

Ottonische Herrscher als Auftraggeber im Bereich der Wandmalerei

VON MATTHIAS EXNER

Das Thema verspricht mehr, als dieser Überblick einlösen kann^{*)}. Der verschwindend geringe Prozentsatz des einst Vorhandenen, der sich im Bereich der Wandmalerei erhalten hat, ist geradezu ein Topos, wenn von dieser Gattung die Rede ist. Bei den wenigen erhaltenen Denkmälern aus ottonischer Zeit handelt es sich überwiegend um rudimentäre Bestände, um bis auf die Vorzeichnung (Echternach¹⁾, Frauenchiemsee²⁾) oder eine schemenhafte Untermalung reduzierte Malereien (Werden³⁾, Wieselburg⁴⁾), um durch Hackspuren

*) Der Beitrag basiert auf Untersuchungen zur verlorenen Ausmalung der sog. Kaiserloge im Aachener Dom, die in Auszügen bereits 1990 im Rahmen des XXII. Deutschen Kunsthistorikertags (Sektion ›Der Aachener Dom – Seine Ausstattung und Probleme der Erhaltung‹) in Aachen vorgetragen wurden. Für liebenswürdige Hilfsbereitschaft bei der Durchsicht der Aquarellkopien sowie bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen bin ich Herrn Hartmut Rickert vom Rheinischen Amt für Denkmalpflege in Brauweiler zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Auskünfte verdanke ich ferner Hans Peter Autenrieth, Krailling, Leo Schaefer, Rheinbach, und Dombaumeister H.-K. Siebigs, Aachen.

1) Echternach, St. Willibrord, Wandmalereien in der Krypta aus der Zeit Abt Humberts (1028–1051): Vgl. Otto DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 86f.; Carl NORDENFALK, *Codex Caesareus Upsaliensis. An Echternach Gospel-Book of the Eleventh Century*, Stockholm 1971, S. 32, 145–148; Rainer KAHSNITZ, *Das goldene Evangelienbuch von Echternach. Codex Aureus Epternacensis Hs 156142 aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Kommentarband*, Frankfurt a. M./Stuttgart 1982, S. 23–25.

2) Frauenchiemsee, Torhalle, Wandmalereien im Chor (um 1000): Vladimir MILOJČIĆ, Bericht über die Ausgrabungen und Bauuntersuchungen in der Abtei Frauenwörth auf der Fraueninsel im Chiemsee 1961–1964 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Abhandlungen N. F. 65), München 1966, Taf. LVIII–LXVI; zur Datierung vgl. Uwe LOBBEDEY, Rezension Miločić, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31, 1968, S. 238–245; jetzt: *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Nachtragsband, München 1991, S. 123–125 (Werner JACOBSEN); Matthias EXNER, *Denkmäler frühmittelalterlicher Wandmalerei in Bayern. Bestand, Ergebnisse, Aufgaben*, in: *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS (Lorsch 1996)*, hg. v. M. EXNER (Hefte des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, XXIII), München 1998, S. 99–118.

3) Werden, Abteikirche, Wandmalereien im Westwerk (geweiht 943), s. unten, S. 108f. mit Anm. 27.

4) Wieselburg, Pfarrkirche St. Ulrich, Wandmalereien im Oktogon (wohl 2. Viertel 11. Jh.): Elga LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, I)*, Wien 1983, S. 395–398.

verunklärte (Goldbach⁵, Regensburg⁶, Aquileja⁷) oder durch Übermalungen verfälschte Befunde (Fulda⁸). Die Vorstellung, die sich mit der ottonischen Wandmalerei verknüpft, orientiert sich daher vornehmlich an der Ausmalung der Georgskirche auf der Reichenau, die trotz verschiedenzeitlicher Übermalungen noch ein zuverlässiges Bild von der dekorativen Gestaltung ottonischer Kirchenräume vermittelt⁹. Nur mit Galliano in der Lombar-

5) Goldbach, Sylvesterkapelle, Wandmalereien der Phase II (10. Jh.): Josef und Konrad HECHT, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, Sigmaringen 1979, Bd. I, S. 37–64, II, Abb. 7–118; vgl. neuerdings, mit nicht nachvollziehbaren Ergebnissen, Koichi KOSHI, Bemerkungen zu den frühmittelalterlichen Wandmalereien der Sylvesterkapelle von Goldbach, in: Bulletin of the Faculty of Fine Arts. Tokyo National University of Fine Arts and Music 30, 1995, S. 3–58. Zu den zwischen 1990 und 1994 vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg durchgeführten Untersuchungen und Konservierungsmaßnahmen s. jetzt: Helmut F. REICHWALD, Die Sylvesterkapelle in Goldbach am Bodensee. Bestand – Restaurierungsgeschichte – Maßnahmen – Technologie, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters (wie Anm. 2), S. 191–218.

6) Regensburg, St. Emmeram, Wandmalereien im Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta (um 980): Hans K. RAMISCH, Die Wandmalereien in der Ringkrypta und im Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta, in: Thurn und Taxis-Studien 2, 1962, S. 146–153; EXNER, 1998 (wie Anm. 2).

7) Aquileja, Dom, Wandmalereien in der Apsis (geweiht 1031), s. unten, S. 133f. mit Anm. 95.

8) Fulda-Neuenberg, ehem. Benediktinerpropsteikirche St. Andreas, Wandmalereien in der Krypta (geweiht 1023): Tilmann BUDDENSIEG, Die Basler Altartafel Heinrichs II. Beiträge zu ihrer Lokalisierung und Interpretation, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 19, 1957, S. 133–192, hier S. 172ff.; zu den laufenden Untersuchungs- und Konservierungsmaßnahmen vgl. einstweilen: Die Denkmalpflege 53, 1995, S. 88f.; Ulrich HAROSKA/Christine KENNER, Die Wandmalereien in der Krypta der St. Andreaskirche zu Fulda-Neuenberg. Bestand, Konservierung und erste Ergebnisse zur Maltechnik, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters (wie Anm. 2), S. 219–236.

9) Aus der umfangreichen Lit. vgl. Josef SAUER, Die Monumentalmalerei der Reichenau, in: Die Kultur der Abtei Reichenau, München 1925, Bd. II, S. 902–955; DEMUS (wie Anm. 1), S. 176f. (mit der älteren Lit.); Kurt MARTIN, Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell, Sigmaringen 1975; Florentine MÜTHERICH, Ausstattung und Schmuck der Handschrift, in: Das Evangeliar Ottos III. Clm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Frankfurt a. M. 1978, Kommentarband S. 61–134; Koichi KOSHI, Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau, in: Annual Bulletin of the National Museum of Western Art 12, 1978, S. 32–49; 13, 1979, S. 38–51, 52–75; 16, 1982, S. 49–115; J. u. K. HECHT, Wandmalerei (wie Anm. 5), Bd. I, S. 65–141; Koichi KOSHI, Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau, in: Bulletin of the Faculty of Fine Arts. Tokyo National University of Fine Arts and Music 17, 1982, S. 25–78; 18, 1983, S. 29–78; 19, 1984, S. 1–61; 21, 1986, S. 1–73; 23, 1988, S. 5–71; 24, 1989, S. 5–79, 81–147; 25, 1990, S. 3–80; 26, 1991, S. 1–58, 59–94; 27, 1992, S. 3–102; 28, 1993, S. 3–96; 29, 1994, S. 3–74; Wolfgang ERDMANN, Die acht ottonischen Wandbilder der Wunder Jesu in St. Georg zu Reichenau-Oberzell, Sigmaringen 1983; Koichi KOSHI, Neue Aspekte zur Erforschung der Wandmalerei in Reichenau-Oberzell, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 44, 1991, S. 47–62; DERS., Ikonographische Betrachtungen zu den Wunderszenen in der St. Georgskirche von Oberzell auf der Bodensee-Insel Reichenau, in: Aachener Kunstblätter 59, 1991–93, S. 9–69; zum Erhaltungszustand und zum maltechnischen Befund vgl.: 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 Konservie-

dei¹⁰⁾ ist ein vergleichbar ausführlicher Zyklus der Zeit überliefert. Soweit wir aus heutiger Sicht erkennen können, haben diese Zyklen indessen nichts mit dem im Bereich der Buchmalerei wie der Kleinkunst vielfach als Auftraggeber faßbaren Herrscherhaus zu tun¹¹⁾.

Sucht man dennoch auf das mir gestellte Thema eine Antwort, so hat man es nahezu ausschließlich mit verlorenen Denkmälern zu tun, die im günstigsten Fall photographisch dokumentiert oder wenigstens in Kopien festgehalten, andernfalls nur literarisch bekannt sind. Letzteres gilt für einen historisch-kunstpölitisch besonders wichtigen Zyklus, bei dem es sich zugleich um das einzige Beispiel aus Sachsen handelt, von dem wir für diese Zeit Kunde haben, die verlorene Ausmalung der Merseburger Pfalz Heinrichs I.¹²⁾ Dem knappen Bericht Liutprands von Cremona zufolge ließ Heinrich I. »in der oberen Halle seiner Pfalz zu Merseburg«¹³⁾ seinen Sieg über die Ungarn im Jahre 933 darstellen: *Hunc vero triumphum tam laude quam memoria dignum ad Meresburg rex superiori cenaculo domus per ζωγραφείαν, zografian, id est picturam, notare praecepit, adeo ut rem veram potius quam veri similem videas*¹⁴⁾, woraus die Kunstgeschichte stets auf ein Wandbild mit historiographischem Inhalt schloß¹⁵⁾. Die Glaubwürdigkeit dieser Nachricht ist von philologisch-historischer Seite – ich nenne Joseph Becker als den Herausgeber der Monumenta-Edition¹⁶⁾ und Percy Ernst Schramm¹⁷⁾ – wiederholt unterstrichen worden. Die

rung 2, 1988, S. 107–170; s. jetzt: Dörthe JAKOBS, Die Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell. Untersuchung – Dokumentation – Kontroversen, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters (wie Anm. 2), S. 161–190.

10) Galliano, San Vincenzo (geweiht 1007): Giulio R. ANSALDI, Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano, Mailand 1949; Paola TAMBORINI, Pittura d'età ottoniana e romanica, in: L'arte dall' età romana al Rinascimento. Storia di Monza e della Brianza, IV, Bd. 2, Mailand 1984, S. 177–254, hier S. 186–196; Beat BRENK, La committenza di Ariberto d'Intimiano, in: Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, hg. v. Carlo BERTELLI, Mailand 1988, S. 124–155; Saverio LOMARTIRE, La pittura medievale in Lombardia, in: La pittura in Italia. L'Altomedioevo, hg. v. Carlo BERTELLI, Mailand 1994, S. 47–89, hier S. 60ff.

11) Zum Verhältnis der Reichenau zum Herrscherhaus vgl. zuletzt: Gerhard WEILANDT, Geistliche und Kunst. Ein Beitrag zur ottonisch-salischen Reichskirche und zur Veränderung künstlerischer Traditionen im späten 11. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 239–255.

12) Walter SCHLESINGER, Merseburg, in: Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung I (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 11/1), Göttingen 1963, hier S. 172, 194f.

13) Liutprand, Antapodosis II,31: ed. Albert BAUER und Reinhold RAU, Quellen zur Geschichte der sächsischen Kaiserzeit (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, Bd. 8), Darmstadt 1971, S. 325.

14) Liutprand, Antapodosis lib. II, 31: ed. Joseph BECKER, Mon. Germ. Hist. SS rer. Germ. in us. schol., Hannover/Leipzig 1915 (Ndr. 1977), S. 52; ed. BAUER/RAU (wie Anm. 13), S. 324.

15) S. Paul CLEMEN, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, xxxii), Düsseldorf 1916, S. 744.

16) BECKER (wie Anm. 14), S. 52 Anm. 3.

17) Percy Ernst SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 751–1190, Neuaufll., hg. v. Florentine MÜTHERICH, München 1983, S. 186.

Kunstgeschichte hat wenig Möglichkeiten, die Wahrscheinlichkeit eines solchen Bildes in den dreißiger Jahren des 10. Jahrhunderts zu prüfen. Als Zeugen werden hier die Nachrichten über mögliche Vorbilder aus karolingischer oder auch langobardischer Zeit genannt: Hinweise auf die Wiedergabe der Spanienkriege Karls des Großen (sowie angeblich der artes liberales) im palatium von Karls Aachener Pfalz lassen sich jedoch nur auf die zweifelhafte Überlieferung des 12. Jahrhunderts bei Pseudo-Turpin zurückführen¹⁸⁾, eine Quelle, deren Glaubwürdigkeit durch die offensichtlich falschen Angaben zu Karls Aachener Pfalzkapelle stark erschüttert ist¹⁹⁾. Besser bezeugt, wenn auch hinsichtlich Datierung und Deutung umstritten, sind die verlorenen Wandbilder in der Ingelheimer Pfalz Ludwigs des Frommen, die bekanntlich in einem an Ludwig gerichteten Lobgedicht des Ermoldus Nigellus beschrieben werden²⁰⁾. In unserem Zusammenhang interessiert weniger die dort gleichfalls behandelte Ausmalung der Pfalzkapelle als vielmehr der Hinweis auf sogenannte Geschichtsbilder in der ›aula regia‹, zu denen angeblich auch Darstellungen aus Karls Sachsenkriegen gehörten. Dem Quellentext zufolge war das Programm ganz auf die Legitimation der Karolinger abgestellt und umfaßte zwei Herrscherreihen, eine mit sieben Herrschern des Altertums (von Ninus bis Augustus) und eine mit fünf christlichen Herrschern (von Konstantin bis zu Karl dem Großen), die offenbar von Darstellungen ihrer besonders ruhmreichen Taten begleitet waren²¹⁾. Die Anordnung der Bilder dürfte hier, den ergrabenen Resten einer flachen Pilastergliederung nach zu schließen²²⁾, zwischen gemalten Architekturen erfolgt sein²³⁾. Ihre Zeitstellung ist umstrit-

18) Pseudo-Turpin, *Historia Karoli Magni*, c. 30: ed. C. MEREDITH-JONES, Paris 1936, S. 220f.; vgl. CLEMEN, *Monumentalmalerei* (wie Anm. 15), S. 741.

19) Nachrichten von der Ausstattung der Aachener Pfalzkapelle mit alttestamentlichen und neutestamentlichen Darstellungen (ebd.) haben in den im 19. Jahrhundert freigelegten Spuren der Erstaussattung der Pfalzkapelle keine Bestätigung gefunden, vgl. CLEMEN, *Monumentalmalerei* (wie Anm. 15), S. 1–76.

20) Ermoldus Nigellus, *Carmen in honorem Hludowici christianissimi caesaris augusti*: ed. Ernst DÜMMER, *Mon. Germ. Hist., Poet. lat.* II, Berlin 1884 (Ndr. 1964), S. 1–79; hier lib. IV, v. 179ff.: S. 63ff.

21) Lib. IV, v. 243–282: ebd. S. 65f.; vgl. CLEMEN, *Monumentalmalerei* (wie Anm. 15), S. 746f. (mit der älteren Lit.); Walter LAMMERS, Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula regia von Ingelheim, in: *Festschrift für Hermann Heimpel* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 36), Göttingen 1972, III, S. 226–289 (wiederabgedr. in: DERS., *Vestigia mediaevalia*, Wiesbaden 1979, S. 219–283); SCHRAMM, *Kaiser und Könige* (wie Anm. 17), S. 42, 154; Karl HAUCK, Karolingische Taufpfalzen im Spiegel hofnaher Dichtung. Überlegungen zur Ausmalung von Pfalzkirchen, Pfalzen und Reichsklöstern (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I, Phil.-hist. Kl. 1985, Nr. 1), Göttingen 1985, S. 50–54; DERS., Der Missionsauftrag Christi und das Kaisertum Ludwigs des Frommen, in: *Charlemagne's Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814–840)*, hg. v. Peter GODMAN/Roger COLLINS, Oxford 1990, S. 275–296, hier S. 291ff.

22) Uta WENGENROTH-WEIMANN, Die Grabungen an der Königspfalz zu Nieder-Ingelheim in den Jahren 1960–1970 (Beiträge zur Ingelheimer Geschichte, 22), Ingelheim 1973, S. 14–17.

23) So auch Werner Bornheim gen. SCHILLING, Bemalte und gemalte karolingische Architektur, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 36, 1978, S. 7–20 (wiederabgedr. in: *Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Jahresberichte 31–33/1976–78*, 1979, S. 31–51), hier S. 40.

ten: Während in der Regel der Adressat von Ermoldus' Versen, Ludwig der Fromme, – obwohl selbst nicht dargestellt – als Auftraggeber angenommen wird, spricht der Verzicht auf jüngere Ereignisse als die Sachsenkriege vielleicht doch für die Frühdatierung in die Zeit Karls des Großen, der den Bau nachweislich beginnen ließ²⁴). Die Frage ist mit kunsthistorischen Argumenten schwer zu entscheiden, weil vergleichbare Zyklen aus der Zeit um 800 – oder auch nur die sichere Kunde von solchen – fehlen. Man wird deshalb aus kunsthistorischer Sicht auch kaum eine sichere Antwort auf die Frage erhalten, ob es sich bei den Versen des Ermoldus tatsächlich um die Beschreibung eines real existierenden Zyklus von monumentalen Historiengemälden handelt oder nicht vielleicht doch nur um die Wiedergabe von gemalten Inschriften, die möglicherweise einer Reihe von Herrscherbildern beigegeben waren. Die Ausgrabungen haben im Inneren des Saales zwischen zwei offenbar karolingischen Estrichlagen zwar Reste bemalten Wandputzes zu Tage befördert, doch zeigten die Fragmente nur monochrome Fassungsreste in Rot und Braun, keine erkennbare Zeichnung²⁵). So bleibt man mit der Frage nach der historischen Wahrscheinlichkeit der durch Ermoldus suggerierten Bilderfolgen auf das Zeugnis der langobardischen Beispiele verwiesen, die Karl der Große durchaus gekannt haben kann. Hier wäre vor allem an die Wandgemälde mit Darstellungen aus der langobardischen Geschichte zu erinnern, die Königin Theodelinde, dem Zeugnis des Paulus Diaconus zufolge, in dem von Theoderich übernommenen Palast zu Monza anbringen ließ²⁶).

Der Exkurs zu Ingelheim war notwendig, um den an Ausführlichkeit hinter den Ermoldus-Versen zurückstehenden Liutprand-Bericht auf seine Plausibilität zu überprüfen. Die Frage heißt ja letztlich, was hat Liutprand tatsächlich selbst in Merseburg gesehen und was hat er, ausgehend von der ihm vertrauten langobardischen Bilderwelt erschlossen? Doch selbst wenn man Monza und Ingelheim als Vorbilder für monumentale Geschichtsbilder wie den in Merseburg angeblich dargestellten Ungarnsieg Heinrichs I. akzeptiert, muß das – gemessen an dem Entstehungszeitraum der erhaltenen ottonischen Wandgemälde – recht frühe Datum des Merseburger Bildes zunächst verwundern. Im Bereich der Wandmalerei hat sich aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts nur ein einziges Zeugnis erhalten, auf das hier verwiesen werden kann: die in einigen schemenhaften Resten

24) Zu der an Heinrich FICHTENAU (Byzanz und die Pfalz in Aachen, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 59, 1951, S. 38) anschließenden Datierungskontroverse vgl. LAMMERS (wie Anm. 21), S. 234ff.; SCHRAMM, Kaiser und Könige (wie Anm. 17), S. 154; HAUCK, Taufpfalzen (wie Anm. 21), S. 50; zuletzt, erneut für eine Frühdatierung in die Zeit Karls des Großen eintretend: Werner JACOBSEN, Gab es die karolingische »Renaissance« in der Baukunst?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51, 1988, S. 313–347, hier S. 332f.

25) WENGENROTH-WEIMANN (wie Anm. 22), S. 17.

26) Paulus Diaconus, *Historia Langobardorum*, IV, 22: ed. L. BETHMANN/G. WAITZ, MGH SS rer. Langobardicarum et Italicarum, Hannover 1878 (Ndr. 1964), S. 124; vgl. Edoardo ARSLAN, La pittura dalla conquista longobarda al Mille, in: *Storia di Milano II*, Mailand 1954, S. 625; Bettina PFERSCHY, Bauten und Baupolitik frühmittelalterlicher Könige, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 97, 1989, S. 257–328, hier: S. 320.

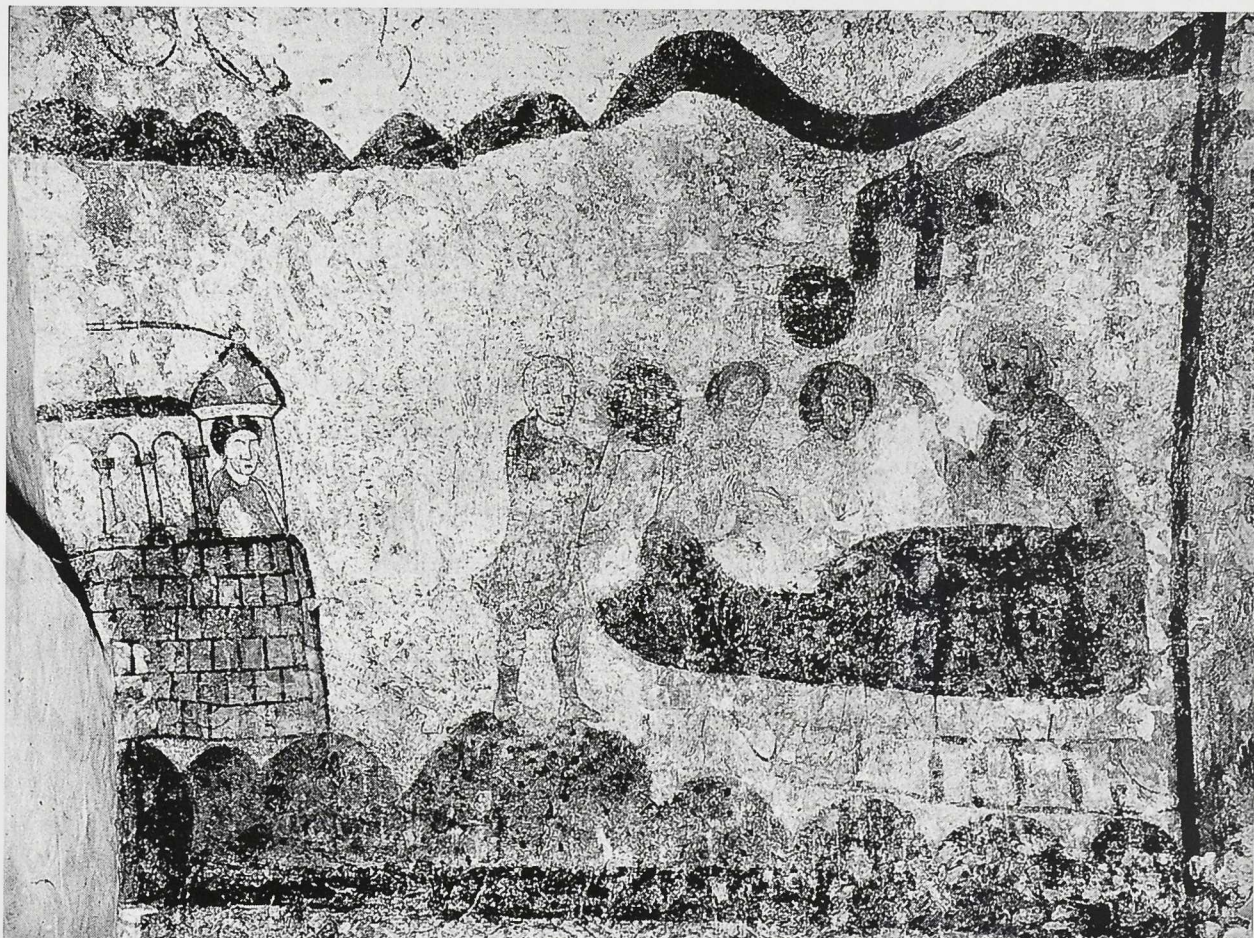


Abb. 1 Essen-Werden, ehem. Abteikirche, Westbau, nördliches Seitenschiff, Wandmalerei (Ausschnitt)

überkommene Ausmalung im 943 geweihten Westwerk der Abteikirche zu Werden²⁷). Zu dieser gehören neben einigen besser erhaltenen Partien geometrischer und vegetabiler Ornamentik in den Bogenlaibungen auch schemenhafte Untermalungen nicht mehr sicher deutbarer Darstellungen aus Heiligenviten, die trotz einer entstellenden Restaurierung im Figürlichen noch Elemente spätkarolingischer Herkunft erkennen lassen (Abb. 1). In der Gegenüberstellung mit den spätesten bekannten Zeugnissen karolingischer Wandmalerei im Westwerk von Corvey (geweiht 885) und in der Krypta von St. Maximin in Trier (gegen 900) werden hier sowohl die entscheidenden Wurzeln in der karolingischen Wandmalerei wie auch Tendenzen einer stilistischen Fortentwicklung deutlich²⁸), die eine Weiter-

27) S. Wilhelm EFFMANN, *Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I*, Straßburg 1899, S. 274–294; CLEMEN, *Monumentalmalerei* (wie Anm. 15), S. 77–87; Fritz GOLDKUHLE, *Zum heutigen Bestand der Wandmalereien in der Peterskirche*, in: *Die Kirchen zu Essen-Werden* (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 7), Essen 1959, S. 261–267; Friedrich KOBLE, Art. »Farbigkeit der Architektur«, in: *RDK VII*, 1981, Sp. 315f.; zum Bau vgl. *Vorromanische Kirchenbauten* (wie Anm. 2), 1966–71, S. 368–371 (F. OSWALD); Nachtragsband, 1991, S. 453f. (L. SCHAEFER).

28) Dazu ausführlicher Matthias EXNER, *Die Fresken der Krypta von St. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei* (Trierer Zeitschrift, Beiheft 10), Trier 1989, S. 205.



Abb. 2a
Ehem. San Salvatore Maggiore,
Klosterkirche, linke Querhauswand,
Wandmalerei mit Bildnis Ottos II.
(verloren)

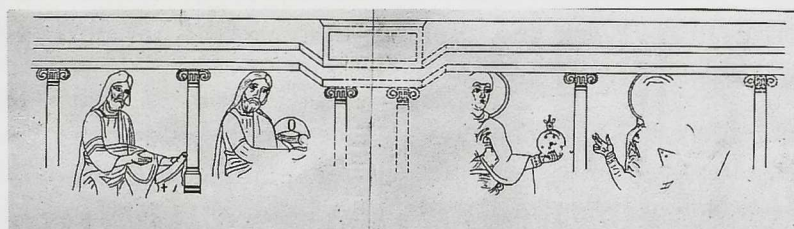


Abb. 2b
Ehem. San Salvatore Maggiore,
Klosterkirche, linke Querhauswand,
Umzeichnung der Wandmalereireste
(P. Markthaler)

gabe der Wandmalereitradition über die politische und kulturelle Zäsur am Beginn des 10. Jahrhunderts hinweg erschließen lassen.

Das nächst jüngere Denkmal im Bereich der Wandmalerei, das sich mit dem ottonischen Herrscherhaus in Verbindung bringen läßt, gehört bereits in die Zeit Ottos II. und führt uns nach Italien. Es handelt sich um ein 1928 entdecktes – und mittlerweile verlorenes – Wandbild in den Ruinen der Klosterkirche *San Salvatore Maggiore* bei Rieti (Abb. 2). Daß wir in diesem Fall auch ein mittelitalienisches Wandbild aus dem letzten Drittel des

10. Jahrhunderts als ottonisch ansprechen dürfen, belegt der Inhalt der Darstellung, die Wiedergabe eines nimbierten Herrscherpaares, das von Markthaler zunächst auf Heinrich II. und Kunigunde²⁹⁾, von Schramm jedoch mit Blick auf die Bartlosigkeit des Dargestellten und angesichts des für 974 überlieferten Weihedatums der Kirche wohl zu Recht auf Kaiser Otto II. und seine Gemahlin Theophanu bezogen wurde³⁰⁾. Ich stelle dem nimbierten Bildnis des jugendlich-bartlosen Herrschers mit Reichsapfel die Umzeichnung des Bildfeldes nach Markthaler gegenüber, mit den von links nahenden huldigenden Gestalten, dem von einer Ädikula gerahmten Kaiser und der ihm zugewandten Kaiserin, deren Rechte nach Schramm ursprünglich einen kleinen Reichsapfel umfaßte (Abb. 2a–b).

Der Verlust dieses Wandbildes ist aus kunsthistorischer Sicht umso mehr zu bedauern, als hier ein wichtiger Beleg in der Wandmalerei konkret faßbar gewesen wäre für Impulse, die spätestens seit dem letzten Drittel des 10. Jahrhunderts von Italien ausgingen, gefördert durch die Wiederanbindung des regnum Italiae an das Reich durch Otto I. (spätestens mit seiner Kaiserkrönung 962). Sie sind zumindest quellenmäßig für die nächste Generation bezeugt, für die Ausmalung von Teilen der Aachener Pfalzkapelle durch Otto III., die dieser offenbar einem italienischen Maler anvertraute.

»A patriae nido rapuit me tertius Otto«! Mit diesem berühmt gewordenen Vers, der einst unter Wandgemälden der Aachener Pfalzkapelle zu lesen gewesen sein soll³¹⁾ – so berichtet es jedenfalls die anonyme Lebensbeschreibung des Bischofs Balderich von Lüttich³²⁾ –, verbindet man seit langem die verlorene Ausmalung der Westempore des Aachener Doms. Die Quelle überliefert auch den Namen des Malers und seine Herkunft: Demnach handelte es sich um einen *Johannes, natione et lingua Italus*, einen angeblich hochberühmten und geehrten Mann, von dem der Text allerdings nur ein weiteres – und zwar gleichermaßen verlorenes – Werk ausdrücklich nennt, die Altarschranken, *cancellum*, im Dom zu Lüt-

29) Paul MARKTHALER, *Sulle recenti scoperte nell' abbazia imperiale di Farfa*, in: *Rivista di archeologia cristiana* V, 1928, S. 37–88, hier S. 83–85; DERS., *Eine neuentdeckte Kaiserdarstellung des frühen Mittelalters*, in: *Forschungen und Fortschritte* 5, 1929, S. 86f.

30) Percy Ernst SCHRAMM, *Unbeachtete Bilder Kaiser Ottos II. und seiner Gemahlin Theophanu in einem mittelitalienischen Kloster*, in: *Homenaje a Jaime Vicens Vives I*, Barcelona 1965, S. 619–623; s. jetzt: SCHRAMM, *Kaiser und Könige* (wie Anm. 17), S. 195f.; eine abweichende jüngere Datierung erwägt ohne hinreichende Begründung Charles B. McCLENDON, *The Imperial Abbey of Farfa. Architectural Currents of the Early Middle Ages* (Yale Publications in the History of Art, 36), New Haven/London 1987, S. 80.

31) Vgl. *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, 10. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, Bd. 1: *Das Münster zu Aachen*, bearb. v. Karl FAYMONVILLE, Düsseldorf 1916, S. 161f.; jetzt: *Die Deutschen Inschriften*, Bd. 31: *Die Inschriften des Aachener Doms*, bearb. v. Helga GIERSEPEN, Wiesbaden 1992, S. XVI und S. 13 Kat.nr. 14.

32) *Bischof Balderich II. von Lüttich (1008–1018)*; vgl. *Vita Balderici ep. Leodiensis*, cap. 13f.: ed. G. H. PERTZ, *MGH SS IV*, 1841 (Ndr. 1982), S. 724–738, hier S. 729f.; *MGH Poet. lat. V*, 2, 1939 (Ndr. 1978), S. 464.

tich, wo er, immer der Balderichsvita zuzufügen, zuletzt lebte und starb und wo er auch bestattet wurde³³⁾.

In Aachen vollbrachte er offenbar sein Hauptwerk, wie ein zweiter Vers kundtut: *Claret Aquis sane, tua qua valeat manus arte*, »in Aachen zeigt sich fürwahr in aller Klarheit, zu welcher Kunstfertigkeit deine Hand imstande ist«³⁴⁾. Allerdings, so räumt der Verfasser ein, machte das Meisterwerk offenbar schon bald in technischer Hinsicht Probleme: Zur Berichtszeit, nach gegenwärtigem Forschungsstand rund ein Jahrhundert nach seiner Entstehung, hatte es angeblich bereits »durch das Alter wie die übrigen Teile seinen Glanz verloren«, *vetustate temporis ut res cetera ex magna parte decorem suum amiserit*³⁵⁾. Da muß es einen nicht wundern, daß die Reste dieser Dekoration, die nach Abschlagen einer barocken Stuckausstattung beziehungsweise nach Abnahme einer jüngeren Tünche um 1870 noch freigelegt wurden, so relativ dürftig waren (Abb. 3)³⁶⁾.

Was man gefunden hatte, waren im wesentlichen die Grundzüge des Dekorationssystems im Westjoch des Emporengeschosses und in dem dahinter, über der westlichen Eingangshalle gelegenen Raum, der sogenannten Kaiserloge (Abb. 4a–b); im einzelnen eine vorwiegend geometrisierende Ornamentik zur Gliederung der Wandflächen und zum Schmuck der architektonischen Glieder, Reste von Medaillonbildern am Tonnengewölbe der Kaiserloge und die schemenhaften Untermalungen von stehenden Figuren an deren Westwand, zu beiden Seiten des in gotischer Zeit erweiterten Westfensters (Abb. 5).

Die Malereien wurden erstmals in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch Carl Rhoen in Aquarell festgehalten (Abb. 3a)³⁷⁾, wobei es allerdings offenbar zu Proportionsverschiebungen kam, und später, um 1901/02, bei Einrüstung der Kaiserloge, noch einmal durch A. Olbers einzeln aufgenommen (Abb. 6). Für einige Details sind zudem Kopien von Franz Hermens aus den Jahren 1909 bis 1911 überliefert.

33) Ebd.; vgl. auch unten, S. 130 mit Anm. 84.

34) Ebd.; zit. nach: Die Deutschen Inschriften 31 (wie Anm. 31), S. 13.

35) Vita Balderici (wie Anm. 32), cap. 13, S. 729.

36) 1869/70 erfolgte das Abschlagen der barocken Stuckdekoration im Oktogon, im Anschluß wurden im Zuge einer Reinigung nach und nach die Reste der mittelalterlichen Ausmalung freigelegt, vgl. Carl RHOEN, Die ottonischen Wandmalereien im Aachener Münster, in: [Aachener] Echo der Gegenwart 37, 1885, Nr. 219, 220; DERS., Der ehemalige malerische und plastische Wandschmuck im karolingischen Theile des Aachener Münsters, in: Aus Aachens Vorzeit 8, 1895, S. 113–124; Paul CLEMEN, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Tafelband, Düsseldorf 1905, Taf. 3–4; Karl FAYMONVILLE, Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom 9. bis zum 20. Jahrhundert, München 1909, S. 81f.; CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 33–40, 69–76, Fig. 21–25; s. auch Felix KREUSCH, Kirche, Atrium und Portikus der Aachener Pfalz, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, Bd. III, hg. v. W. BRAUNFELS/H. SCHNITZLER, Düsseldorf 1965, S. 463–533, hier S. 487f.; KOBLER (wie Anm. 27), Sp. 319f.; jetzt: Ulrike WEHLING, Die Mosaiken im Aachener Münster und ihre Vorstufen (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 46), Köln/Bonn 1995, S. 12–69 und S. 141f. (Drucklegung der Befundberichte von 1870).

37) In den Proportionen offensichtlich verschoben: Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 31), S. 160, Fig. 104; vgl. CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 33; WEHLING (wie Anm. 36), S. 41.

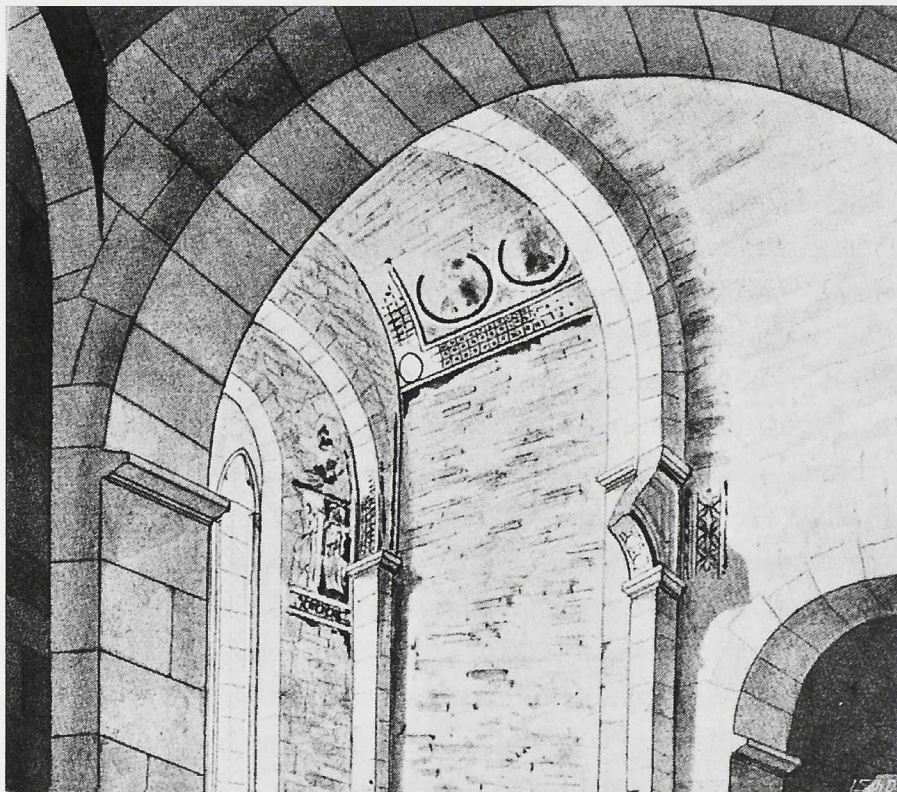


Abb. 3 a
Aachen, Dom, Blick in die
Kaiserloge um 1880
(Aquarell von C. Rhoen)

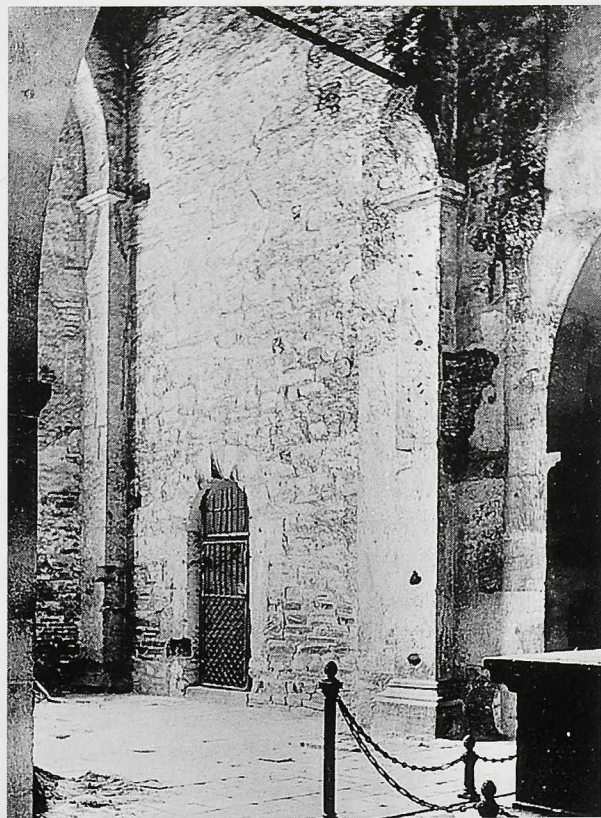


Abb. 3 b Aachen, Dom,
Blick in die Kaiserloge gegen 1900,
vor der Neuausstattung



Abb. 3 c Aachen, Dom,
Blick in die Kaiserloge um 1900–1910,
nach Rekonstruktion der Doppelarkade

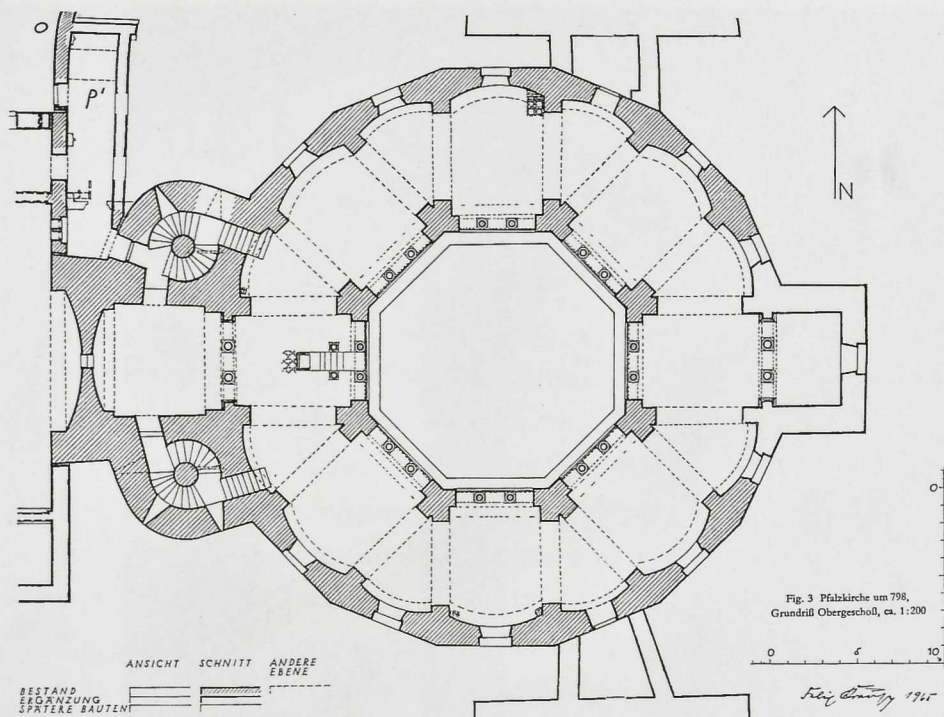


Abb. 4a
Aachen, ehem. Pfalz-
kapelle, Grundriß
Obergeschoß
(nach F. Kreuzsch)

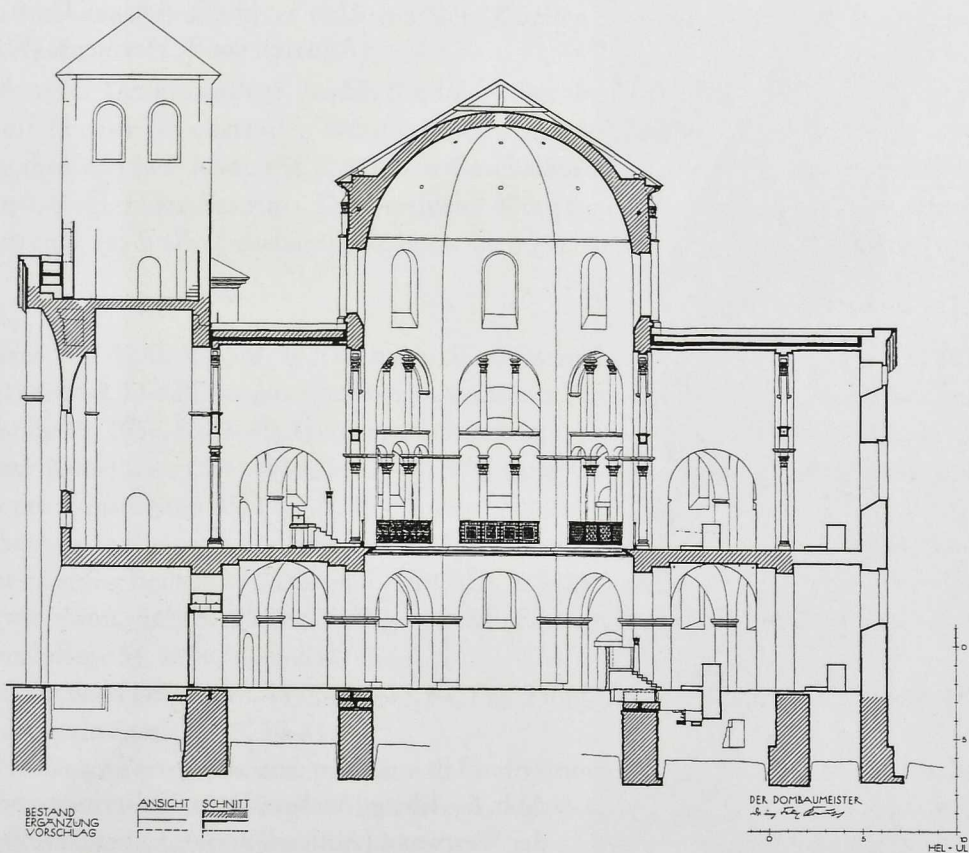


Abb. 4b
Aachen, ehem.
Pfalzkapelle,
Längsschnitt
(nach F. Kreuzsch)

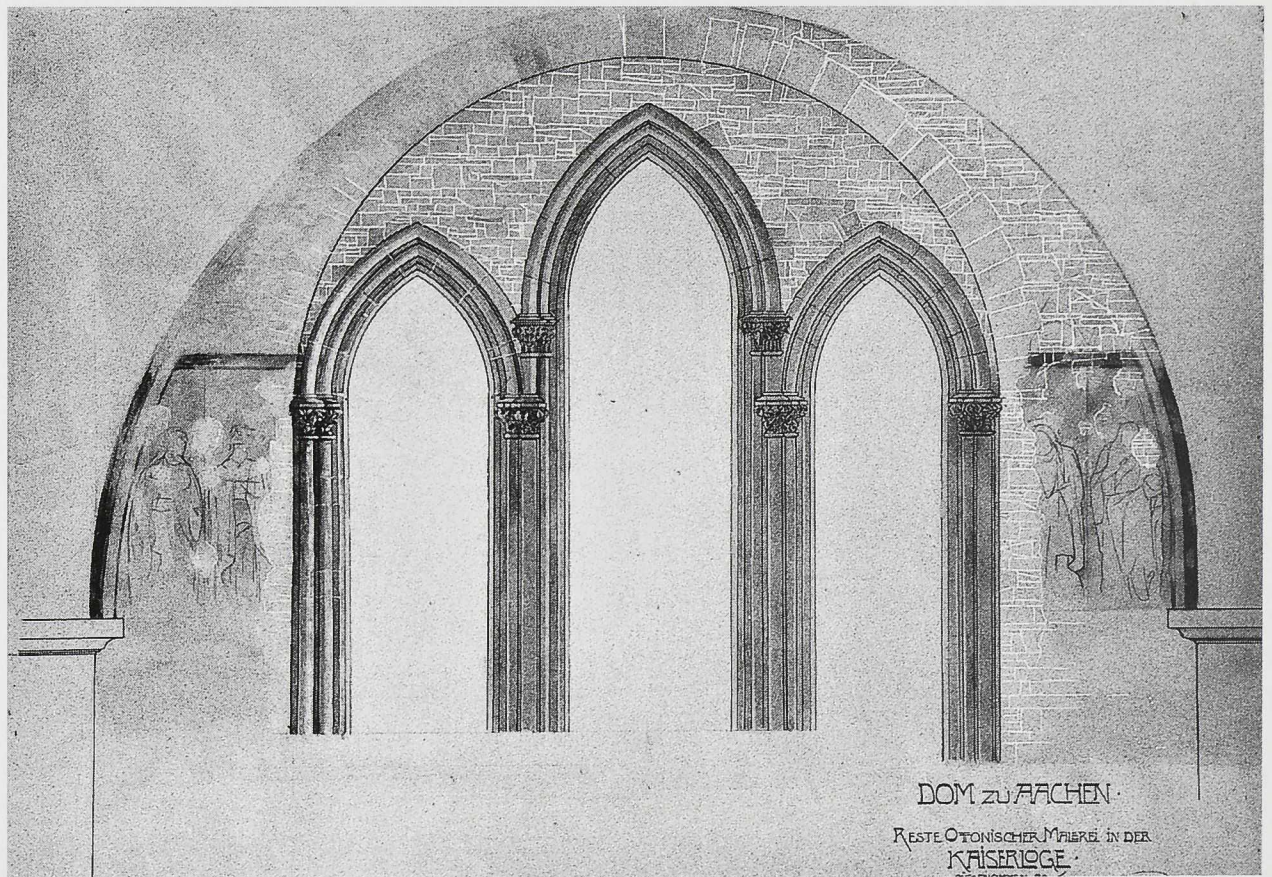


Abb. 5 Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge, Westwand
(Aquarell von F. Hermens, 1911; unveröffentlicht)

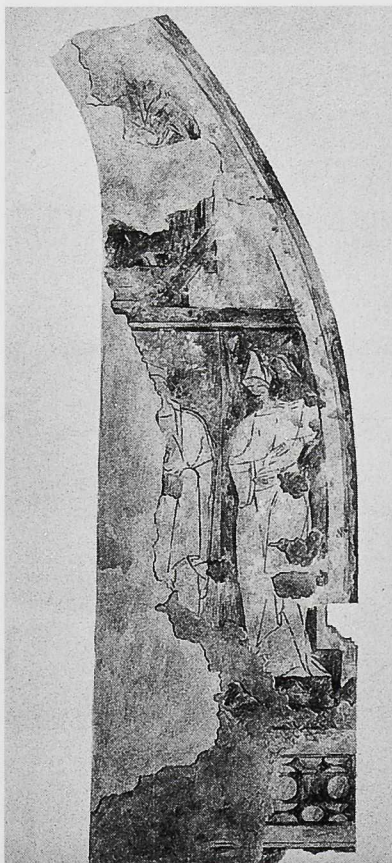


Abb. 6 Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge, verlorene Wandmalereien
der Westwand (Aquarell von A. Olbers, 1902)

Während die Zeichnungen von Rhoen, die seinerzeit in das Suermondt-Museum gelangt waren, dort seit dem Krieg verschollen sind³⁸⁾, haben sich die Aquarelle von Olbers und Hermens im Denkmalamt Brauweiler erhalten und können heute allein noch eine Vorstellung von den verlorenen Malereien vermitteln³⁹⁾. Denn die Originale, zum Teil schon bei der Rekonstruktion der Doppelsäulenarkade zwischen Empore und Kaiserloge 1903 zerstört, wurden endgültig 1911 einer historisierenden Neuausstattung durch Wandinkrustationen und Mosaiken geopfert⁴⁰⁾.

Wenig später erfuhren sie eine ausführliche Würdigung und Einordnung durch Paul Clemen, der den durch Kopien festgehaltenen Bestand frühmittelalterlicher Ausmalungsreste in seinem 1916 erschienenen Werk über die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden publizierte⁴¹⁾. Mit Blick auf das hier behandelte Rahmenthema werde ich mich im folgenden auf die solcherart überlieferten Fragmente der ottonischen Ausmalung beschränken und sowohl die besser bekannten Fragmente von Vorzeichnungen für das ursprüngliche Kuppelmosaik⁴²⁾ wie die in den beiden Umgangsgeschossen festgestellten monumentalen Skizzen beiseite lassen, die schon aus technischen Gründen sicher zu Recht der Erbauungszeit zugewiesen wurden⁴³⁾. Dabei soll weniger die durch Carl Nordenfalk aufgeworfene Frage einer Identifizierung des Malers Johannes mit dem Meister des Registrum Gregorii⁴⁴⁾ zur Diskussion stehen als vielmehr die Stellung des Werks im Kontext der erhaltenen Denkmäler frühmittelalterlicher Wandmalerei, von denen eine

38) Ehem. Aachen, Suermondt-Museum, vgl. CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 36 Anm. 55; nach Auskunft des Museums vom Februar/März 1985 nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr nachweisbar (vermutlich Kriegsverlust).

39) Brauweiler, Rhein. Amt für Denkmalpflege, Archiv (im folgenden abgekürzt: LfD). Die Dokumentation war seinerzeit aber offenbar nicht vollständig: WEHLING (wie Anm. 36), S. 42.

40) CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 33f.; zur Geschichte der historisierenden Neuausstattung des Aachener Münsters vgl. Hans BELTING, Das Aachener Münster im 19. Jahrhundert. Zur ersten Krise des Denkmal-Konzepts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 45, 1984, S. 257–289; jetzt WEHLING (wie Anm. 36), passim.

41) S. Anm. 15 und 36.

42) CLEMEN, Wandmalerei (wie Anm. 36), Taf. 1–2; CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 17–27 und passim; vgl. Erich STEPHANY, Die Bilder aus Aachen für Monsieur Peiresc, 1607/08, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 69, 1957, S. 67–70; Hermann SCHNITZLER, Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, in: Aachener Kunstblätter 29, 1964, S. 17–44; Wolfgang GRAPE, Karolingische Kunst und Ikonoklasmus, in: Aachener Kunstblätter 45, 1974, S. 49–58; Luc DEVLIEGHER, Jean Bethune und das Kuppelmosaik im Dom zu Aachen, in: Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II. (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 20), Düsseldorf 1974, S. 279–292; neuerdings, mit abweichender Erklärung, WEHLING (wie Anm. 36), S. 23–39; s. dagegen M. EXNER, Rezension von Wehling (wie Anm. 36), in: Die Denkmalpflege 54, 1996, S. 79–83.

43) CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 28–33, 68, Fig. 9 und 12–17; s. auch EXNER, Trier (wie Anm. 28), S. 170; WEHLING (wie Anm. 36), S. 39–41.

44) Carl NORDENFALK, Milano e l'arte ottoniana: problemi di fondo sinora poco osservati, in: Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, hg. v. Carlo BERTELLI, Mailand 1988, S. 102–123; dagegen bereits: WEHLING (wie Anm. 36), S. 44.

ganze Reihe ja erst in den letzten Jahrzehnten freigelegt und bekannt wurde. Von den in Aachen selbst außerhalb der Westempore festgestellten Befunden wird dabei noch die Laibungsmalerei eines vermauert angetroffenen Fensters im oberen Umgang berücksichtigt, deren schon von Clemen postulierter Zusammenhang mit den ottonischen Malereien wohl zu Unrecht bezweifelt wurde.

Die literarische Überlieferung läßt uns bei der Frage nach dem Umfang der ottonischen Ausmalung im Stich: Die Balderichsvita spricht nur allgemein von der Ausschmückung der Kapelle und noch dazu in ihrem problematischsten Abschnitt: Es wird nämlich behauptet, der Bau sei bis dahin gänzlich ohne Ausmalung gewesen (*Necdum enim color alicuius picturae eandem decorabat*)⁴⁵). Das ist nun ganz unwahrscheinlich und schon durch die Existenz des karolingischen Kuppelmosaiks zumindest für den Hauptraum widerlegt. Auch müssen die in den beiden Umgangsgeschossen festgestellten Skizzen, wie immer sie im Werkprozeß gedeutet werden mögen, in irgendeiner Weise der Vorbereitung einer gemalten oder mosivischen Ausstattung gedient haben.

Hinzu kommt, daß seinerzeit – zuletzt wurden die Malereien 1910 durch den Architekten Erich Schmidt untersucht – in der Kaiserloge Spuren einer zweiten, älteren Malschicht festgestellt wurden, von der offenbar nur mehr ein ockergelber Flächenton auf unregelmäßigem Untergrund und eingedrückte Linien ohne erkennbaren dekorativen Zusammenhang zu sehen waren⁴⁶). Sie wurden von Clemen von den Resten der ottonischen Ausmalung, die er als auf glattem Putz befindlich beschrieb, abgesetzt und mutmaßlich mit der Erbauungszeit in Verbindung gebracht⁴⁷). Wir werden noch Anlaß haben, die Angaben zur Schichtenfolge für nicht unbedingt zuverlässig zu halten, doch kann an der Mehrschichtigkeit von Putz- und Maleriesten kaum ein Zweifel sein. Man darf daraus wohl schließen, daß auch die Gewölbe der Nebenräume erwartungsgemäß seit karolingischer Zeit farbig gefaßt waren. Die nicht in Mosaik ausgeführten Teile der ursprünglichen Dekoration mögen allerdings rund zweihundert Jahre später durchaus erneuerungsbedürftig gewesen sein.

An dieser Stelle ist ein Vorschlag Hermann Schnitzlers zu prüfen, der das von allen frühmittelalterlichen Malereien am besten erhaltene Fragment, die durch Vermauerung konservierte Laibungsmalerei des südöstlichen Umgangsfensters (Abb. 7), für die karolingische Erstaussstattung reklamierte⁴⁸). Er schloß dies aus einem Motivvergleich mit Miniaturen der Hofschule Karls des Großen, in deren Rahmenornamentik er Parallelen zum Rapport der Laibungsmalerei sah. Abb. 8 zeigt die von Schnitzler zitierte Liber-Generations-Seite des Harley-Evangeliars⁴⁹), deren Seitenrahmung mit dem Motiv der adossier-

45) Vita Balderici (wie Anm. 32), cap. 14, S. 730.

46) CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 34.

47) Ebd.

48) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 28933 (sign. u. dat. F. Hermens, 1909): ebd. S. 37f., 40 Abb. 25; vgl. SCHNITZLER, Kuppelmosaik (wie Anm. 42), S. 32 mit Abb. 24.

49) London, British Library, Ms. Harley 2788, fol. 14^r: Wilhelm KOEHLER, Die Karolingischen Miniaturen II, Die Hofschule Karls des Großen, Berlin 1958, Tf. 55.

ten Halbkreise – jeweils rechts und links in Höhe der Liber-Zeile – eines der klassischen, aus antiker Tradition erwachsenen geometrischen Ornamente aufnimmt, das sich in der frühmittelalterlichen Malerei an zahlreichen Stellen wiederholt. Als Beleg aus dem Bereich der Wandmalerei sei ein Beispiel aus Hildesheim angeführt, weil es zeitlich hier in den Rahmen paßt und kaum bekannt ist: Reste eines in Kämpferhöhe umlaufenden Frieses aus der Krypta von St. Michael⁵⁰⁾.

Es handelt sich hier, wie bei dem Hofschul-Evangeliar, jedoch eindeutig nicht um das Motiv der Aachener Fensterlaibung, wo durch den schachbrettartigen Wechsel von Quadratzellen mit derartigen adossierten Halbkreisen und solchen mit perspektivischer Verkürzung der Quadrate – oft auch als Pyramidenstümpfe beschrieben – eine Mischform begegnet, die durchaus weniger geläufig ist und deren Vorkommen sich etwas eingrenzen läßt: Das Motiv hat vor allem in der ottonischen Malerei Parallelen, unter denen ein weiteres Beispiel im Bereich der rheinischen Wandmalerei von besonderem Interesse ist. Es handelt sich gleichfalls um eine Laibungsmalerei, eine in den fünfziger Jahren freigelegte Fensterlaibung der Pfarrkirche St. Walburga in Walberberg (Abb. 10), die Leo Schaefer publiziert und zusammen mit den vegetabilen Laibungsmalereien zweier weiterer Fenster in die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert hat⁵¹⁾. Der Rapport ist hier nur einzeilig, die malerische Gestaltung aber weitgehend übereinstimmend. Da der Bau, zu dem diese Fenster gehören, kaum vor die Jahrtausendwende hinaufgerückt werden kann, ist Walberberg zwar als interessantes Beispiel für die Ausstrahlung der Aachener Malerei im rheinländischen Umkreis anzusehen, bietet aber keine Erklärung für die Herkunft des Motivs in Aachen. Auch eine etwas luxuriöser gestaltete Parallele am Apsisbogen der 1007 geweihten Kirche San Vincenzo a Galliano zwischen Mailand und Como⁵²⁾ kann allenfalls auf einen verwandten Vorbilderkreis zurückgeführt werden. Dieser mag durchaus im oberitalienisch-alpenländischen Bereich zu suchen sein, wo das Motiv auch im 9. Jahrhundert schon nachweisbar ist: in der Südapsis der Klosterkirche St. Johann in Müstair in Graubünden (Abb. 9), wohl 2. Viertel 9. Jahrhundert⁵³⁾. Es wird angesichts der nur punk-

50) Hildesheim, St. Michael, Reste eines Frieses im südlichen Umgang der Krypta und abgenommene Fragmente desselben: Hartwig BESELER/Hans ROGGENKAMP, Die Michaeliskirche in Hildesheim, Hildesheim 1954 (Ndr. Berlin 1979), S. 32f. u. Abb. 88f; Kat. Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Hildesheim/Mainz 1993, Bd. 2, S. 535f. Kat.nr. VIII–12 (vgl. dazu: Kunstchronik 47, 1994, S. 741).

51) Leo SCHAEFER, Neue Forschungen zur Kirche von Walberberg, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 30/31, 1985, S. 25–38.

52) Vgl. Anm. 10.

53) Müstair, St. Johann, Süd-Apsis (2. Viertel 9. Jh.): Marèse SENNHAUSER-GIRARD, Carolingian and Romanesque Treasure. The Paintings in the Abbey Church of Müstair, in: Swissair Gazette 8, 1986, Abb. S. 33; vgl. Linus BIRCHLER, Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster – Müstair, in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Akten zum III. Int. Kongreß für Frühmittelalterforschung, Olten/Lausanne 1954, S. 167–252; Silvia SPADA PINTARELLI, Pittura carolingia nell' Alto Adige. Note Bibliografiche, Bozen 1981, S. 27ff. (mit der älteren Lit.); zur Dat.: Caecilia DAVIS-WEYER, Müstair, Milano e l'Italia carolingia, in: Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, hg. v. Carlo BERTELLI,

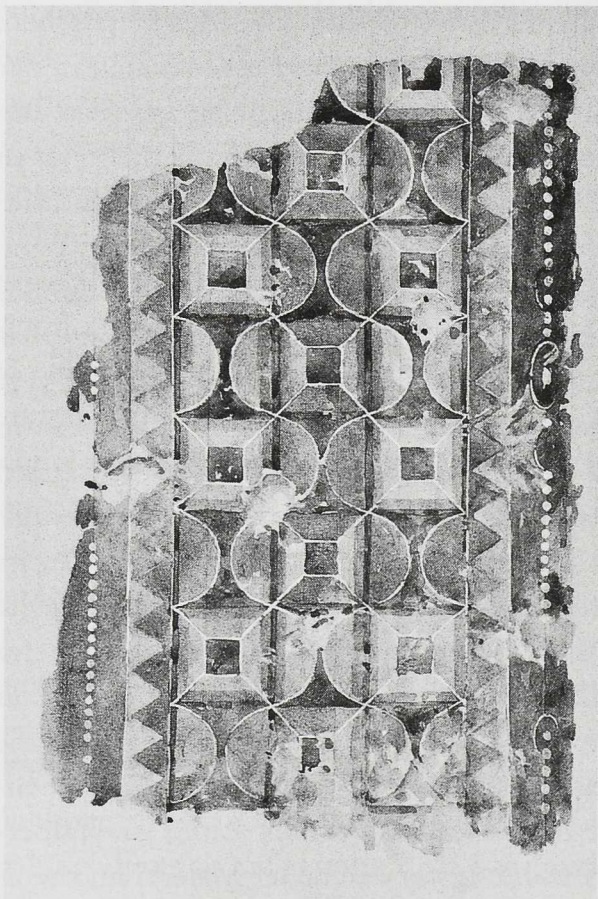
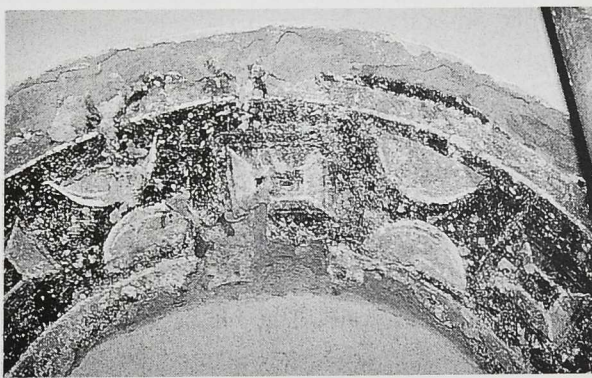


Abb. 7 Aachen, Dom, Umgang des Oktogons, Obergeschoß, Wandmalerei in der Laibung des südöstlichen Fensters (Aquarell von F. Hermens, 1909; oben links)

Abb. 8 London, British Library, Ms. Harley 2788, fol. 14^r (oben rechts)

Abb. 9 Müstair, St. Johann, Süd-Apsis (Detail)

Abb. 10 Walberberg, St. Walburga, Laibungsmalerei des südöstlichen Langhausfensters (unten)



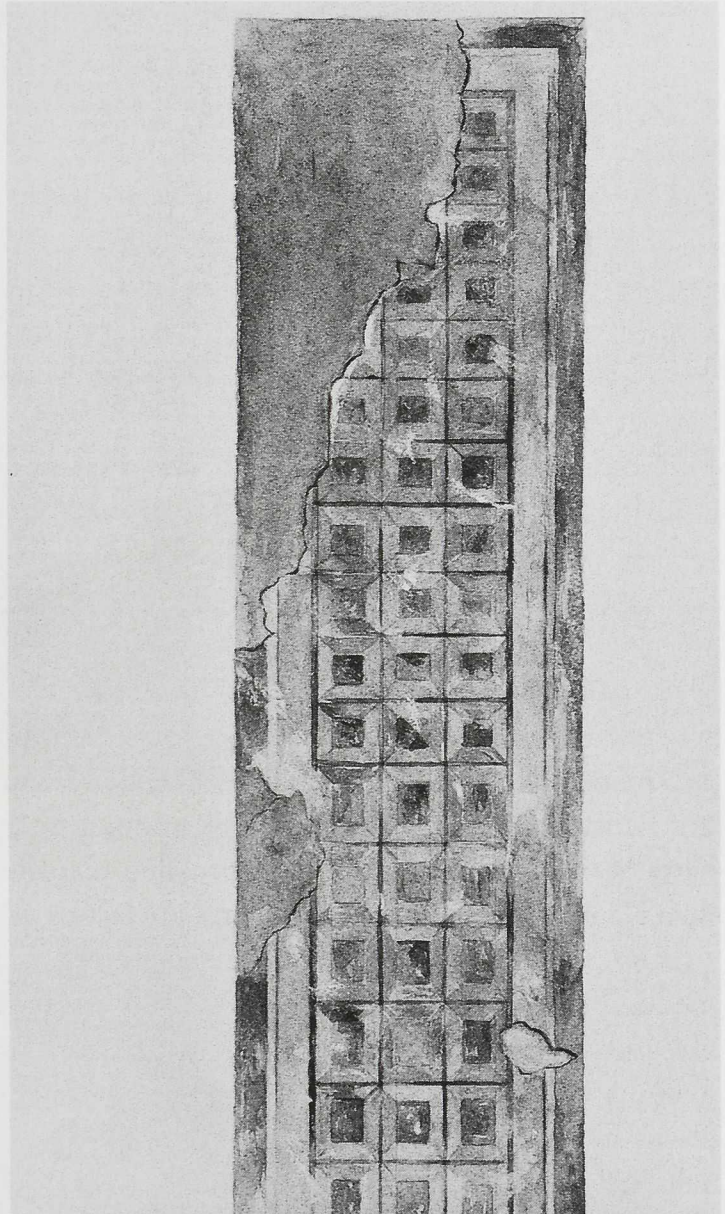


Abb. 11
Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge, verlorene
Wandmalerei (Aquarell von A. Olbers,
1902)

tuell überlieferten Denkmäler immer problematisch bleiben, nach einem Motiv, das in seinen Elementen auf spätantike Wurzeln zurückgeht und sowohl im 9. wie im frühen 11. Jahrhundert nachgewiesen ist, zu datieren; auffällig ist aber, daß zwar das einfachere Motiv der adossierten Halbkreise für sich in der Hofschule Karls des Großen wiederholt und regelmäßig auftritt, außer im Harley-Evangeliar etwa auch im Dagulf-Psalter und in den Evangelien aus Centula, Soissons und Lorsch⁵⁴⁾, die in der Aachener Fensterlaibung überlieferte Variante mit alternierender Füllung der Felder in den zur Erbauungs-

Mailand 1988, S. 202–237; zum Zustand vgl. Alfred Wyss, Müstair, Kloster St. Johann. Zur Pflege der Wandbilder in der Klosterkirche, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters (wie Anm. 2), S. 49–55; Oskar EMME-NEGGER, Klosterkirche St. Johann in Müstair. Maltechnik und Restaurierungsprobleme, in: ebd., S. 56–66.
54) KOEHLER, Karol. Min. II (wie Anm. 49), Taf. 31b, 38a, 53, 69, 81, 82, 99b, 105a–b.

zeit der Pfalzkapelle am Ort entstandenen Miniaturen jedoch ausdrücklich nicht vorkommt. Daß das zweite Element des Rappports, das der sogenannten Pyramidenstümpfe, ganz ähnlich in einem der Friese der Kaiserloge belegt ist (Abb. 11), darf man wohl als weiteres Argument für einen Zusammenhang mit der ottonischen Ausmalung, nicht mit der Erstausrüstung werten. Die Beobachtung Clemens, daß die Malerei in der Fensterlaibung gegenüber jenen der Kaiserloge exakter in der Ausführung und abweichend im Kolorit sei⁵⁵⁾, bildet kein Gegenargument, da dort, in der Kaiserloge, ja an keiner Stelle die ottonische Oberfläche der Malerei erhalten, der Zustand der Laibungsmalerei folglich unvergleichlich war. Ich behandle daher die Reste der Kaiserloge und des Emporenfensters als Einheit.

Eine andere Frage ist freilich, ob alles was uns die Kopien von der Ausmalung der Kaiserloge zeigen, derselben Malschicht angehört. Bei der Analyse des Dekorationssystems kommen einem hier Zweifel. Unproblematisch und sicher zuverlässig beobachtet sind die Grundzüge: durch mehrfarbige Streifen eingefasste Ornamentfriese zur Rahmung der Gewölbefelder und zur Füllung der Bogenlaibungen, ferner zur Betonung des Wölbungsansatzes am Tonnengewölbe und als Abschluß des Figurenfrieses an der Westwand. Felix Kreusch hat bei der Rekonstruktion der Westfassade das ursprüngliche Westfenster so angenommen, daß der unterhalb der stehenden Figuren festgestellte Fries die Kämpferhöhe des Fensters akzentuiert, die Bogenrundung noch in die figürliche Zone hineingereicht hätte⁵⁶⁾. So wäre immerhin einigermaßen plausibel der mangelnde Zusammenhang mit dem Kämpferniveau der plastischen Gliederung erklärt.

Entscheidender Bestandteil des Programms waren ferner offenbar monumentale Medaillonbilder im Bereich der Tonnenwölbung, von denen auf beiden Seiten noch je zwei mit einem Durchmesser von 1,6 m feststellbar waren⁵⁷⁾. Die Annahme weiterer Medaillons darüber und am Gewölbescheitel ist möglich, aber nicht zwingend, Clemens hatte noch zwei am Scheitel rekonstruiert. Die Verwendung von Medaillonbildern zum Schmuck von Tonnengewölben hat bereits spätantike Tradition⁵⁸⁾ und ist auch im Rhein-Mosel-Gebiet durch die Reste der ersten Malschicht in der Krypta von St. Maximin in Trier schon für das 4. Jahrhundert bezeugt⁵⁹⁾. Einem in karolingischer wie ottonischer Zeit

55) CLEMENS, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 37. – Eine neuerliche restauratorische Befunduntersuchung der erhaltenen Laibungsmalerei wäre ein dringendes Forschungsdesiderat (vgl. EXNER, 1996, wie Anm. 42, S. 82).

56) KREUSCH, Atrium (wie Anm. 36), S. 488 und Fig. 8.

57) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 7584 (sign. u. dat. A. Olbers, 1902): CLEMENS, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 34f.; DERS., Wandmalerei (wie Anm. 36), Taf. 3, oben.

58) Vgl. etwa Mailand, Sant' Aquilino an S. Lorenzo, Obergeschoß (späteres 4. Jh.): Aristide CALDERINI/Gino CHIERICI/Carlo CECHELLI, La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Mailand o.J. (1952), S. 229–231 mit Taf. 88 und 91ff.; Gino TRAVERSI, Architettura paleocristiana Milanese, Mailand 1964, Farbtaf. III; Beat BRENK, Spätantike und frühes Christentum (Propyläen Kunstgeschichte, Suppl.bd. 1), Berlin 1977, S. 135 zu Abb. 59; EXNER, Trier (wie Anm. 28), S. 53, 55, Abb. 47.

59) Ehem. Trier, St. Maximin: EXNER, Trier (wie Anm. 28), S. 52–55 mit Abb. 22 und 44a–b.

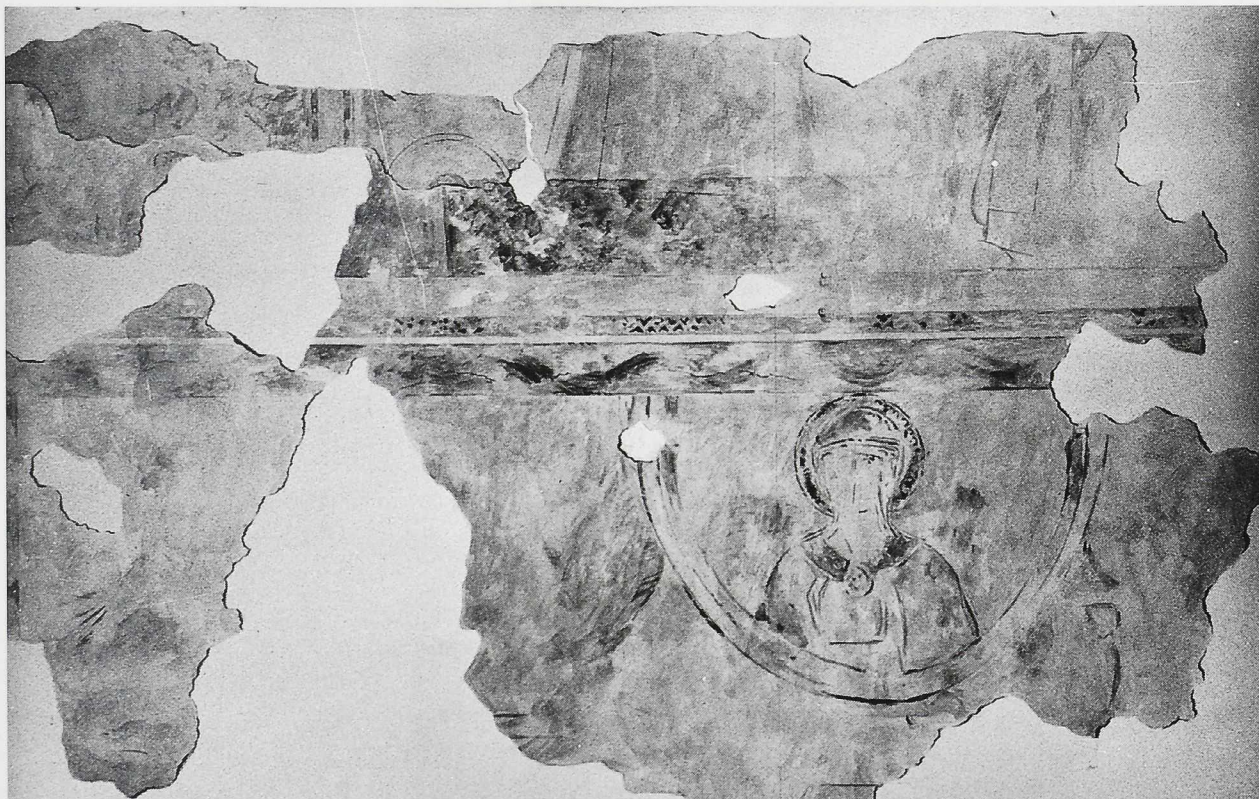


Abb. 12 Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge, verlorene Wandmalerei (Aquarell von A. Olbers, 1902)

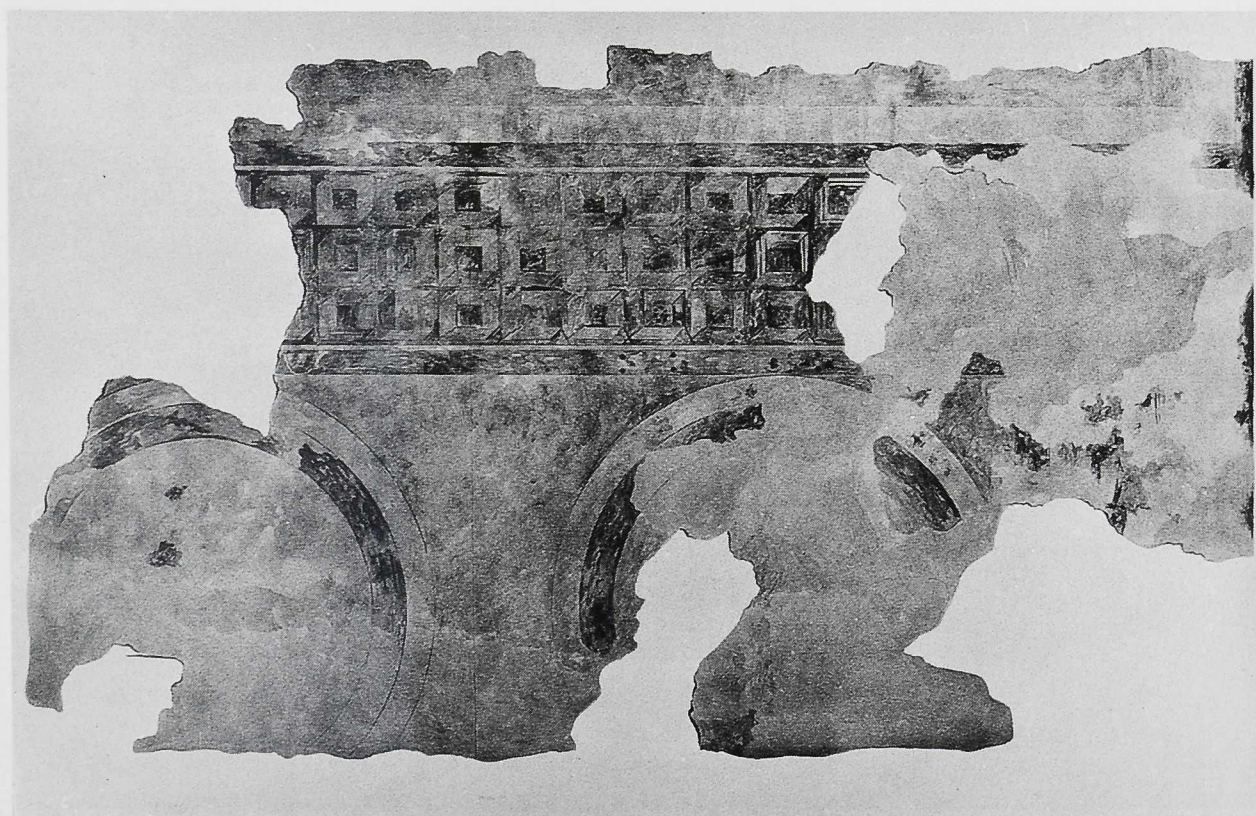


Abb. 13 Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge, verlorene Wandmalerei (Aquarell von A. Olbers, 1902)



Abb. 14 a Wieselburg, St. Ulrich, Oktogon



Abb. 14 b Wieselburg, St. Ulrich, Wandmalereien im Oktogon

gleichermaßen geläufigen Typus gemäß enthielten sie in Aachen wohl Brustbilder wie das in Ansätzen überlieferte nimbierte weibliche Bildnis der Nordwand (Abb. 12)⁶⁰. Daß ein ganzes Programm auf solche Medaillonbilder abgestellt sein konnte, belegt die wenig jüngere Ausmalung des Oktogons in Wieselburg in Niederösterreich, wo unterhalb des zentralen Salvator-Medaillons über acht Segmenten des Gewölbes neun Medaillons mit Vertretern der Engelschöre verteilt und darunter, in der Fensterzone, in acht weiteren Medaillons die Seligpreisungen und darunter schließlich die Evangelistensymbole dargestellt wurden (Abb. 14a–b)⁶¹.

Weder in Wieselburg noch bei einem der übrigen Vergleichsbeispiele, die hier zu nennen wären, begegnet hingegen ein Medaillonbild, dessen oberes Drittel durch einen der Rahmenfriese beschnitten wäre, wie dies die Kopien für das unterste Medaillonbild der Nordwand dokumentieren. Auch wenn der Nimbusscheitel gerade noch eingepaßt

60) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 7583 (sign. u. dat. A. Olbers, 1902): CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 35 u. Taf. VI, unten; DERS., Wandmalerei (wie Anm. 36), Taf. 3, unten.

61) Vgl. Anm. 4.

scheint, bleibt der Zusammenhang mit dem horizontalen Streifenfries wie mit den Resten darüber beobachteter Gewandpartien merkwürdig unorganisch, wirkt das Zweidrittelmedaillon an dem von Clemen derselben Malschicht zugewiesenen Figurenfries gleichermaßen aufgehängt. Einige Beispiele für Halb- oder Dreiviertelmedaillons in der ottonischen Buchmalerei, etwa im Regensburger Uta-Codex⁶²⁾, zeigen eine ganz andere Einbettung in die graphische Organisation der Buchseite und können den im bekannten Bestand frühmittelalterlicher Monumentalmalerei singulären Fall kaum erklären, die Zweifel an der Zusammengehörigkeit der festgestellten Malereireste nicht zerstreuen. Da von dem Bildnis selbst nur schemenhafte Reste der Untermalung überliefert sind und diese einem vom 9. bis 11. Jahrhundert gleichermaßen geläufigen Typus entsprechen⁶³⁾, kommt man über Vorbehalte an der Richtigkeit der Dokumentation nicht hinaus. Daß solche Fragen mit den modernen technischen Untersuchungsmethoden heute leichter zu klären wären, nützt angesichts des Verlustes der Originalbefunde wenig.

Viel organischer wirkt die Umgebung der Medaillons am Ansatz der Tonnenwölbung. Der Rahmenfries besteht aus drei Reihen perspektivische gesehener Quadrate, auch Schachteln genannt, mit alternierender Farbgebung und einer Tupfenrosette im Zentrum (Abb. 13)⁶⁴⁾. Das Motiv ist als Bestandteil perspektivischer Mäanderfriese gut bekannt, so etwa, um ein Beispiel annähernd gleichzeitiger Wandmalerei zu nennen, aus Oberzell auf der Reichenau und aus Goldbach⁶⁵⁾. Die auf drei parallele Reihen solcher Quadrate reduzierte Form ist zwar seltener, begegnet aber zum Beispiel in einem karolingischen Fuldaer Evangeliar in Würzburg als Arkadenrahmung einer Kanontafel⁶⁶⁾. Dort finden sich übrigens auch Parallelen für das zweite aus Quadraten aufgebaute Ornament in Aachen, den Laibungsfries einer Blendarkade mit den sogenannten Pyramidenstümpfen (Abb. 11)⁶⁷⁾,

62) München, Bayer. Staatsbibl., Clm 13601 (Uta-Evangelistar; Regensburg, um 1020), fol. 1^v, 3^v, 4^r, 5^v, 59^v, u. ö.: Kat. Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters (Ausst. Regensburg 1987), München 1987, S. 33f. Kat.nr. 17 (U. KUDER), Taf. 10–12.

63) Vgl. etwa die Büstenmedaillons am Gewölbe der Krypta von Fulda-Neuenberg (s. oben, Anm. 8): Louis GRODECKI/Florentine MÜTHERICH/Jean TARALON/Francis WORMALD, Die Zeit der Ottonen und Salier, München 1973, Abb. 157; HAROSKA/KENNER, 1998 (Anm. 8), Abb. 307ff.

64) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 7584 (s. Anm. 57).

65) Reichenau-Oberzell (vgl. Anm. 9), Langhaus, unterer Fries: J. u. K. HECHT (wie Anm. 5), Abb. 139; GOLDBACH (vgl. Anm. 5), Schiff – Nordwand (Phase II): ebd. Abb. 103.

66) Würzburg, Universitätsbibl., M.p. th. f. 66 (Evangeliar aus dem Würzburger Dom; Fulda, 2. Viertel 9. Jh., kopiert eine verlorene Hofschul-Hs.), fol. 5^v: Florentine MÜTHERICH, Die Fuldaer Buchmalerei in der Zeit des Hrabanus Maurus, in: Hrabanus Maurus und seine Schule, Fulda 1980, S. 94–125, hier S. 102ff.; Hans THURN, Die Pergamenthandschriften der ehem. Dombibliothek (Die Handschriften der Universitätsbibliothek Würzburg III, 1), Wiesbaden 1984, S. 51f.; Andreas WEINER, Die Initialornamentik der deutsch-insularen Schulen im Bereich von Fulda, Würzburg und Mainz (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, 13), Würzburg 1992, S. 37, 187f.

67) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 17787 (sign. u. dat. A. Olbers, 1902): CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 35f., Fig. 21; DERS., Wandmalereien (wie Anm. 36), Taf. 4, oben; vgl. Würzburg, UB, M.p.th.f. 66 (wie Anm. 66), fol. 7^r.



Abb. 15
 Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge,
 verlorene Wandmalerei
 (Aquarell von A. Olbers, 1902)

so daß man wohl von in der frühmittelalterlichen Ornamentik verbreiteten Motiven sprechen darf.

Die Ecklösung, in der Skizze von Rhoen nur angedeutet (Abb. 15), überliefert eine andere Detailzeichnung von Olbers, die für die kleineren Medaillons in den Ecken der Rahmenfrieze Sternmotive bezeugt⁶⁸). Es ist dies das Motiv, das Carl Nordenfalk in einer Seitenrahmung des Manchester-Evangeliars wiedergefunden und für seinen Vorschlag einer Identifizierung des Malers Johannes mit dem Meister des Registrum Gregorii genutzt hat⁶⁹). Freilich ist das Motiv nicht allzu spezifisch und begegnet gleichzeitig etwa auch in

68) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 7585 (sign. u. dat. A. Olbers, 1902): CLEMEN, Wandmalereien (wie Anm. 36), Taf. 4, unten; Rekonstruktion von Rhoen (ebd. Inv.nr. 28935): CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), Abb. 52.

69) Manchester, John Rylands Library, Ms. 98 (Evangeliar; Trier, Ende 10. Jh.), fol. 98^r: NORDENFALK, Milano (wie Anm. 44), S. 116f. Abb. 149f.; vgl. Peter BLOCH/Hermann SCHNITZLER, Die ottonische Kölner Malerschule, Düsseldorf 1967–1970, Bd. II, S. 15–21, 133ff.; Percy Ernst SCHRAMM/Florentine MÜTHERICH, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser I. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768–1250 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, II),

Regensburg, so im Regelbuch aus Niedermünster in Bamberg⁷⁰). Auch ein weiteres Detail der Aachener Ornamentik fand Nordenfalk mehr oder weniger ähnlich im Motivschatz des Gregormeisters wieder: den aus sich durchdringenden Kreisen gewonnenen Fries kreuzständiger Blütenblätter, die durch axiale Verbindung zur Sternform ergänzt werden (Abb. 16)⁷¹). Das Werk des Gregormeisters, das Evangeliar der Sainte-Chapelle⁷²), zeigt allerdings nicht dasselbe Motiv, sondern lediglich kreuzständige Blüten, für die ebensogut auch schon auf spätantike oder karolingische Beispiele zu verweisen wäre⁷³). Daß das Motiv in der durch das Sainte-Chapelle-Evangeliar belegten Form auch schon vor Aachen in der ottonischen Wandmalerei beheimatet war, bezeugen zudem Reste eines schon von Clemens genannten Frieses im 943 geweihten Westwerk der Werdener Abteikirche⁷⁴). Durch besser erhaltene Fragmente eines Anfang der fünfziger Jahre freigelegten Laibungsfrieses (Abb. 17) ist dort zudem die Verbindung der Kreuzblüten durch zusätzliche, je zwei Blüten zugleich angehörige Blätter zu beobachten, ein Motiv, das dem Aachener Fries zweifellos nähersteht als die bisher verglichenen Beispiele⁷⁵).

So wird Nordenfalks Hypothese einer Identifizierung des Registrum-Meisters an den Beispielen nicht evident, und man sucht nach eindeutigeren Antworten im Figurenstil. Dabei zeigt sich, daß die figürlichen Reste im Freilegungszustand offenbar so schlecht erhalten waren, daß sie die Kopisten zu erstaunlich unterschiedlichen Darstellungen inspirierten. Stellt man die Aquarelle von Olbers, 1902 (Abb. 6)⁷⁶), und Hermens, 1911

2. Aufl. München 1981, S. 149f., 483 Nr. 87; SCHRAMM, Kaiser und Könige (wie Anm. 17), S. 207 Nr. 111; vgl. auch den Beitrag Kuder in diesem Band.

70) Bamberg, Staatsbibl., Msc. lit. 142 (Regelbuch von Niedermünster; Regensburg, um 990), fol. 58^v: Kat. Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 62), Taf. 3; vgl. SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale (wie Anm. 69), S. 146, 482 Nr. 79; SCHRAMM, Kaiser und Könige (wie Anm. 17), S. 198 Nr. 95; Kat. Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 62), S. 31 Nr. 14 (U. KUDER).

71) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 7586 (sign. u. dat. A. Olbers, 1902): CLEMENS, Monumentalmaler (wie Anm. 15), S. 36f., 38 Fig. 23, 71f.; DERS., Wandmalereien (wie Anm. 36), Taf. 4, oben.

72) Paris, Bibl. nat., lat. 8851 (Evangeliar der Sainte-Chapelle; Trier, gegen 984 [?]), fol. 14^r: NORDENFALK, Milano (wie Anm. 44), S. 118 Abb. 152; vgl. SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale (wie Anm. 69), S. 148, 482f. Nr. 83; SCHRAMM, Kaiser und Könige (wie Anm. 17), S. 215 Nr. 121; François AVRIL/Claudia RABEL, Manuscripts enluminés d'origine germanique, Bd. I. X^e-XIV^e siècle, Paris 1995, S. 64-67 Nr. 55 (mit weiterer Lit.).

73) Als beliebiges Beispiel aus dem 9. Jh. vgl. Fragmente von Schrankenpilastern aus Brescia: Corpus della scultura altomedievale, Bd. III, Spoleto 1966, Taf. XXVII, Fig. 80-82; s. auch CLEMENS, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 71f.

74) Werden, Abteikirche (s. oben mit Anm. 27): EFFMANN (wie Anm. 27), S. 282 Fig. 219; CLEMENS, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 72.

75) GOLDKUHLE (wie Anm. 27), S. 265 Abb. 345; der sechsteilige Blütenstern ist aber auch Teil der Reichenauer Ornamentik der Anno-Gruppe, vgl. Cambridge, Fitzwilliam Museum, McClean 30 (Epistolar; Reichenau, um 960-80), fol. 87^r: Kat. Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu, Ausst. Köln 1991, S. 132 Nr. 35.

76) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 7582 (sign. u. dat. A. Olbers, 1902): CLEMENS, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 37 Fig. 22; DERS., Wandmalereien (wie Anm. 36), Taf. 4, unten.

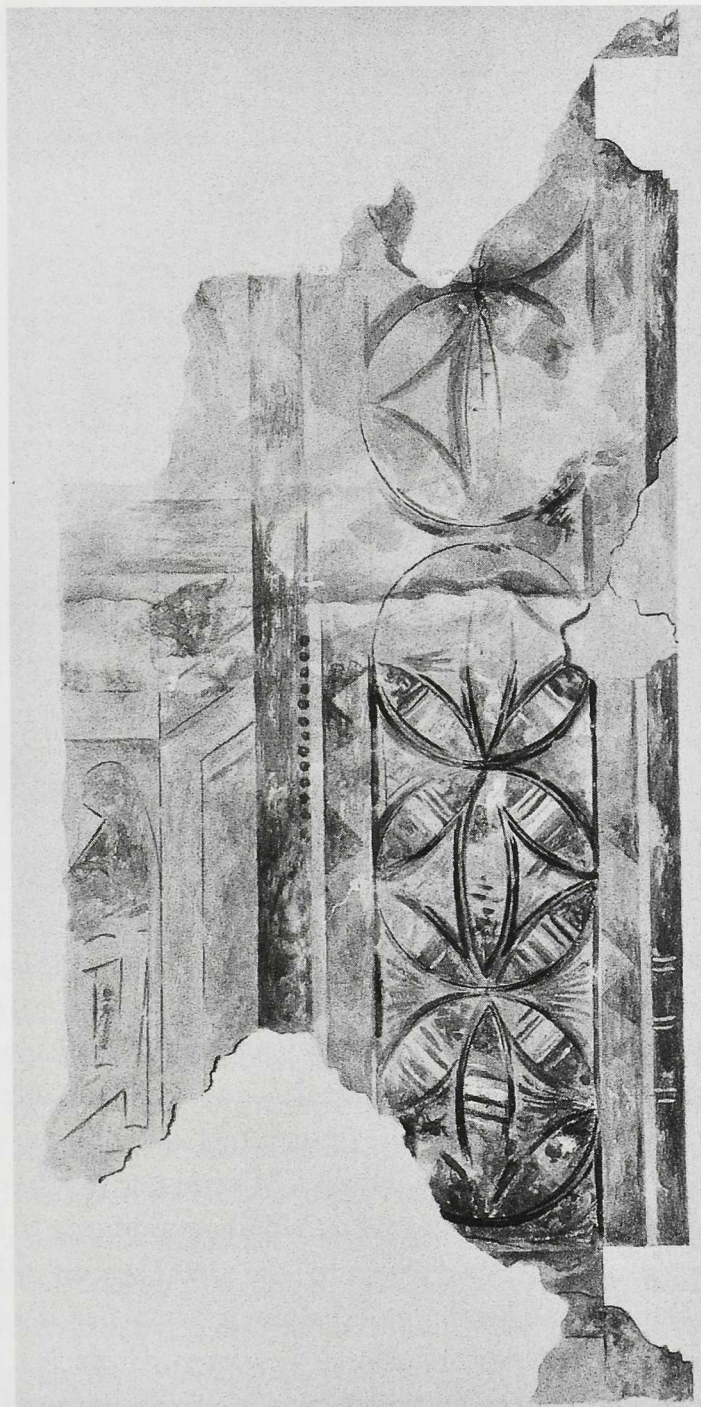


Abb. 16
 Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge,
 verlorene Wandmalerei
 (Aquarell von A. Olbers, 1902)

(Abb. 5)⁷⁷⁾, nebeneinander, scheint der Aussagewert der Kopien auf ein Minimum reduziert. Dabei macht die ältere Zeichnung den detaillierteren, zuverlässigeren, die jüngere den romantischeren, phantasievolleren Eindruck. Möglicherweise hatte die Lesbarkeit der Befunde zwischen 1902 und 1911 auch abgenommen. Hinweise auf einen raschen Verfall der Malereien nach der Freilegung sind in der Literatur zu finden⁷⁸⁾. Dennoch bleiben die

77) Brauweiler, LfD, Inv.nr. 32028 (sign. u. dat. Franz Hermens, 20.8.1911): unveröffentlicht.

78) CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 28.

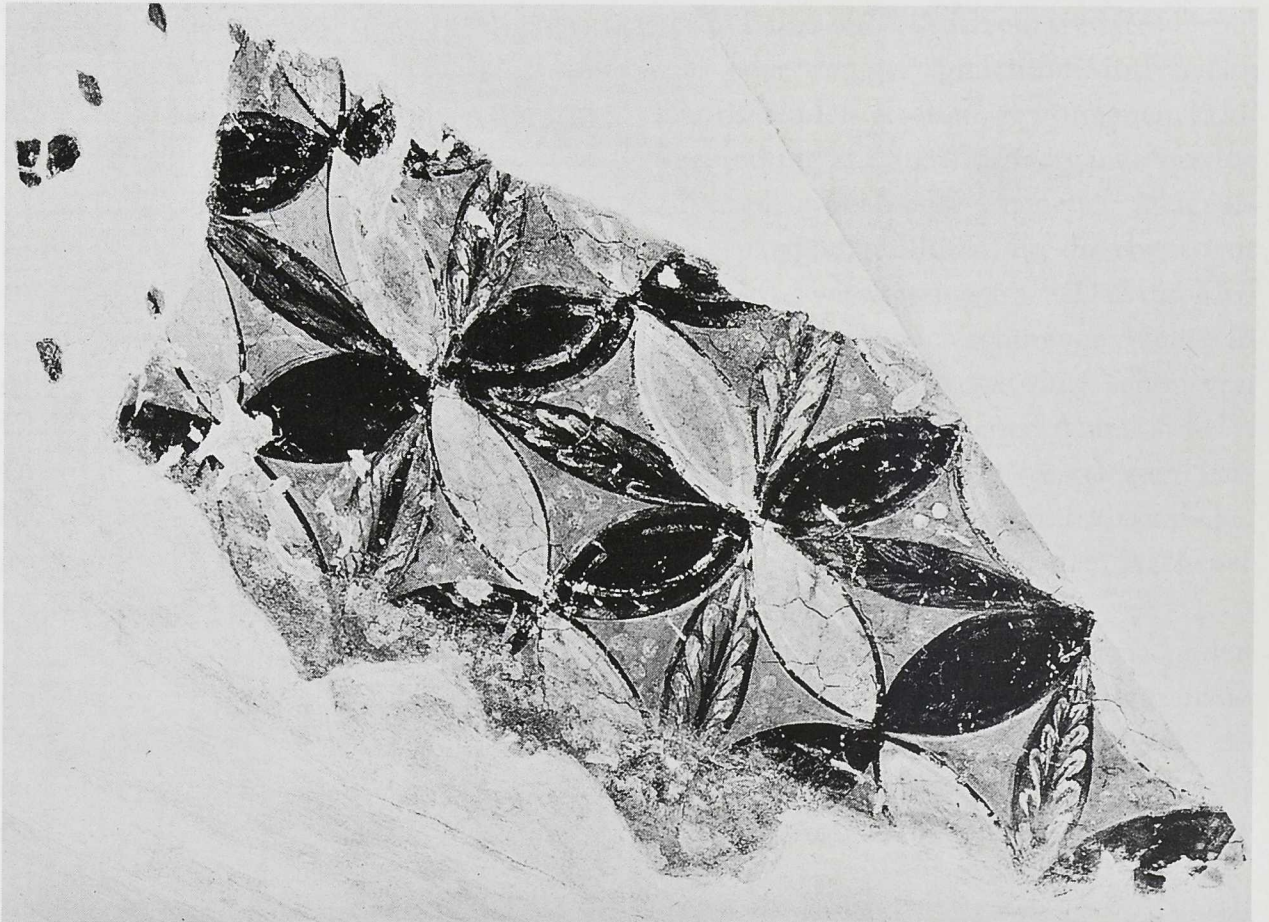


Abb. 17 Essen-Werden, ehem. Abteikirche, Westbau, Laibungsmalerei der Südempore

eklatanten motivischen Divergenzen unerklärlich, scheint der Versuch, Details der Faltengebung für einen Stilvergleich heranzuziehen, allzu gewagt. Nicht einmal die Beobachtung der überlängerten Proportionen in der Kopie von Olbers, für die man durchaus Analogien in der oberitalienischen Malerei der Zeit benennen könnte, wird durch die Wiedergabe bei Hermens bestätigt. Übereinstimmung besteht hingegen in der Merkwürdigkeit verschiedenfarbiger Gründe, die die Figuren offenbar in voller Länge hinterfangen, während man, nach den erhaltenen Beispielen der Zeit zu schließen, viel eher einheitlich quer gelagerte Streifengründe erwarten würde⁷⁹⁾.

Alles in allem sind die Befunde also zu unspezifisch, um die Nachricht, Otto III. habe für dieses Unternehmen einen berühmten Maler aus Italien kommen lassen, am Vergleich der Denkmäler evident machen zu können. Man mag aber dennoch nach den historischen Umständen fragen, in denen die angebliche Berufung des *Johannes ... natione et lingua*

79) Vgl. als ein charakteristisches Beispiel den Apokalypsenzyklus im Baptisterium von Novara (gegen 1000): Umberto CHERICI, *Il battistero del Duomo di Novara*, Novara 1967; vgl. Marchita B. MAUCK, *The Apocalypse frescoes of the baptistery in Novara* (diss., Tulane U. 1975), Ann Arbor 1978; Peter K. KLEIN, *Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age (IX^e-XI^e s.)*, in: *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. Etudes et documents*, 11, Genf 1979, S. 135-186, hier S. 141f., 160.

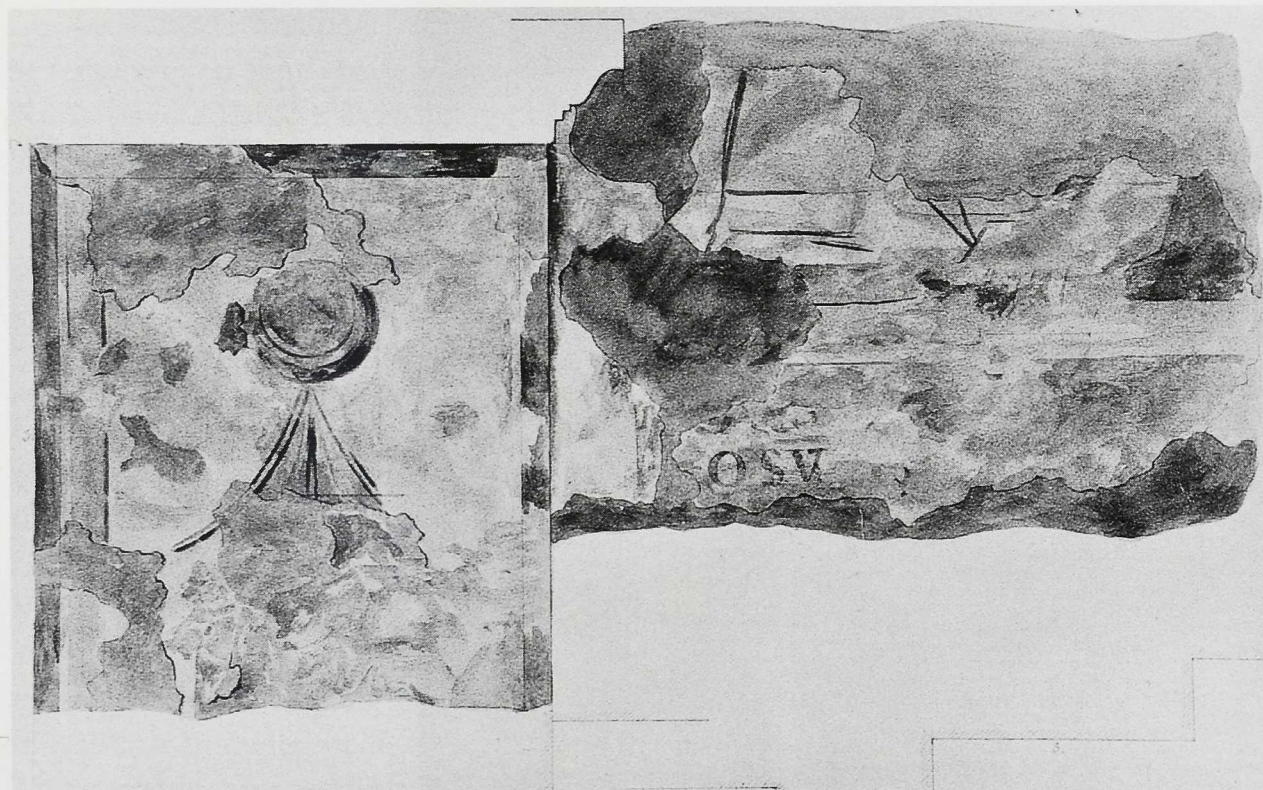


Abb. 18 Ehem. Aachen, Dom, Kaiserloge, verlorene Wandmalerei (Aquarell von A. Olbers, 1902)

Italus erfolgte. Wie die Forschung seit langem erkannt hat, kommt kaum ein anderer Zeitpunkt für die Ausführung der Aachener Malereien in Betracht als die Aufenthalte Ottos in Aachen im Jahr 997, nachdem er im Mai 996 in Rom zum Kaiser gekrönt worden war⁸⁰. Vor und nach diesem Ereignis hatte er sich alles in allem ein halbes Jahr in Italien aufgehalten, die einzelnen Stationen sind gut belegt. So war Otto im März/April 996 in Verona, dann, zur Feier des Osterfestes, in Pavia, danach in Cremona und Ravenna, im Mai und bis Mitte Juni in Rom, schließlich in Pistoia und Arezzo und bis Anfang September wieder in Pavia (um nur die wichtigeren Stationen zu nennen)⁸¹. Wohl läßt sich schließen, der junge Herrscher habe auf dieser Reise Kirchengeschmückerungen gesehen, die den Wunsch nach vergleichbarem Schmuck für die Aachener Pfalzkapelle weckten. In einzelnen Fällen läßt sich zudem rekonstruieren, daß er soeben erst fertiggestellte Malereien gesehen haben dürfte, so etwa am Beispiel der die Grabkapelle der verehrten Heiligen Nazarius und Celso in Verona schmückenden Ausmalung (Abb. 19), die einer mittlerweile verlorenen Inschrift zufolge 996 abgeschlossen war⁸². Leider zeugen von den in den sechziger Jahren

80) Vgl. zusammenfassend NORDENFALK, Milano (wie Anm. 44), S. 111 mit Anm. 31.

81) Vgl. Mathilde UHLIRZ, Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Otto II. und Otto III., Bd. 2: Otto III. 983–1002, Berlin 1954, bes. S. 245, 408; J. F. BÖHMER, Regesta Imperii II,3, neu bearb. v. Mathilde UHLIRZ, Graz/Köln 1956.

82) Verona, ehem. Grotta di S. Nazaro e Celso (Reste: Museo Civico bzw. Tomba di Giulietta): Paolo Lino ZOVATTO, L'arte altomedioevale, in: Verona e il suo territorio, Bd. II, Verona 1964, S. 479–582, hier

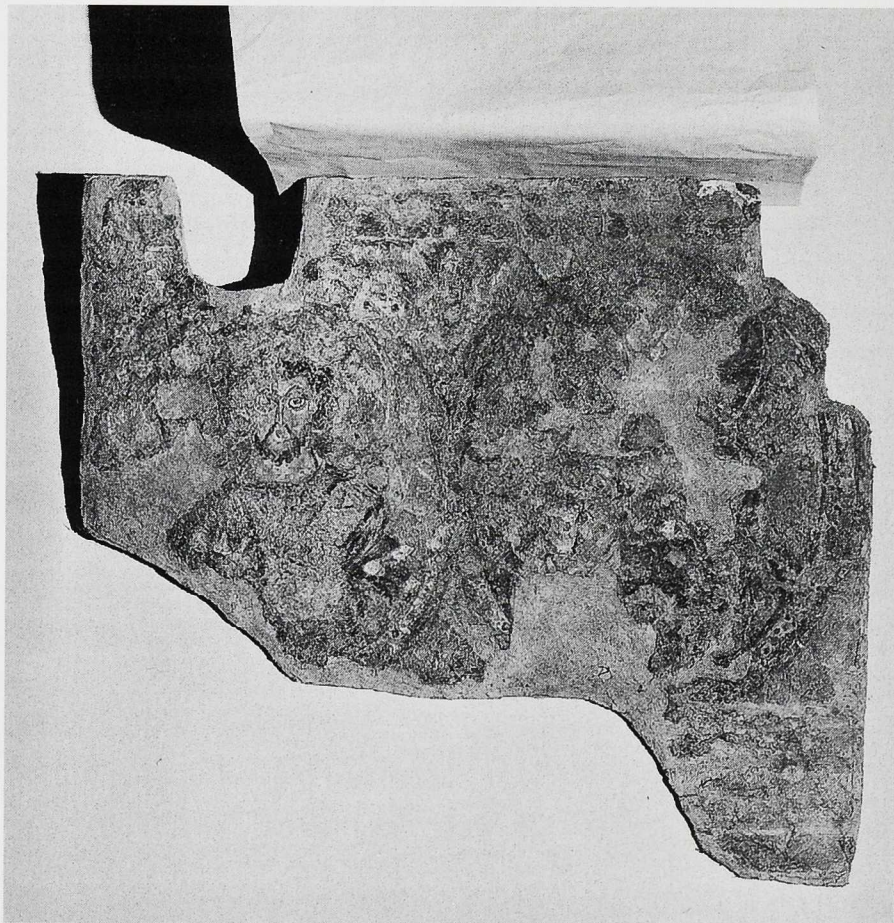


Abb. 19
Verona, ehem. Grotta di
S. Nazaro e Celso, abge-
nommene Wandmalerei

abgenommenen Fresken nur noch einige schlecht erhaltene Fragmente⁸³⁾. Andererseits ist ein so wichtiger Bereich wie die römische Monumentalmalerei der Zeit gerade für diese Jahre überhaupt kaum faßbar. Eine weitere schriftliche Nachricht bietet einen vagen Anhaltspunkt, den Blick auf die Lombardei zu konzentrieren: Dem vormals Rupert von Deutz zugeschriebenen ›Chronicon S. Laurentii Leodiensis‹ aus dem 13. Jahrhundert zufolge stammte ein gewisser *Johannes ... ordine episcopus et arte pictor egregius*, der allgemein mit dem in Aachen und Lüttich tätigen Johannes Italus identifiziert wird, aus der Lombardei (*gente longobardus*)⁸⁴⁾. Daß in der Lombardei am Ende des 10. Jahrhunderts

S. 555–560; Pietro TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Turin 1966, S. 25f.; zuletzt: Giovanni LORENZONI, *La pittura medievale nel Veneto*, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, hg. v. Carlo BERTELLI, Mailand 1994, S. 105–112, hier Abb. 130–132.

83) Zuletzt in Rom einer 1994 abgeschlossenen Restaurierung durch das Istituto Centrale di Restauro unterzogen.

84) Ps.-Rupert von Deutz, *Chronicon s. Laurentii Leodiensis*, cap. 13: ed. Wilhelm WATTENBACH, MGH SS VIII, 1848, S. 261–279, hier S. 267; nach H. Silvestre erst um 1247 vor allem aus Texten Reiners von Lüttich zusammengestellt: *Le chronicon sancti Laurentii Leodiensis dit. de Rupert de Deutz. Etude critique* (Recueil de travaux d'histoire et de Philologie 3. ser., H. 43), Lüttich 1952; vgl. Wilhelm WATTENBACH/Robert HOLTZMANN, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Die Zeit der Sachsen und Salier*, T. 3, hg. v. F.-J. SCHMALE, Nachträge zu T. 2 § 28, Darmstadt 1971, S. 175*.

eine bedeutende Wandmalerschule wirkte, ist durch geringe Reste in Mailand selbst, im Seitenschiff von Sant' Ambrogio⁸⁵⁾ durch den schon genannten Apokalypsenzyklus von Novara und durch die Ausmalung der 1007 geweihten Kirche San Vincenzo in Galliano bezeugt, die bereits als eine der Parallelen für den Laibungsfries des Umgangsfensters genannt wurde (Anm. 10).

Doch gelangt man auch mit diesen Versuchen, sich dem Charakter der Aachener ottonischen Ausmalung zu nähern, angesichts der schlechten Erhaltung der figürlichen Reste und ihrer problematischen Dokumentation wie aufgrund der unzureichenden Klärung der technischen Gegebenheiten schnell an die Grenzen. Eine weitere Schwierigkeit bei der Einordnung bietet der traditionelle Charakter der Ornamentik, deren klassischer, vom 9. bis 11. Jahrhundert gleichermaßen gebräuchlicher Motivschatz⁸⁶⁾ kaum ausreicht, die Datierung kurz vor 1000 zu sichern. Einzig das Laibungsmotiv mit seiner interessanten Parallele in Walberberg mag zur Bestätigung der ottonischen Datierung heranzuziehen sein. Von größtem Interesse wäre daher der Versuch, das durch eine schmale Zwickelöffnung heute nur schlecht einsehbare und obendrein stark vergraute und verschmutzte Fragment einer erneuten Reinigung und Untersuchung zu unterziehen. Wenn überhaupt, dann müßte sich an dieser Stelle weiterer und zuverlässigerer Aufschluß über diese Phase der Münsterausmalung gewinnen lassen.

Fragt man jedoch nach dem Programm, so sind nur noch Hypothesen zum Inhalt der Medaillonbilder möglich. In Frage kommen Heilige, wie in Verona, Galliano und Mailand, Tugenden, wie in Fulda-Neuenberg, Engel, Evangelistensymbole, wohl auch Prophetenbüsten, oder Personifikationen wie die der Seligpreisungen in Wieselburg (Abb. 14). Nach ganz geringen Resten zu urteilen ist übrigens auch mit benennenden Beschriften zu den Medaillons zu rechnen, ähnlich vielleicht den gleichfalls in Wieselburg erhaltenen⁸⁷⁾, doch geben die für Aachen allein dokumentierten Buchstaben OSV (Abb. 18) gleichfalls keine hinreichenden Anhaltspunkte mehr für die Deutung⁸⁸⁾.

So weit, so unspektakulär. Wir sehen die – freilich fragmentierten – Reste eines weitgehend traditionellen – man ist versucht zu sagen ›bescheidenen‹ – Dekorationssystems mit erkennbaren Verbindungen zu verschiedenen Bereichen frühmittelalterlicher Wandmalerei konfrontiert mit dem überschwenglichen Hymnus der literarischen Quelle, ein Anlaß, endlich auch auf den Quellenwert und die Zuverlässigkeit derselben zu sprechen zu kommen. Ihre Edition durch Pertz in den *Monumenta Germaniae Historica* als Zeugnis Lütti-

85) Mailand, Sant' Ambrogio, nördl. Seitenschiff: Anna SEGAGNI MALACART, *Affreschi milanesi dall' XI al XIII secolo*, in: *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, hg. v. Carlo BERTELLI, Bd. 2, Mailand 1988, S. 196–221, hier S. 200, 202 Abb. 269; LOMARTIRE (wie Anm. 10), S. 60–62.

86) Nachzutragen wären etwa noch ein Rautenfries mit in die Rauten eingeschriebenen Kreisen (CLEMEN, *Wandmalereien* [wie Anm. 36], Taf. 4, unten; DERS., *Monumentalmalerei* [wie Anm. 15], S. 73 Fig. 54 [Rekonstruktion]) sowie zwei bei Clemen nicht abgebildete Details: Abb. 18.

87) Zum epigraphischen Befund vgl. LANC (wie Anm. 4), S. 397.

88) Vgl. *Die Deutschen Inschriften* 31 (wie Anm. 31), S. 13 Kat.nr. 15.

cher Geschichtsschreibung aus den vierziger Jahren des 11. Jahrhunderts hat nämlich zweifellos zu einer Überbewertung ihrer Angaben durch die Kunstgeschichte geführt⁸⁹⁾. Zwar ist die demgegenüber in den dreißiger Jahren von J. F. Niermeyer vorgebrachte Kritik, es handle sich um eine späte Kompilation von entsprechend geringer Vertrauenswürdigkeit⁹⁰⁾ schon bald zurückgewiesen worden, insbesondere in der ausführlichen Analyse von Charles Lays⁹¹⁾, doch ist mit der mittlerweile auf die Jahre um 1100 oder 1110 eingependelten Datierung, die entgegen Lays in den Rezensionen seiner Monographie übereinstimmend begründet wird⁹²⁾, zweifellos der Authentizitätsgrad der in das 10. Jahrhundert zurückreichenden Informationen herabgesetzt. Von kunsthistorischer Seite ließe sich zudem auf die schon eingangs unglaubwürdig genannte Nachricht von einem ursprünglich farblosen Innenraum der Aachener Pfalzkirche und auf die für ein so frühes Datum wie 1050 befremdlichen Angaben zum Erhaltungszustand der Malereien zu verweisen. Doch bleibt ja noch die Aussage der mitgeteilten Inschriften, die, selbst wenn ihr Wortlaut angezweifelt würde, der Sache nach kaum Erfindungen sind, auch wenn die Voraussetzungen für die Kunst des Johannes, den überkommenen Resten nach zu schließen, offenbar keineswegs ausschließlich in Italien zu suchen sind.

Aus der Zeit Heinrichs II. hat sich im Bereich der Wandmalerei kein Herrscherbild und kein Auftrag des Herrscherhauses erhalten. Allenfalls eine gemalte Inschrift wäre hier zu nennen, die als aufwendig gestaltete Weiheinschrift nachträglich auf eine ältere Putzschicht in der Kapelle der Alten Hofhaltung zu Bamberg aufgebracht wurde und von der Forschung auf eine Weihe durch den 1020 in Bamberg weilenden Papst Benedikt VIII. bezogen wird⁹³⁾. Der ungewöhnliche Befund einer monumentalen Purpurinschrift (mit weiß aufgetragenen Buchstaben auf purpurfarbenem Grund) kann wohl zu Recht mit dem kaiserlichen Bistumsgründer in Verbindung gebracht werden⁹⁴⁾.

89) Früher der Zeit Bischof Wazos (1042–1048) zugeschrieben, s. MGH SS IV (wie Anm. 22).

90) J. F. NIERMEYER jr., *Onderzoekingen over Luikse en Maastrichtse oorkonden en over de Vita Balderici ep. Leodiensis*, 1935; so auch Wilhelm WATTENBACH/Robert HOLTZMANN, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Die Zeit der Sachsen und Salier, T. 1. Das Zeitalter des ottonischen Staates*, Neuausgabe von F.-J. SCHMALE, Köln/Graz 1967, S. 146 (vgl. dagegen Anm. 67).

91) Charles LAYS, *Etude critique sur la ›Vita Balderici episcopi Leodiensis‹* (Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, CX), Lüttich 1948, bes. S. 29, 111ff., 154ff.

92) So u. a. Ch. Dereine, *Rez. von LAYS*, in: *Scriptorium* 3, 1949, S. 137–139; vgl. zusammenfassend: WATTENBACH/HOLTZMANN (wie Anm. 65), T. 3, hg. v. F.-J. SCHMALE, *Nachträge § 13*, bearb. v. Walter PREVENIER, Darmstadt 1971, S. 52*f.

93) Freundlicher Hinweis von Hans Peter Autenrieth. – Die Nennung des Papstes in dem lückenhaft überlieferten Text ist nicht gesichert, eine entsprechende Ergänzung der Dedikationsinschrift jedoch plausibel, s. Rudolf RAUH, *Die Dedikationsinschrift der Thomaskapelle in der Alten Hofhaltung zu Bamberg*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 1936, S. 202–204; zum baulichen Befund vgl. *Vorromanische Kirchenbauten* (wie Anm. 2), S. 33 (F. OSWALD).

94) Die abgenommene Inschrift befindet sich heute im Besitz der Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Seen und Gärten in Bayern und ist in der Altdeutschen Galerie in Bamberg ausgestellt: EXNER, 1998 (wie Anm. 2), Abb. 160; Matthias EXNER/Sebastian SCHOLZ, *Gemalte monumentale Inschriften. Kunst-*



Abb. 20 Aquileja, Dom, Apsis, Wandmalerei (Ausschnitt mit Darstellung der kaiserlichen Familie)

Das nächste Beispiel, das hier anzuführen wäre, weist bereits über das Ende der sächsischen Dynastie hinaus und lenkt erneut den Blick auf Oberitalien: In der Apsis des Doms zu *Aquileja* finden sich Bildnisse der ersten salischen Herrscher (Abb. 20), die aus kunsthistorischer Sicht noch im Rahmen der ottonischen Kunst zu betrachten sind⁹⁵). Für die Darstellungen Konrads II. und seines noch jugendlichen Sohnes Heinrich (des nachmaligen Heinrich III.) sowie der Kaiserin Gisela liefert die für 1031 gesicherte Weihe des Doms einen terminus ad quem. Die Mitglieder der kaiserlichen Familie werden durch die Heiligen der Kirche von Aquileja der in einer zentralen Mandorla thronenden Muttergottes empfohlen, der sich in gleicher Weise von der anderen Seite der Erbauer der Kirche,

historische und paläographische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler in Bayern, in: *Inscript und Material. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik* (Ingolstadt 1997), hg. v. der Inschriften-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (i. Vorb.).

95) Luigi MAGNANI, *Gli affreschi della basilica di Aquileia*, Turin 1960; Otto DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 112 mit Taf. 8; SCHRAMM, *Kaiser und Könige* (wie Anm. 17), S. 107f., 226f. Abb. 142; Karl SCHMID, *Zum Haus- und Herrschaftsverständnis der Salier*, in: *Die Salier und das Reich*, Bd. 1, hg. v. Stefan WEINFURTER und Helmuth KLUGER, Sigmaringen 1991, S. 21–54, hier: S. 26ff.

Patriarch Poppo, und ein weltlicher Stifter nähern, wohl Herzog Adalbero von Kärnten. Dies entspricht einer als Apsisbild geläufigen Komposition römischer Tradition, der hier durch die Versammlung der Großen der Zeit ein besonderer Anspruch zuwächst⁹⁶). Die Malereien wurden im Zuge der Freilegung schwer beschädigt und anschließend in zum Teil entstellender Weise übermalt, was insbesondere beim Kopf der Kaiserin den Befund verunklärt hat. Der Kopf des Kaisers mit Bügelkrone und Pendilien darf jedoch nicht zuletzt dank der zumindest 1733 noch vollständig lesbaren Bezeichnung »Conradus Imperator« als wichtiges Zeugnis frühmittelalterlicher Herrscherikonographie und der imperialen Kunstpolitik gelten⁹⁷). Zugleich wird mit dieser Darstellung noch aus der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts ein Bildtypus überliefert, mit dem man wohl auch in der Zeit der sächsischen Herrscher rechnen darf⁹⁸).

Am Ende dieses Überblicks sei jedoch noch an ein Werk der *Mosaikkunst* erinnert, das als Stiftung des ottonischen Hauses gelten darf und im Unterschied zu den gemalten Zeugen herrscherlicher Aufträge in der Monumentalmalerei trotz verlustreicher Transferierung und Restaurierung doch immerhin erhalten blieb. Gemeint ist das Mosaik über dem Grabe Ottos II. im Atrium der Peterskirche in Rom⁹⁹), das lange Zeit offenbar große Verehrung genoß¹⁰⁰) und beim Abbruch von Alt St. Peter in die vatikanischen Grotten übertragen wurde¹⁰¹). Das Werk wird wohl zu Recht auf einen Auftrag der Kaiserin selbst zurückgeführt¹⁰²), da der zentrale Inhalt der Darstellung, das Bild des segnenden Christus,

96) Joachim Ehlers hat zu Recht daran erinnert, daß die Wiedergabe des Herrscherpaars mit dem kleiner wiedergegebenen Thronerben grundsätzlich der Darstellung Ottos II. mit seiner Gemahlin Theophanu und dem jugendlichen Otto III. auf der Elfenbeintafel des Castello Sforzesco in Mailand (Mailand, 1983) entspricht: SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale (wie Anm. 69), S. 144f., 482 Nr. 75 (mit der älteren Lit.); SCHRAMM, Kaiser und Könige (wie Anm. 17), S. 75f., 195, Abb. 93; Kat. Bernward (wie Anm. 50), S. 67f., Kat.nr. II-25 (H. FILLITZ).

97) Nach SCHRAMM (wie Anm. 17, S. 107) wäre vermutlich in dem Eintreten Konrads beim Papst für die Ansprüche Aquilejas gegenüber dem Patriarchen von Grado ein wesentlicher Grund dafür zu sehen, daß Poppo das Bildnis des Kaisers auf die von ihm geprägten Münzen setzen und ihn in der Apsis des Domes darstellen ließ.

98) Ein weiteres Denkmal dieser Generation sei wenigstens kurz angezeigt: H. P. Autenrieth hat in der Diskussion an die Ausmalung des Westbaus des Essener Münsters erinnert, die mit einer Bauherrin aus dem ottonischen Hause, der Essener Äbtissin Theophanu (1039–1058), einer Enkelin Ottos II., in Verbindung gebracht werden kann. Die schlecht erhaltenen, in den dreißiger Jahren restaurierten Malereien gehören in die Mitte des 11. Jhs., vgl. CLEMEN, Monumentalmalerei (wie Anm. 15), S. 97–131, 427ff., 753f. 99) Vgl. SCHRAMM/MÜTHERICH, Denkmale (wie Anm. 69), S. 145f., 482 Nr. 78 (mit der älteren Lit.).

100) Vgl. Ferdinand GREGOROVIVS, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom 5. bis 16. Jahrhundert, 7. Aufl., Stuttgart/Berlin 1926, Bd. 3, S. 379f.

101) S. Giacomo GRIMALDI, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733, ed. Reto NIGGL (Codices e Vaticanis selecti, XXXII), Rom 1972, S. 274f. mit Fig. 140.

102) Vgl. Carl Maria KAUFMANN, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten, München 1902, S. 6, 18, 32–39.

schon bei Thietmar von Merseburg als Schmuck des Kaisergrabes beschrieben wird¹⁰³). Soweit der stark veränderte Zustand dies entscheiden läßt, erscheinen auch Überlegungen plausibel, das überlieferte Mosaik mit der Dreiviertelfigur Christi zwischen den Apostelfürsten Petrus und Paulus aufgrund seiner isolierten Stellung in der stadtrömischen Kunst einer nicht-römischen (byzantinischen?) Werkstatt zuzuschreiben¹⁰⁴), für die Theophanu als Auftraggeberin naheliegend wäre¹⁰⁵).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Rheinisches Landesamt für Denkmalpflege, Brauweiler: Abb. 1, 5–7, 11–13, 15–18; Nachlaß P. E. Schramm, München: Abb. 2a–b, 20; Kunstdenkmäler (wie Anm. 31), Fig. 104: Abb. 3a; Foto Marburg: Abb. 3b–c; KREUSCH (wie Anm. 36) Fig. 3 und 5: Abb. 4a–b; British Library, London: Abb. 8; Oskar Emmenegger, Zizers: Abb. 9; Leo Schaefer, Rheinbach: Abb. 10; Bundesdenkmalamt Wien: Abb. 14a–b; Istituto Centrale di Restauro, Rom: Abb. 19.

103) »*terreque commendatur, ubi introitus orientalis paradisi domus sancti Petri cunctis patet fidelibus et imago dominica honorabiliter formata venientes quosque stans benedicit*«: Thietmar von Merseburg, *Chronicon* III, 25, ed. Werner TRILLMICH (Ausgewählte Schriften zur Deutschen Geschichte des Mittelalters), Darmstadt 1957, S. 112f.

104) KAUFMANN (wie Anm. 102), S. 35ff.; vgl. Guglielmo MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma*, Rom 1967, S. 277f.; Walter OAKESHOTT, *The mosaics of Rome*, London 1967, S. 243 mit Abb. 138.

105) Ohne ausreichende historische Grundlage die Spätdatierung bei Stephan WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 18), S. 66, die im Anschluß an De Rossi demgegenüber im Brand des Jahres 1167 einen terminus post quem vermutet; dagegen bereits MATTHIAE (wie Anm. 104), S. 278.