger gemacht oder sogar vorgeschrieben werden.⁸³

Im Prinzip sollte es ausreichen, daß die Dokumentation im Archiv des Amtes zur Verfügung steht, dennoch wird man eine Veröffentlichung immer begrüßen. Sie informiert nicht nur Außenstehende, sondern kann auch als letzte Reserve dienen (Akten können verschwinden, in Fotoarchiven pflegen gerade die besten Aufnahmen auf seltsame Weise zu „verdunsten“). Allerdings: nicht jede Veröffentlichung unter der Überschrift „Restaurierungsbericht“ verdient diese Bezeichnung, das gilt vor allem für ältere Texte. Wenn der *direttore dei lavori* (Soprintendente, also ein Architekt oder Kunsthistoriker) „sein“ Werk vorstellte, so bot er oft mehr interessante baugeschichtliche oder kunsthistorische Neuigkeiten als handfeste technische Informationen zur Restaurierung.⁸⁴ Typisch der Fall Novara, wo der Soprintendente zwar einen großen Aufsatz und dann auch noch ein vielbeachtetes Buch veröffentlichte, die Freilegung aber nur in zwei Sätzen notiert. Ein angekündigter Restaurierungsbericht im amtlichen „Bollettino d'arte“ ist niemals erschienen (wenn wir ihn nicht übersehen haben).

Erst in unseren Tagen, da auch Restauratoren eine akademische Ausbildung erhalten können und vom bloßen Handlanger der Architekten und Kunsthistoriker zu selbstbewußten Spezialisten werden, lesen wir Berichte von der Hand desjenigen, der



Abb. 187. Acquaneгра sul Chiese (Mantova), S. Tommaso, Mittelschiff, 1. Joch von Westen, Nordseite. Anfang 12. Jahrhundert (Zustand 1997).

Abb. 188. Mailand, S. Nazaro Maggiore, Cappella S. Lino, Detail: gemalte Säule in der Südostecke. 1. Hälfte 10. Jahrhundert (Zustand 1975).



Abb. 189. Acquaneгра sul Chiese (Mantova), S. Tommaso, Mittelschiff, 2. Joch von Westen, Detail: Maskenkapitell im Hauptregister. Anfang 12. Jahrhundert (Zustand 1997).





Abb. 190a. Galliano (Cantù, Como), S. Vincenzo, Apsiskalotte, Detail: Prophet Jeremias, vor der letzten Restaurierung. Um 1007, sicher vor 1018 (Zustand 1986).



Abb. 190b. Galliano (Cantù, Como), S. Vincenzo, Apsiskalotte, Detail: Prophet Jeremias, nach der Restaurierung von 1987. Um 1007, sicher vor 1018 (Zustand 1991).

auch die Arbeit vollbrachte. Immer häufiger kommen Restauratoren (und Naturwissenschaftler) im Rahmen kunsthistorischer Veröffentlichungen zu Wort.⁸⁵ Noch sind allerdings Rückfälle in schlechte Gewohnheiten möglich: zum Abschluß der Restaurierung in Sant'Angelo in Formis erschien ein ansehnlich bebildertes Buch, geschrieben von zwei Soprintendenten und versehen mit dem Vorwort des Generaldirektors im „Kulturgüterministerium“. Unter der Überschrift „Restauri dal 1982 al 1992“ erscheinen die Namen von 6 beteiligten Personen und 4 Firmen,⁸⁶ – was bei dieser Restaurierung tatsächlich geschah, wird mit keiner Zeile mitgeteilt.

Leider geben nur ganz wenige Soprintendenzen in Italien ein Periodicum heraus, in dem regelmäßig über die Tätigkeit des Amtes berichtet wird.⁸⁷ Wie für die Inventarisierung gilt auch hier: Von den Möglichkeiten eines deutschen Landeskonservators, in Jahrbüchern, Vierteljahresschriften, Informationsblättern, Arbeitsheften das Publikum und die Kollegen zu informieren, können die italienischen Denkmalpfleger nur träumen.

Häufiger finden wir kleinere oder größere Publikationen ad hoc. Für den fremden Interessenten sind solche, manchmal von Sponsoren finanzierten *Quaderni* natürlich von großem Wert, – so zum Beispiel das Heft über die Arbeiten in Piacenza S. Antonino⁸⁸ oder das gelungene Heft über die Restaurierungen im Sacello von S. Satiro in Mailand.⁸⁹

Abb. 191. Torba (Varese), ehem. Kloster, Obergeschoß des Turmes, Westwand, Detail. Ende 8. Jahrhundert (?) (Zustand 1986).



Zur kunsthistorischen Forschung über die Bestandsaufnahme hinaus

Wir haben anfangs skizziert, wie in den letzten Jahrzehnten die Menge der uns bekannten Wandmalereien wuchs, und natürlich vermehrte sich das dazugehörige Schrifttum entsprechend.⁹⁰ Es ist unmöglich, hier die Erträge der neueren Forschung in ihrer ganzen Breite zu diskutieren, aber einige Bemerkungen mögen erlaubt sein.

Zu den beliebtesten Forschungsgebieten gehört die früh- und hochmittelalterliche Wandmalerei trotz der Neufunde nicht. Die Suche nach Dissertationen (oder Magisterarbeiten) erbrachte für die letzten zehn Jahre ganze 15 mit Themen aus Italien, darunter 9 für Oberitalien (Einige werden uns entgangen sein, aber die „Größenordnung“ dürfte stimmen). Hinzuzurechnen wären die zahlreichen unveröffentlichten „Tesi di laurea“ der italienischen Universitäten, deren Ergebnisse aber den Verfassern und ihren Professoren vorbehalten bleiben. Auch die in Italien so beliebten wissenschaftlichen *Convegni* haben sich selten ausschließlich mit frühmittelalterlicher Wandmalerei beschäftigt, einer widmete sich 1981 Brescia S. Salvatore,⁹¹ ein zweiter fand 1992 in Aosta statt (die Akten, wie schon gesagt, noch unveröffentlicht), in anderen Fällen standen allerdings die Fresken unausgesprochen im Mittelpunkt eines Kolloquiums⁹² und an Einzel-

Abb. 192a-b. Aosta, Kathedrale, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S3, Detail: Kopf eines Geistlichen vor (a) und nach der Freilegung (b). Um 1040 (Zustand 1979 und 1991).





Abb. 193. Civate (Lecco), S. Pietro al Monte, Ostpartie, große Lünette, Detail: rechte Engelgruppe (vgl. Abb. 175). Um 1093/97 (Zustand 1996).



Abb. 195. Civate (Lecco), S. Calocero, Dachraum des Mittelschiffs, Nordseite, 2. Bildfeld von Westen: Moses und Aron. 2. Hälfte 11. Jahrhundert (Zustand 1991).

beitragen zur Wandmalerei auf zahlreichen Convegni mit „gemischtem Programm“ besteht kein Mangel.

Als Gewinn der neueren Forschung erscheinen mir die zahlreichen Studien zur Maltechnik, bei denen Kunsthistoriker und Restauratoren teils zusammenarbeiten, teils in edlem Wettstreit liegen. Der Convegno in Brescia wurde schon genannt; weitere wichtige Einzelanalysen auch von oberitalienischen Monumenten finden sich in Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken (1990, Beiträge von A. Knoepfli und O. Emmenegger),⁹³ auch in den jüngeren Restaurierungsberichten fehlen Beobachtungen zur Technik natürlich nicht.⁹⁴ Manche älteren Angaben wird man heute mit Skepsis aufnehmen, beispielsweise die Mitteilung Chiericis, daß es sich bei der Hintergrundfarbe der Bilder im Baptisterium von Novara um Indigoblau handle,⁹⁵ andererseits waren frühere Autoren technologisch nicht so unwissend, wie man heute anzunehmen scheint: die Tatsache, daß wir es mit Malerei zu tun haben, die *a fresco* begonnen und *a secco* zu Ende gebracht wurde, ist schon bei Cennini⁹⁶ nachzulesen und der englische Maler William Dyce hat sie 1846 auf die Formulierung gebracht: „Die Definitionen *a fresco* und *a secco* für Wandmalerei bezogen sich nicht auf die Art, in der man die Malerei beendete, sondern auf die Art, in der man sie begann“.⁹⁷ Leider fehlt im Italienischen wie im Deutschen ein eindeutiger Terminus für *a fresco* be-

Abb. 194. San Benigno Canavese (Torino), ehem. Klosterkirche Fruttuaria, ergrabene Brüstung im Bereich des Nordquerhauses. 1. Hälfte 11. Jahrhundert (Zustand 1985).



Abb. 196. Novalesa (Torino), Cappella di S. Eldrado, Ostjoch, Nordwand, Sockelmalerei, Detail: roter und grüner gemalter Porphyr. 1096/97 (Zustand 1991).

Abb. 197. Ehem. Como, S. Giorgio in Borgovico, nördliche Seitenapsis (heute Museum der Pfarrei), Detail: Retusche im Bereich der 2. Figur von links (vgl. Abb. 184; Zustand 1996).

gonnene und *a secco* vollendete Malerei, „Mischtechnik“ ist allzu nichtssagend (gälte auch für eine Mischung von Öl, Aquarell und Acryl).⁹⁸

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige Punkte, bei denen neuere Erkenntnisse über die des 19. Jahrhunderts hinausgehen: Die Farbfassung der Architektur wird überhaupt zum Thema,⁹⁹ dabei werden auch weiße Erstputze immer häufiger registriert und diskutiert, für die freilich noch immer eine allgemein anerkannte Erklärung fehlt; Abb. 205 zeigt den Befund in der Kathedrale Aosta.¹⁰⁰ Daß die Kirchen immer sofort vollständig ausgemalt worden seien, gilt nicht mehr als feste Regel,¹⁰¹ – die Feststellung, der Innenraum von S. Maria fuori Portas in Castelseprio sei ursprünglich „steinsichtig“, dann längere Zeit nur weiß gewesen, hätte vor 20 Jahren das einhellige Kopfschütteln aller Denkmalpfleger hervorgerufen (zumindest der farbenfreudigen deutschen). Auch St. Benedikt in Mals soll schon vor der Ausmalung benützt worden sein.¹⁰² Provisorische Fassungen werden gefunden, so in der Rotunde von Mantua eine einfache Fugenbemalung in Weiß, die auch Terrakottareliefs (Spolien) mit weißen Akzenten versah;¹⁰³ Reste einer anderen zeigt Acquanegra (Abb. 182): eine spielerische Dekoration auf rot ge-



Abb. 198. Aosta, Kathedrale, Dachraum des Mittelschiffs, Nordseite, Feld N7: Vision des hl. Eustachius. Um 1040 (Zustand 1991).



Abb. 199a. Aosta, SS. Pietro e Orso, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S3. Um 1030 (Zustand um 1958).



Abb. 199b. Aosta, SS. Pietro e Orso, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S3. Um 1030 (Zustand 1967).

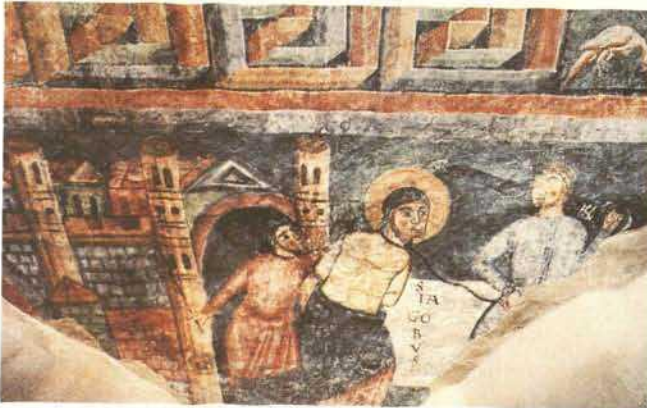


Abb. 199c. Aosta, SS. Pietro e Orso, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S3. Um 1030 (Zustand um 1968).



Abb. 199d. Aosta, SS. Pietro e Orso, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S3, Ausschnitt. Um 1030 (Zustand 1985).



Abb. 200. Aosta, Kathedrale, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S5: Die Ägyptische Fliegenplage. Um 1040 (Zustand 1991).



Abb. 201. Aosta, Kathedrale, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S4: Rundbogenfries mit perspektivisch gemalten Konsolen. Um 1040 (Zustand 1991).



strichenen Bögen, aber nicht einmal in der ganzen Kirche, dazu weiß bemalte Bandfugen der Backsteinsäulen.¹⁰⁴

Die Dokumentation der *Pontate/Giornate* gehört heute, wie schon glossiert, zum unverzichtbaren Standard. Gelegentlich ergeben sich sogar bei diesem relativ einfachen Thema Differenzen: In Aosta habe ich einige Pontate an anderen Stellen festgestellt als der Restaurator Gioia. Überraschend auch die Widersprüche in Castelseprio und Galliano: In Castelseprio hatte Leveto 1985 Einteilungen gesehen, die den Bildflächen entsprechen, dagegen verneinen Franzini und Gratiù die Existenz von *Giornate*.¹⁰⁵ In Galliano gibt die Restauratorin Pinin Brambilla für die Apsis eine ganze Landkarte kleiner *Pontate*.¹⁰⁶ Dagegen opponiert jetzt der Kunsthistoriker Vincenzo Gheroldi.¹⁰⁷ Nach seiner Feststellung sind auch in Galliano nur einige große *pontate* vorhanden, während es sich bei den kleineren Einheiten um Auftragsportionen handelt, von ihm *stesure* genannt, die zu einem zweiten Putz gehören. Auf dem ersten Putz vermutet Gheroldi sogar eine Vorzeichnung; dies würde bedeuten, daß 150 Jahre nach dem Zyklus von S. Salvatore in Brescia (Abb. 49) wieder (noch?) die Technik mit zweilagigem Putz und echten *Sinopien* praktiziert wurde.

Sicher ist, daß auch zu Zeiten, als man in großen *Pontate* zu arbeiten pflegte, relativ früh, zumindest für einzelne Köpfe der Putz neu eingesetzt wurde, so in Müstair und Mals, dann Anfang 11. Jh. in Galliano,¹⁰⁸ Ende des Jahrhunderts in Civate (Abb. 203).

Sogar Maltechniken, die in Italien unüblich schienen, werden nun beschrieben, etwa Kalksecco in Mailand S. Satiro,¹⁰⁹ auch in Naturns ging einer der Maler „in der Art der Kalkmalerei“ vor, ein zweiter in Freskotechnik mit letzten Lichtern a secco.¹¹⁰

Mit immer besser erforschten Objekten ergeben sich natürlich auch neue Erkenntnisse von den Pigmenten: das „antike“ Ägyptisch Blau fand sich noch in Castelseprio und in Müstair,¹¹¹ das „mittelalterliche“ Ultramarin schon in Torba, Ende 8. Jh.¹¹² Geradezu symbolträchtig wäre die Lasur von Ultramarin über Ägyptisch Blau in Müstair.¹¹³ Farbblacke werden für Müstair und Mals genannt.¹¹⁴ Manche Malverfahren lassen sich vereinzelt früher konstatieren als bisher angenommen: Ein merkwürdiger echter *Verdaccio* (Untermalung in Grün, kein „Aufmodellieren“ auf die Inkarnatfarbe) in Agliate, S. Pietro (Mailand), dort allerdings nur im Gesicht des Christus, beim Inkarnat der übrigen Figuren ist das Grün, wie üblich, aufgesetzt.¹¹⁵

In Verbindung mit den vielen neu gefundenen Malereien kamen zahlreiche gemalte Architektur motive ans Licht (oder wurden durch Reinigung besser erkennbar), hier nur einige Beispiele: die naiven „Kartoffelmuster“ der Sockelmarmorierung in San Benigno Canavese (Abb. 194), dem ehemaligen Kloster Fruttuaria¹¹⁶ (Prov. Turin, 1. H. 11. Jh.), die dennoch mit hackigen Rahmenlinien einen Plattenversatz darstellen möchten. In Aosta spielt der grau gemalte Sockelmarmor bescheiden auf das lokale Bardiglio-Material an, dagegen „träumen“ die raffinierten „Spritzmarmore“ im Sockel der Eldradokapelle Novalesa (Turin) von rotem und grünem Porphyrt (Abb. 196). Am Tagungsort Lorsch, wo wir im Innern der Torhalle fein gemalten „Spritzmarmor“ bewundern, mag der Hinweis auf ein nur wenig später datiertes Mailänder Beispiel angebracht sein: in der Cappella S. Lino bei San Nazzaro (2. H. 10. Jh.) besteht der „Mar-

mor“ einer gemalten Säule aus unregelmäßigen weißen und dunkelroten Farbtröpfchen auf rosa Grund (Abb. 188).¹¹⁷

Bei den Dekorationsmotiven ist das bekannteste sicher der perspektivische Mäander, in Oberitalien gern mit Bildfeldern bereichert;¹¹⁸ etwas seltener, doch ebenfalls beliebt die perspektivischen Konsol(bogen)friese in der Tradition Rom – Castelseprio – Brescia S. Salvatore (Abb. 49 a).¹¹⁹ Ein besonders aufwendiger, dabei „konstruktiv“ etwas mißverständlicher Konsolbogenfries jetzt auch in der Kathedrale Aosta (Abb. 201). Gemalte Kapitelle sind häufig, faszinierend die Masken- und Blütenskapitelle in Acquanegra (Abb. 189).

Weit über die Dekorationsmotive hinaus haben die Neufunde schließlich unsere Kenntnisse von den Bildinhalten und Themen erweitert, so brachte beispielsweise ein Zufallsfund in Nonantola (Modena) großen Gewinn für die bis dahin wenig bekannte Ikonographie mittelalterlicher Refektorien.¹²⁰ Was die Langhausdekoration der Kirchen angeht, wird immer evidenter, daß dort keineswegs stets Altes und Neues Testament „ordentlich“ gegenüber oder ringsumlaufend dargestellt waren. Gerade in den frühen Jahren gibt es mehr ungewöhnliche als „gewöhnliche“ Bildprogramme! Schon Galliano bietet mit Genesis und Geschichte der hl. Margarete auf der einen, den beiden „Kraftmenschen“ Samson und Christophorus auf der anderen Seite eine merkwürdige Konfrontation, Civate S. Calocero läßt (heute) nur Altes Testament erkennen (Abb. 195).¹²¹ In der Kathedrale Aosta begann man im Süden mit den Ägyptischen Plagen (Abb. 200), an die unvermittelt das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus anschließt. Auf der Nordseite wird durchgehend die Legende des heiligen Eustachius erzählt (Abb. 198), in dieser Ausführlichkeit der früheste bekannte Eustachiuszyklus überhaupt. Der Fries darüber zeigt die Vorfahren Christi, der Konsolbogenfries auf der Südseite (Abb. 201) eine Reihe namentlich bezeichneter, dennoch bisher nicht identifizierbarer Geistlicher.

Mindestens ebenso ungewöhnliche Themen wie Aosta präsentiert S. Severo in Bardolino (Verona),¹²² um 1110. Auf der Südseite des Mittelschiffes ist die Apokalypse, auf der Nordseite die Auffindung des Heiligen Kreuzes dargestellt. Noch verblüffender das Langhaus in Acquanegra, Anfang 12. Jh. (Abb. 187): Die Hochwand zeigt überhaupt keine erzählende Bilderfolge, sondern einzeln stehende Monumentalfiguren, die man sonst nur in Obergaden kennt (Rom, Ravenna, Reichenau). Ilaria Toesca interpretiert sie aufgrund der Inschriften als Personifikationen biblischer Bücher (Ester, Hosea, Malachia).¹²³ Die Zwickel der Arkadenzonen füllen zwei Tiergeschichten, die auch nicht gerade zum geläufigen Repertoire gehören: die Legende vom Löwen des Hieronymus, und die Geschichte der Eselin des Bileam. Aus dem traditionellen Programm übernimmt Acquanegra dagegen das Weltgericht für die innere Westwand.

Summa summarum: die Vielfalt der Programme – und wir haben allein die Mittelschiffe betrachtet – ist beachtlich. Mitunter macht es Mühe, auch nur die Bildinhalte zu enträtseln (Aosta), noch schwerer fällt es, sie unserer Logik anzubequemen oder historisch herzuleiten (Die zur Begründung gern bemühte „*Riforma gregoriana*“ bleibt ohne konkrete Nachweise ein Phantom).

Erweisen sich die Schwierigkeiten der ikonographischen Interpretation schon als beträchtlich, so kommen mir die der Datierung, insbesondere der Datierung auf rein stilistischer Basis geradezu unlösbar vor.¹²⁴ Die frühen Monumente „schwimmen“ noch immer wie unverankerte Flöße auf dem Meer unseres Nichtwissens, für Castelseprio und Naturns kann man sich mehrere Jahrhunderte aussuchen und findet sich immer in Beglei-

◁ Abb. 202. Novara, Baptisterium, Bildzone des Tambours, nördliches Bildfeld (Szene 4 des Apokalypsenzyklus), Detail: posaunenblasender Engel. Um 1000 (Zustand 1990).

tung eines honorigen Kombattanten. Die Verschiebungen um Jahrzehnte innerhalb des 9. Jahrhunderts, die für Müstair, Mals und S. Salvatore in Brescia diskutiert werden, erscheinen im Vergleich dazu schon als „Feinarbeit“. Erst für das 11. Jh. gibt es aber drei sicher datierte Werke: Galliano 1007/18, die Apsis von Aquileia 1031,¹²⁵ Como S. Giorgio 1081,¹²⁶ ferner eine Reihe von wahrscheinlichen Daten: 991, 1031, 1040, 1096 und 1096/97.¹²⁷ Alle anderen Malereien müssen stilistisch schlecht und recht zwischen diesen Fixpunkten einsortiert werden, kein Wunder, daß die meisten Autoren anstelle klarer Datierungsvorschläge (die weitgespannt sein mögen) sprachliche Eiertänze in gewundenen Konjunktiven vollführen. Respekt verdient Otto Demus, der 1968 unter jede Abbildung seines Buches „Romanische Wandmalerei“ wenigstens eine ungefähre Zeitangabe setzte, heute finden nur wenige Autoren den gleichen Mut zu eindeutigen Aussagen.¹²⁸

Es versteht sich von selbst, daß es in der Frage der „Meister“ noch weniger Sicherheit geben kann als bei den Datierungen. Dabei offenbart sich Italien als Land der *personaggi*: kein Pinselzug, der nicht einem *maestro* gehört, sei es auch nur eine Fensterdekoration, ausgeführt durch einen „*anonymo lombardo, sec. XII*“. Gibt es zwei Bilder, sind zwei Meister fast obligatorisch, für vier Seiten eines einzigen Ciboriums (Mailand, S. Ambrogio) werden allen Ernstes fünf „Meister“ postuliert ... – allerdings, selbst der Spötter kann manchmal nicht bestreiten, daß im gleichen Raum mehrere Maler am Werk waren, z. B. in Galliano (Apsiskalotte: Langhaus) oder Civate (große Lünette: Apsiden). Ob man in Galliano tatsächlich fünf und in Civate bis zu sieben „Hände“ unterscheiden kann, möge offen bleiben.¹²⁹ Auch in Aosta (Abb. 198, 200) arbeiteten wenigstens zwei, vielleicht drei Maler, und sicher ist, daß der zweite (der Maler des Eustachiuszyklus) aus der Schule des älteren, des S. Orso-Malers (Abb. 199) kam.¹³⁰

Sehr viel schwieriger als die Diagnose der Arbeitsverteilung innerhalb desselben Raumes ist die der Bezüge zu anderen Wer-

ken, zu anderen Orten. Mangels besserer Indizien (Quellen) bleibt unser einziges Kriterium die Glaubhaftigkeit der vorge schlagenen Stilvergleiche – natürlich immer ein heikles Unterfangen. Mir erscheint z. B. der Vergleich möglich, den Noemi Gabrielli zwischen einem Fragment aus Villar S. Costanzo (Cuneo) und den Malereien von S. Orso in Aosta anstellte,¹³¹ weniger dagegen die Zuschreibung des Fragmentes in Bizzozero (Comune Varese) an den Meister der Apsis von Galliano.¹³² Nun mag es – im Wortsinne – naheliegen, zwischen den benachbarten Monumenten derselben Region Beziehungen zu suchen (etwa zwischen Civate, Aurogo, Sorenago, Negrentino), es werden aber auch Sprünge vorgeschlagen, die sich mühelos nur in einer Bibliothek machen lassen. In vielen Fällen ist das für Zuschreibungen und Verknüpfungen zitierte (= von den Autoren benützte?) Bildmaterial viel zu wenig aussagekräftig, als daß man auf dieser Basis überhaupt diskutieren könnte.¹³³

Vollends schwer durchschaubar werden schließlich die Bezüge, die zwischen Wand- und Buchmalerei, wiederum in ganz entfernten Orten und Kunstkreisen bestehen sollen. Wenn die Malereien des Baptisteriums in Novara mit den Miniaturen der Bamberger Apokalypse verglichen werden, kann sich diese Kombination auf gewisse „ottonische“ Stilmerkmale und auch auf den historischen Kontext berufen.¹³⁴ Wenn aber die krude Malerei von Credaro (Bergamo),¹³⁵ die womöglich erst Anfang 12. Jh. entstand, an das Perikopenbuch Heinrichs II. erinnern soll,¹³⁶ kann das nur eine unverbindliche Assoziation sein. Den Gipfel frivoler Spekulation erklimmt zweifellos ein Autor, der annimmt, daß der Maler von Spurano (am Comer See, bisherige Datierungen: Mitte 11. Jh./Anf. 12. Jh.) nicht nur die Südwand in Galliano gemalt, sondern mit seinem Christophorus auch eine Vorlage für das Krönungsbild im Sakramentar Heinrichs II. geschaffen habe.¹³⁷ Bei diesem Stand der Diskussion ist man versucht, das stilistische Datieren¹³⁸ und Zuschreiben so lange aufzuschieben, bis die Naturwissenschaftler in der Lage sind, uns für jedes einzelne Werk wenigstens das Jahrhundert zuverlässig anzugeben.¹³⁹

Anmerkungen

Dieses Referat wäre nicht möglich gewesen ohne die, über bloße Amtspflichten weit hinausgehende, Hilfs- und Diskussionsbereitschaft vieler. Besonders danken möchte ich Luigi Trevini, Pfarrer in Acquaneira, Nicola Daverio, Pfarrer in Casorezzo und Pierangelo Livio, Pfarrer von S. Giorgio in Como; Don Luigi Garino war lange Zeit unser Gesprächspartner in Aosta; Herrn Marco Carubbi in Piacenza begleitete uns mit unermüdlichem Interesse über die Dachböden von Sant'Antonino. Die Denkmalpfleger Luisa Arrigoni, Daniela Biancolini, Roberto Cecchi, Simonetta Coppa, Germano Mulazzani gaben über Jahre ihren Beistand. Gezielt wegen dieses Referates opferten Zeit für ausgiebige Informationsgespräche: Ruggiero Boschi und Vincenzo Gheroldi in Brescia; M. Teresa Binaghi Olivari, Pietro Petroaroia, Sandra Sicoli in Mailand, Carlenrica Spantigati und Paolo Venturoli in Turin. Hilfreiche Mitbeobachter vor Ort waren die Restauratoren Oskar Emmenegger, Alberto Felici, Giorgio Gioia, Jürgen Pursche. Unvergessen auch die Hingabe und Geduld der Custoden und Sakristane!

1 Ein besonders gut überliefertes Beispiel aus Deutschland: In der Klosterkirche Petershausen (bei Konstanz) wurde die Wandmalerei der Zeit um 992 schon von Abt Konrad (1127-1164) beseitigt, weil das Alter ihre Schönheit beeinträchtigt hatte („quoniam antiquitas ei iam decorem abstulerat“): Die Chronik des Klosters Petershausen, neu hg. u. übersetzt v. Otto Feger (= Schwäbische Chroniken der Stauferzeit, 3), Lindau/Konstanz 1956, S. 58/59.

2 Visita pastorale des Kardinals Federico Borromeo 1606 in S. Pietro a Sureggio (bei Lugano, mit Fresken des 12. Jhs.): „Le pareti sono dipinte con figurazioni talmente non conformi e ridicole, che non sono tollerabili.“ Pierangelo Donati [et al.], Lugaggia. Chiesa di San Pietro a Sureggio (= Dipartimento dell'ambiente, Ufficio e commissione cantonale dei monumenti storici, Quaderni d'informazione, 2), Bellinzona 1978, S. 38 Anm. 14. – Derselbe Kardinal bewies später in Castelseprio aber bemerkenswerten Respekt vor den alten Malereien. Für das Innere der Basilika S. Giovanni hatte schon 1566 ein Visitator das Tünchen gefordert, 1581 tadelte ein anderer, daß eine Weißelung (noch immer) fehle. Federico Borromeo wiederholt zunächst diese Anordnung, 1621 widerruft er sie aber ausdrücklich, ja befiehlt sogar den Schutz der Malereien (im Langhaus), weil sie mehr als sechshundert Jahre alt seien: „Revocamus et abolemus particulam illam decreti, ubi haec verba leguntur ‚parietes calce incrustentur‘, expresse prohibentes ne ullo modo attingantur antiquae imagines, quae supra annos sexcentos hic picta fuere; immo in sua antiquitate conserventur, ob idque fenestrae obducantur saltem tela cerata, et sarciatur tectum ne ventus iruat, aut humiditas officiat.“ (Bognetti 1948 [wie Anm. 19], S. 428 n. 405). Denkmalpflege im 17. Jahrhundert! Für Agliate hatte der Kardinal 1619 sogar Anweisung gegeben, die Bilder zu reinigen („lavari atque abstergi“; Zastrow 1991 [wie Anm. 69], S. 20). In Castelseprio blieben die Malereien noch über hundert Jahre sichtbar, sie waren noch 1747 vorhanden, wenn auch „pro vetustate fere decoloratae.“

- 3 Gian Marco Jacobitti u. Salvatore Abita, La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis, Neapel 1992, S. 30.
- 4 Ebenso wie für die anderen genannten Monumente, kann Literatur nur in Auswahl zitiert werden: Carlo Annoni, Monumenti e fatti politici e religiosi del borgo di Canturio e sua pieve. Text u. Atlas. Mailand 1835 (bes. S. 59-61, 64-129, 131-135); Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento, Mailand 1912. Neudruck (= Biblioteca di storia dell'arte, N. S. 7), Turin 1987, S. 28-39 u. Abb. 27-36; Giulio R. Ansaldo, Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano, Mailand 1949; Otto Demus, Romanische Wandmalerei. München 1968, bes. S. 111; Sandro Chierici, La Lombardia (= già e non ancora, arte 1; Italia Romanica, 1), Mailand 1978, S. 239-246 u. Abb. 108-113 (dt. Ausg. m. d. Titel: Romanische Lombardien, Würzburg 1978); Paola Tamborini, Pittura d'età ottoniana e romanica, in: Storia di Monza e della Brianza, Vol. 4. L'arte dall'età romana al Rinascimento, Bd. 2, Mailand 1984, S. 186-196 m. Abb. 55-60; Oleg Zastrow, Affreschi romanici nella provincia di Como. Lecco 1984, S. 96-201 u. Fig. 11-45; Beat Brenk, La committenza di Ariberto d'Intimiano, in: Il millennio ambrosiano. A cura di Carlo Bertelli. [2.] La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa. Mailand 1988, S. 124-155; Saverio Lomartire, La pittura medievale in Lombardia, in: La pittura in Italia. L'Alto-medioevo, A cura di Carlo Bertelli, Mailand 1994, S. 47-89 (bes. S. 60-63 m. Abb. 78-81); Galliano, 1000 anni di storia. Le vicende e l'evoluzione delle forme della basilica di San Vincenzo e del battistero di San Giovanni con gli atti del Convegno tenuto a Cantù nei giorni 25 settembre e 2 ottobre 1993, Cantù 1995 (S. 195-214 Bibliographie für Galliano, von A. Colombo u. G. Montorfano).
- 5 Annoni 1835 (wie Anm. 4).
- 6 Rossano Nistri, La decadenza – dal 1584 al 1801 [und] Dal 1801 al 1907, in: Galliano, 1000 anni (wie Anm. 4), S. 37-45, 47-49. Nistri nimmt an (S. 44), die Malereien seien übertüncht worden, was aber nur zu einem sehr geringen Teil zutreffen kann. Die von Annoni 1831 (Annoni 1835 [wie Anm. 4]) veranlaßten detaillierten zeichnerischen Aufnahmen wären nach einer vollständigen Weißbelagung ganz unmöglich gewesen.
- 7 Civate gehört seit kurzem zur neuen Provinz Lecco, bisher Como. – August Feigel, S. Pietro in Civate, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 2, 1909, S. 206-217; Gianpiero Bognetti u. Carlo Marcora, L'abbazia benedettina di Civate, Civate 1957 (überarb. Neuaufl. 1985); Roberto Salvini, Romanico o alto medioevo? Il problema cronologico della decorazione di S. Pietro al Monte, in: Arte Lombarda 9, 1964, Nr. 1, S. 61-76; Demus 1968 (wie Anm. 4), bes. S. 112-114, Farbtaf. I-IV, sw-Taf. 11-15; Maria Teresa Binaghi Olivari, Restauri nel complesso di Civate al Monte, in: Arte lombarda N. S., 42/43, 1975, S. 178-181; Chierici 1978 (wie Anm. 4), S. 155-195, Abb. 81-89; Vincenzo Gatti, Abbazia benedettina di S. Pietro al monte pedale sopra Civate. Mailand 1980; Tamborini 1984 (wie Anm. 4), S. 206-230 m. Tav. 2 u. sw-Abb. 61-65; Zastrow 1984 (wie Anm. 4), S. 225-232 m. Abb. 139-162; Carlo Bertelli, Tre secoli di pittura milanese, in: Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII. [Kat. Ausst.] Milano Palazzo Reale 15 aprile – 11 luglio 1993, Mailand 1993, S. 174-188 (bes. 181-182); Lomartire 1994 (wie Anm. 4), S. 72-75.
- 8 Fernand de Dartein (Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine, Paris 1865-82, 2e partie, S. 43-44), druckt eine Beschreibung von 1844 mit folgender Begründung ab: „On voyait, il y a quelques années, sur les murs de l'église, des peintures fort anciennes et très-intéressantes, représentant des sujets symboliques. Elles viennent malheureusement d'être couvertes de badigeon, de sorte que je n'ai pu juger de leur caractère.“ Vincenzo Barelli schrieb 1881: „[edificio] ricco di stucchi, e lo era anche di affreschi che vennero in gran parte imbiancati, o malamente restaurati, da pochi lustri.“ (S. Pietro ai Monti di Civate, in: Rivista archeol. dell'antica provincia e diocesi di Como 6, 1881, S. 3-4).
- 9 Nach der Beschreibung Magistrettis von 1896 (In: Archivio storico lombardo 23, 2 [= 3. Serie, Bd. 6] 1896, S. 321-344) waren die Malereien im mittleren östlichen Eingang noch (oder wieder) sichtbar; Feigel (wie Anm. 7) hat vor 1909 auch das große Lünettenbild wieder gesehen.
- 10 Cristiana Acidini Luchinat, Luciano Serchia u. Sergio Piconi, I restauri del Duomo di Modena 1875-1984. [Zur Ausst. Modena 1984]. Modena 1984. S. 66-67.
- 11 Acidini 1984 (wie Anm. 10), S. 198-206. Zur Rekonstruktion der beseitigten (zweiten!) Fassung vgl. Hans Peter Autenrieth, Il colore dell'architettura, in: Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena (Kat. Ausst. Modena 1984), Modena 1984, S. 241-263.
- 12 De Dartein 1965/82 (wie Anm. 8), 2e partie, S. 152; Francesco Maria Rossi, Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne Basilica di Sant'Ambrogio dall'anno 1857 al 1876, Mailand 1884; Giuseppe Rocchi u. Coopmans de Yoldi, La facciata e le fasi della fabbrica della basilica di S. Ambrogio a Milano, in: La basilica di S. Ambrogio. Il tempio ininterrotto. A cura di Maria Luisa Gatti Perer; Bd. 1 Mailand 1995, S. 148-221 (bes. S. 166-175); Giovanni Valuggia, Affreschi medioevali, ebd., S. 418-443.
- 13 Diese Verzögerung hatte ihre Ursache weniger darin, daß die frühmittelalterliche Malerei von einer Quadraturmalerei des späten 16. Jhs. zugedeckt war, sondern darin, daß sich diese Quadraturmalerei auch in den Dachraum (über einer Tonnenwölbung des 17. Jhs.) fortsetzte, wo man in der Regel die alten Zustände leichter und schneller diagnostiziert. – Zu Bau und Ausstattung grundlegend: La chiesa di San Salvatore in Brescia. Atti dell'ottavo congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo (Verona, Vicenza, Brescia 1959), Bd. 2, Mailand 1962 (Beiträge v. Gaetano Panazza u. Adriano Peroni); A. Peroni, San Salvatore di Brescia: un ciclo pittorico altomedievale rivisitato, in: Arte medievale 1, 1983, S. 53-80 m. Abb. 1-19; Ders., Problemi della decorazione pittorica del S. Salvatore. In: Seminario internazionale sulla decorazione pittorica del S. Salvatore di Brescia (Brescia 19-20 giugno 1981), Atti. Pavia 1983, S. 17-46; Carlo Bertelli, La pittura a S. Salvatore nel contesto carolingio, in: S. Giulia di Brescia. Archeologia, arte, storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa. Atti del Convegno [Brescia 4-5 maggio 1990]. A cura di Claudia Stella e Gerardo Brentegani, Brescia 1992, S. 217-230. Lomartire 1994 (wie Anm. 4), S. 53-54 m. Abb. 71-72 und Beitrag im vorliegenden Band.
- 14 Umberto Chierici, Il 'Maestro dell'Apocalisse di Novara', in: Paragone 17, 1966, Nr. 201 (Nov.), S. 13-41 m. Taf. I-VI u. Abb. 1-27; Ders.: Il Battistero del Duomo di Novara. Novara 1967; Demus 1968 (wie Anm. 4), S. 59, 111 u. sw-Taf. 1-2. – Vgl. Beitrag von A. Peroni im vorliegenden Band.
- 15 Archiv der Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, Torino. Fasc. Novara, Battistero, 1 (1962-1963). Perizia vom 24. 1. 1963 (hier der Ansatz von 20 Arbeitsstunden pro qm). Vertrag vom 20. Mai 1963 (mit Terminvorgabe von 180 Tagen, wäre 29. Nov. gewesen), abschließendes „Certificato“, demnach die Arbeiten schon am 18. Sept. vollständig beendet.
- 16 Für Novara schrieb die Turiner Soprintendentin Noemi Gabrielli zwar viele Jahre später, sie habe bereits 1952 zusammen mit dem Restaurator S. Borotti „l'esistenza di antiche pitture“ festgestellt (Pitture medioevali piemontesi, in: Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno. A cura di Gianrenzo P. Clivio e di Riccardo Massano, Turin [Centro Studi Piemontesi, Ca dē Studi Piemontais] 1975, S. 98-108, hier S. 100 Anm. 3). Wenn die Feststellung nur allgemein in der „esistenza di antiche pitture“ bestand, war sie bei einem spätantiken, im Mittelalter umgebauten, dann barockisierten Raum eher eine Selbstverständlichkeit. Das Freilegen frühmittelalterlicher Wandmalereien gehörte jedenfalls nicht vorrangig zu den Absichten des Kollegen Umberto Chierici, der – Architekt – erklärtermaßen die „Investigazione“ und Rekonstruktion eines frühchristlichen Monumentes vorhatte (Zu seinem Programm vgl. Umberto Chierici, Restauri nell'antico Battistero di Novara, in: Bollettino della Soc. Piemontese di Archeol. e Belle Arti N. S. 14/15, 1960-1961, S. 140-142).
- 17 Nach Abrechnung des Restaurators Franco Milani hat dieser vom 19. Juni bis 29. Juli gearbeitet (davon 26 Tage zusammen mit einem Gehilfen). Archiv der Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, Milano (Cartella 571, A. V. 216, Abrechnung vom 22.09.1944). – Die von uns nicht überprüfte Flächenangabe stammt aus einer Kostenschätzung des Fotografen Pizzi von 1951.
- 18 Archiv der Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, Milano. Die originalen Farbaufnahmen sind leider verschollen.

- 19 Gian Piero Bognetti, Gino Chierici u. Alberto De Capitani d'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*. Mailand 1948. Diese erste Monographie bleibt zuletzt wegen der frühen Fotos bis heute unverzichtbar. Früh auch die ausgezeichneten Farbtafeln bei Edoardo Arslan, *La pittura dalla conquista langobarda al mille (= Parte IX)*, in: *Storia di Milano*. Bd. 2, Mailand 1954, S. 623-661. Für aktuelle Farbfotos siehe z. B. Carlo Bertelli, *Sant' Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo*, in: *Il millennio ambrosiano*. A cura di C. Bertelli. [2.] *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milano 1988, S. 66-67 u. Abb. 77-78, 82-86.
- 20 Bibliographie bis 1987 bei Roberto Cassanelli, *Architettura e decorazione in Santa Maria „foris portas“*. Quindici anni di studi e ricerche (1972-1987), in: *Castelseprio 1287 prima e dopo*. Atti del convegno internazionale (Varese, Castelseprio, Torba) 24 – 25 – 26 settembre 1987, in: *Sibrium* 19, 1989, S. 87-96. In der Folgezeit erschienen u. a.: Carlo Bertelli, *Castelseprio e Milano*, in: *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*. XXXIV, Bd. 2: *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medio Evo* (1986), Spoleto 1988, S. 869-905, 915-917 (Diskussion). Vgl. ders. 1988 (wie Anm. 19). – Maria Andaloro, *Castelseprio, affreschi*, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*. Bd. 4, Rom 1993, S. 447-453. Carlo Bertelli, *L'Alto Medioevo*, in: *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*. A cura di Mina Gregori, Milano 1992 (I centri della pittura lombarda), S. 3-9. Anthony Cutler, *La „questionne bizantina“ nella pittura italiana: una visione alternativa della „maniera greca“*, in: *La pittura in Italia 1994* (wie Anm. 36), S. 335-354. – Lomartire 1994 (wie Anm. 4), S. 49-53.
- 21 Ein Graffito „... temp(ore) dom Arcerici archie(piscopi)“ kann auf den 936-948 oder 938-945 amtierenden Mailänder Erzbischof bezogen werden. Bognetti 1948 (wie Anm. 19), S. 345 u. Taf. IX b.
- 22 Die Existenz frühmittelalterlicher Malereien war spätestens 1967 bekannt. Zuletzt: Carlo Bertelli, *Gli affreschi nella torre di Torba*, Mailand 1988 (I quaderni del FAI, 1). Wir lesen aus dem sehr verklausulierten Datierungsvorschlag (S. 42 u. 45) Ende 8. Jh. heraus; Saverio Lomartire, *Torba, Monastero di Santa Maria, Torre [Scheda]*, in: *Pittura tra Ticino e Olona: Varese e la Lombardia nord-occidentale*. A cura di Mina Gregori, Milano 1992 (I centri della pittura lombarda), S. 215-216 m. Abb. u. Farbtaf. 1-2. Hier die Datierung: „a cavallo tra VIII e IX secolo“; Ders. 1994 (wie Anm. 4), S. 49 m. Abb. 65-67 („entro la fine dell'VIII secolo“). Die Restaurierung geschah in den Jahren 1975-76 (so Lomartire 1992, S. 215) oder (nochmals?) in den Jahren 1982-83 (so Bertelli 1988, S. 11).
- 23 Gian Alberto Dell'Acqua, *Affreschi inediti nel medioevo lombardo*, in: *Bollettino d'arte* 40, 1955, S. 289-297; Zastrow 1984 (wie Anm. 4), Abb. 85-106 u. S. 214-217 (Hinweis: in dieser Beschreibung werden durchgehend Norden und Süden verwechselt); Giovanni Valagussa, in: *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*. A cura di Mina Gregori (= I centri della pittura lombarda), Milano 1993, S. 224-226 m. Abb. 10 u. 21; Lomartire 1994 (wie Anm. 4), S. 69.

Abb. 203. Civate (Lecco), S. Pietro al Monte, Krypta, Südwand, westliches Bogenfeld, Detail (Streiflichtaufnahme): der Malputz wurde eigens für den Kopf eingesetzt. Um 1093/97 (Zustand 1996).



- 24 Fanny Autelli, *Pitture murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica*. Catalogo ragionato, Mailand 1989, S. 152-157, Kat. Nr. 21.
- 25 In die Unterlagen der dendrochronologischen „Beprobung“ und Analyse (die wir schon 1979 vorgeschlagen hatten) gewährte die Soprintendenza Aosta bis heute keinen Einblick, sie gab nur einige mündliche Auskünfte.
- 26 Einige Fotos bei: Renato Perinetti, *Les peintures du XIe siècle découvertes à Aoste (Italie)*, in: *Edifices & Peintures aux IVe – XIe siècles*. Actes du 2e colloque C.N.R.S. Archéologie et enduits peints. 7-8 novembre 1992. Auxerre, Abbaye Saint-Germain. Sous la direction de Christian Sapin, Auxerre 1994, S. 157-163; ferner bei Costanza Segre Montel, *La pittura medievale in Piemonte e Valle d'Aosta*, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*. A cura di Carlo Bertelli (= *La pittura in Italia*), Mailand 1994 [a], S. 33-47 m. Abb. 39-62; Dies., *La pittura monumentale*, in: *Piemonte romanico*. A cura di Giovanni Romano (= *Arte in Piemonte*, 8), Turin 1994 [b], S. 257-284 (bes. 265-266 u. Taf. 7, 9).
- 27 Dachräume mit vorgotischer Malerei (außer den im Text erwähnten): Aurogo (Sondrio); Brixen, S. Maria; Susa (Turin), Baptisterium; Pagnò (Cuneo); Lugano, Kathedrale S. Lorenzo; Sorengo (Lugano). Es gibt auch „geplünderte“ Dachräume (der bekannteste in



Abb. 204. Aosta, SS. Pietro e Orso, Dachraum des Mittelschiffs, Nordseite, Feld N4, Detail mit teils noch geschlossenen, teils bereits aufgeplatzten Salzpusteln: Beispiel für sog. Monitoring mit Kleinbildaufnahmen im Maßstab 1:1 (Größe des Ausschnitts ca. 36 x 24 mm; Zustand 1991).

Müstair, aber auch in der Kathedrale zu Acqui und in Piacenza, S. Savino, wurden einzelne Bilder abgenommen). In manchen Kirchen wird der Besucher kaum ahnen, daß die Malereien nur dank ihrer lange Zeit versteckten Position im Dachraum die Jahrhunderte überdauerten; schon im 19. Jh. begann man mit dem Abbruch solcher späteren Gewölbe (Como S. Abondio) und setzte diese Aktionen bis in unsere Tage fort (nach dem 2. Weltkrieg: Sezzadio [Alessandria]; erst in den letzten Jahren: Muralto [Tessin]). Nicht immer wurde dabei sachgemäß verfahren (Totalverlust der Malerei in Vigolo Marchese [Piacenza]; vgl. Anna Segagni Malacart, *La pittura*, in: *Storia di Piacenza*. Vol. II. Dal vescovo conte alla signoria (996-1313), Piacenza 1984, S. 669-724 [S. 671-683]).

- 28 Bognetti u. Marcora (wie Anm. 7; die Neuaufl. bes. um Fotos von S. Calocero bereichert); Zastrow 1984 (wie Anm. 4), S. 205-212, Fig. 54-76; Tamborini 1984 (wie Anm. 4), S. 197-205; Lomartire 1994 (wie Anm. 4), S. 69-70. Die Datierungen schwanken beträchtlich: Tamborini; nach Anfang 12. Jh., dagegen Zastrow: vor 1050, Lomartire: 2. H. 11. Jh.
- 29 Josef Zemp u. Robert Durrer, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden (= Kunstdenkmäler der Schweiz. [Zugl.:] Mitteilungen d. Schweizerischen Ges. f. Erhaltung Historischer Kunstdenkmäler, N. F. V-VI, 1906; VII, 1910)*, Genf 1906; Linus Birchler, *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair*, in: *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*. Akten zum 3. Internat. Kongreß f. Frühmittelalterforschung [Lausanne, Disentis, Chur 1951], Olten-Lausanne 1954, S. 167-252; Lucas Wüthrich, *Wand-*

- gemälde. Von Münstair bis Hodler. Kat. d. Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1980, S. 17-41; Caecilia Davis Weyer, Münstair, Milano e l'Italia carolingia, in: *Il millennio ambrosiano*. A cura di Carlo Bertelli. [1:] Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi, Milano 1987, S. 202-237; Marèse Sennhauser-Girard, La decorazione pittorica della chiesa del convento di Münstair in epoca carolingia e romanica, in: *Archeologia medievale* 17, 1990, S. 35-42.
- 30 Helmut Stampfer u. Hubert Walder, Die Krypta von Marienberg im Vinschgau. Romanische Fresken – Neufunde und Altbestand, Bozen 1991.
- 31 André Grabar (Fresques d'Aoste et l'étude des peintures romanes, in: *La Critica d'arte* 8, 1949, S. 261-273) hatte sowohl für Münstair wie für S. Orso in Aosta angenommen, es gäbe dort keine weitere Malerei außer den damals bekannten obersten Bildstreifen im Dachboden. Als Argument diente ihm die scheinbar unsystematische, additive Ikonographie, die den Versuche mache, alles mögliche auf kleinstem Raum unterzubringen. Durch die Neufunde an den Wänden unterhalb der Wölbung wurde die Interpretation in beiden Fällen obsolet.
- 32 Carlo Bertelli [et al.]: L'Oratorio di San Salvatore a Casorezzo, in: *Contrade Nostre* 16, Nr. 41, Turbigo 1994, S. 1-48 (Datierung: ältere Malerei an der Nordwand: um 1000/20; jüngere, an der Südwand: um 1100); *Lomartire* 1994 (wie Anm. 4), S. 67-69 m. Abb. 89-90 (Datierung: „pieno undicesimo secolo“ bzw. Anf. 12. Jh.).
- 33 Freimütiges Bekenntnis: „Con non poca delusione ci è apparso non già il proseguo degli affreschi del XII secolo preannunciati dai frammenti laterali, ma la sinopia della Deposizione [del 1522]“ (Paola Zanolini u. Ida Ravenna: Il restauro degli affreschi, in: *L'oratorio* [wie Anm. 32], S. 35-38. Eine ähnlich unnötige Aktion hatte man 1974 in Civate S. Pietro unternommen. Dort hieß es zur Begründung „è prevalso l'interesse scientifico“ (Maria Teresa Binaghi, Civate al Monte. Restauri della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano dal 1974 al 1978, in: *Itinerari. Contributi alla storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, Bd. 1, Florenz 1979, S. 243-252 [S. 244].)
- 34 Hinweis auf die Notiz von 1860 bei Ugo Bazzotti, Acquanegra sul Chiese, San Tommaso [Scheda], in: *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*. A cura di Mina Gregori e Chiara Tellini Perina, Mailand 1989, S. 209. Fotos veröffentlichte 1960 Giovanni Paccagnini, Mantova. *Le arti*, Bd. 1: Il medioevo (= Mantova. La storia, le lettere, le arti), Mantova 1960, S. 199-201, 261-262, Abb. 206-208. Nach der Freilegung: Ilaria Toesca, Notizie sugli affreschi medioevali della chiesa di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese, in: *Civiltà mantovana* N. S., 27, 1990, S. 1-38.
- 35 Gesamtaufnahme des heutigen Zustandes (nach Westen) bei Bazzotti 1989 (wie Anm. 34) Taf. 1, S. 65.
- 36 Für die typisch „reduzierten Oberflächen“ genügt ein Blick auf einige beliebige Abbildungen in dem Buch: *La pittura in Italia. L'Alto-medioevo*. A cura di Carlo Bertelli, Mailand 1994, z.B. S. 32-35. Auch was die Ausdehnung der Malerei innerhalb der Räume angeht, fehlt ein vollständig erhaltenes Werk. Eine Vorstellung erlauben am ehesten Galliano und Civate, S. Pietro (wenn man aus dem Schiff nach Osten blickt); Teilansichten auch in Naturns, in Mals und im Tempietto von Cividale, wo man wenigstens das Ensemble aus Stuck und Wandmalerei noch vor sich hat. In Münstair beeindruckt der Umfang der bemalten Flächen, von originaler Malerei sind aber nur noch Schemen vorhanden. Problematisch auch Castelseprio, die Apsismalerei ist zwar fast vollständig erhalten (auch die Rückseite des Apsisbogens), die zarten Farben verlangen aber ein geduldiges „Einlesen“.
- 37 Sehr gut erhalten scheinen uns Teile der großen Ostlunette in Civate S. Pietro sul monte (aber auch diese Malerei wurde freigelegt, wenn wir De Dartein kein „falsch“ Zeugnis“ unterstellen wollen; vgl. Anm. 8). Bisher ohne jede Retusche: Acquanegra (nach Toesca 1990, wie Anm. 34, S. 21 n. 12; demnach nur eine Fixierung mit Paraloid). In der Kathedrale von Aosta wurde weder fixiert noch Paraloid aufgetragen (abgesehen von Probefeldern), hier sind einige Bilder ausgezeichnet erhalten. Auch in S. Orso gibt es ähnliche Partien, allerdings wurde dieser Zyklus im Dachraum systematisch retuschiert, daher bleibt immer Vorsicht geboten. Für den Besucher ist der Vergleich beider Zyklen auch wegen der unterschiedlichen Restaurierungsmethoden („Methodologien“) sehr aufschlussreich. Für Marienberg s. Anm. 30.



Abb. 205. Aosta, Kathedrale, Dachraum des Mittelschiffs, Südseite, Feld S3 noch vor der Freilegung: unter dem dicken Malputz (getüncht und verschmutzt) tritt der geweißte und sehr saubere Unterputz zutage (Zustand 1989).

- 38 Noemi Gabrielli, *Le pitture romaniche* (= Repertorio delle cose d'arte del Piemonte, 1), Turin 1944, S. 41-50 m. Taf. LVII-LXVIII, Farbtaf. D; Raul Capra, *La basilica di S. Michele in Oleggio*, Novara 1968; Cristina Mossetti, *Oleggio, basilica di S. Michele*, in: *Problemi di conservazione e tutela nel novarese*. [Catalogo della mostra] Borgomanero, settembre-ottobre 1984, Borgomanero 1984, S. 112-121.
- 39 Perizia 1963, wie Anm. 15.
- 40 Chierici 1966 (wie Anm. 14), Taf. I; ders. 1967 (wie Anm. 14), S. 141.
- 41 Brief am 4. Sept. 1944 an das Ministerium Pubbl. Istr. (Archiv der Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, Milano, Cartella 571, A. V. 216).
- 42 Brief vom 4. Sept. 1934 mit unleserlicher Unterschrift (Archiv und Akte wie Anm. 41). Nach L. Caramella war der Verfasser Antonio Morassi (Lucina Caramella, *Santa Maria foris portas*. *Filologia di un monumento*, in: *Atti del Convegno 1987-1988* [wie Anm. 20], S. 67).
- 43 Besonders auffällig ist der teilweise Verlust einer Frauenfigur im Bild der Geburt Christi, ganz links. Die Täter (einer war Gehilfe des Restaurators gewesen) kamen nach einem Prozeß durch drei (!) Instanzen mit einer geringen Geldstrafe davon. – Das Anfeuchten für die fotografischen Aufnahmen geht aus einem undatierten Brief (vor dem 20.9.1951) der Soprintendentin F. Wittgens ans Ministerium hervor (Archiv und Akte wie Anm. 41). 1954 vermutete Bognetti, daß insbesondere die Inschriften durch wiederholtes Anfeuchten verloren hätten (in: *La Prealpina* 24.01.1954).
- 44 Bemerkenswert das Auf und Ab der widersprüchlichen Salzanalysen. Sicher ist, daß sich zwischen 1967 und 1970 eine „generale efflorescenza biancastra“ entwickelte (mit Fotovergleichen zu verifizieren), später wird sie als „rosa“ beschrieben, die Annahme eines rosa Pilzbefalls erwies sich als Fehlalarm. Die schon 1953 vom Ministerium verweigerte Abnahme der Malerei wird immer wieder ins Gespräch gebracht, obwohl mehrere Gutachten den Zustand als nicht so gravierend bezeichnen. 1976 schrieb die Referentin der Soprintendenza „alle Gallerie“ (Binaghi): „Gli affreschi sono effettivamente rovinati“, im selben Jahr erscheint einer Kommission des Istituto Centrale di Restauro, Rom, die Situation nicht so schlimm, daß ein Strappo ausgeführt werden müsse. Dasselbe Urteil dann auch von Paolo Mora (Alle Dokumente im Archiv der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici).
- 45 Man vergleiche unsere Abb. 186 mit den entsprechenden Farbtafeln bei Bognetti 1948 (wie Anm. 19), Taf. XLIII und XLIX. In der ganzen Zeit seit 1952 war kaum mehr unternommen worden als einige Reparaturen des Daches, der Fenster und die Schließung bzw. Entfernung des „pozzo“ im Innern der Apsis, schließlich das Legen eines neuen Estrichs. Vielleicht spielte es bei der wundersamen Selbstheilung des Monumentes doch auch eine Rolle, daß die Hauptverantwortung für Castelseprio nun de facto bei der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici lag. Deren Gutachter (Marco Franzini, Pisa) sah schon 1981 keine „perdite rilevanti“ mehr (Akten des Amtes). Der Soprintendente beruhigt 1981 in einer Pressemit-

- teilung: „aggressione microbiologica ha dimensioni ridotte... miglioramento generale... minore condensazione dell'umidità...“ (Archiv der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Comunicato stampa, s. d. [Ende 1981]).
- 46 Das Opificio delle Pietre Dure, Florenz, fand 1982 in der „patina biancastra“ Calciumsulfat, Calciumnitrat, Leimreste vom Strappo, aber auch „vernici“ und „caseinati“ (Bericht s. d., Archiv der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Milano). Die Untersuchung einer von uns genommenen Probe durch Elisabeth Kühn, München (21.7.1986), ergab: „Überwiegender Teil der Probemenge besteht nicht aus Salzen“. – Ein Restaurierungsbericht fehlt. Vermutlich wandte man die üblichen „impacchi“ mit Ammoniumcarbonat an, sicher nicht die 1982 vom Opificio delle Pietre Dure mit Nachdruck vorgeschlagene Bariummethode. Fixiermittel wurden dem Vernehmen nach nicht aufgetragen.
- 47 Wir vermuten, daß die merkwürdige, schon 1781 von Giuseppe Allegranza beklagte Unlesbarkeit der Figurengruppe links vom Erzengel Gabriel (in der Apsiskalotte) auf einen starken Wasser/Salze-Schaden zurückgeht, hervorgerufen durch ein defektes Dach der Apsis. (Relazione dell'antica Chiesa e Battisterio di Galliano, in: G. Allegranza: *Opuscoli eruditi latini ed italiani* [...]; Cremona 1781, S. 193-200 (S. 196). Der Zeichner der Tafeln bei Annoni 1835 (wie Anm. 4, Taf. VIII) behalf sich, indem er „Mauerwerk“ andeutete, tatsächlich sind diese Figuren aber noch heute vorhanden, nunmehr dank restauratorischer Mühen wieder sichtbar. Die letzten Salzanalysen ergaben Calciumsulfat (Restaurierungsakten).
- 48 Eine interessante Vorzustandsaufnahme gibt Abb. 185 bei Brenk 1988 (wie Anm. 4): im Bild ganz unten, am Fuß des Jeremias, ist ein tassello („Dübel“ = kleines Referenzfeld) von weißem Belag zu erkennen, den Peliccioli 1934 hatte stehen lassen. In unmittelbarer Umgebung dieser Referenzfläche hat sich der weiße Belag nur geringfügig wiedergebildet, dagegen sehr stark im ganzen Oberteil des Bildes (Nimbus).
- 49 Pinin Brambilla Barcilon, Restauri Galliano, affreschi murali – Abside. Periodo d'intervento sett./dic. 1987 [und weitere Berichte bis 1991]. Archiv der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Milano.
- 50 Den Bericht über diese letzten Arbeiten haben wir nicht gesehen, können daher Näheres nicht mitteilen.
- 51 Ursula Schädler-Saub, Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien. Zur Entwicklung der Gemälderetusche von der Renaissance bis in die Gegenwart, in: *Maltechnik Restauro* 92, 1986, S. 25-41.
- 52 Wir wenden uns nicht grundsätzlich gegen Retuschen. Die Narben der zahllosen Verletzungen, die das Aufspicken der Oberfläche für spätere Malereien oft bewirkt hat, sollten sicher retuschiert werden. (Typisches Beispiel bei Giovanni Lorenzoni: *La pittura medievale nel Veneto*, in: *La pittura in Italia* [wie Anm. 36], S. 112). In einem störenden, ja lächerlichen Zustand präsentiert sich ein Christuskopf mit Nase aus Zementmörtel in Torba (Foto im selben Buch, hier bei Lomartire [wie Anm. 4], S. 52 Abb. 67). Dieser Zustand inzwischen beseitigt, vgl. Abb. 43 bei Bertelli 1988 (wie Anm. 22). Vorzüglich gelangen die „Ritocchi“ in Galliano (Pinin Brambilla), wie einige wenige Nahaufnahmen im Archiv der Soprintendenza Mailand demonstrieren. Offensichtlich überhaupt nicht retuschiert sind die Malereien am Obergaden von Brescia S. Salvatore. Zu Aosta vgl. Anm. 37.
- 53 André Grabar u. Carl Nordenfalk, Die romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert (= Die großen Jahrhunderte der Malerei), Genf 1958, Abb. S. 44-45.
- 54 Domenico Prola, Aoste, La restauration des fresques ottoniennes de l'église collégiale Saint-Pierre-Saint-Ours, in: *Congrès archéologique de France* 129, 1971 (1977), S. 50-68.
- 55 Anna Segagni, Affreschi inediti della chiesa di S. Antonino a Piacenza, in: *Arte Lombarda* 15, 1970, S. 9-21 m. Abb.; Segagni Malacart 1984 (wie Anm. 27) S. 684-704.
- 56 Livia Bertelli u. Luciano Summer, Restauro e consolidamento di S. Antonino antica cattedrale di Piacenza (= *Quaderni di Restauro*, 4), Bologna 1991; Carlo Bertelli, La pittura medievale nell' Emilia, in: *La pittura in Italia*, 1994 (wie Anm. 36), S. 150.
- 57 Das war in Castelseprio der Fall, wie auch Bognetti zugeben mußte (vgl. Anm. 43).
- 58 In Aosta S. Orso hat einer der Engel im wörtlichen Sinne „sein Gesicht verloren“ (Feld N 4). In Dronero und Spigno Monferrato [Alessandria] beklagt Segre Montel starke Verluste (1994b, wie Anm. 26 S. 259 n. 13). Für Pavia S. Maria Gualtieri machte uns S. Lomartire auf schwere Schäden in der südl. Seitenapsis aufmerksam (drei Köpfe so gut wie verloren). Gravierend der Fall Vigolo Marchese (s. Anm. 27). In Torba verschwand bald nach der Freilegung das Gesicht der Maria aus dem Bild der Südwand; vgl. Bertelli 1980 (wie Anm. 22, S. 212 u. Fig. 1) mit Bertelli 1988 (wie Anm. 22, S. 47 n. 1 u. Fig. 44), eine „triste perdita“, deren Grund nicht mitgeteilt wird (Verlust nach Abnahme zur restauratorischen Sicherung?). Zu Castelseprio vgl. Anm. 43.
- 59 Dem schwarzen Pilzbefall in Galliano entspricht ein gleicher, jüngerer „Betriebsunfall“ in Eilsulm (Niedersachsen). In Bayern sah ich vor einigen Jahren die nördliche Seitenapsis von Regensburg-Prüfening in besorgniserregendem Zustand.
- 60 Es macht etwas skeptisch, wenn die Analysen von den Labors derjenigen Firmen ausgeführt werden, die dann auch das Restaurierungsmaterial verkaufen (Montedison u. a.). Immerhin war in Galliano P. Brambilla durchaus in der Lage, die empfohlene Ionenaustauschpaste nach einem Test abzulehnen.
- 61 Dieser „Sündenfall“ darf sogar ein gewisses Verständnis beanspruchen, schließlich holte man damals das Bild des Mailänder Erzbischofs als wertvolle Spolie aus einer verwahrlosten Scheune in die „Ambrosiana“, ähnlich wie beim Abbruch von S. Dionigi, Ariberts Mailänder Kirche, sein Grabmal in den Dom versetzt worden war (1783).
- 62 Zastrow 1984 (wie Anm. 4), S. 217-221, Fig. 107-128 – Maria Caldarulo, *Affreschi romanici comaschi*, in: *Storia dell'arte* 55, 1985, S. 219-225; Giovanni Valagussa, *Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo: i riflessi della tradizione pittorica milanese*, in: *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*. A cura di Mina Gregori (= *I centri della pittura lombarda*), Mailand 1994, S. 245-246 u. Taf. 6.
- 63 Parallelfall: Die Malereien aus dem Dachraum in Münstair kamen 1908/09 in das neu eröffnete Schweizerische Landesmuseum Zürich, auch dort waren die konservatorischen Argumente nur vorgeschoben; es spricht Bände, daß das Kloster für die „Rettung“ der Bilder einen Judaslohn in klingender Münze erhielt.
- 64 Für jede italienische Region, zusätzlich für einzelne große Kunstzentren (z.B. Turin, Mailand, Venedig) gibt es eine „Guida d'Italia del Touring Club Italiano (TCI)“, für Oberitalien insgesamt 11. Sie streben Vollständigkeit an, sind daher besonders nützlich, wenn es gilt, kleinere Orte zu suchen. Die Bände enthalten historische und kunsthistorische Einleitungen, im Anhang findet man Literatur und Künstlerverzeichnisse. Dagegen behandeln die fünf „Reclam Kunstführer“ nur eine Auswahl an Orten und das Interesse der Autoren für mittelalterliche Wandmalerei könnte größer sein (sieht man einmal von den „Highlights“ im Veneto ab). Für die bedeutenden Fresken der Rocca d'Angera (um 1300) finden wir zweieinhalb Zeilen. Bewährt dagegen: Josef Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, 2 Bde., Bozen – Innsbruck – Wien, 1985-91.
- 65 Für Informationen aus der Praxis danken wir gern Paolo Venturoli, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Turin. – Wer sich selbst ein Bild vom aktuellen Stand dieses Inventarwerks machen möchte, sei auf die bisher im Ausdruck edierten Repertorien verwiesen: *Provincia di Latina. Beni artistici e storici*. A cura di Serenita Papaldo e Sandra Vasco Rocca. (= *Repertorio delle schede di catalogo*, 1), Rom 1982; *Beni artistici e storici*, Vol. 1-3. A cura di Benedetta Montevecchi e Serenita Papaldo (= *Repertorio delle schede di catalogo*, 2), Rom 1986.
- 66 Virgilio Gilardoni, *Il Romanico*. *Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino* (= *Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, 3), Bellinzona 1967. Trotz des Umfangs werden Informationen über Freilegungen und Restaurierung nicht so konsequent verzeichnet, wie man es von einem Inventar erwarten sollte (sie fehlen z.B. für Riva San Vitale).
- 67 Gabrielli 1944 (wie Anm. 38). Für ein „Aggiornamento“ der Autorin (1975) s. Anm. 16.
- 68 „Bankenbücher“, eine italienische Besonderheit, sind meist sehr aufwendig illustriert und gelangen selten – neuerdings etwas häufiger – in den regulären Buchhandel, daher auch nicht immer in unsere Bibliotheken. Der private Interessent an mittelalterlicher Wandmalerei in Oberitalien wird sich das eine oder andere – meist sehr teure – Buch leisten, gewiß aber nicht die ganze von Mina Gregori heraus-

- gegebene Reihe mit dem Serientitel „I centri della pittura lombarda“ (Mailand, 1987-96). In bisher 10 Bänden wird auch die mittelalterliche Wandmalerei der einzelnen Provinzen behandelt, das Mittelalter erscheint aber immer nur als komprimierter „Vorspann“ zu der nachfolgenden pompösen Galerie von Renaissance- und Barockbildern. Eine Ausnahme bildet der 1997 (ohne den Serientitel) erschienene erste Band für Mailand: *Pittura a Milano dall' Alto Medioevo al Tardogotico*.
- 69 Oleg Zastrow, *L'arte romanica del Comasco*, Como 1972; Oleg Zastrow u. Salvo De Meis, *La chiesa di San Martino ad Aurogo in Valchiavenna. I suoi affreschi nella tradizione lombarda protoromanica (= Raccolta di studi storici sulla Valchiavenna, 8)*, Chiavenna 1974; Zastrow 1984 (wie Anm. 4); Oleg Zastrow, *Gli affreschi della basilica e del battistero di Agliate*, Missaglia 1991.
- 70 Miklós Boskovits (ed.), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*. [Vol. 1:] *Le origini*, Bergamo 1992.
- 71 Francesco Butturini, *La pittura fresca dell'anno Mille nella diocesi di Verona*, Verona 1987. Das Werk besteht aus einem „durchgeschriebenen“ Text, keine Schede, nicht einmal ein Ortsregister.
- 72 Zuletzt 1994 (wie Anm. 26).
- 73 *La pittura in Italia* (wie Anm. 36).
- 74 Im Beitrag über die Lombardei vermißt man z.B. Fotos folgender bekannter Wandmalereien: Civate S. Calocero; Mailand, S. Ambrogio, Apsismosaik; Prugiasco und Sorengo (beide Tessin); Carugo (Como); Novate Mezzola (Sondrio), San Fedelino; Aurogo (Sondrio), S. Martino; Como, S. Giorgio.
- 75 Wie Anm. 30.
- 76 St. Prokulus, *Naturns. Archäologie, Wandmalerei*. Hgg. v. Landesdenkmalamt Bozen 1990. Vgl. auch Friedrich Kobler, *St. Prokulus, Naturns. Tagung in Naturns (Rathaus und Prokuluskirche) am 21. April 1990. I. Die Tagung*, in: *Kunstchronik* 43, 1990, S. 553-557. Matthias Exner, [...] II. Zu den Ergebnissen von Grabung und Restaurierung, ebd., S. 557-574.
- 77 („Ambizione primaria, elementare [...] di riproporre le opere d'arte nel loro preciso e documentato contesto topografico e cronologico“: Carlo Pirovano, [editoriale] wie Anm. 36, S. 7.
- 78 Die interessante Darstellung einer Sirene in Burgeis befindet sich nicht in der Krypta der bekannten Klosterkirche (wie es S. 99 zu Abb. 115 heißt), sondern in der Kirche St. Nikolaus zu deren Füßen; das wird der Besucher an Ort und Stelle rasch herausfinden, wer aber in der Bibliothek Näheres recherchieren möchte, wird wegen dieser Fehlleitung Mühe haben. Umgekehrt war unser Besuch wegen eines schönen Fragmentes in Lenta, Prov. Vercelli (Abb. 49, S. 38) vergeblich, nicht einmal der Pfarrer konnte Auskunft über dessen Verbleib geben. In einem anderen Buch trägt C. Segre Montel (1994b, wie Anm. 26), den tatsächlichen Aufbewahrungsort nach: Turin.
- 79 Vgl. auch Bespr. von Matthias Exner, in: *Kunstchronik* 50, 1997, S. 272-275.
- 80 In Castelseprio mußte das Istituto Centrale del Restauro versuchen, durch eine chemische Analyse herauszubekommen, welche Substanz wenige Jahre zuvor auf die Wand aufgetragen worden war, – entweder durch dieses Institut selbst oder durch eine andere offizielle Instanz der Denkmalpflege. Auch dafür lassen sich Parallelen in Deutschland nennen (Idensen; Köln Taufkapelle St. Gereon).
- 81 Zum Monument: Zastrow 1972 (wie Anm. 69), S. 186 u. Taf. 137-142; Ders. 1984 (wie Anm. 4), S. 192-194 u. Abb. 3-7. Aufnahmen vom jetzigen Zustand sind m. W. noch nicht veröffentlicht. Kleine „Restaurierungskritik“: Der Betrachter fragt, ob das Entfernen der Übermalung im Gesicht Christi tatsächlich sein mußte – mir wäre irgendein Gesicht, selbst des 20. Jhs. lieber als gar keines.
- 82 Bei einigen modernen Kleinbildkameras kann man „Autofokusfallen“ einrichten, mit denen – in Verbindung mit TTL-Blitzlichtmessung – in kürzester Zeit fehler- und problemlos ganze Serien von Nahaufnahmen möglich sind, alle im gleichen fest definierten Maßstab. Es versteht sich von selbst, daß zu jeder Nahaufnahme ein orientierender Überblick gehört.
- 83 In Publikationen sieht man statt dessen häufig Mikroaufnahmen aus dem Labor („Cross sections“). Diese sind natürlich auch wichtig, aber sie können keinesfalls Befundfotos und „in-situ-monitoring“ ersetzen.
- 84 Beispiel: Prola 1971 (1977), wie Anm. 54. Ein relativ früher Bericht, der wenigstens die verwendeten Chemikalien nennt: Binaghi 1979 (wie Anm. 33), S. 247-248.
- 85 Beispiele: Beiträge von Pinin Brambilla Barcilon und Antonietta Gallone, in: *Il Ciborio della Basilica di Sant' Ambrogio in Milano a cura di Carlo Bertelli* [...]. Milano 1981, S. 67-117 bzw. 117-142. – Laura Baraldi, Elisabetta Bossi u. Marinella Della Toffola, *Note sulle tecniche pittoriche e sul restauro degli affreschi [in Agliate]*, in: Zastrow 1991 [wie Anm. 69], S. 108-112 (allerdings kläglich). Bruno Zanardi, *L'opera di restauro*, in: *Battistero di Parma*. Bd. 2: *Testi di Jacques Le Goff* [...], Mailand 1993, S. 217-253. – Zanolini u. Ravenna 1994 (wie Anm. 33), S. 35-38. – Antonio Massarelli u. Augusto Morari in: *Matilde, Mantova e i palazzi del Borgo. I ritrovati affreschi del Palazzo della Ragione e del Palazzetto dell' Abate*. Hg. Aldo Cicinelli [et al.], Mantua 1995, S. 183-190 bzw. 191-202.
- 86 Jacobitti u. Abita 1992 (wie Anm. 3). Wir möchten nicht ganz ausschließen, daß nähere Informationen im *Bollettino d'arte* oder in einer Restaurierungszeitschrift hätten veröffentlicht werden sollen, haben bisher aber vergeblich danach gesucht.
- 87 Einzelne Hefte bleiben meist ohne Nachfolge. Beispiele: *Conoscenze. Rivista annuale della Soprintendenza Archeologica e per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici del Molise, Campobasso*, hier im Jg. 1, 1984, S. 133-175; Giuseppe Basile, S. Vincenzo al Voltorno: *Primi interventi conservativi sui dipinti della Cripta e degli attigui ambienti abbaziali*. – *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981)* [u.] (1982-1985). Trieste 1983 [u.] 1986 (*Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli – Venezia Giulia*, 3 [u. 5]). – Am regelmäßigsten berichten die Archäologen, so für die Lombardei seit 1981 in: *Soprintendenza archeologica della Lombardia. Notiziario*; hier auch Restaurierungsberichte über Wandmalereien, zumeist römische. Mit starker Verzögerung unterrichtet auch: *Denkmalpflege in Südtirol. Tutela dei beni culturali in Alto Adige. Jahrbuch*, seit 1984.
- 88 Bertelli u. Summer 1991 (wie Anm. 56). Unsere oben vorgebrachte Kritik am Zustand der Malerei betrifft nicht den dokumentarischen Wert der Veröffentlichung.
- 89 *Il Sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*. Cat. della mostra. Milano 1990. A cura di Sandrina Bandera Bistoletti, Mailand 1990. Aus Mailand auch die sehr ausführliche Dokumentation zum Ciborium in S. Ambrogio (wie Anm. 85).
- 90 Den relativ neuesten Stand findet man in dem genannten „Electa-Band“ (wie Anm. 36).
- 91 *Seminario ...* (wie Anm. 13).
- 92 *Castelseprio (Convegno 1987)* wie Anm. 20; *Kolloquium Naturns 1990*, vgl. Anm. 76.
- 93 Albert Knoepfli u. Oskar Emmenegger, *Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Bd. 2. Stuttgart 1990, S. 1-212 (bes. S. 168-174); falsch allerdings die Angabe S. 157: „Kalkmalerei mit Seccovollendung, also wiederum eine Mischtechnik, kann man mit mehr oder weniger Sicherheit annehmen für [...] Wandmalereien im Dom von Aosta.“ Richtig wäre: Fresko mit Vollendung in Kalksecco.
- 94 Vgl. Anm. 56, 76, 89. Wichtige neue technologische Erkenntnisse (oder Thesen), die allerdings die Malerei des 13. Jhs. betreffen, bei Bruno Zanardi 1993 (wie Anm. 85); ders., *Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum con due appendici sulle tecniche d'esecuzione dei dipinti murali duecenteschi*, in: *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995, S. 230-269 m. Abb. 1-60; ders., *Il cantiere di Giotto. Le storie di San Francesco d'Assisi (= Grandi libri Skira)*, Mailand 1996.
- 95 Chierici 1966 (wie Anm. 14), S. 20 (nur metaphorisch gemeint?). Die Angabe „sfondo blu cobalto“ für ein Bild des 11. Jhs. im Baptisterium Agliate kann auch nicht ernst genommen werden (Tamborini 1984, wie Anm. 4, S. 185). Zastrow 1991 wiederholte sie für ein Ornamentband in der dortigen Basilica („sfondo azzurro cobalto“, wie Anm. 69, S. 35).
- 96 Im Kapitel LXXVII: „Et nota, che ogni cosa che lavori in fresco vuole essere tratto a fine, e ritoccato, in secco con tempera.“ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*. A cura di Fernando Tempesti (= *Biblioteca Longanesi*, 19), Mailand 21987, S. 78.
- 97 William Dyce, *Observations on Fresco painting*, in: *Sixth Report of the Commission [Commissioners?] on the Fine Arts*. London 1846, S. 11-19; zit. nach der ital. Übers. bei Alessandro Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco*, Florenz 1986, S. 209. Leider gelang es mir nicht, das engl. Originalzitat zu verifizieren.

- 98 Juliette Rollier-Hanselmann (D'Auxerre à Cluny: technique de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne, in: Cahiers de Civilisation médiévale 40, 1997, S. 57-89 [60 n. 22]) beruft sich für den Terminus „technique mixte“ auf Mora. Diese (Paolo u. Laura Mora, Paul Philippot, Conservation of Wall Paintings [= Butterworth series in conservation and museology], London 1984, S. 13) wandten sich scharf gegen den Begriff „mezzo-fresco“ („lack of understanding“), schlugen selbst aber keinen besseren vor, außer „systematic combination of two or more different techniques [...]“ oder „a fresco with a finishing a secco“ (S. 20). Die gelegentlich zu hörende Formulierung „fresco secco“ wird von italienischen Freunden als sprachlich unschön verurteilt, außerdem soll sie auch für eine neuzeitliche Technik gelten, bei der auf fast abgeputzten Malputz in Kalkmalerei fortgesetzt wird (bevorzugt *mezzo fresco* genannt): Guido Botticelli, Metodologia di restauro delle pitture murali, Florenz 1992, S. 29.
- 99 Adriano Peroni, Le cattedrali medievali erano bianche?, in: In ricordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia, Mailand 1978, S. 10-22; Autenrieth 1984 (wie Anm. 11); ders., Aspetti della policromia romanica in Lombardia e a Pavia, in: Il colore a Pavia. Atti del Convegno di „Italia Nostra“ Pavia 1984 (= Annali di Storia pavese 14/15, 1987), S. 15-34, 181-190. Adriano Peroni, In margine alle difficoltà della storia dell'arte sul terreno del Medio Evo: il colore delle cattedrali, in: Il mestiere di storico del Medioevo. Atti del Convegno di Studio dell'Associazione „Biblioteca Salita dei Frari“, Lugano 17-19 maggio 1990. A cura di Fernando Lepori e Francesco Santi, Spoleto 1994, S. 99-113.
- 100 In der Freskotechnik des Cennini ist eine Weißelung des Unterputzes nicht vorgesehen, im Gegenteil, er soll rauh sein: „abbi prima a mente di fare questo smalto bene arricciato, e un poco rasposo.“ (wie Anm. 96, Kap. LXXVII, S. 78). Im Gegensatz dazu gibt es zahlreiche frühmittelalterliche Bauten, bei denen der Unterputz geweißt und teilweise auch aufgepickt wurde, ehe der Malputz (intonaco) darüber kam. Außer Castelseprio, Mals und Naturns vor allem Brescia S. Salvatore, wo sich die bekannten Sinopien auf einer Weißelung befinden. A. Peroni 1983: „... la scialbatura mi parebbe potersi interpretare non altro che una prima provvisoria finitura, ma sempre in funzione preparatoria, anche forse per rendere più evidenti le spartizioni e le sinopie.“ (wie Anm. 13, S. 32); die Funktion der Grundierung für die Sinopien gälte allerdings allein für Brescia und erklärt nicht die vielen Weißelungen der anderen Innenräume. V. Gheroldi (mündl.) sieht in der Tünche doch einen Versuch, die Haftung des Intonaco zu verbessern, ein Gedanke, den A. Peroni 1983 ablehnte, ebenso Hermann Kühn (mündl.) und mehrere befragte Restauratoren. – Wir haben diese Frage auch für Aosta recherchiert (in der Kathedrale besitzt die östliche Raumhälfte einen geweißten Unterputz, während im Westen sogleich auf Einschichtputz gemalt wurde, der Figurenzyklus ist aber technisch im ganzen ausgeführt). Meines Erachtens handelt es sich dort um ein begonnenes Weißprovisorium, das durch die Möglichkeit zu einer sofortigen Totalbemalung „überholt“ wurde. Da die Veröffentlichung der Kongreßakten noch in weiter Ferne zu liegen scheint, hier wenigstens eine Liste „weißer Räume“ ohne bibliographische Nachweise: In der Provinz Brescia die Kirche in Manerba, die Krypten in Cemmo und die im alten Dom von Brescia; im Comasco: Carugo, Barzanò, Lurago Marinone, Krypta in Galliano; im Novarese: Vicolungo, die Krypta von Oleggio; im Piemont Fruttuaria (Ausgrabung), die Kapelle S. Eldrado in Novalesa und die Krypta des Domes von Ivrea. Im Valle d'Aosta finden sich nicht weniger als fünf sichere Beispiele: in Villeneuve, in Saint-Vincent, in S. Orso und in der Kathedrale Aosta, in Arnad (hier als zweiter Zustand). Jenseits der Alpen gab es gleichfalls weiße Innenräume, so in Saint-Martin d'Aime, in anderen Gebieten haben wir nicht recherchiert; für Burgund hat kürzlich Véronique Rossignol drei Fälle genannt, darunter auch Saint-Bénigne in Dijon. In der Rotunde zu Dijon ist die Situation stratigrafisch eindeutig: zwei Halbsäulen des Umgangs haben eine gotische Fugenmalerei, unter der sich eine ältere, weiße Tünche zeigt. In England: Jarrow. In Essen hatte die ottonische Stiftskirche zunächst nur eine Weißelung, ebenso zumindest Teile des neuen Freisinger Domes, Mitte 12. Jh., ferner der Karner in Perschen (Oberpfalz), der erst in einer zweiten Periode die bekannte Ausmalung erhielt.
- 101 Helmut F. Reichwald, Die ottonischen Monumentalmalereien an den Hochschiffwänden in der St. Georgskirche Oberzell auf der Insel Reichenau. Veränderungen – Bestand – Maltechnik, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 2, 1988, S. 107-170. Eine große zeitliche Differenz zwischen Bau mit einfacher Erst- und reicher Zweitausstattung wird neuerdings auch für Cividale und Brescia S. Salvatore diskutiert. Adriano Peroni, Frühmittelalterlicher Stuck in Oberitalien. Offene Fragen, in: Matthias Exner (Hg.), Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim in Hildesheim, 15.-17. Juni 1995 (= ICOMOS, Hefte d. Dt. Nationalkomitees, 19), München 1996, S. 25-36. Vgl. Beitrag S. Lomartire im vorliegenden Band. An die seit langem bekannten Fälle von Sulzburg (Südbaden), um 1000 und Konstanz (Münster), Ende 11. Jhs. sei erinnert. In beiden Kirchen erhielt der getünchte Obergaden nachweislich nur einen gemalten Abschlußmäander. Ein kurioser Fall ist Agliate (Mailand): sowohl im Baptisterium wie in der Basilika wurde die begonnene Ausmalung nicht zu Ende geführt, sondern mitten in der Arbeit abgebrochen. Eindeutiger Befund an den Rändern des Malputzes, der auslaufend abböscht. Gern danke ich Paola Zanolini für den Hinweis. Die Hypothese eines späteren Verlustes durch katastrophalen Brandschaden (bei Zastrow 1981 [wie Anm. 69, S. 17]) ist ein Versuch, das Wunschbild einer komplett ausgemalten Kirche zu retten.
- 102 Oskar Emmenegger u. Helmut Stampfer, Die Wandmalereien von St. Benedikt in Mals im Lichte einer maltechnischen Untersuchung, in: Die Kunst und ihre Erhaltung. Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag gewidmet, Worms 1990, S. 247-268 (247).
- 103 Zum Bauwerk Chierici 1978 (wie Anm. 4), S. 291-294, Abb. 133-137. Als wir 1989 das Gerüst zum ersten Mal bestiegen, hatten die Restauratoren diese einfache Erstfassung noch nicht einmal bemerkt. Eine weiße Nachkonturierung und „Tüpfelbemalung“ frühmittelalterlicher Terracottareliefs (Spolien) wird von S. Lomartire (wie Anm. 4, S. 67) zur farbenreichen figürlichen Ausmalung (auf Putz) gerechnet, sie gehört aber wohl auch zum ersten Zustand. Sw-Foto eines Reliefs in der Baumonographie von Arturo Calzona (La rotonda e il palatium di Matilde, Parma [= Civiltà medievale] 1991, Abb. 251), die aber auf die Erstfassung überhaupt nicht eingeht; dagegen wird sie zumindest erwähnt bei Giannino Giovannoni, La Rotonda di S. Lorenzo e il Palazzo di Matilde, in: Matilde ... 1995 (wie Anm. 85), S. 43-46 (45), dort allerdings mit einer grundlosen Frühdatierung 1054. (Wenn das Bauwerk überhaupt noch im 11. Jh. entstand – ein im 14. Jh. eingeritztes Datum 1083 ist kein Beweis dafür – dann wird man die zweite, komplette Ausmalung ins frühe 12. Jh. datieren müssen). – Eine ähnliche Fugendekoration befindet sich im nahen Pegognaga; sogar die Kathedralen in Modena und Cremona hatten zunächst eine solche (die Hauptpsis in Cremona noch bis ins 16. Jh.); Autenrieth 1984 (wie Anm. 11); über provisorische und Einfachst-Fassungen vgl. ders., Die Farbfassung in der Architektur des Mittelalters. Zum Stand der Forschung, in: L'architettura medievale in Sicilia: La cattedrale di Palermo. Hg. v. Angiola Maria Romanini u. Antonio Cadei (Atti del Convegno internazionale su „I restauri della cattedrale di Palermo“ Palermo 1991), Rom 1994, S. 205-240 (233-236).
- 104 Notiz bei Ilaria Toesca 1990 (wie Anm. 34), S. 20 n. 9.
- 105 Paula D. Leveto, Castel Seprio: Architecture and painting. Diss. Indiana Univ. 1985. Ann Arbor 1985/1987, S. 76-77. Es soll sich weder um *pontate* noch um *giornate* handeln, aber immerhin um „sections which correspond to the individual scenes“. Diese Aufteilung hätte aber doch bei der Putzanalyse durch Franzini und Gratzü nicht entgehen dürfen. Hier heißt es S. 913 nur: „stesura dell'intonaco è continua senza segni di giornate e questo conferma, come d'altronde risulta dall'esame dello strato pittorico, che non siamo in presenza di un affresco in senso stretto.“ (Marco Franzini u. Corrado Gratzü, Relazione finale sullo studio di malte ed intonaci dell'abside di S. Maria forisportas (Castelseprio). Appendice E, in: Carlo Bertelli, Castelseprio e Milano, in: Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. XXXIV, Bd. 2: Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo. 1986. Spoleto 1988, S. 907-914 [913])
- 106 Pinin Brambilla Barcilon: Galliano, affreschi murali – Abside. Periodo d'intervento sett./dic. 1987. Unveröffentlichter Restaurie-

- rungsbericht o. J. im Archiv der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Milano.
- 107 Vincenzo Gheroldi, *Pratiche e tradizioni tecniche*, in: Galliano, 1000 anni (wie Anm. 4) S. 147-166.
- 108 Mals und Müstair: Emmenegger 1990 (wie Anm. 102), S. 257, 259-262; Galliano: Beobachtung gleichfalls O. Emmenegger, m. W. unveröffentlicht. Leider wurde uns bei einem gemeinsamen Besuch auf dem Gerüst nicht erlaubt, zu fotografieren, rückwirkend um so bedauerlicher, als dem amtlich beauftragten Fotografen ausgerechnet bei der Apsis die Aufnahmen mißglückten (Die ganze fotografische Restaurierungsdokumentation der Apsis mußte vier Jahre später wiederholt werden, nun ohne Gerüst, daher fehlen fast alle Details).
- 109 Sandro Baroni u. Barbara Segre, *Il restauro dei dipinti murali del sacello di Ansperto*, in: *Il sacello* (wie Anm. 89), S. 58-66. Die Tünche wird bezeichnet als „consistente glassatura, o scialbo, operato ad intonaco già in fase di presa“ (S. 65).
- 110 Emmenegger 1990 (wie Anm. 102), S. 248-253.
- 111 Franz Mairinger u. M. Schreiner, *Deterioration and preservation of Carolingian and medieval mural paintings in the Müstair Convent (Switzerland). Part II: Materials and Rendering of the Carolingian Wall Paintings*, in: *Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings. IIC. Preprints of the Contributions to the Bologna Congress 21-26 September 1986*. Ed. by Norman S. Brommelle and Perry Smith, London 1986, S. 195-196. Ägyptisch Blau im 9. Jh. auch noch in Rom: L. Lazzarini, *The discovery of Egyptian blue in a Roman fresco of the medieval period (ninth century A. D.)*, in: *Studies in Conservation* 27, 1982, S. 84-86.
- 112 Bertelli (wie Anm. 22), S. 25. Zu den frühesten Verwendungen von Lapislazuli als Pigment der Wandmalerei: Detlef Ullrich, *Antike und spätantike Pigmente im vorderen Orient*. Vortrag auf der Jahrestagung des Arbeitskreises Archäometrie München 1982, (München) 1982, Ms. Demnach: Ktesiphon, um 620.
- 113 Knoepfli u. Emmenegger 1990 (wie Anm. 93) S. 48: „Nach den Untersuchungen Franz Mairingers zieht sich ... eine Ultramarinlaur über eine Ägyptischblau-Grundlage“; dafür wird S. 171 als Quelle genannt „... Mairinger 1983“, dieser hat jedoch später (1986) als Blau ausdrücklich nur Ägyptisch Blau angegeben (wie Anm. 111).
- 114 Emmenegger 1990 (wie Anm. 102), S. 256, 268 n. 2.
- 115 Beobachtung vom Gerüst aus. Bedenken weckt nur, daß das Grün dann vollständig übermalt wurde. Diese Bedenken äußert auch Juliette Hanselmann anlässlich eines ähnlichen Befundes in Torba (I frammenti di affreschi di Torba. Ricomposizione e interpretazione, in: *Atti del convegno 1987-1988 [1989]*, wie Anm. 20, S.165-172 [170]). Die Datierungen für die Malerei in der Basilika Agliate schwanken zwischen Ende 10. Jh. (Tamborini 1984 [wie Anm. 4], S. 183), Anf. 11. Jh. (Zastrow 1991 [wie Anm. 69] und spätem 11. Jh. (Segre Montel u. Zuliani 1991 [wie Anm. 118], S. 72 n. 4 u. S. 113).
- 116 Luisiella Pejrani-Baricco, *L'église abbatiale de Fruttuaria à la lumière des dernières fouilles archéologiques*, in: *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes. Actes du Colloque, Dijon 23/24/25 septembre 1993, sous la direction de Monique Jannet et Christian Sapin, Dijon 1996, S. 75-108*. Auf die Marmorierung wird dort trotz eines ganzseitigen Farbfotos (Fig. 9) mit keinem Wort eingegangen. 2. V. 11. Jh.?
- 117 Sw-Foto bei Arslan 1954 (wie Anm. 19), S. 655.
- 118 Nützliche Zusammenstellung der „greca abitata“ bei Costanza Segre Montel u. Fulvio Zuliani, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica (= Collezione di Studi e Ricerche, 1)*, Nonantola 1991. Daß in der Landkarte Abb. 67 einige italienische Mäander vergessen wurden (Muralto, Genua), ist verzeihlich, bedenklicher dagegen, daß das oberitalienische Gebiet in seiner Bedeutung insgesamt überzeichnet wird, weil nördlich der Alpen wichtige Beispiele fehlen: das Münster in Konstanz, der Augsburger Dom, die Stiftskirche in Essen, die Abteikirche Echternach (umgekehrt die Angabe Köln St. Gereon falsch, und in Regensburg handelt es sich nicht um Prüfening, sondern um den Westbau von St. Emmeram).
- 119 Zu diesem Motiv zuletzt Janetta Rebold Benton, *Antique survival and revival in the Middle Ages: Architectural framing in late Duecento murals*, in: *Arte medievale* 2. Serie, 7, 1993, Nr. 1, S. 129-145.
- 120 Hélène Toubert, *Gli affreschi romani scoperti recentemente nell'abbazia di Nonantola e l'illustrazione degli Atti degli Apostoli: la Fuga da Damasco e la Prima venuta di Paolo a Gerusalemme*, in: *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica. Atti del Convegno Modena 24-27 ottobre 1985, Modena 1989, S. 155-170; Segre Montel u. Zuliani 1991 (wie Anm. 118)*.
- 121 Fabrizio Mancinelli, *Iconografia e livelli di linguaggio nella decorazione del complesso abbaziale di Civate*, in: *L'Arte* 4, 1971, Nr. 15/16, S. 12-53; Carlo Bertelli, *Bibbia, breviario, messale nella cultura della chiesa milanese dall'XI al XII secolo*, in: *Atti dell'11° Congresso internazionale di Studi sull'Alto Medioevo. Milano 26-30 ottobre 1987, Bd. 2. Spoleto 1989, S. 815-853*. Auch wenn man – mit Mancinelli – das Programm der Klosterkirche mit dem von S. Pietro al Monte zu einer großen Einheit „zusammendekt“ (kühne Vorstellung angesichts der Entfernung), fehlen die traditionellen NT-Themen (Marienleben, Leben Jesu). Waren sie im Langhaus von S. Pietro? Zur Ostanlage zuletzt: Yves Christe, *Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate*, in: *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly. 1982, Paris 1984, S. 117-135*. Für Civate vgl. auch Anm. 28.
- 122 Yves Christe, *Le cycle inédit de l'invention de la croix à S. Severo di Bardolino*, in: *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres [Paris]. Comptes rendus des séances 1978, S. 76-109*. Für Fotos: Butturini 1987 (wie Anm. 71) Abb. 101, 196-223; dazu Text S. 56-61.
- 123 Wie Anm. 34. Für das Motiv der Einzelfiguren verweist die Autorin auf die sog. Riesenbibeln.
- 124 Der Streit um Datierungen (bloße Zahlen, die das Kunstwerk materiell überhaupt nicht verändern) kann dem Restaurator relativ gleichgültig sein, dem (Kunst-)Historiker sind Zahlen aber das trefflichste Hilfsmittel, historische „Beziehungsgeflechte“ und Prioritäten „festzumachen“. Kein Wunder, daß neu entdeckte Wandmalereien gern (bewußt oder unbewußt) durch eine frühe Datierung interessant gemacht werden, man erinnere sich an Hans Sedlmayrs „karolingische“ Engel in der Torhalle auf Frauenchiemsee: in Oberitalien waren vorschnelle „karolingische“ Datierungen: Torre Mondovi“ (hierüber zuletzt: Segre Montel 1994a, wie Anm. 26, S. 39 u. Anm. 57) und Madonna di Tirano (referiert bei Lomartire 1994 [wie Anm. 4], S. 79 und 89 n. 238).
- 125 Maria Cristina Cavalieri, *L'affresco absidale della basilica patriarcale di Aquileia*, in: *Bollettino d'arte* 61, 1976, S. 1-11; Karl Schmid, *Zum Haus- und Herrschaftsverständnis der Salier*, in: *Die Salier und das Reich, Bd. 1. Salier, Adel und Reichsverfassung*, Hgg. v. Stefan Weinfurter u. Helmuth Kluger (= Die Salier), Sigmaringen 1991, S. 21-54; Poppone, *L'età d'oro del patriarcato di Aquileia. Cat. d. mostra, Museo Civico d. Patriarcato, Aquileia 1996/97, Rom 1996*.
- 126 Die Malerei der nördl. Seitenapsis inschriftlich bezeichnet als Stiftung eines Diakons Vvalteramus, im 21. Amtsjahr des Bischofs Rainaldus oder Reginaldus (1061-1084). Gleichzeitigkeit, wenn nicht früher, wohl auch die Malereien der Hauptapsis. Vgl. auch Anm. 62.
- 127 991: Gründung der Kirche in Spigno Monferrato (zu den Malereien s. Gabrielli 1944 [wie Anm. 26], S. 66-67 m. sw-Taf. LXXXV-LXXXVI; Segre Montel 1994a (wie Anm. 26), S. 33 u. Abb. 39; dies. 1994 b (wie Anm. 26), S. 259 u. Taf. 67, 1031: Weihe in Revello S. Ilario (Fragmente von Wandmalerei, ein besonders eindrucksvolles im Museum Saluzzo); Segre Montel 1994b, Taf. 70 (die Relation zwischen Weihedatum und den Fragmenten wäre noch zu klären). Um 1030/40: eine Serie von Dendrodaten in Aosta (Vorbehalt: Einzelheiten sind unveröffentlicht). 1096: Weihe in Pavia S. Maria Gualtieri (Lomartire 1994 [wie Anm. 4], S. 75 u. Abb. 94-96. – Gut begründet das Datum für die Eldradokapelle in Novalesa 1096/97 („Durchzug“ einer Reliquie des in den Bildern dargestellten hl. Nikolaus). Dazu mehrfach Segre Montel, zuletzt 1994b (wie Anm. 26), m. Taf. 13-14. Zu diskutieren bleibt hier, ob das Jahr des Ereignisses nur ein terminus post ist, wie Bertelli 1993 annimmt (wie Anm. 7, S. 182), oder ob die Malerei durch die Amtszeit des als Stifter dargestellten Abtes Aldradus (mit Inschrift) begrenzt werden kann (der Abt nachgewiesen 1060-1093, womöglich 1096 noch im Amt). Wenn der zweite dargestellte, nicht identifizierte Mönch ein Nachfolger des Abtes wäre, hätte Bertelli Recht; die Jugendlichkeit dieser Person spricht aber für einen Prior oder für den Maler (so Annahme Segre Montels).

- 128 Giovanni Romano, *Piemonte Romanico* (wie Anm. 26). Außerdem Veröffentlichungen mit „Schede“, so „I centri della pittura lombarda“ (wie Anm. 68) und „I pittori bergamaschi ...“ (wie Anm. 70).
- 129 R. Salvini hatte 1954 in Galliano drei und in Civate sieben Maler unterschieden, für S. Pietro al Monte allerdings „nur“ sechs (Roberto Salvini, *La pittura dal secolo XI al XIII*, in: *Storia di Milano*, Bd. 3, Mailand 1954, S. 603-642 [bes. S. 619-621 u. 630-635]). O. Demus, der 1968 ausdrücklich aus Salvini 1954 referierte, verminderte die Zahl der Maler auf fünf, ein begriffliches Versehen (wie Anm. 4, S. 113-114).
- 130 Diese Beobachtung und die Priorität des Orso-Malers wurde erstmals von uns auf dem Convegno Aosta 1992 vorgetragen. Sie finden sich wieder bei Segre Montel 1994 (1994a und b, wie Anm. 26), ohne korrekten Nachweis, zusammen mit einer falschen, inzwischen überholten, maltechnischen Beobachtung, die wir 1992 in Auxerre (Diskussion zu Perinetti [wie Anm. 26]) mitgeteilt hatten.
- 131 Gabrielli 1975 (wie Anm. 16), S. 102 m. Anm. 8 u. Abb. 2.
- 132 Carlo Bertelli hat diese 1994 erklärt, wie nebenbei, aber sehr bestimmt (wie Anm. 32), S. 27: „Maestro delle absidi di Galliano e di Bizzozzero“; im gleichen Jahr rückte S. Lomartire davon ab, indem er Bizzozzero Ende 11./Anf. 12. Jh. datierte (wie Anm. 4), S. 67, hier auch ein Foto, Abb. 88; weitere Fotos bei Lomartire 1992 (wie Anm. 22) Fig. A-B u. Farbtaf. 8 (S. 74).
- 133 Rom – Galliano – Sarnico (Bergamo) – Spigno Monferrato. Einzelheiten dieser „Reise“: Die Malereien von Sarnico (Bergamo) sollen nach Luisa Tognoli Bardin Ende des 10. Jhs. entstanden sein (Luisa Tognoli Bardin, *Secoli X-XII. Le opere. Pittore del X secolo a Sarnico*, [Scheda], in: *I pittori bergamaschi* [wie Anm. 70] S. 35-38). Die Autorin zieht zwei sicher datierte Werke zum Vergleich heran: Galliano und S. Sebastiano sul Palatino in Rom. Für Galliano wird konkret aber nur ein einziges Foto benannt (bei A. Segagni Malacart 1988, in: *La città del vescovo* [wie Anm. 4], dort Abb. 267; die Ähnlichkeit mit Sarnico beschränkt sich auf allgemeine Stilmerkmale der romanischen Wandmalerei). Auf den für die römische Malerei zitierten Fotos (bei Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*. Bd. 1, Rom 1965, Abb. 175-177) kann ich zwar einen „modellato vivo“, aber keinen „linearismo evidenziato“ erkennen und nur dieser wäre allenfalls ein tertium comparationis. Wir kennen die Kirche in Sarnico nur von außen und wollen die frühe Datierung nicht unbedacht abstreiten (Andere datieren Sarnico erst Ende 11./Anf. 12. Jh.: Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Sarnico, in: *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*. A cura di Mina Gregori [= *I centri della pittura lombarda*], Mailand 1991, S. 219-220; S. Lomartire 1994 [wie Anm. 4], S. 79); unsere Kritik richtet sich allein gegen die Begründung mit Hilfe zweier schwacher Fotovergleiche. Noch weniger leuchtet ein, daß eine andere Autorin den Maler von Spigno Monferrato (Prov. Alessandria, um 1000) für so bewandert hält, daß er außer Galliano auch die provinzielle Malerei in Sarnico gekannt habe (Segre Montel 1994a, wie Anm. 26, S. 33).
- 134 Bischof Petrus III. von Novara war ein treuer Parteigänger Kaiser Heinrichs II. und 1014 an dessen Hof in Pavia; Fedele Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni*. [1]. Il Piemonte, Turin 1898-1899, S. 262-263.
- 135 Albertini Ottolenghi 1991 (wie Anm. 133), S. 219 u. Farbtaf. 1 (S. 63); Laura Polo D'Ambrosio, *Secoli X-XII. Le opere. Pittore attivo intorno all'XI secolo a Credaro*, in: *I pittori bergamaschi* 1992 (wie Anm. 70) S. 30, 34 (Farbtaf.), 35, 43 (sw-Abb.); Lomartire 1994 (wie Anm. 4), S. 79 u. Abb. 100.
- 136 „Le remarquable Ange de l'Annonciation évoque le style des Péricopes d'Henri II tandis que le visage de l'Annoncée préfigure celui de Sorengo.“ Hélène Toubert, *Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions*, in: *Arte medievale* 2. Serie, 1, 1987, S. 127-162 (S. 135).
- 137 Giovanni Valagussa, *Spurano di Ossuccio* [Scheda], in: *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, A cura di Mina Gregori (= *I centri della pittura lombarda*), Mailand 1994, S. 241-242. Die Ernsthaftigkeit der Hypothese ist nicht ganz klar, weil Verf. den Satz mit „Anzi si potrebbe credere ...“ einleitet, danach nennt er das (in Regensburg entstandene) Sakramentar Heinrichs „eseguito probabilmente in Lombardia“. Allein die Frühdatierung der Wandmalerei ist aber schon übermäßig, sie müßte zunächst eine neue Baugeschichte vorschlagen: A. K. Porter und M. Magni hatten die Kirche in Spurano nämlich mit guten Gründen (wegen der differenzierten Apsisgliederung) um 1095 bzw. 1050/75 datiert (Mariaclotilde Magni, *Architettura romanica comasca*, Mailand 1960, S. 59-63). Zur Malerei vgl. Zastrow 1984 (wie Anm. 4), S. 212-213 u. Abb. 77-84.
- 138 Man versteht, daß sich ein großer Dissens immer dort einstellt, wo nah vergleichbare Werke fehlen, das gilt für Castelseprio ebenso wie für ein viel späteres, ähnlich singuläres Werk der Region: die Ausmalung des Saales der Rocca d'Angera (um 1300). Erstaunlicherweise liegen aber für das 11. und 12. Jh., bei doch sehr reichem Denkmälerbestand, die Datierungen oft weit auseinander (vgl. z.B. Agliate, Anm. 115). Pietro Toesca hatte die Dekoration in Civate S. Pietro al Monte hartnäckig in die „2. Hälfte 12. Jh.“ datiert (zuletzt: *Monumenti dell'antica abbazia di S. Pietro al monte di Civate* [= *Artis monumenta fotografice edita*, 1], Firenze 1943, S. 16), dennoch schien sich die Mehrheit der Autoren inzwischen auf das späte 11. Jh. zu einigen (wahrscheinlicher Auftraggeber der 1097 in Civate begrabene Mailänder Erzbischof Arnolfo III.). Nun kehrt C. Bertelli 1993 (wie Anm. 7) wieder ins 12. Jh. zurück (in die Zeit zwischen 1102 und 1162, ohne nähere Eingrenzung). Im gleichen Jahr plädierte Giovanni Valagussa aber für die Zeit 1050-1075 (in: *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*. A cura di Mina Gregori [= *I centri della pittura lombarda*], Mailand 1993, S. 227-229). Keine der beiden Argumentationen überzeugt, die erste beruht auf ikonologisch-kirchenpolitischen Spekulationen, die zweite auf flüchtigen Stilvergleichen.
- 139 Sogar die „toleranzreiche“ C-14-Methode ist neuerdings in der Lage, auf ± 30 Jahre zu datieren, allerdings gilt die Datierung des Calciumcarbonates im Putzmörtel (für Wandmalerei das Desiderat schlechthin) nach wie vor als besonders heikel. Zuletzt: Jan Heine-meier u. Högne Jungner, C-14 datierung af kalkmörtel. C-14 Dating of lime mortar, in: *Arkeologiske udgravninger i Danmark* 1995, S. 23-49. (Auskünfte zum Stand der C-14 Analytik verdanke ich Pieter Grootes, Kiel). Die beste Laboranalyse nützt freilich nichts, wenn Zweifel möglich sind, ob das Probematerial überhaupt zeitgleich mit der Wandmalerei ist, – so bei allen bisher aus Castelseprio veröffentlichten Analysen (Laura della Torre [et al.], *Santa Maria foris portas: datazione con termoluminescenza*, in: *Atti del convegno 1987 (1989)* [wie Anm. 20], S. 135-138; Pierangelo Donati, Alain u. Christian Orceel, *Analisi dendrocronologica a Castel Seprio e Torba*, ebd. S. 139-152; Paula Leveto-Jabr, *Carbon-14 dating of wood from the east apse of Santa Maria at Castel Seprio*, in: *Gesta* 26, 1987, S. 17-18). Der Mangel dieser Untersuchungen liegt nicht in einigen offensichtlichen „Ausrutschern“, sondern darin, daß der archäologisch-stratigrafische Rapport der Proben (Estrich, Dachziegel, Balken) zur Wandmalerei unbewiesen ist. Mögliche Einwände gegen die Therolumineszenz-Ergebnisse hat Silvia Lusuardi Siena formuliert (Castelseprio, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*. Bd. 4, Rom 1993, S. 447-453). Für die C-14-Proben versuchte P. Leveto (1987), nachzuweisen, daß die Hölzer gleichzeitig mit der Malerei seien, ihre Darstellung des Befundes ist aber unvereinbar mit der Stratigraphie der Putze bei Franzini und Grätzü, 1986/88 (wie Anm. 105). Was die sonst so genaue Dendrochronologie angeht, fällt auf, daß der Mailänder Gewährsmann von P. Leveto (1985 [wie Anm. 105], S. 55-56 n. 60) in Castelseprio ausschließlich Eichenholz diagnostizierte (welches dann P. I. Kuniholm ohne schlüssiges Ergebnis untersuchte, ebd., S. 36-39), dagegen das Laboratoire Romand de Dendrochronologie (Moudon) nur Kastanienholzproben mitnahm oder erhielt (ein Holz, das im fraglichen Zeitraum überhaupt noch nicht datierbar ist). Der relative Mißerfolg in Castelseprio macht aber naturwissenschaftliche Datierungen ganz gewiß nicht generell wertlos.