Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 43 (1987)

Artikel: Zur spätantiken und frühmittelalterlichen Malerei beidseits der Alpen
Autor: Eggenberger, Christoph
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835441

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zur spätantiken und frühmittelalterlichen Malerei beidseits der Alpen

Christoph EGGENBERGER

Le plafond peint de l'église Saint-Martin à Zillis dans les Grisons, daté des environs de 1200, montre à quel point les peintres romans se réfèrent aux modèles de l'Antiquité tardive. Le schéma suivi est celui de la partition en panneaux, à l'exemple des peintures bien connues du plafond constantinien de Trèves. Entre le IVe et le VIe siècle, l'évêché de Coire devait disposer de modèles appropriés, comme le laisse supposer le décor de la chapelle funéraire de Saint-Etienne à Coire, tombeau des anciens évêques de la ville. Le schéma décoratif est ici à rapprocher de celui du tombeau de Saint Pierre à Rome. Les peintures y rappellent non seulement la sepultura ad sanctos, *mais aussi la marche des évêques* ad limina. *En dernier lieu, la peinture de l'hypogée de Santa Maria in Stelle près de Vérone est confrontée au plafond de Zillis et au Vergilius Romanus.*

Die Epochenbezeichnungen spätantik und frühmittelalterlich werden hier im Sinne der mediävistischen Kunstgeschichte angewandt, gemeint ist also die Periode vom 4. bis ins 9. nachchristliche Jahrhundert. Im Vordergrund stehen Malereien aus Churrätien und Oberitalien. Ein Hauptwerk der Malerei dieser Zeit ausserhalb dieser Region, die konstantinischen Deckengemälde in Trier[1], werden dabei mit einem Hauptwerk der mittelalterlichen Deckenmalerei, mit der Bilderdecke von St. Martin in Zillis im Schamsertal (Graubünden) aus der Zeit um 1200[2] in Verbindung gebracht – auf den ersten Anhieb ein kühnes Unterfangen, zwei herausragende, allein stehende Werke in grosser zeitlicher und geographischer Distanz zusammenzubringen! Doch der bisher nicht durchgeführte Vergleich drängt sich geradezu auf, da die Künstler an beiden Orten die gleiche Aufgabe zu bewältigen hatten. War die Ausmalung einer Decke in römischer Zeit nichts Ungewöhnliches, wie verschiedene Referate des Kolloquiums gezeigt haben, so erstaunlich ist es, eine mit figürlichen Szenen bevölkerte gemalte Kassettendecke im Trier des 4. Jahrhunderts vorzufinden! Und auch in romanischer Zeit stellt eine bemalte Decke eines Kirchenschiffes kein Novum oder gar ein Unikum dar. Überraschend ist es aber zu sehen, wie die Maler von Zillis die neutestamentlichen Szenen und den einrahmenden Wasserfries mit den Mischwesen aufteilen auf 153 Bildfelder!

Die bruchstückhafte Erhaltung der einschlägigen Denkmäler – die Deckenmalereien waren aus statischen Gründen besonders gefährdet – zwingt uns leider dazu, einige spekulative Überlegungen einzuflechten. Auch ein streng wissenschaftlicher Ansatz darf dieses Vorgehen nicht ausschliessen, da wir sonst die Zusammenhänge nicht zu erfassen vermögen.

Umso erfreulicher ist es, gerade an der Decke von Zillis Bildelemente entdecken zu können, die eindeutig darauf hinweisen, dass sich die Maler qualitätsvollen spätantiken Vorlagen bedienen konnten. Allein schon diese Feststellung lässt aufhorchen: wie kommt es, dass Maler in einem abgelegenen Alpental zu derartigem Material Zugang erlangen konnten? Die Verkehrsgeschichte lehrt uns, dass das Schams seit vorgeschichtlicher Zeit als Zugangsweg zum Splügenpass als einem bedeutenden Alpenübergang gedient hatte. Schon zur Zeit der Entstehung der Zilliser Bilderdecke wurde die Schlucht als via mala bezeichnet, Viamala nennen wir noch heute den engen Einstieg ins Schamsertal[3]. Somit dürfen wir sowohl Oberitalien wie das Bodenseegebiet als Lieferanten des Vorlagematerials ansehen. In der Tat sind es das Inselkloster Reichenau im Bodensee wie auch Mailand, Verona, Ravenna und Rom, wo der Ursprung dieses Materials zu suchen ist. Aber auch die Maler waren mobil entlang diesen Verkehrsachsen; wir müssen mit Wanderkünstlern rechnen, da wir in Zillis kein Atelier annehmen können.

In besonders frappanter Weise lässt sich das Vorlagematerial bei der Gegenüberstellung der Zilliser Verkündigung an die Hirten (Abb. 1) mit dem bukolischen Motiv des Grazien-Sarkophages im Thermenmuseum in Rom fassen (Abb. 2)[4]. Dass die antike Bukolik ihre Nachwirkungen in Dichtung und bildender Kunst hatte, ist keine neue Einsicht; man könnte einwenden, dass derartige Übereinstimmungen zu banal seien, um wirklich als stichhaltige Beweise zu gelten. Allerdings werden wir hier mit einem Grad von Übereinstimmung konfrontiert, den wir nicht mehr als allgemeinen Reflex der reichen antiken bukolischen Tradition im Mittelalter erklären können - der Maler von Zillis gibt hier ganz eindeutig ein Zitat wieder! Dass dem so ist, belegen die dabei aufgetretenen Missverständnisse deutlich.

1. Simon 1986.

2. Noch immer unübertroffen: Poeschel 1941; Murbach/Heman 1967; Brugger 1981; Eggenberger 1986 b, 233-270.

3. Poeschel 1943, 177-179.

4. Reinle 1968, 526.

Die Analyse verschiedener anderer Bildelemente bestätigt, dass die in Zillis tätige Malerwerkstätte unmittelbaren Zugang hatte zu wertvollen Originalen der spätantike Kunst, vornehmlich stadtrömischer Provenienz. An anderem Ort wurde der Bezug zur illustrierten Gesamtausgabe der Werke des Aurelius Prudentius Clemens von ca. 405 herausgearbeitet[5], ebenso zu den Nil- und Wasserfriesen, die im spätantiken Rom geläufig sind, seit dem 4. Jahrhundert auch in der kirchlichen Mosaikkunst[6].

Zum Schluss bleibt die Frage nach der äusseren Form der Zilliser Bilderdecke. Warum wählten Auftraggeber und Künstler diese Form der Bemalung, warum zwängten sie die Szenen der Viten Christi und des heiligen Martin in einzelne Bildfelder von ca. 90 x 90 cm? Fragen, die letztlich nur mit Mutmassungen beantwortet werden können.

Zum einen müssen wir die suggestive Kraft des Vorlagematerials in Betracht ziehen, eines Materials, das ausschliesslich in kleinen und kleinsten Formaten zur Verfügung stand. Auf der anderen Seite gilt es aber zu bedenken, dass die Maler in monumentalen Formen und Kompositionen dachten, wie wir an anderer Stelle ausführen konnten[7]; die Maler hatten durchaus die Decke als Ganzes vor sich, als sie sich an die Detailgestaltung machten (Abb. 3).

Die in stark restaurierter Form überlieferte Decke von St. Michael in Hildesheim aus der Zeit um 1240[8] zeigt uns, wie die romanischen Künstler eine solche Aufgabe auch zu bewältigen verstanden – andere Beispiele haben den Nachteil, dass es sich dabei nicht um Malerei auf Holzbrettern handelt[9]. In Hildesheim bemalten die Künstler an Ort eine Decke, die aus 1300 Einzelbrettern von einem Meter Länge zusammengefügt wurde. Sie komponierten darauf eine monumentale, in sich geschlossene und als Ganzes wahrzunehmende Komposition, die Wurzel Jesse, begleitet von rahmenden Feldern mit Aposteln, Propheten und Personifikationen. Wie sehr gerade diese Form der Deckenmalerei bis in unser Jahrhundert als der Inbegriff kirchlicher Kunst angesehen wurde, davon zeugen die getreuen Kopien, so aus dem Jahr 1901 von Carl Glauner in der neuromanischen Pfarrkirche Marie Hilf in Haslen AI[10].

Das Hildesheimer Deckengemälde war ein zur Zeit seiner Entstehung modernes Kunstwerk, was wir der stilistischen Analyse abzugewinnen vermögen[11].

Damit soll nicht gesagt sein, dass die Zilliser Bildtafeln nur als retrospektiv einzustufen seien, einzelne Tafeln wie auch die Decke als Ganzes sind im Gegenteil durchaus auf der Höhe der Zeit, einer Zeit, die wir eine Generation früher als Hildesheim zu fixieren haben. Susanne Brugger-Koch hat auf die modernen Elemente speziell hingewiesen[12]. Der Blick zurück muss in der Zeit um 1200 als aufgeschlossen eingestuft werden, wir sind in der Zeit einer neuen Renaissance[13]. Die Einteilung in relativ kleine Felder und die nachgewiesene Ausführung der Malerei auf der Staffelei – d.h. nicht *in situ*, sondern bevor die Tafeln in die sie haltenden Leisten eingeschoben wurden – nimmt die spätere Praxis der Tafelmalerei voraus, einer Bildform, welche die spätgotische Kunst wie keine andere Gattung prägen wird. Auch die Malerei der einzelnen Tafeln ist also hochmodern, ja sie nimmt etwas voraus, was erst ein bis zwei Jahrhunderte später zur Blüte gelangen wird.

Dies allein reicht aber für die Erklärung der besonderen Form der mit figürlichen Szenen bemalten Kassettendecke in Zillis nicht aus. Mit letzterem Begriff ist das entscheidende Stichwort genannt: Kassettendecke, eine Erfindung der römischen Architektur, zunächst angewandt als dreidimensionale Gliederung von Decken und Gewölben – wie besonders eindrücklich im Pantheon zu fassen. Die Auftraggeber im Umkreis Konstantins des Grossen – wohl Maxima Fausta – hatten diese Form der Deckengestaltung vor Augen, als sie den in Trier tätigen Hofmalern Anweisung gaben, die Decke des zentralen Palastgemaches als Kassettendecke zu malen. Die Künstler hatten die Kassetten illusionistisch nachzuahmen, die tiefliegenden Bilder waren mit schweren Rahmen umgeben, die Tiefe vortäuschen sollen (Abb. 4).

Nicht anders wird in Zillis, wenn gleich in ganz andersartiger Ausformung, der gleiche Gedanke umgesetzt in die romanische Kunstsprache. Schwere Ornamentbänder sind um jedes Bildfeld gelegt, Ornamente, die nur ganz am Rande vom byzantinischem Ornamentschatz hergeleitet werden können – es sind vielmehr Formen der bäuerlichen Kunst der Alpenregion, die selbstredend antike, römische, griechische, auch ostgotische, insulare und byzantinische Formen aufgesogen hat[14]. Die schweren Ornamentbänder dienen in Zillis aber in erster Linie der Kassettenbildung, dem illusionistischen Effekt, die Bildfelder als in der Tiefe liegend erscheinen zu lassen! Dass dies nicht aus der Luft gegriffen ist, zeigt die Verdoppelung der Rahmung jedes Feldes: zu den eigentlichen, in den Bildkompositionen integrierten Rahmenelementen treten die ornamentierten Leisten des Trägersystems der Decke – vergleichbar dem feinen gewundenen Band mit den Rosetten an den Schnittstellen, wie es in Trier zu sehen ist; es soll dort einen in Gold getriebenen Zierstab imitieren.

5. Beer 1980, 15-70; Eggenberger 1986 a, 3-8.

6. Santa Costanza: Stern 1958, 157-218. Daran anschliessend in den Mosaiken von Jacopo Torriti in San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore, s. Eggenberger 1986 b, 237.

7. Eggenberger 1986 b, 249.

8. Sommer 1966; Klamt 1972, 268.

9. Siehe: Lambach, Saint-Savin-sur-Gartempe, Civate, Auxerre. - Demus 1968, *passim*.

10. Fischer 1984, 428 Abb. 484.

11. Deuchler 1970.

12. Brugger 1981, 127-130.

13. Weimar 1981.

14. Dies als Kommentar zu Townsley 1974, 22-30.

Zwei letzte Bemerkungen zu Zillis: Die Decke von Trier ist geprägt durch die Darstellung der verschiedenen Personifikationen, der Sapientia, der Pulchritudo, der Iuventus und der Salus, der Psyche mit Amor neben den Dichter- und Philosophenporträts. Sie sind in Zillis von der Decke weggenommen und an die unmittelbar angrenzende Wandfläche gesetzt worden, im Mäander finden sich Felder mit Büsten, die am ehesten als die Personifikationen der Tugenden zu deuten sind, abwechselnd mit den Kronreifen, die wir als ravennatisches Erbstück ansehen dürfen (Abb. 5). Und ganz zum Schluss: Wenn es noch der weiteren Bestätigung bedarf, zeigt die unterschiedliche stilistische Ausformung der letzten Reihen der Decke mit der Passion und der Vita des heiligen Martin, wie sehr die Maler von Zillis auf die qualitätsvollen Vorbilder angewiesen waren. Wie nicht anders zu erwarten, haben in diesem spätantiken Vorlagematerial die Darstellungen zu Passion gefehlt, selbstverständlich auch die Martinsszenen. Die Maler mussten sich dafür an anderen Vorlagen orientieren, die dann auch zu einem veränderten Stil geführt haben!

Die Kenntnis der genannten spätantiken Quellen im Alpengebiet darf nun aber nicht als überraschendes Novum angesehen werden. Gerade Churrätien ist uns ja ein Beispiel einer Kultur-Kontinuität von der Römerzeit zur christlichen Zeit bis hin in die Neuzeit. Und so interessiert es zu sehen, dass wir in Chur im 5. Jahrhundert, also zur gleichen Zeit, in der wir 451 erstmals den Bischof von Chur, Asinio, als Teilnehmer an der Synode von Mailand fassen können, Malereien ersten Ranges finden. Die Grabkammer unter St. Stephan ist zwar seit den Forschungen von Hilde Claussen und Walther Sulser ein bekanntes Monument, doch in seiner Bedeutung und in seinem Anspruch noch weit unterschätzt[15]. Zu den Untersuchungen und Interpretationen von Hilde Claussen seien hier einige Ergänzungen angefügt.

Mit vielen Unbekannten ist uns der Zugang zu St. Stephan erschwert. Das Patrozinium des Erzmärtyrers wird erst seit dem 12. Jahrhundert bezeugt; das Patrozinium erfreute sich aber seit der Auffindung der Gebeine des Heiligen in Jerusalem im Jahre 415, besonders im 5. und 6. Jahrhundert grosser Beliebtheit. In Konstantinopel und Mailand wurden Stephanskirchen geweiht, in Mailand erstmals um 431, noch vor der Weihe von Santo Stefano Rotondo in Rom. Ohne dies mit Sicherheit belegen zu können, dürfen wir also das Stephanspatrozinium als das ursprüngliche ansehen. Da die Grabkammer mit grosser Wahrscheinlichkeit als Bischofsgruft angelegt worden war, ist es naheliegend, ein wichtiges Patrozinium anzunehmen, ohne das die *sepultura ad sanctos* wenig Sinn hätte[16].

Und damit steht auch die Ausmalung des Raumes in engem Zusammenhang; die Ikonographie wird bestimmt von der Funktion des Raumes, ohne dass wir deswegen gerade ausschliesslich sepulkrale Bildelemente erwarten dürfen. Die zu Grabe gelegten Bischöfe lassen sich von sechs Aposteln zum Thron Gottes geleiten. Dargestellt finden wir an der östlichen Schildwand der als Hypogäum angelegten Grabkammer zwei Gruppen kräftig ausschreitender Apostel, drei zu beiden Seiten; sie schreiten aufeinander zu – oder besser auf eine Mitte hin, die zunächst nicht ins Auge springt. In den von Hilde Claussen vorgeschlagenen Rekonstruktionen halten die Apostel Kronen oder Kränze, in den verhüllten Händen[17]. Das Zentrum, zu dem die Apostel hinschreiten, ist entweder in den Darstellungen des Tonnengewölbes zu suchen, oder aber in der in der Schildwand eingelassenen Nische; dort sind noch Reste eines wenig später entstandenen Mosaiks zu erkennen – Hilde Claussen rekonstruiert das Mosaik als ein Lamm Gottes auf dem Paradiesesberg. Das Tonnengewölbe ziert eine Weinranke, die aus den seitlichen Volutenkrateren aufsteigt; sie ist bevölkert von heraldisch angeordneten Vogelpaaren und von Pfauen, die das Ewige Leben versinnbildlichen und deshalb hier ihren besonders sinnvollen Platz haben (Abb. 6, 7).

Die Enge des Raumes – 7 × 4,5 m – und die sich über alle Wand-und Gewölbeflächen hinziehende Malschicht ergab im ursprünglichen Zustand den Effekt, dass der in die Kammer Eintretende sich in eine andere Welt versetzt fühlte, da er von den Motiven der Malerei so sehr umfangen wurde, dass er sich ihrer Wirkung nicht entziehen konnte. Das tönt banal, besonders für uns bildgesättigte Menschen des späten 20. Jahrhunderts. Doch der Christ des 5. Jahrhunderts hatte wenig Umgang mit Bildern, Bilderbücher waren ein kostbarer Luxus und keineswegs jedem Gläubigen zugänglich. Schon die Römer waren sich der suggestiven Wirkung der totalen Raummalerei bewusst, die Christen lernten davon, ihnen war die Schaffung einer anderen Welt ein inneres Bedürfnis; in den Katakomben konnten sie im Verborgenen dem neuen, noch nicht anerkannten Glauben sich hingeben. Die Kirche übernahm die Raummalerei, zunächst nicht in dieser allumfassenden Art, denken wir an Santa Maria Maggiore aus den 430er Jahren, zum Beispiel. Dort wirkt neben den Bildern die Architektur, die Säulenbasilika steht im Vordergrund, die Mosaikfelder sind in die Architektur eingefügt. Oestliche Impulse führen dann zu totalen farbigen – ornamentalen und figurativen – Raumgestaltungen; Ravenna mit seinen Bauten ist da an erster Stelle zu nennen, mit dem Baptisterium der Kathedrale (458), mit dem Mausoleum der Galla Placidia (450). Auf vorikonoklastische Vorbilder geht die musivische Gestaltung der Zeno-Kapelle in Santa Prassede in Rom zurück, entstanden im Auftrag Papst Paschalis I. (817-824).

Hilde Claussen hat für die Erklärung der eigenartigen Komposition der sechs einer Mitte zustrebenden Apostel ein stadtrömisches Apsidenbild genannt,

15. Sulser/Claussen 1978.

16. Sulser/Claussen 1978, 136.

17. Sulser/Claussen 1978, 121.

dasjenige von Sant'Andrea della Catabarbara, das uns lediglich in den Kopien des 17. Jahrhunderts fassbar bleibt[18] (Abb. 8). Der Hinweis deutet in die richtige Richtung, ist aber in unseren Augen zu vage. So sehr wir einerseits auf Vermutungen angewiesen sind, so überraschend deutlich zeichnen sich präzise Konturen ab, wenn es darum geht, den geistigen, den theologischen Anspruch des Bildprogrammes zu definieren. Es liegt auf der Hand, dass sich die Churer Bischöfe an Rom orientierten; ihre Zugehörigkeit zur Erzdiözese Mailand – bis ins 9. Jahrhundert – hinderte sie nicht, ihre Unabhängigkeit zu demonstrieren. Dass sich die Bischöfe dabei für ihre Grablege an die Gruft von Alt St. Peter anlehnten, ist weiter nicht verwunderlich. Mit der in der Forschung neuen Einführung des Elfenbeinreliefs an der Vorderseite des sog. Kästchens von Pola, heute im Museo Archeologico zu Venedig, soll gerade diese Verbindung belegt werden (Abb. 9). Wie Tilman Buddensieg und Paul Künzle zeigen konnten, widerspiegeln die Reliefs Bilder, die in Alt St. Peter vorgeprägt waren und zwar in konstantinischer Zeit: die *traditio legis* auf dem Deckel des Kästchens und die um den leeren Thron versammelten sechs Apostel auf der Vorderseite[19]. Der leere Thron – die Hetoimasie – ist bereitet für die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag. Unter dem Thron steht das Lamm Gottes auf dem Paradiesesberg mit den vier Flüssen; über dem Thron folgt ein Streifen mit einem Teil des Lämmerfrieses, der sich auf den anderen Wänden des Kastens fortsetzt. Im Unterschied zur Sechszahl der Apostel, ist die Vierzahl der Lämmer auf der Vorderseite nicht zwingend. Auf dem obersten Streifen erscheint das Kreuz, eine *crux gemmata*, flankiert von Tauben.

Die sechs Apostel werden eingerahmt von Palmen, was das Relief deutlich in die Umgebung der eschatologischen Darstellungen rücken lässt, wie sie verschiedene Apsiden in und ausserhalb Roms zieren[20]. In Chur ist von der Malerei in der Grabkammer von St. Stephan genügend Substanz erhalten geblieben, um zu sagen, dass die Palmen dort sicher fehlten. Es ist aber zu bedenken, dass es ihrer gar nicht bedurfte; die endzeitliche Paradiesesvorstellung wird ja durch die Weinranke im Tonnengewölbe bereits überdeutlich evoziert.

Die Parallele zwischen der Vorderseite des Kästchens von Pola und der Schildwand von St. Stephan ist frappant; wir verfälschen die Vergleichsmöglichkeit nicht, wenn wir uns beim Kästchen auf die Hauptdarstellung der von den Aposteln flankierten Hetoimasie konzentrieren. Die folgenden Bildelemente sind da vereinigt:

- Leerer Thron,
- Agnus Dei (Lamm Gottes),
- Paradiesesberg mit den vier Strömen,
- sechs Apostel, im Hintergrund Palmen.

Stellen wir die Bildelemente von Chur daneben:

Sechs Apostel,
- Paradiesesberg mit den vier Strömen,
- Lamm Gottes (zu ergänzen),
- Weinranke im Tonnengewölbe.

An beiden Orten wollten die Künstler – oder besser die Auftraggeber (beim Kästchen vielleicht der Papst, in Chur der Bischof) – also die sechs den Paradiesesberg mit dem Lamm Gottes flankierenden Apostel darstellen. Nur als Frage sei formuliert, ob in Chur in der Nische nicht auch der leere Thron zu ergänzen sei? Die Parallele der Bilderfindung und der damit verbundenen eschatologischen Heilsaussage scheint mir so zwingend zu sein, dass eine solche Rekonstruktion zu verantworten wäre.

Mit dieser Parallele ist auch noch etwas anderes klar belegt, nämlich die Hinwendung der Churer nach Rom, hin zum Petrusgrab. Wir sehen dies auch als eine weitere Untermauerung des ins Bild gesetzten geistigen Anspruches, der schon in der Wahl des Patroziniums, bzw. im Besitz der Reliquien des Erzmärtyrers Stephan zum Ausdruck kommt. Anstelle des Petrusgrabes tritt in Chur der Loculus mit den Märtyrerreliquien; die *sepultura ad sanctos* bekommt durch das Lünettenbild eine neue Dimension; die Nähe der zu Grabe gelegten Bischöfe zu Rom, der Gang *ad limina* wird gleichsam veranschaulicht in der Stellvertretung durch die Apostel.

Die Betrachtungen zur spätantiken Malerei beidseits der Alpen sollen mit einem Monument besonderer Art abgeschlossen werden, mit dem Hypogäum von Santa Maria in Stelle ausserhalb Veronas, am Eingang zum Val Patena (Abb. 10, 11). Es ist bekannt geworden durch die Forschungen von Wladimiro Dorigo, allerdings ohne allzu grossen sichtbaren Effekt in der Forschung[21]. Offensichtlich handelt es sich um ein antikes Quellheiligtum, ein Nymphäum, das von Publius Pomponius Cornelianus zum Familiengrab umfunktioniert und um 400 dann von Christen umgestaltet wurde, indem die apsidialen Räume eine Ausmalung erhielten. Dabei sind verschiedene Phasen zu unterscheiden:

Vielleicht war es noch die Familie desselben P. Pomponius Cornelianus, die ihrer Grabstätte nach der Bekehrung zum Christentum eine christliche Note zufügte: die Darstellung der *traditio legis* im Atrium, über dem Eingang in den linken Raum. Leider ist die Malerei kaum mehr zu sehen, doch reichen die Spuren gerade noch aus, um das ikonographische Motiv eindeutig zu bezeichnen. Es ist jene Szene dargestellt, die in den Katakomben, in Santa Costanza und auf dem Kästchen von Pola wiederkehrt, immer Bezug nehmend auf die Apsisdarstellung in Alt St. Peter (lediglich als Kopie der Wiederherstellung durch Papst Innozenz III., 1198-1216, überliefert; Innozenz erneuerte mit grosser Wahrscheinlichkeit das beschädigte konstantinische Original). In einer nächsten Phase wurde das Hypogäum zur Kapelle

18. Sulser/Claussen 1978, 109; Waetzold 1964, 29 Kat.Nr. 38 f. Abb. 15.

19. Buddensieg 1959, 157-200; Künzle 1976, 22-41

20. Ihm 1960.

21. Dorigo 1968, 7-31. 151-161.

umgestaltet, und die beiden Zellen erhielten eine entsprechende Ausmalung. Heute ist nur die Ausmalung der linken Zelle erhalten, in der rechten sind einige, allerdings spätere Reste von Malereien zu sehen. Wir können nicht mit Bestimmtheit sagen, ob die rechte Zelle ursprünglich im gleichen Umfang ausgemalt war wie die linke. So oder so müssen wir den Bilderzyklus der linken Zelle als in sich geschlossen zu analysieren versuchen, da die beiden Räume klar voneinander getrennt sind. Diese Prämisse ist von Bedeutung, denn wir werden sehen, dass die Auswahl der gemalten Szenen keineswegs a priori in sich schlüssig ist. Wir haben ein weiteres faszinierendes Kapitel der Bildfindung vor uns, darüber hinaus ein Beispiel der Suche nach Bildkombinationen, nach Zusammenstellungen typologischer Zusammenhänge zwischen dem Alten und Neuen Testament, welche Theologen und Künstler des Mittelalters so sehr beschäftigt haben.

Wieder wird der in den Raum Eintretende vollständig von Farben und Formen umfangen, die engen Masse von 4,5 – 5 m Breite, 6,5 m Länge und 4,3 m Höhe lassen sich mit den Churer Massen vergleichen! Sogar der Boden ist mit einem reich gegliederten Mosaik belegt, die Decke illusionistisch als hohes Kuppelgewölbe gestaltet: die Künstler waren sich also der Enge bewusst und versuchten mit malerischen Mitteln Abhilfe zu schaffen.

Bevor man die Zelle betritt, erblickt man die genannte *traditio legis*, begleitet von der Darstellung Daniels in der Löwengrube, womit sogleich die typologische Konkordanz hergestellt wird; Daniels Rettung aus der Löwengrube wird in der Exegese des 4. und 5. Jahrhunderts – zu nennen sind hier unweit Mailands in erster Linie die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus – mit Christus *victor*, mit der Erlösung in Zusammenhang gebracht. In der Zelle kehren aus dem Buch Daniel gegriffene Szenen wieder: die drei Jünglinge vor Nebukadnezar und die Jünglinge im Feuerofen - auch sie als typologische Hinweise und zwar auf die Höllenfahrt Christi und die Auferstehung.

Die Malereien in der linken Zelle fallen zunächst einmal durch ihr grosses Format auf; ohne eigentlichen Sockel ragen die mannshohen Bildfelder vom Boden auf bis zu einem abschliessenden Mäander, der den Übergang zur gemalten Kuppelzone bildet. Der Betrachter wird bei seinem Eintritt alsogleich in das Bildgeschehen integriert, ein beispielloser Vorgang, zu vergleichen allenfalls mit Ausmalungen wie denjenigen in Dura Europos, wohin auch die stilistische Analyse mit aller Deutlichkeit hinweist. Mit etwas anderen Vorzeichen gilt dies auch für die Grabkammer von St. Stephan, nur dass dort nicht der Eintretende ins Bildgeschehen integriert wird, sondern die in den Gräber ruhenden Bischöfe; das geistige und das künstlerische Moment hat aber an beiden Orten die gleiche Wurzel. Auch die eindringliche Formensprache der Bildtafeln von Zillis verfolgt dasselbe Ziel, den Betrachter in den Bann der Bilderwelt zu ziehen. In Chur und in Santa Maria in Stelle können wir erste christliche Zeugnisse dieser Ausrichtung fassen; sie bestimmt in entscheidender Art und Weise das Wesen der mittelalterlichen Kunst, beruhend auf römischen Vorbildern, zu fassen in den pompejanischen Raummalereien; der Unterschied liegt in Verona und Chur in den eindringlich vorgetragenen, kerygmatischen Bildern des Alten und Neuen Testaments.

Die Bilder der linken Zelle sind von rechts nach links zu lesen: die Krippe mit Ochs und Esel, der Kindermord, die drei Jünglinge im Feuerofen, die drei Jünglinge vor König Nebukadnezar (oder die Drei Könige vor Herodes?), der Einzug Christi in Jerusalem (Psalmsonntag). Das Bildprogramm findet seinen Abschluss in der Lünette über dem Eingang mit der Darstellung Christi inmitten des Apostelkollegiums (Abb. 10). Während die übrigen Szenen noch ins 5. Jahrhundert zu datieren sind, stammt dieses Fresko aus dem 6. Jahrhundert, ihm zur Seite zu stellen sind Malereien wie das Turtura-Fresko in der Commodilla-Katakombe von 528 in Rom[22]. Eine erstaunliche Parallele ist nun zu Zillis festzustellen: die Isolation der Krippe mit Ochs und Esel in einem einzelnen Bildfeld (Abb. 11, 12). Ist diese Isolation in Zillis durch die äusseren Umstände, das kleine Format der Tafeln und die dadurch notwendig gewordene Verteilung einer einzelnen Szene auf mehrere Tafeln zu erklären, fällt dieses Argument in Santa Maria in Stelle dahin; das ungewöhnlich grosse Bildfeld hätte eine ganze Geburtsszene aufnehmen können! Und auch in Zillis befriedigt die Erklärung durch äussere Umstände keineswegs, die Maler konnten auch grössere Szenen auf eine Tafel komprimieren wie etwa in den verschiedenen Szenen der Wundertaten Christi. Die Isolation und damit die Betonung der Krippendarstellung hat andere Gründe, innere geistige und theologische Gründe, die hier nur angedeutet werden können. Es ist eine Vorwegnahme der verinnerlichten Darstellung Christi, seiner zarten und wehrlosen Jugend als Wahrzeichen der Inkarnation und damit auch der Erlösung. Das Bild in Santa Maria in Stelle nimmt voraus, was im Laufe des Mittelalters voll ausgebildet wird und in den Schriften von Bernhard von Clairvaux einen Höhepunkt findet. Geistig beruft sich der Zilliser Maler oder sein Auftraggeber auf diese Schriften, im visuellen Bereich lässt er sich von Darstellungen in der Art von S. Maria in Stelle leiten. Weitere Beispiele wie das Elfenbeinrelief in Nevers[23] und die Wiederaufnahme in karolingischer Zeit am Einband des Lorscher Evangeliars zeigen[24], dass eine kontinuierliche Tradition dieses Bildtypus auszumachen ist. Mit Blick auf die Exegesen des Ambrosius in erster Linie, aber auch des Augustinus, ist es nicht verwunderlich, im Hypogäum von Verona im 5. Jahrhundert eine wichtige Vorstufe dazu zu finden.

Derartige Empfindungen zu verbildlichen, war in dieser frühen Zeit keine Selbstverständlichkeit; es ist

22. Matthiae 1965, Farbtafel bei S. 148.

23. Volbach 1976, 81 f. Nr. 114 Tafel 60.

24. Zuletzt: Bibliotheca Palatina, *Katalog zur Ausstellung*, Heidelberg 1986, 119 Nr. C 4.1; Tafelband S.75.

überhaupt fraglich, ob wir überhaupt von ins Bild gesetzten Empfindungen sprechen dürfen, nicht vielmehr von gesetzten Zeichen. Mit dem Esel und dem Ochsen an der Krippe wollten Auftraggeber und Maler eindringlich und gleichzeitig empfindsam auf die Heilstatsache der Inkarnation hinweisen. Wie hieratisch und streng Bildauffassungen unmittelbar daneben sein können, zeigt die thronende Maria mit Kind, in zeremoniell-höfischer Haltung flankiert von zwei Engeln, vergleichbar den unter Papst Johannes VII. in den ersten Jahren des 8. Jahrhunderts entstandenen Werken, wie der Madonna di clemenza in S.Maria in Trastevere[25]. Das Fresko befindet sich im Gewölbe der linken Zelle, nahe des Eingangs, und ist wohl etwas später zu datieren als der übrige Bestand.

Von ganz zentraler Bedeutung werden nun die Malereien des Hypogäums von S. Maria in Stelle, wenn wir die zweite illustrierte Vergil-Handschrift, den sog. Vergilius Romanus, mit ihnen in Verbindung bringen (Abb. 13). Georges M.A. Hanfmann und Ernst Kitzinger haben basierend auf meinen früheren Forschungen zum Thema diesen Vergleich erneut fruchtbar zu machen versucht[26]. Wir vergleichen damit zwei Werke, die mit vielen Unbekannten belastet sind, gleichzeitig bilden wir mit ihnen auch eine Gruppe von Malereien, deren verwandte Elemente für eine gemeinsame Wurzel oder für eine Ateliergemeinschaft sprechen – zu lokalisieren in und um Verona und zu datieren in die Zeit des 5. bis 8. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang sind weitere Werke der Buchmalerei zu nennen, wie in erster Linie die Porträts der Evangelisten im sog. Cutbercht-Evangeliar aus Salzburg, heute in Wien (Abb. 14)[27]. Sie basieren auf einem Vorbild in der Art der Vergilporträts im Vergilius Romanus; und dieses Vorlagematerial erreichten die Salzburger Künstler im nahen Oberitalien, eben in Verona und Umgebung. Diese These steht in krassem Widerspruch zu den jüngsten Forschungen von Guglielmo Cavallo und Carlo Bertelli[28]. Vor allem aus paläographischer Sicht lokalisieren die beiden Gelehrten den Romanus nach Ravenna.

Aber müssen denn die Schreiber und die Maler aus derselben Werkstatt stammen? Müssen wir nicht mit Wanderkünstlern rechnen? Oder damit, dass der Vergil-Text in Ravenna geschrieben und in Verona die Bilder zugefügt wurden? Aus kodikologischer Sicht wäre sogar eine solche Lösung des Problems denkbar; in meinen Augen ist die Lokalisierung der Bilder nach Verona und Umgebung eine *lectio facilior*, in Ravenna haben diese Bilder keinen Platz; es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, näher darauf einzugehen.

25. Bertelli 1961.

26. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod.lat.* 3867; Hanfmann 1980, 79. 95 Anm. 27.

27. Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek, *Cod.* 1224; *Karl der Grosse. Werk und Wirkung, Ausstellungskatalog Aachen* 1965, 277 Nr. 452.

28. Bertelli 1983, 42; Eggenberger 1977, 58-90.

Abgekürzt zitierte Literatur

Beer, E.J., 1980: Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264, *Florilegium Sangallense. Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag*, St. Gallen-Sigmaringen, 15-70.

Bertelli, C., 1961: *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma.

Bertelli, C., 1983: Traccia allo studio delle fondazioni medioevali dell'arte italiana, *Storia dell'arte italiana* 1, 3-163.

Brugger-Koch, S., 1981: *Die romanische Bilderdecke von Sankt Martin, Zillis (Graubünden). Stil und Ikonographie*, Muttenz (Diss. Basel 1975).

Buddensieg, T., 1959: Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Lateran, *Cahiers Archéologiques* 10, 157-200.

Demus, O., 1968: *Romanische Wandmalerei*, München.

Deuchler, F., 1970: A Note in Monumental Paintings, *The Year 1200. A Background Survey* 2, New York (The Metropolitan Museum of Art), 85-92.

Dorigo, W., 1968: L'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Val Pantena (Verona), *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 6, 7-31; 151-161.

Eggenberger, Ch., 1977: Die Miniaturen des Vergilius Romanus, Codex Vat. Lat. 3867, *Byzantinische Zeitschrift* 70, 58-90.

Eggenberger, Ch., 1986a: Zur Farbe im Berner Prudentius. Ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge, *Nobile claret opus. Festgabe für Ellen J. Beer zum 60. Geburtstag, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43, 3-8.

Eggenberger, Ch., 1986b: Die Bilderdecke von Sankt Martin in Zillis, *Geschichte und Kultur Churrätiens. Festschrift für Pater Iso Müller zu seinem 85. Geburtstag*, Disentis, 233-270.

Fischer, R., 1984: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerhoden*, Basel.

Hanfmann, G.M.A., 1980: The Continuity of Classical Art. Culture, Myth, and Faith, *Age of Spirituality: A Symposium*, New York (The Metropolitan Museum of Art), 75-99.

Ihm, Ch., 1960: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 4, Wiesbaden.

Klamt, J.Ch., 1972: *Deutsche Malerei*, in: von Simson, O., *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter*, Berlin (Propyläen Kunstgeschichte 6), 281-296.

Künzle, P., 1976: Das Petrusreliquiar von Samagher. Eine nachgelassene Arbeit Paul Künzles über den Elfenbeinschrein und die Apsis von St. Peter, *Römische Quartalschrift* 71, 22-41.

Matthiae, G., 1965: *Pittura romana del medioevo* 1, Roma.

Murbach, E./P. Heman, 1967: *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Zürich-Freiburg i.Br.

Poeschel, E., 1941: *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach-Zürich.

Poeschel, E., 1943: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden* V, Basel.

Reinle, A., 1968: *Kunstgeschichte der Schweiz* 1, Frauenfeld.

Simon, E., 1986: *Die konstantinischen Deckengemälde in Trier*, Mainz.

Sommer, J., 1966: *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*, Hildesheim.

Stern, H., 1958: Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome, *DOP* 12, 157-218.

Sulser, W./H. Claussen, 1978: *Sankt Stephan in Chur. Frühchristliche Grabkammer und Friedhofskirche*, Zürich.

Townsley, A.L., 1974: Die Präsentationsszene in der St. Martins-Kirche in Zillis. Anzeichen eines möglichen vorikonoklastischen Einflusses, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 31, 22-30.

Volbach, W.F., 1976: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz.

Waetzoldt, S., 1964: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München.

Weimar, P., 1981: Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert, Zürich (Zürcher Hochschulforum 2).

Adresse des Verfassers:

PD Dr. Christoph Eggenberger, Langwattstrasse 21, CH 8125 Zollikerberg.

Abb. 1. Zillis, St. Martin. Verkündigung an die Hirten (Photo Eidg. Archiv für Denkmalpflege, Bern)

Abb. 2. Rom, Thermenmuseum. Graziensarkophag (Photo Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. 72.522)

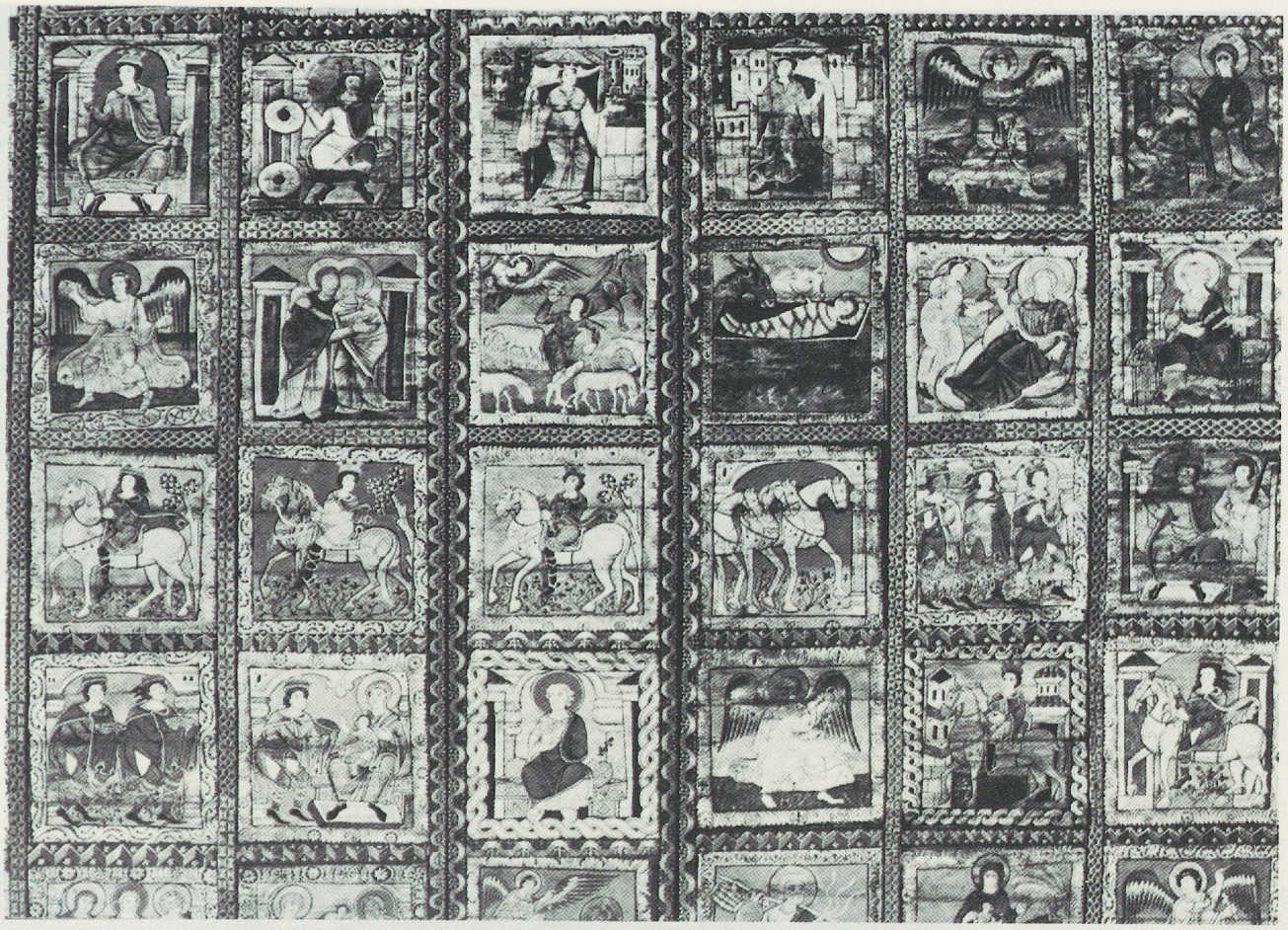

Abb. 3. Zillis, St.Martin. Ausschnitt aus der Bilderdecke (Photo Peter Heman, Basel; Repro aus Sandoz Bulletin *26, 1972)*

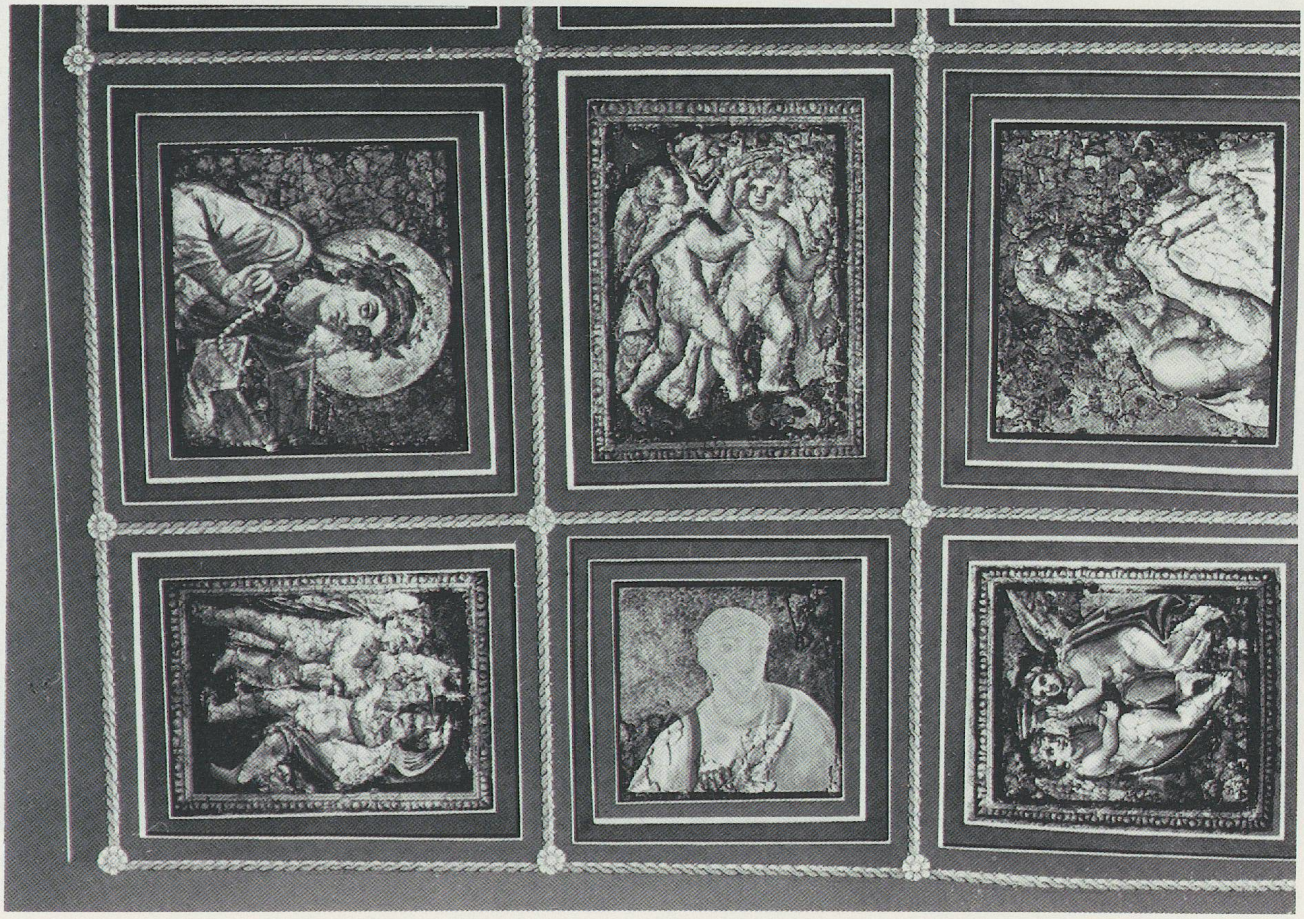

Abb. 4. Trier, Bischöfliches Museum. Rekonstruktion der konstantinischen Deckengemälde (nach Simon 1986, wie Anm. 1)

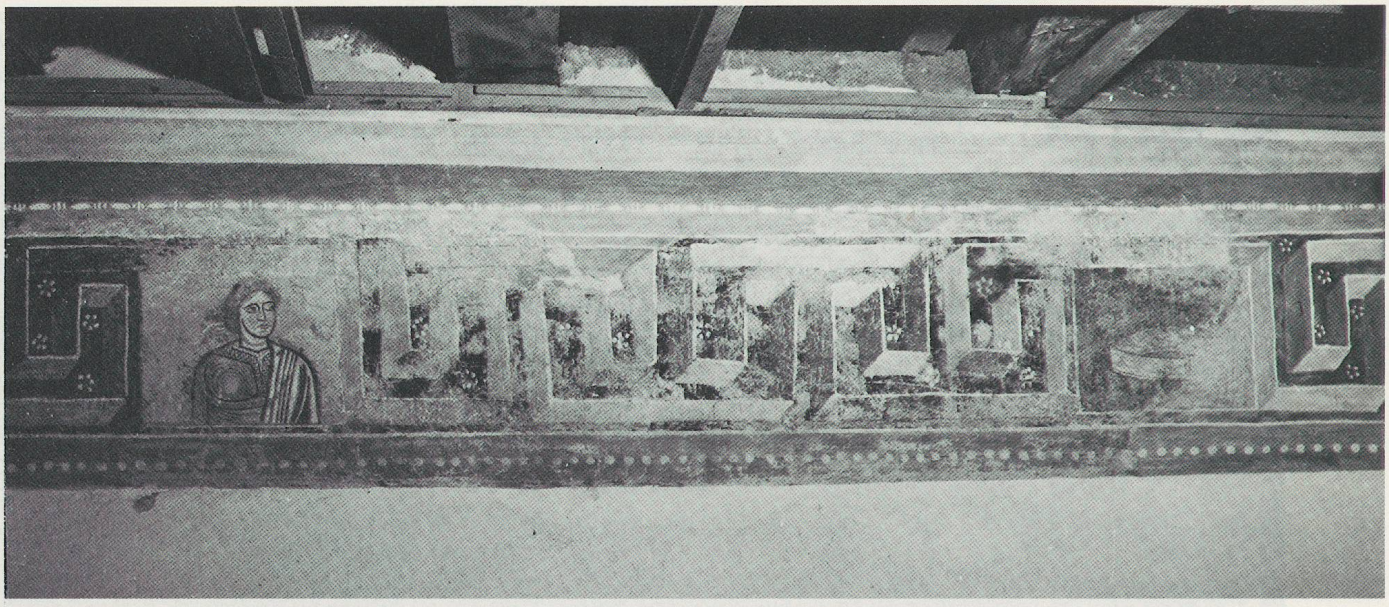

Abb. 5. Zillis, St.Martin. Mäander mit Büste und Kronreif (Photo Eidg. Archiv für Denkmalpflege, Bern)

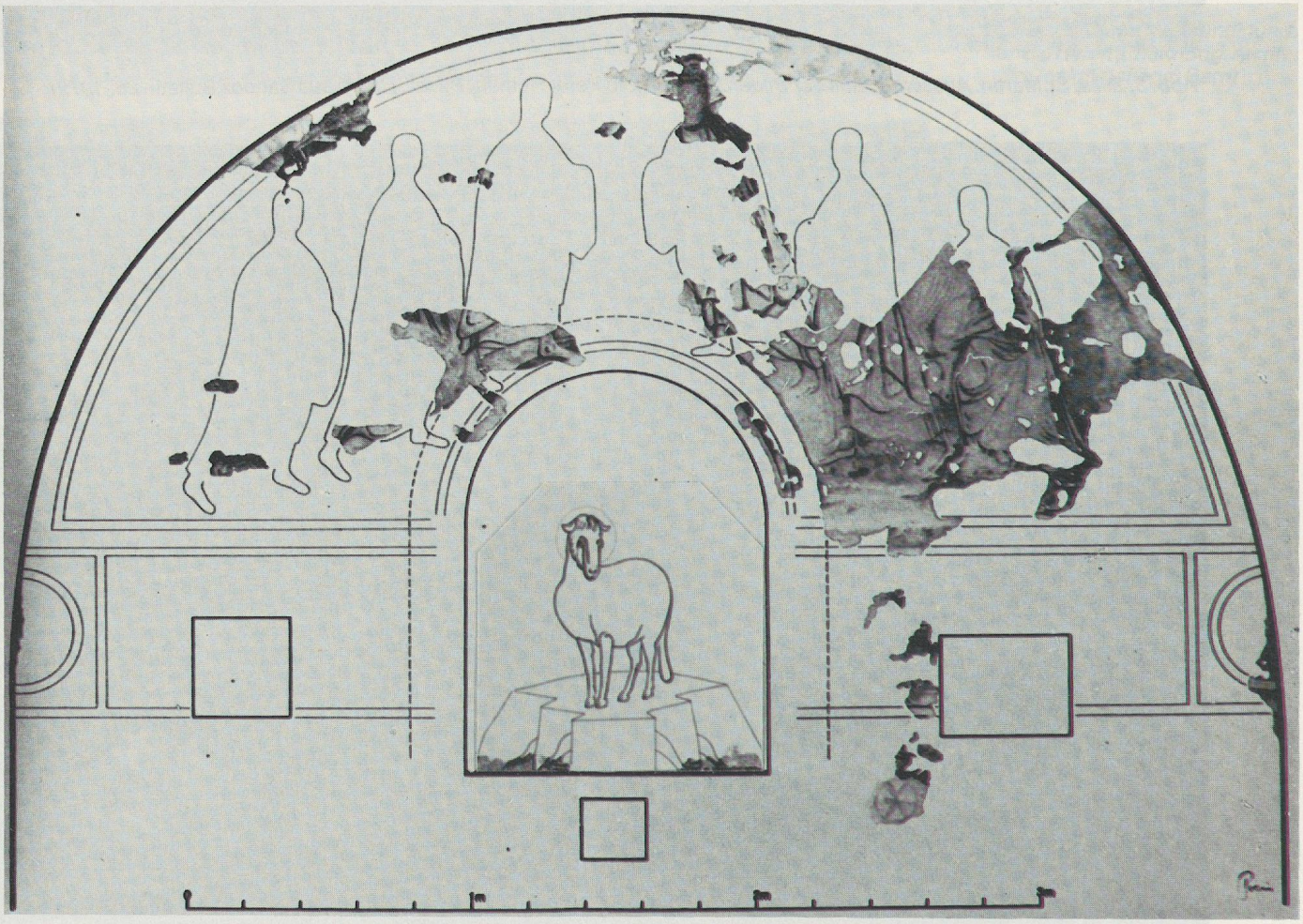

Abb. 6. Chur, St.Stephan. Schildwand der Grabkammer (Repro nach Sulser/Claussen 1978, wie Anm. 15)

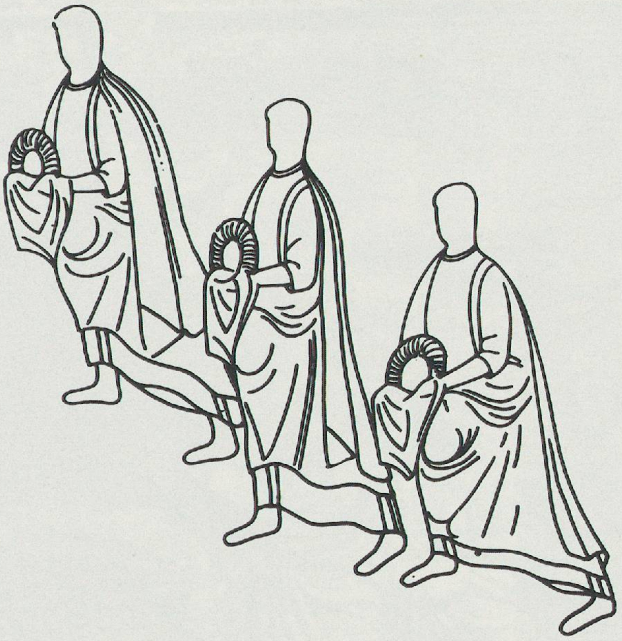

Abb. 7. Chur, St.Stephan. Schildwand der Grabkammer, Rekonstruktion (wie Abb. 6)

Abb. 8. Rom, S. Andrea Catabarbara. Apsismosaik (Kopie) (wie Abb. 6)

Abb. 9. Venedig, Museo Archeologico. Elfenbeinkasten von Pola, Vorderseite (nach Buddensieg 1959, wie Anm. 19)

Abb. 10. S. Maria in Stelle, bei Verona. Christus im Apostelkollegium (nach Dorigo 1968, wie Anm. 21)

Abb. 11. S. Maria in Stelle, bei Verona. Geburt Christi (wie Abb. 10)

Abb. 12. Zillis, St.Martin. Geburt Christi (nach Murbach/Heman 1967, wie Anm. 2)

Abb. 13. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. *3867, Vergilius Romanus, fol. 234 v. Götterversammlung (zu Aeneis 10). (Photo Biblioteca Apostolica Vaticana)*

Abb. 14. Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek, Codex *1224, fol. 17 r. Cutbercht-Evangeliar. Matthäus (Photo Oesterr. Nationalbibliothek, Wien).*