

CHRISTIAN-ADOLF ISERMEYER  
DIE MITTELALTERLICHEN MALEREIEN  
DER KIRCHE S. PIETRO IN TUSCANIA

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Für die Abbildungen der Fresken in Tuscania (253—258, 261, 263, 266, 268, 270) dienten Aufnahmen im Besitz des R. Gab. Fotogr. Naz. in Rom als Vorlage, die das italienische Unterrichtsministerium entgegenkommend zur Verfügung stellte; die Erlaubnis zu ihrer Veröffentlichung verdankt die Biblioteca Hertziana der gütigen Vermittlung von Herrn Prof. L. Serra.

Außerdem: D. Anderson, Rom: Abb. 259, 262, 265, 267. Brogi, Florenz: Abb. 260. Nach Riv. di arch. christ., 1928: Abb. 264, 269.

**I**N den Ostteilen von S. Pietro haben sich Wandmalereien erhalten, die zu den wichtigen Zeugnissen der mittelalterlichen Kunst Italiens gehören, und von denen das große Bild in der Mittelschiffapsis noch heute auf den Eintretenden eine starke unmittelbare Wirkung ausübt.

Im Langhaus der Kirche fehlt von zugehörigen Malereien jede Spur. Es ist offensichtlich niemals ausgemalt gewesen. Entweder haben unvorhergesehene Ereignisse eine geplante Ausmalung vereitelt, oder aber der Bildschmuck ist absichtlich auf den Chor, als den liturgisch wichtigen Raumteil der Kathedrale, beschränkt geblieben.

Die Malereien, die sich hier in den drei Apsiden und in der Vierung erhalten haben, sind sehr beschädigt. An vielen Stellen ist die Farbe abgesprungen, so daß der Bewurf zum Vorschein kommt, an einigen Stellen fehlt sogar dieser. Von entstellenden Übermalungen indes sind die Fresken fast völlig frei. Bei ihrer Wiederherstellung kurz vor dem Kriege sind nur einige Umrißlinien schwarz nachgezogen worden. Im übrigen hat man es bei der Reinigung und Festigung des Erhaltenen und der neutralen Füllung einiger Lücken bewenden lassen.

Den Hauptschmuck des Chores bildet die große Himmelfahrtsdarstellung in der Apsis des Mittelschiffs (Abb. 253). Sie zieht sich – ein ungewöhnlicher Fall in der mittelalterlichen Malerei – von der Kalotte tief ins Gewände herab und wird erst in Höhe der Fensterbänke durch einen breiten Streifen mit acht Bildmedaillons abgeschlossen.

Die zur Verfügung stehende Fläche ist für die Komposition geschickt ausgenutzt. Um die Fenster sind in vier Dreiergruppen die aufblickenden Apostel angeordnet<sup>1</sup>. Über ihnen erhebt sich in der Mittelachse die mächtige Gestalt Christi, auf jeder Seite von zwei Engeln begleitet, die sich in feierlicher Symmetrie entsprechen. Ihre Flügel sind der gekrümmten Fläche meisterhaft eingefügt: die der unteren, ruhig schwebenden, sind weit gespreizt, die der oberen, verzückt ausschreitenden, gerade emporgereckt. Vier andere Engel in Halbfiguren, die Spruchbänder halten, sind zu Häupten der Apostel verteilt und machen sie auf das Ereignis aufmerksam<sup>2</sup>.

Die Gestalt Christi beherrscht das Bild. Riesenhaft und in gewaltiger Ruhe steht sie auf einem Wolkenstreifen, in der erhobenen Rechten die Weltenkugel, in der vorgestreckten Linken das aufgeschlagene Buch. Ausdruck und Ausmaß ihrer Erscheinung sind durch starke Kontraste wirkungsvoll gesteigert. Die göttliche Unbewegtheit hebt sich ab gegen die Bewegtheit der Engel und die Erregtheit der Jünger, die göttliche Größe – in mittelalterlichem Sinne sichtbares Zeichen unsichtbarer Bedeutung – gegen ihre irdische Kleinheit. Sehr einprägsam ist in den Engeln menschliches Maß neben göttliches Übermaß gestellt: einer über dem andern werden sie noch von ihm überragt.

Die Wirkung des Bildes ist außerordentlich. Die Gestalt Christi zieht den Blick des Betrachters mächtig an, sie erhebt ihn zu sich und läßt ihn nun gleichsam von sich aus die begleitenden Engel und die unten zurückbleibenden Apostel wahrnehmen. In die Figur Christi versetzt, erlebt der Betrachter die Himmelfahrt, er sieht sie nicht von außen wie ein Schauspiel vor seinen Augen.

Eine Himmelfahrtsdarstellung wie diese ist in der mittelalterlichen Malerei ohne Beispiel. Dieser Christus steigt nicht zum Himmel empor wie in der abendländischen Vorstellung, noch

<sup>1</sup> Das Mittelfenster ist am Ende des 15. Jahrhunderts vermauert und durch ein Freskobilddes thronenden Petrus verdeckt worden. Irrig ist die Äußerung Lavagninos, das Mittelfenster sei schon für die Ausmalung der Apsis vermauert und an seiner Statt seien die beiden seitlichen Fenster eingebrochen worden (L'Arte XXIV, 1921, S. 215).

<sup>2</sup> Die Inschriften der beiden Spruchbänder rechts sind ganz vernichtet. Auf den Spruchbändern links sind einige Wörter zu entziffern. Bei dem Engel ganz außen das Anfangswort „gloria“ und das Schlußwort „terra“, bei dem Engel innen die Schlußwörter „in celum“. Eine Schriftrolle hält der mittlere Apostel der linken Gruppe (Abb. 266). Die ersten zwei oder drei Buchstaben sind nicht zu entziffern. Der Rest heißt: . . . AP / TIT CE / LI MVN / DV QVI / MOR / TE RE / DEMI / T.



Abb. 253. Tuscania, S. Pietro. Apsis

wird er, thronend oder stehend in der Mandorla von Engeln getragen wie in der Vorstellung des Orients<sup>3</sup>. Er steht auf einer Wolke, genau nach dem Bericht der Apostelgeschichte (et nubes suscepit eum ab oculis eorum; Apostelgesch. I, 9). Die Zeichen seiner göttlichen Majestät, Weltkugel und Buch, verkünden seine Wiederkehr, so wie es den Aposteln verhießen war (sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum; Apostelgesch. I, 11). Es ist also das Thema der Apokalypse, das hier anklingt (ecce venit cum nubibus; Apokal. I, 7), und auf die Darstellung des apokalyptischen Christus, wie sie in Rom seit dem Apsismosaik in Cosmas und Damian oft wieder-

<sup>3</sup> Über die Ikonographie der Himmelfahrt vgl.: E. T. Dewald: „The iconography of the Ascension“ in *Americ. Journal of Archaeology*, 1915, S. 277ff., E. Mâle: „L'art religieux du XIIe siècle en France, 1922, S. 87ff., und H. Schrade: „Die Ikonographie der Himmelfahrt Christi“ in *Vorträge d. Bibl. Warburg 1928/29, 1930, S. 66ff.* Die Arbeit von H. Gutberlet: „Die Himmelfahrt Christi in der Kunst“, Diss. Münster 1934 ist für die Kunstgeschichte unergiebig.



Abb. 254. Tuscania, S. Pietro. Apsis, Teilaufnahme

holt worden ist, geht der Christus dieser Himmelfahrt offenbar zurück. Das bestätigen die apokalyptischen Darstellungen, die sich über der Apsis befinden und gleichfalls auf römische Vorbilder zurückgehen (SS. Cosma e Damiano, S. Prassede u. a. m.). Im sichelförmigen Feld des Rücksprungs erscheint in einem Kreisrund das Lamm Gottes, links und rechts von Engeln in Halbfigur verehrt. Darüber im Scheitel der Triumphbogenwand ein Medaillon mit dem Brustbild Christi, zu seinen Seiten die sieben Leuchter, zwei Cherubim und die vier apokalyptischen Tiere und in den Zwickelfeldern je zwölf der apokalyptischen Greise, die ihre Kronen darbringen (Abb. 254).

An künstlerischer Eindruckskraft und auch im Erhaltungszustand steht der Rest der uns überkommenen Malereien weit hinter dem Bilde der Apsis zurück.

In der rechten (südlichen) Nebenapsis ist Christus zwischen zwei heiligen Bischöfen dargestellt (Abb. 239), beide an Körpergröße weit überragend. Die Malerei ist sehr zerstört.

Im linken Seitenschiff finden wir in der Apsis eine Taufe Christi, der rechts zwei Engel assistieren, und darüber in einem breiten, nicht unterteilten Längsstreifen zwei Begebenheiten aus der Jugendgeschichte des Täufers. Auch diese Malereien sind arg beschädigt. Zur Linken ist die Verkündigung an Zacharias dargestellt (Abb. 257). Zu Seiten eines Altarbaldachins steht links der betagte Hohepriester, rechts der Engel, in genauer Anlehnung an den Wortlaut des Evangeliums (*apparuit autem illi angelus Domini stans a dextris altaris incensi*; Lucas I, 11). Das rechts anschließende Bild zeigt die Geburt des Täufers (Abb. 258). Elisabeth sitzt auf ihrem Bett, den Neugeborenen in einer Krippe neben sich. Von links her nahen sich ihr zwei Frauen, von denen die vordere auf erhobenen Händen eine Schüssel mit einem Fisch (?) bringt (Lukas I, 57/58). Der rechte Teil dieses Bildes ist nahezu vernichtet. Die Halle setzte sich nach rechts weiter fort; ein Stück des Architravs ist noch sichtbar, darunter eine Gruppe von Männern; vermutlich war hier die Namengebung dargestellt (Lucas I, 59ff.).

Schließlich kommen wir zu den Malereien am Obergaden des südlichen Vierungsbogens. In zwei Reihen übereinander sind hier sechs Begebenheiten aus dem Leben des Titelheiligen dargestellt, auf Grund der Apostelgeschichte und apokrypher Berichte. In der oberen Reihe im ersten Bild links die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes. Von den beiden Aposteln, die nebeneinander durch einen Portikus eintreten, neigt sich Petrus nach rechts zu dem vor dem Tempel knienden Kranken, den er bei der rechten Hand ergreift. Die erhaltene Unterschrift, der der Text der Apostelgeschichte zugrundeliegt (III, 1), lautet: *PETRVS ET IOHNS ASCENBAT IN TEMPLVM VT ADORARE RATIONEM*. Das zweite Bild, zwischen den Fenstern, ist größtenteils zerstört. Links erkennt man den Kopf eines Greises, dem ein Engel eine Botschaft bringt, rechts den Unterkörper eines in Vorderansicht dargestellten Mannes. Von der Unterschrift ist nur das Anfangswort *Nunc* erhalten. Wahrscheinlich stellte diese Szene die Befreiung Petri aus dem Gefängnis dar und die Inschrift enthielt den Satz aus der Apostelgeschichte: *Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum* (XII, 11). Das dritte Bild ist ebenfalls stark zerstört. Links ist ein Tor zu erkennen und weiter rechts der Unterkörper eines nach rechts ausschreitenden Mannes, dem ein anderer, von dem nur der Kopf erhalten ist, entgegenkommt. Aus diesen Resten ist der dargestellte Vorgang nicht zu ermitteln. Die untere Reihe enthält apokryph überlieferte Ereignisse aus dem Leben Petri und Pauli. Das erste Bild links ihre Begegnung in Rom (Abb. 255). Vor einem Stadttor in der Mitte des Bildes umarmen sich die beiden Apostelfürsten. Links und rechts vor Nebengebäuden stehen Gruppen von Begleitern. Im zweiten Bild – zwischen zwei hochrechteckigen Feldern unter den Fenstern mit sehr zerstörten Heiligenfiguren – ihr Disput mit Simon Magus vor Nero. Vor einer Architekturansicht steht der Zauberer in der Mitte des Bildes. Er weist zu seiner Rechten auf den thronenden Kaiser und einen neben ihm sitzenden Gefolgsmann, zu seiner Linken auf die stehenden Apostel und ihre Begleiter. Im dritten Bild endlich der Sturz des Simon Magus (Abb. 256). Die Mitte des Bildes nimmt das turmartige Gerüst ein, von dem der Wundertäter seinen Flug unternommen hat. An seinem Fuß, vom Rücken gesehen, der kopfüber stürzende Magier – in merkwürdig kleiner Gestalt –, über ihm zwei geflügelte Dämonen, die seine Seele entführen. Links von diesem Aufbau wieder der Kaiser mit seinem Begleiter, beide in lebhaftem Erstaunen, rechts die Apostel in flehender Haltung knieend.

In den zerstörten Bildern des nördlichen Obergadens waren vermutlich sechs weitere Begebenheiten aus dem Leben des Schutzpatrons der Kirche geschildert.

Ikonographisch sind die Darstellungen aus der Petrusgeschichte gewiß keine Neuschöpfungen, sondern von römischen Vorbildern abhängig. Das Oratorium Johannis VII. (705–707) an der alten Peterskirche z. B. enthielt sieben Mosaikbilder mit Darstellungen aus dem Leben der Apostel, darunter auch den Disput vor Nero und den Sturz des Simon Magus<sup>4</sup>. Wie wenig jedoch auch im Mittelalter ein ikonographisches Vorbild zugleich ein künstlerisches zu sein braucht, wie sehr innerhalb einer festgelegten Ikonographie der Künstler neu schafft, lehrt gerade in unserem Fall ein Vergleich mit den offensichtlich von derselben Vorlage abhängigen Mosaiken in Monreale<sup>5</sup>.

Der Freskenschmuck des Querschiffs, augenscheinlich nach einem einheitlichen Programm ausgeführt, besteht, stilistisch betrachtet, aus zwei Gruppen. Auf der einen Seite stehen die Darstellungen der Johannesgeschichte und der Schmuck der Apsiden<sup>6</sup>, auf der anderen die Darstellungen der Petrusgeschichte im Obergaden.

Eine vergleichende Gegenüberstellung im einzelnen wird das Wesen des Unterschiedes zwischen beiden ergründen.

In den Bildern der Petrusgeschichte spielt sich das menschliche Ereignis ganz im Vordergrund ab. Die Handlung geht von links nach rechts oder von rechts nach links, nicht aber von hinten nach vorn oder von vorn nach hinten. Sie ist wie eine Schrift rein in der Fläche entwickelt. In einer zweiten Schicht erstreckt sich als unmittelbarer Hintergrund eine architektonische Ansicht, die den Schauplatz des Vorgangs kennzeichnet (Stadtter und Häuser von Rom in der Begrüßung der Apostel, Turm und Palast im Sturz des Simon Magus), zugleich aber diesen Vorgang selbst monumentalisiert, indem die einzelnen Gebäude genau hinter den handelnden Gruppen der vorderen Bildebene stehen und sie zusammenfassen und betonen.

In der Begrüßung (Abb. 255) umrahmt das Stadtter die Apostel und sondert sie ab gegen die Nebengruppen, die ihrerseits durch die sie überragenden Pultdachhäuser betont werden. Im Sturz des Simon Magus (Abb. 256) akzentuieren Palast, Turm und Mauer die drei Gruppen von Kaiser, Zauberer und Aposteln.

Diese Hintergrundsarchitektur ist kulissenhaft flach und entspricht damit völlig dem sich in einer Schicht vollziehenden Vorgang vorn. Nur die mit diesem Vorgang gleichlaufende Stirnseite der Gebäude ist sichtbar, jede Andeutung räumlicher Tiefenerstreckung ist vermieden.

Ganz anders ist das Verhältnis von Mensch und Architektur in den Bildern der Johannesgeschichte. Hier steht die Architektur nicht in einer zweiten Bildebene hinter den Menschen, sondern ist mit ihnen in der gleichen Ebene verschränkt. Statt der zweidimensionalen raumlosen Architekturkulisse haben wir den dreidimensionalen raumhaltigen Architekturblock. Die Gebäude werden übereck gesehen, und der Mensch bewegt sich schräg von hinten nach vorn, folgt also in Stand- und Schrittrichtung ihren Seiten. So entsteht der Eindruck einer mäßigen – von der Tiefenvorstellung der Architektur abhängigen – Raumzone.

Im Verkündigungsbilde (Abb. 257) steht der Baldachin wie ein Keil gegen den Beschauer. Priester und Engel nehmen die Richtung seiner spitz aufeinander zulaufenden Dachseiten auf, kommen also schräg einwärts gewandt aufeinander zu. Beim Engel wird diese Richtung an der Linie des erhobenen Flügels besonders deutlich. Im Bilde der Geburt (Abb. 258) soll die Halle gleichfalls übereck stehend erscheinen, so daß eine Giebelseite und eine Langseite sichtbar werden. Darstellerisch ist das zwar nicht gemeistert, da die Architravlinien beider Seiten parallel

<sup>4</sup> Müntz: *Rev. archéol.* N. S. 18<sup>me</sup> année, 34. vol., 1877, S. 148/149. De Rossi: *Musaici cristiani*, 1899, Text zu Tafel XX.

<sup>5</sup> Foto Anderson Nr. 29689.

<sup>6</sup> Auch das Fresko einer Madonna zwischen Heiligen und Engeln in der Altarnische der Krypta gehört in diese Gruppe.



Abb. 255. Tuscania, S. Pietro, südl. Obergaden. Begegnung Petri und Pauli



Abb. 256. Tuscania, S. Pietro, südl. Obergaden. Sturz des Simon Magus



Abb. 257. Tuscania, S. Pietro, nördl. Seitenschiff. Verkündigung an Zacharias



Abb. 258. Tuscania, S. Pietro, nördl. Seitenschiff. Geburt des Johannes

zum Bildrand verlaufen, Schmal- und Langseite also in einer Flucht liegen, doch kommt der räumliche Eindruck – besonders im Vergleich zu den Petrusbildern – gleichwohl zustande, vor allem durch die im stumpfen Winkel zueinander geordneten linken Figuren, die eine in dreiviertel die andere in vollem Profil, und durch die schräge Einwärtsstaffelung von Bett und Wiege. So verschieden das Verhältnis des Vorgangs in den Figuren zur Architektur und die Architektur selbst dargestellt sind, so verschieden erscheint der Mensch. Auch hier waltet das Gesetz von Flächigkeit und Körperlichkeit oder Zwei- und Dreidimensionalität. In den Petrusbildern ist der Mensch als Träger einer sich in der Ebene vollziehenden Handlung scheibenhaft wie die Kulisse hinter ihm, in den Johannesbildern und den Apsiden als Träger einer sich im Raum vollziehenden Handlung blockhaft wie die Architektur um ihn. Dort beschreibt die Linie den Umriß des Körpers, hier seine Rundung.

Die Gewandfalten um die Beine von Kaiser und Aposteln im Sturz des Simon Magus (Abb. 256) drücken die Konturen der Schenkel aus. Beim Verkündigungengel (Abb. 257) und bei Christus (Abb. 254) dagegen vermitteln die Faltenzüge, die sich in Form sphärischer Dreiecke von der Innenseite des Beins nach außen verbreitern, den Eindruck der schwellenden Form. Im Übergewand des Petrus der Begrüßungsszene (Abb. 255) brechen die von der linken Hüfte zum rechten Fuß laufenden Diagonalfalten scharf um und folgen nun der Wade aufwärts zur rechten Hüfte. Die oberen Faltenzüge kehren in sich zurück und beschreiben in mehreren Parallelführungen eine rein planimetrische Figur. In beiden Fällen ist ihr Verlauf ganz in der Fläche verfolgbar. Die Diagonalfalten in den Übergewändern der Engel dagegen (Abb. 254) biegen am Ende in einem kleinen hakenförmigen Bogen um und leiten den Betrachter an, sie sich hinter der Figur fortgesetzt zu denken. An der zurückschwingenden Saumlinie des Untergewandes wird dieses Bestreben, Rundung anzudeuten, noch augenscheinlicher.

Von der Vorstellung des Menschen als einer in der Fläche oder im Raum handelnden Person ist die Vorstellung seiner körperlichen Bewegung abhängig. Die scheibenhaften Figuren der Petrusbilder haben beschränkte Möglichkeiten: sie bewegen die Glieder parallel zur unverdrehten Körperachse; ihre Haltungen wirken unentschieden, müde und lahm. Anders die vollrunden Figuren in der Himmelfahrt und den Johannesbildern; sie entfalten den ganzen Reichtum an Drehungsmöglichkeiten, der dem Körper innewohnt; Arme und Beine greifen weit aus, die Gelenke sind stark beansprucht, Haltung und Miene verraten Kraft und Anspannung.

Sowohl in der Begrüßungsszene (Abb. 255) wie im Sturz des Zauberers (Abb. 256) ist die Haltung der bewegten Figuren, des Kaisers und der Apostel, grundsätzlich gleich. Im stumpfen Winkel stehen die Gliedmaßen zueinander und zum Rumpfe, eine ruhige wellenförmige Bewegungslinie durchfließt sie. Welche Heftigkeit und welche Gegensätze aber in den Bewegungen der Apostel und Engel im Bilde der Himmelfahrt (Abb. 254, 263 und 266). Der Rumpf ist kräftig im Kreuz gedreht, der Kopf in den Schultern. Die Beine schreiten weit aus, die Arme lösen sich frei vom Körper. In den nach vorne ausgestreckten Armen sind Verkürzungen gewagt, wie sie dem Maler der Petrusbilder überhaupt nicht in den Sinn kommen konnten (Abb. 268). An den bloßen Teilen des Körpers, an Hals und Armen, treten die bewegenden Muskel mächtig hervor (Abb. 254 und 261), an den Händen ist der Daumenballen gegen den Handteller abgesetzt, die einzelnen Fingergelenke sind klar markiert. Die Stirn ist zerfurcht, eine Steilfalte bildet sich zwischen den Augen. Kraß und mit wahrer Leidenschaft macht der Künstler Gliederung und Spannung des Körpers deutlich.

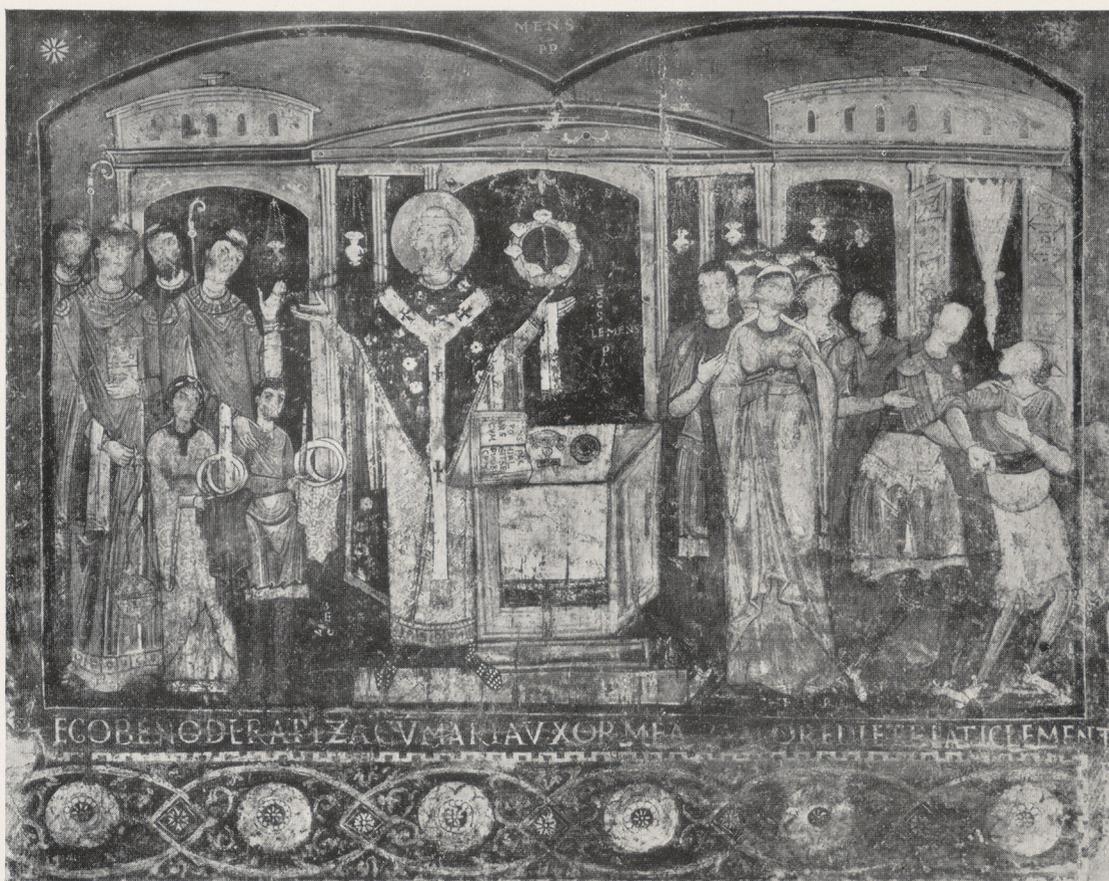


Abb. 259. Rom, S. Clemente, Unterkirche. Wunder des hl. Clemens



Abb. 260. Castel S. Elia (Nepi), südl. Querarm. Apokalyptische Greise

Um zu ermessen, wie grundverschieden Bewegungen in den beiden Stilgruppen dargestellt sind, möge ein gleiches Motiv hier und dort gegenübergestellt werden: der vor dem Körper eingewinkelte Arm.

Bei den Begleitern in der Begrüßungsszene (Abb. 255) bildet der neben der Brust herabsinkende Oberarm mit dem Unterarm einen stumpfen, höchstens einen rechten Winkel; die Bewegung wirkt spannungslos, ist aber in den Petrusbildern schon die entschiedenste. Bei den Engeln der Himmelfahrt dagegen (Abb. 254) ist der Oberarm seitwärts bewegt, so daß der Winkel zum Unterarm spitz wird und Spannkraft ausdrückt. Hier nimmt die Anstrengung schon im Schultergelenk ihren Ausgang, dort erst im Ellenbogen.

Bedingt durch die verschiedene Grundauffassung des Menschen ist außer der verschiedenen Vorstellung seiner Bewegungsfreiheit, wie sie gezeigt ist, die verschiedene Vorstellung seiner körperlichen Schwere.

Die scheibenhaften Gestalten in den Petrusbildern scheinen dem Schweregesetz enthoben, die vollrunden in den Johannesbildern und der Apsis sind ihm untertan.

Die knienden Apostel z. B. im Sturz des Simon Magus (Abb. 256) und die stehenden in der Begrüßung (Abb. 255) schweben gleichsam über dem Boden, die Begleiter scheinen auf den Fußspitzen zu stehen; es ist, als ob alle Figuren wie Marionetten an Fäden hingen.

Der Engel der Verkündigung (Abb. 257) und die gabenbringende Frau in der Geburt (Abb. 258) der Johannesgeschichten und die Apostel in der Himmelfahrt (Abb. 263 und 266) jedoch stehen mit ganzer Sohle auf der Erde. Deutlich sind Stand- und Spielbein unterschieden.

Auch bei den sitzenden Figuren kommt der Unterschied von Gewichtslosigkeit und schwerem Lasten zum Ausdruck. Beim Kaiser und seinem Gefolgsmann im Sturz des Simon Magus (Abb. 256) hängen die Oberschenkel schräg vom Leibe herab; das Sitzen erscheint unsicher; es ist fast ein Aufstehen (das ist aber offensichtlich nicht gemeint, denn der Kaiser lehnt sich erstaunt aufblickend zurück).

Bei der Elisabeth in der Geburt dagegen (Abb. 257) ist das schwere Aufsitzen überzeugend und nachfühlbar. Senkrecht aufgerichtet steht der Oberkörper zu den waagrecht ruhenden Schenkeln, und in der Haltung der Arme wird diese Brechung des Körpers noch einmal eindrucksvoll wiederholt.

Flächigkeit und Körperlichkeit, die Merkmale der beiden Stilgruppen in Bildaufbau, Architektur- und Figurendarstellung kennzeichnen auch die Ornamentik. Eine wellenförmig laufende dünne Ranke zieht sich zwischen den beiden Bildreihen des Obergadens hin (Abb. 270), eine dicke, von Bändern umwundene Girlande, die auf ebenfalls von Bändern umwundenen Säulen aufsitzt, schließt nach außen die Komposition der Apsis ab (Abb. 254).

Was für Figurenstil und Ornamentik gilt, gilt endlich auch für Farbgebung und Malweise. Auch hier klafft ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Gruppen.

Die bevorzugten Hauptfarben sind hier und dort die gleichen. Neben einem hellen Grün und Weißblau sind Ockergelb und Rötlichbraun die bestimmenden Töne. Dazu tritt jedoch in der Himmelfahrt und den Johannesbildern reichlich verwendet ein reines Weiß, das in den Petrusbildern äußerst sparsam gebraucht ist. In der Verwendung dieses Weiß ist der Unterschied der farblichen Wirkung begründet<sup>7</sup>. Die Fresken im Obergaden erscheinen stumpf, die der Apsis und Seitenschiffe leuchtend. Aufgabe des Weiß ist die Modellierung von Körper und Gewand.

Während im Obergaden auf der aufgehellten Grundfarbe, die den Farbton der Gewandstoffe angibt, mit der unvermischten Farbe nur die Faltenzüge eingetragen sind, ohne Unter-

<sup>7</sup> Im Bilde der Krypta ist das Weiß überall abgefallen, so daß der graue Putz hervortritt.

scheidung von Faltensteg und Falten-  
tal, ist in der Apsis und den Seiten-  
schiffen der dunkle Strich von einem  
weißen begleitet, wodurch Hebung  
und Senkung der Falte, Licht und  
Schatten ausgedrückt werden. In glei-  
cher Weise ist den Gesichtern eine pla-  
stische Wirkung verliehen, die ihnen  
in den Petrusbildern, in denen Auge,  
Nase und Mund nur mit dunklen Farb-  
strichen eingetragen sind, abgeht.

Auch das Temperament des Vor-  
trags ist grundverschieden.

Die Pinselführung im Obergaden  
zeugt von einer bedächtig geleiteten,  
langsam arbeitenden Hand; alle Linien  
sind in ruhiger Sicherheit gleichmäßig  
dünn ausgezogen.

In der Apsis dagegen ist die Pinsel-  
führung schwungvoll und ungestüm. Flott und kühn ist auf feuchtem Grunde mit breiten Strichen  
naß in naß gemalt. Voraussetzung der schnellen Ausführung ist die sichere Beherrschung be-  
stimmter immer wiederkehrender Formeln (der gleiche schmerzlich angestrenzte Gesichtsausdruck,  
die gleichen aufgeblähten glockenförmig abfallenden Gewandbäusche, die gleichen Gewandzipfel  
mit den Zickzacksäumen usw.). Folge der schnellen Ausführung sind einige Unklarheiten (linker  
Fuß des oberen Engels rechts, linker Fuß des mittleren Apostels in der zweiten Gruppe von links  
[Abb. 263] – beide stehen nicht in Zusammenhang mit dem dazugehörigen Bein) und einige im  
Nassen vorgenommene Verbesserungen, bei denen die Fehlstellen wahrscheinlich nach dem Trock-  
nen der Farbe *al secco* überdeckt waren (rechte Hand des unteren Engels rechts [Abb. 268]).

Der Forschung, die sich erst spät und nur beiläufig mit den Fresken in Tuscania beschäftigt  
hat, ist der Unterschied in ihrem Stil  
nicht entgangen, doch hat sie ihn nie-  
mals genauer bestimmt und deshalb  
sein Wesen verkannt.

Schon Campanari, der 1856 die  
Malereien durch einen kurzen Hin-  
weis bekanntgemacht hat, hat den  
Stilunterschied gespürt<sup>8</sup>. Er erklärt die  
Himmelfahrt für die frühere Schöp-  
fung, die Malereien des Obergadens-  
und auch der Triumphbogenwand –  
für die spätere. Ohne Argumente zu  
nennen, und wohl auch ohne sie be-

<sup>8</sup> Campanari: *Tuscania e i suoi monumenti*, I, 1856,  
S. 332/333.



Abb. 261. Tuscania, S. Pietro, Apsis. Kopf Christi



Abb. 262. S. Angelo in Formis, Apsis. Kopf Christi

essen zu haben, datiert er das Gemälde der Apsis ans Ende des 10. Jahrhunderts, die übrigen Malereien um unbestimmte Zeit später.

R. van Marle, der als erster<sup>9</sup> den Fresken eine ausführliche Beschreibung gewidmet und sie in das Entwicklungsbild der italienischen Malerei eingeordnet hat, hält den Unterschied nicht für erheblich genug, um einen einzigen Künstler als alleinigen Urheber auszuschließen. Als Werk einer Hand – oder doch eines Geistes – stellt er die Fresken zusammen mit denen in der Benediktinerkirche von Castel S. Elia und in S. Silvestro in Tivoli und erklärt sie mit ihnen für ein Zeugnis der römischen Malerschule vom Ende des 11. Jahrhunderts. Das in der Weihe-Inschrift des Tabernakels genannte Datum 1093<sup>10</sup> könnte nach seiner Meinung auch das Datum ihrer Entstehung sein<sup>11</sup>.

Ähnlicher Ansicht wie van Marle ist Toesca. Auch er merkt den Stilunterschied an, hält ihn aber ebenfalls nicht für grundsätzlicher Natur. Nach ihm ist die Ausmalung ein einheitliches Werk der römisch-umbrischen Schule um 1100. Als Ausgangspunkt für diese Datierung dienen ihm die Fresken der Unterkirche in S. Clemente, deren Entstehungszeit um 1084 aus den Schicksalen des Baues ermittelt werden kann<sup>12</sup>. Im Vergleich zu diesen eng verwandten Werken wird nach seiner Meinung eine etwas spätere Datierung der Fresken in Tuscania notwendig, weil ihr Stil byzantinischer, d. h. malerisch-modellierender sei und somit ein künstlerisches Wollen offenbare, das in den am Ende des 12. Jahrhunderts gemalten Fresken in S. Giovanni a porta latina seine Erfüllung finde<sup>13</sup>.

Beide Forscher also erachten den aufgezeigten Unterschied für geringfügig. Er bedarf für sie keiner Erklärung, um die gesamte Ausmalung als Werk einer Schule und einer Zeit gelten zu lassen. Dieser Auffassung kann nicht beipflichten, wer das Wesen des Unterschiedes, so, wie wir es dargelegt haben, erkannt hat. Der Unterschied der stilistischen Eigentümlichkeiten weist auf verschiedene künstlerische Voraussetzungen für die Bildkompositionen hier und dort. Der Unterschied im malerischen Vortrag zeigt, daß zwei Künstler gänzlich verschiedenen Temperaments am Werke waren, die Verschiedenheit des Stils demnach nicht auf verschiedene Vorlagen, sondern auf verschiedene Persönlichkeiten zurückzuführen ist.

Wir wollen den Versuch machen, die künstlerische Herkunft dieser Persönlichkeiten festzustellen und die Entstehungszeit ihrer Werke zu bestimmen. Zunächst die Bilder des Obergadens. Für sie allein gilt, was van Marle und Toesca für die gesamte Ausmalung angenommen haben: sie sind das Werk eines Künstlers der römischen Schule vom Ende des 11. Jahrhunderts.

Für die Hintereinanderschichtung von Vorgangsebene und Architekturkulisse, für das Größenverhältnis der scheibenhaften Figuren zur Bildfläche und für ihre matten Bewegungen, ja, für das rundbogig abgeschlossene Format<sup>14</sup> und die flächige Ornamentik läßt sich kein treffenderer Vergleich führen als der mit den Fresken von S. Clemente. Es erübrigt sich, ihn im einzelnen

<sup>9</sup> Ich übergehe die Äußerungen Lavagninos (*L'Arte* XXIV, 1921, S. 215 ff.). Er datiert ohne Argumentation die Fresken im Querschiff um 1200, das Nischenfresko in der Krypta um 900. Mit der letzten Datierung begründet er seine Ansicht, daß die Krypta bereits im IX. Jahrhundert vorhanden gewesen sein müsse.

<sup>10</sup> Nicht 1039, wie irrtümlich bei van Marle.

<sup>11</sup> R. van Marle: *The development of italian schools of painting*, I, 1923, S. 169 ff., und ders. in der italienischen Ausgabe des Werks: *Le scuole della pittura italiana* I, 1932, S. 159 ff. Die Deutung der Darstellungen ist z. T. unrichtig.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Ladner: „Die ital. Malerei des 11. Jahrhunderts“ in *Jahrb. d. Kunsthist. Slg. in Wien*, N. F., Band V, 1931, S. 33 ff.

<sup>13</sup> P. Toesca: „Miniature romane dei secoli XI e XII“ in *Riv. di arch. e storia d'arte* I, 1929, S. 78. – In diesem Aufsatz ist eine ältere Ansicht des Autors, nach der nur die Fresken des Obergadens aus dem XI. Jahrhundert waren, die der Apsis jedoch aus dem Anfang des XIII., überholt (*Storia dell'arte ital.*, 1927, S. 924 u. 971).

<sup>14</sup> Dieses findet sich auch sonst in der römischen Malerei um 1100. Vgl. Ladner: „I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico palazzo lateranense“ in *Riv. di arch. crist.*, XII, 1935, S. 274.

vorzunehmen. Die Verwandtschaft wird aus der schon von Toesca gebrachten Gegenüberstellung des Bildes der Begrüßung in Tuscania (Abb. 255) mit dem Bild des Sisiniuswunders in S. Clemente (Abb. 259) sofort einleuchtend.

Für die stumpfe Farbigkeit und die ruhige Schönlinigkeit der Zeichnung ist ein Vergleich mit den Fresken in Castel S. Elia noch überzeugender (Abb. 255 und 260). Die Farbigkeit in S. Clemente ist ihnen gegenüber heller und zarter, ihre Zeichnung weniger kalligraphisch und großzügig.

In dem Zeitraum, in dem die Fresken von S. Clemente entstanden sein müssen, in den letzten beiden Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts, werden auch die Obergadenfresken von Tuscania entstanden sein. Ihr Meister ist, wie die Meister von S. Clemente und S. Elia, hervorgegangen aus einer Stiltradition, die sich in Rom bis an den Anfang des 9. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt.

In den Mosaiken der Zeit Paschalis I. (817–824) (Apsiden von S. Prassede, S. Cecilia, S. Maria in Domnica) wie in den gleichzeitigen Malereien (Turmatorium von S. Prassede) ist die linear-abstrakte Flächenprojektion zum ersten Male ganz konsequent zum Stilgesetz erhoben. Die räumliche Ausdehnung ist im Bild verneint, die Einwirkung des Lichts auf den körperlos-flachen Gegenstand ausgeschaltet. Der Künstler schafft mehr aus dem Begriff, als aus der Anschauung.

So wie in S. Clemente Ringleuchter, Altarplatte und Buch in die Fläche gekippt erscheinen, erscheinen in S. Prassede am Triumphbogen die Kronreifen der apokalyptischen Greise, in der Apsis die Kronreifen der beiden heiligen Frauen und die Fransen an den Gewändern der außenstehenden Figuren in die Fläche gekippt. Sowohl hier wie dort hängen die Füße der von vorne gesehenen Figuren herab. Die körperliche Erscheinung des Menschen und die Stofflichkeit der Gewänder darzustellen, liegt nicht in der Absicht der Künstler. Die Linie bezeichnet den Umriß, nicht die Form der Glieder, sie bezeichnet die Richtung der Gewandfalte, nicht ihre Hebung und Senkung. Das Ornamentmuster in den Tüchern der beiden Frauen in S. Prassede ist wie bei einem flach ausgespannten Tuch gezeichnet und wird von den Faltenlinien durchkreuzt, genau so wie das Muster in der Alba des Papstes und im Kleide der Stifterin in S. Clemente.

Wieso die Bildschöpfungen des 11. Jahrhunderts auf einer anderen Entwicklungsstufe stehen als die des 9. Jahrhunderts, braucht hier nicht ausführlich dargelegt zu werden.

Das Verhältnis des Menschen zur Architektur im Bilde ist bestimmter geworden. Die Haltungen und Wendungen der Figuren sind weniger starr, die Bewegungen – innerhalb der oben-erwähnten Beschränkung – mannigfaltiger und fließender. Ebenso wenig kommt es darauf an, das Werden des reinen Flächenstils bis zu seinem Ausgangspunkt auf italienischem Boden, den ravennatischen Mosaiken der Zeit Justinians zurückzuverfolgen. Das ist Aufgabe einer anderen Arbeit.

Hier sollte nur gezeigt werden, daß der Meister der Petrusgeschichten in Tuscania wie seine Zeitgenossen in S. Clemente und Castel S. Elia in einer Tradition wurzelt, die in Rom ihren Ursprung und ihre Pflegestätte hatte.

Einer ganz anderen Tradition entstammt der Meister der Himmelfahrt und der Johannesgeschichten: der Tradition von Montecassino.

Das uns erhaltene Hauptwerk in der Monumentalmalerei der Schule aus dem 11. Jahrhundert, der Bildschmuck von S. Angelo in Formis, der zu Lebzeiten des als Stifter dargestellten Abtes Desiderius (1057–1087) entstanden ist, soll zum beweisenden Vergleich herangezogen werden<sup>15</sup>.

Wie in Tuscania ist das wichtigste Anliegen des Künstlers auch hier die Darstellung der körper-

<sup>15</sup> Über S. Angelo vgl. Kraus: *Jahrb. d. preuß. Kunstslg.* 1893, S. 3 ff.; Dobbert: *Jahrb. d. preuß. Kunstslg.* 1894, S. 60 ff., und zusammenfassend Bertaux: *L'art dans l'Italie méridionale*, 1904, S. 267 ff.



Abb. 263. Tuscania, S. Pietro, Apsis. Zweite Apostelgruppe links

lichen Erscheinung des Menschen in einem Raum, dessen mäßige Tiefe durch die übereck gesehene Architektur (Grablegung, Auferstehung) oder durch die Staffelung der Figuren (Gefangennahme [Abb. 265]) angegeben ist. Die Führung der Gewandfalten dient auch hier der Herausarbeitung der Körperform. Mit breiten weißen Pinselstrichen auf der Grundfarbe ist dem Stoff Relief gegeben. Ebenso ist das Gesicht durch starke Gegensätze von Hell und Dunkel modelliert.



Abb. 264. Farfa, Turmkapelle. Apostel aus der Himmelfahrt

Die Drehungen und Bewegungen der Figuren in ihren Gelenken sind voll Heftigkeit und Spannung (Abb. 263 und 265, 266 und 267). Die Arme sind zur Seite und nach vorn ausgestreckt, die Hände wie zum Griff gekrümmt. Daumenballen und Handteller sind wie die einzelnen Fingergelenke deutlich gekennzeichnet. Am Halse treten die Kopfnickmuskeln mächtig hervor (Abb. 261 und 262).

Die Fresken in S. Angelo sind derber und unruhiger in der Zeichnung als die Fresken des Meisters der Himmelfahrt. In Tuscania ist mehr mit Farblinien gearbeitet, in S. Angelo mehr mit Farbflächen. Dieser Unterschied ist aber nur ein Unterschied des persönlichen Vortrages, der persönlichen künstlerischen Begabung. Es ist kein anderer Unterschied als der, der die fein- und klemlinigen Fresken in S. Clemente von den großlinigen des Meisters der Petrusgeschichten trennt.

Die Stilgrundsätze sind in S. Angelo und Tuscania die gleichen. Beide Schöpfungen stehen auf der gleichen Ent-



Abb. 265. S. Angelo in Formis, Gefangennahme Christi



Abb. 266. Tuscania, S. Pietro, Apsis. Erste Apostelgruppe links

wicklungsstufe innerhalb einer gleichen Tradition. Die Fresken in Tuscania mögen also in dem Zeitraum entstanden sein, den wir für die Entstehung der Fresken von S. Angelo aus dem Stifterbildnis bestimmen können: im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts.

Auch die Tradition, aus der diese Werke hervorgegangen sind, läßt sich zurückverfolgen bis an den Anfang des 9. Jahrhunderts, bis zu den unter Abt Epiphanius (826–843) entstandenen Wandmalereien der Laurentiuskapelle in S. Vincenzo al Volturno, dem ersten Werk der „Benediktinerkunst“<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Über diese Fresken vgl. Bertaux in *Rass. Abruzzese IV*, 1900, S. 105 ff., und ders.: *L'art dans l'Italie méridionale*, 1904, S. 93 ff.

Hält man diese Fresken den gleichzeitigen Werken in Rom gegenüber, so wird schon hier am Ursprung der beiden Hauptströmungen der mittelalterlichen Malerei Italiens der ganze Unterschied offenbar, den wir an zwei späteren Werken auseinandergesetzt haben<sup>17</sup>.

Über die Herkunft des Meisters der Himmelfahrt in Tuscania läßt sich, wie ich glaube, noch etwas Genaueres aussagen. Er ist nicht unmittelbar aus dem Umkreis von Montecassino hervorgegangen, sondern hat seine Anschauung aus zweiter Hand empfangen.

In einer Turmkapelle der alten Kirche der Reichsabtei Farfa nämlich haben sich Fresken erhalten, deren Stil sowohl mit dem Stil von Montecassino wie besonders mit dem von Tuscania verwandt ist und der gleichsam zwischen beiden eine Mittlerrolle einnimmt. In ihm scheint der erste Schritt zu einer Umsetzung aus dem in kleinen Flächen unruhig flackernden Vortrag in S. Angelo – das hier für die Kunst von Montecassino allgemein steht – zu dem linear zügigeren Vortrag in Tuscania vorgenommen.

Die Darstellungen, mit denen die drei Wände und der Eingangsbogen des hohen kreuzgewölbten Raumes ausgemalt waren, sind sehr beschädigt<sup>18</sup>. Die Kapelle ist um 1500 durch Einziehung eines noch heute vorhandenen Kreuzgewölbes in zwei Räume unterteilt worden, wobei ihre Wände für eine neue Putzschicht aufgerauht wurden. Unberührt blieben nur die Teile der Ausmalung, die durch den Zwischenboden verdeckt waren und von denen einige vor zehn Jahren freigelegt worden sind. An sie vor allem muß man sich bei einer Beurteilung halten.

Von der Himmelfahrtsdarstellung, die die ganze Rückwand der Kapelle einnahm, sind nach Entfernung eines Bodenstückes die Köpfe von fünf aufblickenden Jüngern zum Vorschein gekommen. Stellt man sie einer Apostelgruppe aus Tuscania und dem Bild der Gefangennahme aus S. Angelo gegenüber, so zeigt sich die gleiche Vorliebe für ein kontrastreiches Nebeneinander von Vollprofil und Dreiviertelprofil, der gleiche angestrengte Ausdruck der Gesichter und die gleiche übergangslose Modellierung mittels breit aufgetragener weißer und rötlichbrauner Farbe (Abb. 263, 264 und 265).

Die besonders enge stilistische Berührung der Fresken in Farfa mit denen in Tuscania kann durch einen Vergleich zweier Engel aus den Himmelfahrtsbildern hier und dort noch bestätigt werden (Abb. 268 und 269). Die Haltung der Figuren, ihre Gewandung mit den abwehenden und aufgeblähten Enden des Schultertuchs, die Zeichnung der Flügel mit der oberen Rippe, von der die Federn ausgehen, ist hier und dort äußerst ähnlich.

<sup>17</sup> Über die Voraussetzungen des Stiles von S. Vincenzo belehren die Aufsätze von Bertaux. Daß die Malereien der Schule von Montecassino unter Desiderius an diesen Stil anknüpfen und nicht so sehr durch neue byzantinische Einflüsse bedingt sind, hat schon van Marle ausgesprochen (*The development of ital. schools I*, 1923, S. 129).

<sup>18</sup> Über diese wenig bekannten Malereien vgl. Schuster: „Reliquie d'arte nella badia imperiale di Farfa“ in *Arch. della R. Soc. Rom. di storia patria* XXXIV, 1911, S. 326ff., und Markthaler: „Sulle recenti scoperte nell'abbazia imp. di Farfa“ in *Riv. di arch. crist.*, 1928, S. 68ff.



Abb. 267. S. Angelo in Formis, Gruppe aus: Christus und die Ehebrecherin



Abb. 268. Toscana, S. Pietro. Apsis, unterer Engel rechts

Die künstlerische Abhängigkeit der Abtei Farfa, die im 11. Jahrhundert eine zweite kulturelle Blüte erlebte, von dem Mutterkloster der Benediktiner in Montecassino ist nicht verwunderlich. An eine Berufung von Künstlern braucht nicht einmal gedacht zu werden. Die Einwirkung der Kunst Montecassinós kann sich durch Miniaturen<sup>19</sup> und Elfenbeine vollzogen haben.

Durch einen glücklichen Zufall können wir gerade für das Fresko der Himmelfahrt die kompositionelle Abhängigkeit von einem Elfenbein nachweisen, dessen Entstehung in Kampanien außer Zweifel steht, ja das höchstwahrscheinlich aus Montecassino selbst herrührt. Es befindet sich an einer Kassetten, die als Stiftung eines reichen Handelsherrn aus Amalfi an die Kaiserliche Reichsabtei gekommen ist<sup>20</sup>. In der Komposition der Himmelfahrt erscheint hier genau wie in Farfa Christus im Profil nach rechts aufsteigend; vier Engel, von denen sich die unteren den aufblickenden Aposteln zuwenden, begleiten ihn.

Durch die Feststellung der Abhängigkeit des Himmelfahrtsbildes von dem Elfenbeinrelief gewinnen wir auch einen Aufschluß über die Datierung der Fresken, denn die Entstehungszeit der Kassetten läßt sich in die Jahre 1071/1072 festlegen. Nach 1071 muß sie entstanden sein, weil die

<sup>19</sup> Über die Buchmalerei in Farfa ist bisher nur sehr wenig bekannt. Für Miniaturen eines Evangeliums, das sich im 13. Jahrhundert im Besitz der Abtei befunden hat und vielleicht dort entstanden ist, hat Toesca ebenfalls die Abhängigkeit von Miniaturen aus Montecassino angenommen und auch an ihnen die Umsetzung des Stils ins Zeichnerische festgestellt (Toesca: „Miniature romane . . .“, Riv. del R. Istituto d'arch. e storia d'arte I, 1929, S. 69).

<sup>20</sup> Die Kassetten, die durch Jahrhunderte in der Abtei aufbewahrt wurde, befindet sich heute in der Bibliothek von S. Paolo f. l. m. Über sie vgl. Toesca in Boll. d'arte XXVII, 1933/34, S. 537ff., wo auch die vorherige Literatur angegeben ist.



Abb. 269. Farfa, Turmkapelle. Engel aus der Himmelfahrt

Inschrift auf den in diesem Jahre erfolgten Eintritt des Stifters in das Kloster Montecassino Bezug nimmt<sup>21</sup>, und vor 1072, weil in diesem Jahre ein in der Inschrift mitaufgeführter Sohn des Stifters ums Leben kam. Das Jahr 1072 darf jedenfalls als terminus post für die Fresken in Farfa gelten. Ihre Datierung in das letzte Viertel des Jahrhunderts, die sich schon aus der stilistischen Verwandtschaft mit den Fresken in S. Angelo als notwendig erwies, gewinnt dadurch eine neue Stütze.

Weiterhin ist aber damit auch ein Anhalt für die Datierung der von Farfa abhängigen Fresken des Himmelfahrtsmeisters in Tuscania gegeben. Wir dürfen sie in die beiden letzten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts setzen, in die gleiche Zeitspanne demnach, die wir für die Entstehung der Fresken des Petrusmeisters annehmen mußten.

Das Ergebnis unserer Untersuchung ist also zusammenzufassen:

Die Ausmalung des Querhauses von S. Pietro in Tuscania ist am Ende des 11. Jahrhunderts, kurz vor oder nach der Weihe von 1093, gleichzeitig durch zwei Künstler ausgeführt worden, von denen der eine aus der Tradition von Rom der andere aus der von Montecassino hervorgegangen ist.

Wie ihre Zusammenarbeit zustande gekommen ist, läßt sich nicht sagen. Es ist auch müßig,

<sup>21</sup> Vgl. Holzmeister: „Maurus von Amalfi und die Elfenbeinkassette von Farfa aus dem 11. Jahrhundert“ in Quellen und Forschungen aus ital. Archiven und Bibliotheken XXIV, 1932/33, S. 278ff. Dagegen Toesca in dem in der vorhergehenden Anmerkung zitierten Aufsatz.

Vermutungen darüber anzustellen, solange unsere Kenntnisse vom Werkstattbetrieb des Mittelalters so gering sind wie heute<sup>22</sup>.

Es wird die wichtigste Aufgabe für die Erforschung der mittelalterlichen Malerei Italiens sein, ausgehend von den Miniaturen<sup>23</sup>, die Malerschulen und Werkstätten zu erschließen, an denen die künstlerische Tradition wachgehalten wurde. Erst danach wird es auch möglich sein, genauer den Einfluß der deutschen, französischen und byzantinischen Malerei auf die italienische zu bestimmen, der heute mit sehr ungefähren Ausdrücken überall dort eingesetzt zu werden pflegt, wo leichter Hand eine Entwicklung erklärt werden soll.

<sup>22</sup> Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß Tuscania im 11. Jahrhundert zu Farfa in guten Beziehungen stand; wir wissen, daß der Bischof von Tuscania zweimal als Schiedsrichter von der Abtei angerufen wurde (Campanari: *Tuscania e i suoi monumenti* II, 1856, S. 23).

<sup>23</sup> Die Erforschung der Miniaturmalerei steht noch ganz in den Anfängen. Wie sehr viel Unbekanntes noch in den Bibliotheken Italiens verborgen ist, haben zwei kürzlich gemachte Veröffentlichungen gezeigt (Gabrielli: „La bibbia atlantica della biblioteca Beriana di Genova . . .“ in *Accademie e biblioteche d'Italie* VI, 1932/33, S. 41 ff., und Alari: „Codici miniati inediti dei secoli XI e XII della Bibl. Laurenziana“ in *La Bibliofilia* XXXIX, 1937, S. 97 ff.; beide Autoren reihen ihre Miniaturen kritiklos den von Toesca – *Miniature romane . . .* – nach einem äußerlichen Kriterium zusammengestellten Miniaturen der sog. römisch-umbrischen Schule ein). – Von den vielen Malerschulen der Klöster, die es gegeben hat, ist bisher nur die von Montecassino erforscht (Bertaux in seiner vorbildlichen Arbeit: *L'art dans l'Italie méridionale*, 1904).



Abb. 270. Tuscania, S. Pietro südl. Obergaden. Ornamentenranke