

Die Malereien am Hochaltar von S. Maria in Vescovio

Von STEPHAN WAETZOLDT

Der Hochaltar von S. Maria in Vescovio bei Stimigliano nördlich von Rom mit seinen Malereien hat bisher wenig Beachtung gefunden. Zwar wurde er im Zusammenhang größerer Untersuchungen über die Architektur der Kirche und die Fresken des Langhauses erwähnt¹, die Qualität seiner Bemalung aber und seine Bedeutung als seltenes Beispiel eines mit einer Confessioanlage verbundenen und an drei Seiten des Stipes mit Malereien geschmückten Altares wurden nicht erkannt².

Der ungewöhnlich hohe Altar³ (Taf. 1) gliedert sich in einen oberen, dem Chor, und einen unteren, der Confessio zugehörigen Teil. Die Bemalung betont diese Gliederung: oberhalb des gelb

¹ A. Stegensek (S. Maria in Vescovio, Kathedrale der Sabina, in: RQS. 16 [1902] 7 ff.), dem die erste gründliche Arbeit über die Kirche zu verdanken ist, beschreibt die Malereien der Altarfront, kennzeichnet sie als kleinlich und mühsam und schlägt eine Datierung in das 10. oder 11. Jahrhundert vor (S. 19). R. van Marle beschäftigt sich in einem Aufsatz von 1927 (Gli affreschi del duecento in S. Maria in Vescovio Cattedrale della Sabina e Pietro Cavallini, in: Boll. d'Arte N. S. 7 [1927/28] 3 ff.) hauptsächlich mit den Langhausmalereien. Die Gemälde an der Altarfront datiert er in den Anfang des 12. Jahrhunderts und sieht in ihnen eine Derivation des Stiles von Castel S. Elia bei Nepi. R. Griffoni (I restauri della Basilica di Santa Maria in Vescovio, in: Arte Sacra 3 [1933] 244) erwähnt die Malereien am Altar nicht, ebensowenig G. Matthiae (Lavori della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio. Affreschi in S. Maria in Vescovio, in: Boll. d'Arte N. S. 28 [1934/35] 86 ff.). B. M. Apollonj Ghetti, dem die letzte ausführliche Untersuchung über die Kirche und insbesondere ihre Ringkrypta zu verdanken ist (La chiesa di S. Maria in Vescovio antica cattedrale della Sabina, in: RivAC. 25/24 [1947/48] 253 ff.), wiederholt über die Malereien des Altares fast wörtlich die Ergebnisse van Marles. ² E. v. Sydow (Die Entwicklung des figuralen Schmuckes der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV. Jahrhundert [Straßburg 1912] 27) nennt den Altar unter den Beispielen des 11. Jahrhunderts. J. Braun (Der christliche Altar I [1924] 262) erwähnt das Madonnenbild der Vorderseite kurz mit der Datierung „wohl 11. Jahrhundert“. ³ Gesamthöhe vom Boden der Confessio aus: 2,44 m; Höhe vom Boden des Chores aus: 1,18 m. Breite: 1,83 m; Tiefe: 1,14 m.

gerahmten breiten Sockelstreifens mit einer Inschrift von weißen Buchstaben auf rotem Ockergrund gehören die thronende Gottesmutter mit Engeln zwischen stehenden Heiligen an der Front ⁴ (Taf. 2) und die Lämmer unter dem Kreuz an den Schmalseiten ⁵ (Taf. 3) zum eigentlichen Altar. Unterhalb der Schriftzone sind die Rauchfässer schwingenden alttestamentlichen Priester Aaron

⁴ Das Thema ist für den Altarschmuck gerade des frühen Mittelalters durchaus üblich (Sydow a. a. O. 8—12 zahlreiche Beispiele in einer Zusammenstellung aus dem Liber pontificalis; 21 Zusammenfassung). Die Malerei zeigt eine kalte Farbigkeit mit harten Rot-Grün-Kontrasten. Der guterhaltene Kopf des Paulus links ist grün untermalt, darüber liegt die rosa Inkarnatfarbe. Bart und Brauen sind in bräunlichem Ocker angelegt und durch rote Ockerstriche gegliedert. Bei den Falten auf der Stirn sind die Grate weiß aufgehöhlt (deckend), die Täler rot eingetieft. Die anderen Figuren sind ungleich schlechter erhalten, die Gewänder stark abgerieben, obwohl z. B. bei Petrus (rechts) die Faltenlinien nicht nur Vorzeichnung sein dürften. Das Kleid der Madonna war purpurfarben. Die Flügel des linken Engels sind innen gelb, außen rot kontrastiert. Die Flügel des rechten Engels sind rot. Bei den Gewändern herrscht Grün vor. Die Nimbos sind ockerfarben mit rotem Rand. Der Nimbus eines im übrigen zerstörten Heiligen ganz links ist grün. Im ganzen ist die Farbkombination sehr durchdacht und lebendig. In den Gewändern wechseln folgende Hauptfarben von links nach rechts ab: Weiß und gelblicher Ocker, Weiß und Rot, Purpur (Madonna in der Mitte) zwischen Grün (Engel), Weiß und rötlicher Ocker, Grün und Rot.

⁵ Das Motiv der Lämmer unter den Kreuzarmen stammt aus der frühchristlichen Ikonographie. Mir sind bekannt: Platte im Mus. Naz. Ravenna, wohl von einem Altar stammend (A. Haseloff, Vorroman. Plastik, Taf. 37a, 6. Jh.); Sarkophag in S. Apollinare in Classe, Vorderseite (H. Dütschke, Ravennatische Studien [1909] Nr. 73, um 500); Sarkophag in S. Apollinare in Classe, Vorderseite (Dütschke Nr. 76, Kreuz im Lorbeerkranz, 8./9. Jh.); Sarkophag in S. Francesco, Ravenna, Schmalseite (Dütschke Nr. 58, Kreuz mit Rhoschlinge und A und ω); Sarkophag des Erzbischofs Felix in S. Apollinare in Classe, Vorderseite (Dütschke Nr. 75, Kreuz mit Rhoschlinge und A und ω unter Baldachin, 8. Jh.); Mosaik des Baptisteriums von Albenga (5. Jh.); Elfenbeinkästchen von Pola, Mus. Civico (W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters [1952] Nr. 120, Lämmer aus Toren kommend, 5. Jh.). — Häufig ist das Christusmonogramm allein oder im Lorbeerkranz von Lämmern flankiert (Dütschke Nr. 14, 42, 44, 77). — Als Altardekoration des Mittelalters kenne ich das Motiv nicht. Es erscheint jedoch im Mosaikfries der Vorhalle des Domes von Terracina (12. Jh.). Die Malerei der Flanken zeigt eine einfache Farbenwahl. Das Kreuz, dessen Balken in kräftig dunkel rotgelbem Ocker angelegt sind, ist außen — diagonal verschränkt — leuchtend rot und grün eingefasst: der roten linken oberen Begrenzung entspricht eine grüne rechts unten; der grünen links unten eine rote rechts oben. Die Lämmer sind monochrom mit Oliv, Gelb und Grün auf den weiß durchscheinenden Grund gezeichnet.

und Melchisedech ⁶ (Taf. 4) auf die Confessio bezogen, mit der die Fenestella ⁷ zwischen ihnen in der Mitte des Stipes korrespondiert.

Dieser Altaraufbau, für den zum Volk gewendeten Priester disponiert, hat nicht mehr seine ursprüngliche Gestalt. Um ihn von der Vorderseite her zugänglich zu machen, wurde — vielleicht im 14. Jahrhundert — vom Langhaus ein um eine Stufe erhöhtes Presbyterium ausgeschieden und von diesem aus drei weitere Stufen an den Altar herangeführt ⁸. Die oberste Stufe mündete unterhalb des Bildes der Madonna dort, wo sich heute eine etwa 21 cm breite Fehlstelle in der Malerei befindet. Die Mensa wurde um etwa 8 cm höher gelegt ⁹. Die Stufen wurden bei der Restaurierung von 1933 beseitigt, doch beließ man die Erhöhung des Presbyteriums, von dem aus eine schachtartige Eintiefung auf das alte Niveau und zum Fuß des Altares mit der Fenestella confessionis führt.

Die Confessio ist von der Rückseite (Apsisseite) her durch die Ringkrypta zugänglich, die man durch Türen an den Endigungen der Kreuzarme betritt. Von dem Scheitel der Ringkrypta führt senkrecht ein Gang zu einem kapellenartigen, im Unterbau des Hochaltars befindlichen Raum, der in einem Dokument

⁶ Unmittelbar rechts neben dem linken Priester ist deutlich die Namensinschrift ARON erkennbar — nicht ALEN = Valetin, wie Stegenssek (a. a. O. 18) las. Am ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand des Aaron ist die Öse einer Schnur sichtbar, die zu einem kugelförmigen, nur in Umrissen angegebenen Gefäß oberhalb der Fenestella führt. Dieses Gefäß kann nur ein Rauchfaß sein, eines der üblichen Attribute Aarons (RDK I 7, vgl. die a. a. O. 5/6 abgebildete Darstellung des Aaron gegenüber Melchisedech an vergleichbarer Stelle auf einem deutschen Tragaltar des 12. Jahrhunderts im Cluny-Museum, Paris). Das Rauchfaß des rechten Priesters, der Melchisedech darstellen muß, ist besser erhalten, der kugelige Körper und eckige Fuß sind deutlich zu erkennen. Für die Deutung der beiden Gestalten als alttestamentarische Priester spricht auch ihre reiche Tracht (vgl. etwa das Mosaik im Chor von S. Apollinare in Classe und von S. Vitale in Ravenna) und die müzenartige Kopfbedeckung, die ähnlich bei den 24 Ältesten in Castel S. Elia (G. Ladner, Die italienische Malerei des 11. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der kunsth. Samml. in Wien, N. F. 5, 118, Abb. 37) vorkommt. Die Malerei hat einen grünen Grund. Die Köpfe sind grün untermalt, die Binnenzeichnung ist rot mit weißen Höhungen. Die Kopfbedeckung ist goldgelb mit rotem Knopf. Die Mäntel sind rot mit ockergelbem Saum, die Untergewänder weiß.

⁷ Höhe 0,69 m; Breite 0,67 m, Sohlbank etwa 2 cm über dem Boden.

⁸ Auch das Paviment des Langhauses muß aufgehöhht worden sein, da der Niveauunterschied bei dem Altar 0,66 m beträgt, die Stufe zum Presbyterium aber nur 0,20 m hoch ist.

⁹ Stegenssek a. a. O. 15 f.

von 1316¹⁰ erwähnten „inferior capella Sanctissimi Salvatoris“. An der dem Langhaus zugewandten Seite der Kapelle befindet sich unter einer halbkreisförmigen, 68 cm hohen Bogenöffnung ein Altar (Taf. 5). Die Platte der Mensa trägt in gotischen Majuskeln eine Inschrift aus dem 15. Jahrhundert, die vor der Anbringung an dieser Stelle entstanden sein muß¹¹. Die Wand hinter dem Altar sowie Stirn und Laibung des Bogens über ihm sind bemalt. Die halbkreisförmige Öffnung über der Mensa führt in einen schmalen, tonnengewölbten Raum, dessen andere Wand — genau gegenüber — die Fenestella confessionis enthält. 21 cm unterhalb der Mensa befindet sich eine nach oben durch eine römische Gsimmsplatte mit Eierstab abgeschlossene 62 cm hohe Öffnung, die zu einer muldenförmigen Vertiefung führt, in der sich wahrscheinlich die Reliquien befanden.

Die Malereien an der Rückwand des Confessioaltares sind fast monochrom. Auf weißem — offenbar glatt geschliffenem — Grund finden sich nur vom Ocker abgeleitete Farben: rötlich-gelbes Inkarnat, dunkelgelbe Untergewänder, Obergewänder aus rotbraunem gebranntem Ocker. Dargestellt sind Johannes der Täufer (links) und Johannes der Evangelist (rechts), die ein aufgeschlagenes Buch oder steifes Schriftband einem Tondo mit dem Lamm Gottes über dem Bogenscheitel entgegenstrecken¹². Das Bildfeld ist außen mit einem breiten roten Streifen, innen an der Stirn der Bogenöffnung mit einem gleichfarbigen ornamentierten Band gerahmt (alternierend Doppelkreise und -quadrate). Die Bogenlaibung zeigt eine grobe rote Ranke auf weißem Grund.

Die Malweise unterscheidet sich von der üblichen Frescosecco-Technik der italienischen mittelalterlichen Wandmalerei. Die Gewandfalten sind nicht durch Weißhöhung, sondern durch Ausparen im deckenden Rot gewonnen, so daß in ihnen der helle Grund zum Vorschein kommt. Das gleiche Verfahren ist bei den Ornamenten an der Bogenstirn angewandt.

¹⁰ Stegensek a. a. O. 14. ¹¹ Stegensek a. a. O. 15; Apollonj Ghetti a. a. O. 276. ¹² Diese Deutung wurde von Apollonj Ghetti (a. a. O. 274) vorgeschlagen, der sie mit dem härenen Gewand der linken Figur begründete. Die beiden Johannes mit dem Lamm Gottes sind an einem Salvatoraltar nicht ungewöhnlich (K. K ü n z l e, Ikonographie der Heiligen [1926] 543). Der Liber pontificalis berichtet über die gleiche Darstellung am Altar der römischen Kirche Salvatoris iuxta patr. Lat. aus dem 9. Jahrhundert (Sydow a. a. O., 11 Nr. 23).

Auch in der Darstellung ist manches merkwürdig. Unerklärlich und befremdend sind die Vögel (?) und großen Punkte neben den Nimben, die hängenden tütenförmigen Füße Johannes' des Täufers.

Im Zusammenhang von Architektur und Malerei bleibt ebenfalls manches rätselhaft. An der linken unteren Seite der Bogenöffnung (Taf. 8, 1) reicht die Stuckschicht mit dem bemalten Ornamentband an der Stirn und der Ranke in der Laibung fast bis auf die Mensa des 15. Jahrhunderts hinab, ohne daß Anzeichen einer späteren Ergänzung des Putzes sichtbar wären. Dieser Befund besagt jedoch noch nicht, daß die Malereien nach erfolgtem Einbau der Mensa, also in oder nach dem 15. Jahrhundert, entstanden sein müßten. Vielmehr wurde die Mensa wahrscheinlich, nachdem man einen Teil des Mauerwerkes ausgebrochen hatte, von unten her eingesetzt, ohne den bemalten Stuck zu verletzen. So ungewöhnlich ein solches Verfahren auch ist, es muß hier angewandt worden sein, denn die stilistische Verwandtschaft unserer Malereien mit frühmittelalterlichen römischen Fresken ist so eng, daß eine Spätdatierung ausgeschlossen erscheint.

Eine Gruppe von Malereien in der Unterkirche von S. Clemente, die im Pontifikat Leos IV. (847—855) entstanden sind, ist am nächsten vergleichbar. Der Johannes der Kreuzigung¹³ entspricht in Proportion und Körpergestaltung dem Evangelisten unseres Altares (Taf. 8, 2). Das Gewand legt sich in ähnlich breite, sparsam verteilte Faltenbahnen. Hier wie dort hängt die Figur, deren Füße keine Standfläche haben, gleichsam auf der Bildfläche. Ihre Rückenkontur fällt mit der gemalten Rahmenleiste zusammen, während der Nimbus diese Grenzlinie überschneidet. Auch Einzelheiten sind vergleichbar: das mit einem nicht absetzenden starken Pinselstrich umrandete ovale Gesicht, der Fall des über den linken Arm gelegten Mantelendes. Es darf daher für die Malereien am Confessioaltar die Datierung um 850 vorgeschlagen werden.

Die Malereien am Hochaltar der Kirche stammen aus verschiedenen Zeiten. In der rechten oberen Ecke der Fenestella-Zone (Taf. 4) und an der oberen Einfassung der Fenestella selbst kommt eine tiefere, ebenfalls bemalte Putzschicht zum Vorschein. In dem Dreieck zwischen der rechten Begrenzung der Malerei und dem

¹³ R. van Marle, *La peinture romaine au moyen-âge* (1921) Abb. 40.

Inschriftenstreifen sind die beiden Schichten ganz deutlich erkennbar, und auf der unteren setzt sich die außen rote, innen ockergelbe Begrenzung des oberen Bildes mit der Madonna fort. Diese untere Schicht liegt zudem auf dem gleichen Niveau wie das Madonnenbild darüber. Die horizontale Grenze zwischen tieferer und höherer Schicht, zwischen dem Putz des Madonnenbildes und dem der alttestamentlichen Priester, verläuft im unteren Drittel des Inschriftenstreifens, wo der Übergang von der einen zur anderen Schicht fast unsichtbar, aber deutlich tastbar hergestellt ist. Die Malerei mit der Madonna vorn und mit den Lämmern unter dem Kreuz an den Flanken ist also früher als die alttestamentlichen Priester und die Inschrift (rechts oben neben dem Kopf des rechten Heiligen ist in der oberen Zone der bruchlose Übergang von der Vorderfläche zur Flanke erhalten).

Zu den Bildern beider Schichten gehören Inschriften in romanischen Majuskeln. Sie ähneln sich ihrem Schriftcharakter nach, doch erscheint die Buchstabenform der unteren (älteren) Schicht auf der rechten Flanke des Stipes (Taf. 3 u. 7) straffer und steiler. Ein großer zeitlicher Abstand zwischen den beiden Inschriften und demnach den Malereien auf den beiden Stückschichten ist jedoch nicht wahrscheinlich¹⁴.

Bei den figürlichen Malereien ist der Stilunterschied deutlicher. In dem älteren Bild der Madonna im Typus der Nikoipoia zwischen zwei Engeln, den Apostelfürsten (Petrus rechts, Paulus links) und zwei Heiligen (Taf. 2 u. 6) ist das Bildfeld dicht mit Figuren gefüllt. Von hinten und oben her verspannen die Engel, deren innere Flügel sich gleichsam am oberen Bildrand abstoßen, die Gestalt der Gottesmutter mit dem Kind fest im Bildraum. Zu beiden Seiten sind die gedrungenen Gestalten der Apostelfürsten

¹⁴ Leider sind die Inschriften so fragmentarisch erhalten, daß eine Bestimmung ihres Inhaltes nicht möglich ist. In der obersten Zeile der großen vierzeiligen Inschrift an der Vorderseite las Stegensek (a. a. O. 18) die Worte: TVos GENITRIX, von denen heute nur noch wenige Buchstaben erkennbar sind. In der unteren Zeile las Stegensek (a. a. O. 18): SVCcVRRAT PRO noBIS APOSTOLORum... evaNGESLISTARum ERVat NOS FACIAT ESse... A. Nur noch ein kleiner Teil dieses Textes ist heute mit Sicherheit zu lesen: ... PRO NOBIS APOSTOLO ... ERVat NOS FACIAB ES... An der rechten Flanke des Stipes las Stegensek (a. a. O. 16): SIGNATA CVSTODIVnt EOrum ... cVSTOd. Heute liest man: siGNATA CUStODIUNt EO ... ST OMS (OMnibuS) UBI C. ...

der Madonna zugewandt, durch Geste und Blick mit ihr in Beziehung gesetzt, eine Beziehung, die durch die Kopfwendung der Engel zu den Aposteln hin einerseits, ihr Hinweisen auf die Madonna anderseits noch enger gestaltet wird. Zwischen Petrus und Paulus und den Bildrändern stehen die Heiligen, von den Aposteln überschritten und die Bildgrenzen berührend. Kraftvoll festgefügt ist jede einzelne Gestalt. Die rechte Hand Petri liegt in einem Faltenbausch, der wie eine Binde elastisch gespannt erscheint. Ähnlich weich-elastisch fallen die fächerförmig angeordneten Gewandfalten vor dem Leib unter der Hand herab. Sie sind ganz unnaturalistisch, zuweilen ornamental, wie z. B. die Hakenendigungen der strahlenförmigen Faltenlinien über der linken Hand Petri oder die Fischgrätenfalten vor dem Leib des rechten Heiligen. Die Faltenführung dient also nur in eingeschränktem Maße zur Darstellung des Körpervolumens. Sie ist zugleich Ornament auf der Fläche.

Anders Aaron und Melchisedech beiderseits der Fenestella confessionis (Taf. 4 u. 7). Sie bewegen sich freier vor dem Grund, sind von den Bildgrenzen, die sie überschneiden oder berühren können, unabhängiger. Der Mantel¹⁵ fällt vor dem Leib und hinter dem Rücken bildflächenparallel ausgebreitet schwer herab. Das Untergewand legt sich in mehrere senkrechte Faltenbahnen, die durch dunkle Schraffierung in den Schattenpartien jede für sich auch räumliches Volumen erhalten. Nicht ein System von Faltenstegen bildet also die Figur, umreißt ihre Körperlichkeit und bestimmt ihr Verhältnis zum Grund, sondern aus klar begrenzten, in sich leicht modellierten Stoffbahnen und -flächen baut sich die Gestalt auf. Sie ist stärker auf der Bildfläche ausgebreitet, weniger von einem Kern her nach außen sich rundend als von fest umrissenen Grenzen her aus flachen kantigen Bahnen zusammengefügt.

¹⁵ Die Typen der Bekleidung sind nicht einwandfrei zu erkennen. In dem Untergewand ist sehr wahrscheinlich eine Albe dargestellt (J. Braun, Die liturgische Gewandung [1905] 61 ff.). Das mantelartige Obergewand erinnert an eine Kasel, aber an ihren jüngeren Typus, die „Skapulierform“, die seitlich beschnitten ist und die Arme nicht mehr voll bedeckt (Braun a. a. O. 184 ff.). Die Säume dieses Gewandes sind mit einer breiten bestickten Borte versehen. Um den Hals hängt anscheinend eine ebensolche Borte oder ein dem Fanone ähnliches (Braun a. a. O. 52 ff.) kragenartiges Stück Stoff mit gestickter Borte.

Die Einordnung dieser Malereien in die Geschichte der mittelalterlichen Wandmalerei in Rom und Latium ist bei der geringen Anzahl fest datierbarer und in der Qualität vergleichbarer Werke nur bedingt möglich. Auffallend ist die schon von Stegensek¹⁶ beobachtete Verwandtschaft der Komposition des Madonnenbildes mit dem 1011 datierten Gemälde des thronenden Christus zwischen zwei Engeln und Petrus und Paulus in S. Urbano alla Caffarella in Rom¹⁷. Dort sind die Engel ähnlich keilförmig hinter und neben der zentralen Figur Christi, die Apostelfürsten mit vergleichbarer Haltung und Gebärde zu den Seiten angeordnet. Doch sind die Unterschiede groß. Das römische Fresko ist spannungsloser komponiert. Die Figuren sind weniger fest in das Bildfeld eingespannt. So berühren die Flügel der Engel in S. Urbano nicht die Rahmenleiste, welche von dem Nimbus Christi oben, den Apostelfürsten seitlich überschritten ist. Es bleibt mehr Raum zwischen den einzelnen Figuren, die auch in der Blickführung — man vergleiche besonders die Engel — weniger Kontakt miteinander haben. In dieser Art des Komponierens, besonders dem Verhältnis zur Bildfläche, steht das römische Fresko den alttestamentlichen Priestern von S. Maria in Vescovio näher. Dies gilt auch für den Faltenstil. Auf einem weniger übermalten Bild in S. Urbano, der Erweckung des Lazarus¹⁸, zeigt die Gewandbehandlung der beiden Apostel rechts eine Verhärtung des im Madonnenbild von Vescovio noch vorherrschenden spätkarolingischen Linienstils zu einem im Prinzip mit den Gestalten der unteren Zone unseres Altars vergleichbaren Aufbau aus parallelen senkrechten Stoffbahnen.

Solche Verhärtung und Verflachung zeigt auch das Apsisgemälde von S. Sebastianello in Rom¹⁹ um die Wende des Jahrtausends vor allem durch die Steifheit der reich ornamentierten Übergewänder. Die Art, wie sie in bildflächenparallele Bahnen gelegt sind, so daß die Gestalten wie auf der Bildfläche ausgebreitet erscheinen, ist mit den Übergewändern unserer stehenden alttestamentlichen Priester und ihrer Wirkung für die Erscheinungs-

¹⁶ Stegensek a. a. O. 17. ¹⁷ Abb. Ladner a. a. O. 118 Abb. 82. Vgl. dort auch S. 107 zur Frage der Echtheit der Inschrift mit der Datierung unter dem Kreuzigungsbild. ¹⁸ Ladner a. a. O. 115 Abb. 79. ¹⁹ Ladner a. a. O. 100 ff. Abb. 64—67. Seine Datierung um 970 erscheint zu früh.

weise der Figur sehr vergleichbar. Ähnlich ist auch — soweit die entstellende Übermalung in S. Sebastianello ein Urteil zuläßt — die Gespanntheit des Gesichtsausdruckes (etwa bei dem Christus des römischen Bildes) und das abrupte Vorstoßen des Armes aus der fest umrissenen Silhouette des Körpers.

Dennoch geht gerade die Gespanntheit von Ausdruck und Gestik weit über das hinaus, was die römische Malerei des frühen 11. Jahrhunderts leisten kann. Vergleichbares findet sich in einer anderen Kunstlandschaft und auf höherer Qualitätsstufe in den Gestalten der Apsis von S. Vincenzo in Galliano²⁰, die 1007 datiert sind.

Die Ähnlichkeit ist in der Gestaltung der Augen besonders groß. Sie sind weit geöffnet mit großen runden Augäpfeln und werden von breiten geschwungenen Linien eingefasst. Sehr ähnlich ist die starke Weißhöhung über den Brauen z. B. bei dem Melchisedech unseres Bildes und dem Stifter Ariberto in S. Vincenzo. Auch die Bildung des Mundes ist vergleichbar: unterhalb der mit einem geschwungenen Pinselstrich bezeichneten Oberlippe wird die Unterlippe von einem Halbkreis gebildet, so daß sie sich vorzuwölben scheint.

Im gesamten Aufbau der Figur sind die Beziehungen nicht so eng. Zwar tragen auch die Gestalten der Apsis von S. Vincenzo steife, reich ornamentierte Übergewänder, die sich — z. B. bei dem Erzengel Michael — flach vor den Körper legen. Doch ist in Galliano alles fester, kantiger, wie aus Blech gestanz.

Die alttestamentlichen Priester von S. Maria in Vescovio lassen sich also keiner der genannten römischen und oberitalienischen, um 1000 entstandenen Malereien unmittelbar zur Seite stellen. Es ergeben sich jedoch so viele stilistische Berührungspunkte, daß sie etwa in die gleiche Zeit, das 1. Viertel des 11. Jahrhunderts, datiert werden dürfen.

Das Madonnenbild (Taf. 2) darüber muß, dem Befund der Stuckschichten nach, früher entstanden sein. Und in der Tat findet sich Vergleichbares in der Malerei der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts. Dem Petrus unserer Malerei steht der Evangelist Lukas eines byzantinischen Evangeliars aus der Universitätsbibliothek in Leipzig (Cod. 6) nahe. Diese Handschrift reproduziert

²⁰ L a d n e r a. a. O. 129 Abb. 94.

nach Weitzmann²¹ in vergrößerndem Flächenstil hauptstädtische Vorbilder und ist um 975 in einem provinziellen Zentrum, vielleicht Zypern, entstanden. Ähnlich sind die Proportionen, das Motiv des in den Mantelsaum wie in eine Binde gelegten Armes²² und vor allem die Führung der Gewandfalten. Sie sind in dem Kodex stärker schematisiert und weniger straff gepannt, aber das Fallen des Saumes vor dem Leib entspricht doch weitgehend dem Faltenstil unseres Madonnenbildes. Auch das ornamentale Element findet sich, nur sind in der Buchmalerei anstelle der hakenförmigen Endigungen Rundungen gegeben. Bei mancher Verschiedenheit im einzelnen, und dazu gehört auch die stärkere Flächenhaftigkeit der Figuren des Kodex, zeigt dieser Vergleich doch, daß der Stil der Malereien in der oberen Zone des Altares von S. Maria in Vescovio als Ergebnis provinzieller Umsetzung hauptstädtisch-byzantinischer Vorlagen im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts möglich ist. Dies bezeugen auch andere, vor allem byzantinisch beeinflusste Handschriften der Zeit²³, während zu der Monumentalmalerei Roms und Latiums und der Buchmalerei von Montecassino kaum Beziehungen bestehen.

Die in dem Benediktinerkloster S. Vincenzo al Volturno zwischen 981 und 987 entstandene Exultet-Rolle Vat. lat. 9820²⁴, ein Werk von weit überdurchschnittlicher Qualität, zeigt, wo etwa in Italien unseren Malereien vergleichbare Werke beheimatet waren. Es soll jedoch mit diesem Vergleich kein Schulzusammenhang postuliert werden. Die Buchmalerei dürfte etwas später entstanden sein als das Madonnenbild des Altares. Die Faltenführung ist linearer, die Figur mehr an die Fläche gebunden, die Komposition aufgelockerter. Vergleichbar dagegen ist das Verfahren, Körpervolumen mit geschickt an funktionell wichtigen Punkten konzentrierten Bündeln ausstrahlender Bogenlinien darzustellen. Ähnlich ist auch eine Anzahl von Motiven: die Bildung der Gesichter, der „ornamentale“ Faltenstil (etwa die Fisch-

²¹ K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts (1935) 65 f. Abb. 409. ²² Vgl. dagegen das gleiche Motiv auf anderer späterer Stilstufe in Castel S. Elia (Ladner a. a. O. 70 Abb. 35).

²³ Vgl. das Verzeichnis der datierten und sicher datierbaren Handschriften bei Weitzmann a. a. O. 92. ²⁴ M. Avery, The Exultet Rolls of South Italy (1936) 31 ff. Taf. 135–146.

grätenfalten vor dem Leib des Petrus der Exultet-Rolle²⁵ und dem rechten Heiligen unseres Bildes) oder das Fallen der Gewandsäume²⁶. Endlich findet sich an nebensächlicher Stelle das räumlich-illusionistische Motiv als Halsring bei den Lämmern der Altarflanken bzw. als Schnur (Sandalenriemen?) an den Knöcheln des Petrus auf dem Widmungsbild der Rolle²⁷.

Aus den historischen Quellen über die Kathedrale der Sabina ist ein Datum „post quem“ für die Entstehungszeit unserer Malereien zu entnehmen. 964 kehrte der vor den Sarazenen geflüchtete Klerus aus Toffia nach S. Maria in Vescovio zurück²⁸ und fand eine ausgebrannte Kirche vor, in der von der Ausstattung allein ein Bild des hl. Eutimius am linken Nebenaltar wunderbarerweise unversehrt geblieben war. Es ist gut denkbar, daß bei einer in diesen Jahren um 964 durchgeführten Erneuerung der Kirche auch unser Madonnenbild und die Lämmer unter dem Kreuz an den Flanken des Stipes entstanden sind. Höchstens ein halbes Jahrhundert später wird man am unteren Teil des Altares, vielleicht aus Anlaß einer Stiftung bedeutender Reliquien, die beiden Priester des Alten Testamentes angebracht haben.

Solche Datierung rückt die Altarmalereien von dem umfangreichsten in Latium erhaltenen Wandmalerei-Zyklus in der Kirche von Castel S. Elia bei Nepi ab. Dieser Zyklus ist nicht datiert. Ladner²⁹ und Oertel³⁰ sehen in ihm eine Nachwirkung des Stils der Alexius-Legende von S. Clemente in Rom und setzten ihn um 1090 an³¹. Graf Vitzthum³² und van Marle (1921)³³ denken dagegen an eine Entstehung in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts; eine Derivation des Stils von Castel S. Elia sollen aber nach van Marle (1927) und Ghetti³⁴ unsere Malereien von Vescovio sein.

Ein Vergleich ist allerdings einer solchen These nicht günstig.

²⁵ Avery a. a. O. Taf. 145, 17. ²⁶ Avery a. a. O. Taf. 145, 17 und 146, 21. ²⁷ Avery a. a. O. Taf. 146, 21. ²⁸ Sperandio, Sabina sagra e profana (Roma 1790) App. V, 35: Dokument über die Rückgabe des Eigentums der Kanoniker von S. Maria in Vescovio und des Kirchengutes der Kathedrale durch den Klerus der Kollegiatskirche in Toffia. ²⁹ Ladner a. a. O. 69 ff. ³⁰ R. Oertel, Die Frühzeit der italienischen Malerei (1955) 28 f. ³¹ Zu S. Clemente vgl. Ladner a. a. O. 61 ff. und zur Datierung (zwischen 1095 und 1105) E. B. Garrison, Studies in the history of mediaeval Italian painting, I (1953/54) 1—9 u. 55—56. ³² Vitzthum-Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (1924) 42 ff. ³³ van Marle, La peinture romaine (1921) 150. ³⁴ Vgl. Anm. 1.

Die beschriebene Faltenführung auf dem Madonnenbild von S. Maria z. B. kehrt, zum Linienschematismus gesteigert, im Gewand des Engels³⁵ aus der unteren Zone der Apsis von Castel S. Elia wieder. Aus den Hakenendigungen der Faltenstege in der Armbeuge Petri an unserem Altar (Taf. 2) sind dort geschlossene Dreiecksformen geworden, aus denen alle Faltenbahnen gleichmäßig-ornamental gebildet sind. Eine ähnliche Verhärtung und Erstarrung läßt sich auch sonst beobachten. Die rechte Hand Petri liegt in einer Faltenschlinge, die sich unter dem Gewicht des Armes federnd zu dehnen scheint. Das gleiche Motiv findet sich bei dem Paulus in der Apsis von Castel S. Elia³⁶, doch ohne die spannungsvolle Dehnung des Mantelsaumes. Noch offensichtlicher ist der Abstand zwischen den beiden Malereien in der Gesichtsbildung. Sie wirkt in Castel S. Elia maskenhafter. Die Augen sind, verglichen mit dem angespannten Blicken des Aaron z. B. (Taf. 7), wie erloschen. Auch finden sich statt der gedrungenen Proportionen der Gestalten unseres Altares in S. Elia schlanke Figuren mit kleinen Köpfen. Einen unmittelbaren Zusammenhang der Malereien in S. Maria in Vescovio und Castel S. Elia vermag ich also nicht zu sehen.

Für den Stilablauf in der römischen Malerei des 11. Jahrhunderts würde sich dann folgendes Bild ergeben: Die Tendenz zur Verhärtung und zum Linienschematismus, die sich in S. Sebastianello, S. Urbano und S. Maria in Vescovio um die Jahrtausendwende ankündigt, erreicht in S. Elia (Apsis) ihren Höhepunkt. Sie wird um die Mitte des Jahrhunderts überwunden durch einen neuen eleganteren und stärker von graphischen Elementen geprägten Linienstil, der schon die Gestaltung der 24 Ältesten von S. Elia bestimmt und seinen bedeutendsten Niederschlag zu Ende des Jahrhunderts in den Legendenszenen von S. Clemente findet. Diese Hypothese würde auch den Unterschied erklären, der — bisher unbeachtet — zwischen dem Stil der Apsis und der Seitenwände³⁷ in S. Elia besteht (Generationsunterschied zwischen den drei inschriftlich genannten römischen Künstlern, die hier arbeiteten?)³⁸.

³⁵ L a d n e r a. a. O. Abb. 36; beste Abb. van Marle, *La peinture romaine* (1921) Taf. 28, 57. ³⁶ L a d n e r a. a. O. Abb. 35. ³⁷ Besonders deutlich

bei der Gegenüberstellung Engel — apokalyptischer Greis bei van Marle, *La peinture romaine*, Taf. 28. ³⁸ Für Anregungen und Hinweise habe ich zu danken: Prof. Dr. R. Oertel (Freiburg), Dr. A. Weis (Freiburg), Dr. H. Hahn (Rom).