

Elisabeth Sobieczky: Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia.

Eine Stiftung Patriarch Poppo aus frühsalischer Zeit; Weimar: VDG 2004; 364 S., Abb. 53, davon 8 Farbtafeln; ISBN 3-89739-431-6; € 53,-

Herrscherbildnissen aus dem frühen und hohen Mittelalter galt oft dann besondere Aufmerksamkeit, wenn sie zur Identitätsstiftung der jeweils aktuell Regierenden beitrugen. So hatten die Bildnisse der Welfen im Evangeliar Heinrichs des Löwen für das Königshaus Hannover hohe Bedeutung (vgl. Bernd Schneidmüller: Kronen im goldglänzenden Buch. Mittelalterliche Welfenbilder und das Helmarshausener Evangeliar Heinrichs des Löwen und Mathildes, in: Ingrid Baumgärtner (Hrsg.): Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter; Kassel 2003, S. 123–146) ebenso wie die Herrscherbilder in Aquileia für Österreich-Habsburg. Nachdem 1815 Ferdinand I. die Herrschaft über Oberitalien erlangt hatte, setzte eine umfassende Erforschung der Denkmäler im ehemaligen Patriarchat Aquileia ein, in dem zuvor u. a. Maximilian von Habsburg ab 1493 Besitz erhalten hatte. Daher hatte Österreich großes Interesse an der Publikation der Aquileier Fresken durch Gian Domenico Bertoli im Jahre 1739.

Seit dieser Zeit befaßte sich die Forschung mit den Apsismalereien in Aquileia und widmete sich dabei insbesondere der künstlerischen Einordnung der Fresken, die bis in die letzten Jahre schwankte zwischen oberitalienisch-ottonisch bis zu rein reichenauisch. Bislang haben sich die Arbeiten allerdings noch nicht ausreichend den zahlreichen Restaurierungen des Apsisbereichs gewidmet. So wurde beispielsweise die Datierung der Inschrift mit dem Weihedatum 1031 als zeitgenössisch nie in Frage gestellt. Bei der Einordnung der Malereien überwogen Vergleiche mit der ottonischen Buchmalerei der Reichenau statt der salischen Kunst, obwohl in Aquileia bei Werken aller Gattungen Elemente anderer Herkunft, darunter insbesondere auch ein frühchristlich-antikes Erbe, deutlich erkennbar sind.

Es ist das Verdienst Elisabeth Sobieczkys, diesen Fragen in ihrer Arbeit kritisch nachgegangen zu sein und eine Gesamtdeutung versucht zu haben, bei der historische Aspekte (vor allem die politische Stellung Patriarch Poppo), die liturgische Praxis und die Einordnung in den Kontext von Kunstwerken der salischen Zeit eine gewichtige Rolle spielen. Die Dissertation, betreut von Robert Suckale, versteht sich als erste Monographie zu den Apsismalereien.

Ihrer Gesamtdeutung nähert sich die Autorin über die folgenden Aspekte der Untersuchung an:

Im Kapitel „Die Entstehung der Apsismalereien 1028–1031“ (S. 23 ff.) wird dargelegt, daß Patriarch Poppo im Jahr 1020 von Kaiser Heinrich II. umfassende Immunitätsrechte für Aquileia bestätigt wurden und damit Aquileia, das seit 952 zum Herzogtum Bayern-Kärnten gehörte, eine den Reichsbischöfen vorgeordnete und unmittelbar dem Papst untergeordnete Stellung bekam. Als 1027 Kaiser und Papst die Vereinnahmung Grados durch Aquileia anerkannten, war ein weiterer wesentlicher Schritt hin zur Sonderstellung Aquileias unter Poppo erreicht. Neu ist das Resultat der technologischen Beobachtungen Elisabeth Sobieczkys im Hinblick auf die

Weiheinschrift: Sie ergeben, daß die Inschrift in das 13. Jahrhundert zu setzen ist, aber keine Übermalung oder Wiederholung einer Inschrift aus Poppo's Zeiten darstellt. Wie die Quellen und die Baugeschichte belegen, sind die Fresken der Apsis dennoch zwischen die Krönung Heinrichs III. im Jahre 1028 – denn Heinrich sei als König dargestellt – und die Weihe am 13. Juli 1031, unmittelbar nach dem Fest der Heiligen Hermagoras und Fortunatus am 12. Juli 1031 zu datieren.

Von großem Interesse sind die umfangreichen Untersuchungen der Autorin zu den Restaurierungen der Malereien, die mit der Renaissancezeit einsetzen und mit den Untersuchungen von 1999 endeten („Restaurierungsgeschichte“, S. 45 ff.). Am Ende steht die Frage, ob hier überhaupt noch ein Original oder nur noch eine Rekonstruktion vorläge. Dank der 1999 durchgeführten Kartierung der Putze, die 1921 erneuert wurden, wird sie dahingehend beantwortet, daß in den Außenbereichen der Kalotte keine originalen Partien mehr vorhanden sind. Auch in der Fensterzone ist der Putz an den Seitenfenstern komplett erneuert. Diese Situation soll Abb. 16 veranschaulichen (leider fehlt für den Leser hier – wie auch auf S. 86 im Fließtext – eine Erläuterung, welche Einfärbung in Abb. 16 die originalen und welche die erneuerten Teile zeigt). Bei den Malschichten selbst (Höhungen, Konturen, Differenzierungen und andere Details) kann Elisabeth Sobieczky ebenfalls starke Beeinträchtigungen festhalten. Hinzu kommen auskristallisierende Salze, die die Oberfläche weißlich erscheinen lassen, und eine Eintrübung der Oberfläche durch ein Fixativ von 1921, so daß insgesamt gesehen kaum noch originale Partien den ursprünglichen Eindruck vermitteln können.

Abschnitt 5 („Das Bildprogramm“, S. 89 ff.) ist ikonographisch-ikonologischen Fragen gewidmet. Wichtige Ergebnisse der Arbeit dabei sind: In der Figurengruppe links der Madonna sei Heinrich II. dargestellt. Dies wird mit dem Ehrenplatz – zur Rechten Marias –, den die Figur einnimmt, mit der Gewandung der Figur, der Untermalung für eine Krone und der historischen Situation begründet. Dabei haben die engen Beziehungen zwischen Heinrich II. und Poppo sowie das Datum der Kirchweihe (13. Juli 1031), die mit dem siebenten Todestag Heinrichs II. zusammenfällt, besonderes Gewicht. Eine Identifikation der fraglichen Figur mit Heinrich II. erwog aufgrund von Kostüm und Stellung der Figur bereits Florentine Mütterich (vgl. Percy Ernst Schramm: *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190*, hrsg. von Florentine Mütterich; München 1983, S. 226 f., Nr. 142). Während Heinrich II. so ein liturgisches Gedenken nach dem Tode zukommen sollte, habe bei der Darstellung Konrads II. und seiner Familie auf der rechten Seite der Madonna der Gedanke der Fürsprache eine Rolle gespielt. Der Petruschüler Markus unmittelbar links der Marienmaiestas sei als Indiz der prorömischen Haltung des Auftraggebers zu werten. Unmittelbar rechts neben der Maiestas ist Hermagoras, der legendäre erste Bischof Aquileias, neben ihm sein Diakon Fortunatus, und als dritte Figur nach außen die hl. Eufemia gezeigt. Auf der linken Seite der Maiestas sind neben Markus der zweite Bischof von Aquileia, Hilarius, dann sein Diakon Tatianus dargestellt. Auf dieser Seite ist auch Poppo mit dem Kirchenmodell als Stifter plaziert. Diese Identifikation der Dargestellten basiert zu einem wesentlichen Teil auf der Rekonstruktion von Namensbeischriften.

Das Programm der Apsis kulminiert in der Darstellung der Kirchenpatronin, der thronenden Muttergottes in einer Mandorla mit den vier apokalyptischen Wesen. Da dieser Bildtyp zwar in der Ostkirche vorkommt, im Abendland – abgesehen vom Patriarchat Aquileia – aber selten ist, versucht Elisabeth Sobieczky die Darstellung aus der kirchenpolitischen Vergangenheit Aquileias zu erklären. Die Marienmaiestas würde die beiden Naturen Christi in sich vereinen und so Anfang wie Ende des Heilsgeschehens thematisieren. Zwei Säulen nahe den Presbyterbänken verweisen nach Elisabeth Sobieczky zum einen auf die Säulen des Salomonischen Tempels, zum anderen als Säulenpaar vor dem Tempel auf das Himmlische Jerusalem. So gelangt die Autorin zu der Interpretation, daß die Madonna im spirituellen Sinn Ecclesia sei und die Heiligen der Kirche Aquileia hier stellvertretend für alle Gläubigen vor Maria Fürbitte einlegten. Die Herrscher sind vor diese Heiligenreihe gestellt und würden nach Elisabeth Sobieczky auf diese Weise Stellvertreter für das liturgische Gedenken aller Herrscher.

Ganz klassisch kunsthistorisch schließt daran die stilkritische Analyse und Einordnung an („Stilkritische Analyse und Einordnung“, S. 193 ff.). Ihr Ergebnis ist, daß Reichenauer, Regensburger und bayerische – vor allem Salzburger – Elemente in den Fresken vorliegen. Da Quellen berichten, daß Poppo Künstler aus seiner Heimat nach Aquileia holte, sei zu vermuten, daß bayerische Kräfte an den Malereien beteiligt waren. Diese Nachricht scheint der Autorin ein hinreichendes Indiz für die Schlußfolgerung, daß der Patriarch bewußt auf Vorlagenwahl und Stil der Malereien Einfluß genommen habe. Die vorliegende Stilstufe sei die des Perikopenbuchs Heinrichs II. Die für die Fresken charakteristische Stilisierung und Monumentalität sei über vor Ort vorhandene antike und frühchristliche Vorlagen zu erklären. Diese Vorlagen hätten auch auf die Auswahl bestimmter Motive, wie Pfauen, Büsten in Clipei und Löwen sowie den Parallelfaltenstil und die antikisierenden Züge der Portraits der Gründerheiligen gewirkt. Infolge der Einflußnahme des Auftraggebers handele es sich um eine bewußte Antikenrezeption. So habe Poppo auf die altehrwürdigen christlichen Wurzeln Aquileias verweisen und Aquileia als den rechtmäßigen, direkt Rom unterstellten und in der Gunst der Kaiser stehenden Patriarchensitz gegenüber Grado herausstellen wollen. Daher habe Poppo auch die Reliquien von Hermagoras und Fortunatus von Grado nach Aquileia überführen und in der Architektur auf Alt-St. Peter Bezug nehmen lassen.

Ob Buch- und Wandmalerei unterschiedliche Wege bei der Ausbildung bestimmter Stilstufen gingen, wird in der Arbeit nicht reflektiert, geschweige denn, wo die von Poppo geholten Maler zuvor tätig gewesen sein könnten. Methodisch wären zunächst bei einer Einordnung die monumentalen Gattungen (Wandmalerei und Mosaik) zu berücksichtigen. Aufgrund der von Elisabeth Sobieczky dargelegten Kontakte zu Reformkreisen und nach Bayern hätte man eine Verortung der Aquileier Maler in Wandmalerei-Werkstätten erwartet. An solche Werkstätten erinnern noch die spärlich erhaltenen Fresken kurz vor 1000 in der Ramwoldkrypta in Regensburg, die Fresken des 11. Jahrhunderts an der Nordwand der Solabasilika in Solnhofen und das um 1020 entstandene Fresko der abgenommenen Weiheinschrift der Thomaskapelle in

Bamberg, wobei letztere noch dazu einen epigraphischen Vergleich ermöglicht hätte. Im Hinblick auf Wandmalereien gibt die Autorin nur auf S. 214 den Hinweis, daß die italienische Wandmalerei zu schlecht erhalten sei, als daß sie zur stilistischen Einordnung herangezogen werden könne. Sie zieht, ohne ihre Auswahl zu begründen, eine Fülle an Vergleichen von Schulen ottonischer und salischer Buchmalerei auch außerhalb Bayerns heran und bekennt selbst auf S. 203, „Diese möglichen Zusammenhänge können hier jedoch nur simplifizierend angerissen werden ...“. Daher ist die Aussage auf S. 209, daß die Fresken eine regensburgisch-bayerische und Reichenauer Stilkomponente hätten, unvermittelt.

Eine weitere Bemerkung der Rezensentin setzt bei den „kaiserlichen Vorlagen“ an. Zum einen werden die Unterschiede zwischen dem „verfestigten“, „monumentalen“ Stil der Fresken in Aquileia, der sich aus den „henrizischen“ Vorlagen erkläre, und den italienischen Monumentalwerken (Poreč [Parenzo], S. Prassede, S. Vitale) nicht deutlich. Zum anderen fehlen Belege dafür, daß die Vorlagenvielfalt im Reformambiente wirklich einer kaiserlichen Lenkung unterliegt. Es ist viel wahrscheinlicher, daß, wie von der Autorin selbst auf S. 200 dargelegt, bestimmte Vorlagen bestimmten Wegen der Kirchenreformen folgten, doch deshalb sind die Vorlagen noch lange nicht kaiserlich! Solch eine Vorlagenvielfalt im Reformambiente wurde kürzlich von Christine Szkiet aufgezeigt (Christine Szkiet: Reichenauer Codices in Schaffhausen. Die frühen Handschriften des Schaffhauser Allerheiligenklosters und ihre Stellung in der südwestdeutschen Buchmalerei des 11. Jahrhunderts; Kiel 2005).

Bei den Einordnungsfragen bedauert man, daß keinerlei Vergleichsabbildungen in die Publikation aufgenommen wurden; auch weitere didaktische Materialien wären hilfreich gewesen (z. B. eine Skizze der Lage der Basiliken, die die Beschreibungen auf S. 39 ff. veranschaulicht hätte). Der ausführliche Anhang mit Urkunden und weiteren Quellen mit Übersetzungen hingegen macht die Ausführungen in den Textteilen gut nachvollziehbar. Zu bedauern sind auch zahlreiche orthographische Versehen, die fehlende redaktionelle Vereinheitlichung, manche inhaltliche Wiederholung und vereinzelt eine unglückliche Terminologie (so S. 115 „Reichskugel“ statt Reichsapfel).

Diese formalen Kritikpunkte schmälern jedoch nicht die von Elisabeth Sobieczky vorgelegte Gesamtdeutung einer auf ihre apostolischen Ursprünge ausgerichteten Bischofsreihe und einer auf die Diesseitigkeit hin orientierten Herrscherreihe, für die die Gottesmutter in der Mandorla in der Ebene der Endzeitlichkeit Fürbitte beim Gottessohn einlegt. Überzeugend wird dargelegt, daß der geistliche Herrscher neben Poppo Heinrich II. ist, insbesondere da der Weihetag der Basilika (13. 7. 1031) mit dessen Todestag zusammenfällt. Daher sind memoriale Funktionen des Bildprogramms zu vermuten. Konkrete Anhaltspunkte für eine liturgische *memoria* gibt es allerdings nicht, wie Elisabeth Sobieczky in Anm. 429 darlegt. Daher geht sie mit der Annahme einer Memorialverpflichtung gleich für mehrere Herrscherhäuser wohl zu weit.

Bei der Analyse des Bildprogramms (besonders ab S. 145 ff.) wäre für die Argumentation eine Konzentration auf wenige, die Interpretation tragende Beispiele von Vorteil gewesen. Wenn sich keine unmittelbaren Vorläufer für die Marienmaiestas,

aber sowohl große Ähnlichkeiten zu dem Mosaik der thronenden Madonna in der Euphrasiusbasilika in Poreč (Parenzo; 540 n. Chr.) als auch zu späteren Werken im Patriarchat Aquileia (z. B. Summaga) ausmachen ließen, so wäre meines Erachtens zu fragen, ob nicht bereits ein Vorgängerprogramm in Aquileia eine Marienmaiestas besessen haben könnte. Diese Vermutung leitet sich aus den Beobachtungen von Otto Demus ab (Otto Demus: *Romanische Wandmalerei*; München 1968, Dok., S. 112). Die sogenannten „henrizischen“ Elemente in dem Programm bleiben deutlich vager als die inhaltlichen Bezüge auf die theologischen Diskussionen im Patriarchat und die Übereinstimmungen mit dem Mosaik der thronenden Maria in Poreč.

Insgesamt ist die Arbeit wegen der genauen Beobachtungen zu Restaurierungen und Original sowie der sorgfältigen Bildanalyse der Apsismalereien ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis von Malereien in frühalsalischer Zeit. Überhaupt nehmen bisher gegenüber historischen Fragestellungen die, welche die Bilderwelt der Salier betreffen, nur geringen Raum ein. Auch in den für 2006 anlässlich des 900. Todestages Kaiser Heinrichs IV. in Speyer organisierten Vorträgen und in dem Kolloquium spielen Fragen zur salischen Bildkunst kaum eine Rolle.

IRMGARD SIEDE
Mannheim

Heidrun Stein-Kecks: Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut. Vierte Folge, 4*); München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2004; 537 pp., 24 colour photographs, 335 black-and-white photographs; ISBN 3-422-06429-x; € 88,-

On the cover of Heidrun Stein-Kecks' book on the iconographical programmes of chapterhouses we see a detail from the frescoed vault of the lower church of San Francesco in Assisi, dating to circa 1320. The fresco depicts a building, opened to the exterior on three sides. On a bench against the back wall three figures are seated who are identified by inscriptions. They are *Prudentia*, *Obedientia* and *Humilitas*. *Obedientia*, in the middle, is represented as a winged abbot with St Francis at his feet, who is being urged to be silent and is given a yoke to carry. Behind the abbot, on the back wall, we see part of a fresco representing Christ's crucifixion. In front of the building are two groups of angels. The left group is introducing two well-dressed pious men into the chapterhouse, while the group on the right has just urged a centaur to leave. On the roof St Francis reappears, with the stigmata, flanked by two angels and ready to be accepted into heaven.

Here, in a nutshell, we see a representation of the medieval chapterhouse and its meaning for the monastic community. On entering a monastery a monk said farewell to the outside world and pledged obedience to an abbot. His life was to be spent in humility and silence, his sacrifice was compared to Christ's passion and sacrificial death on the cross. On entering the monastery, the monk found himself on the way