

Eine römische Monumentalkomposition in Fulda: Hrabanus Maurus, Carmen 61

Von ADOLF WEIS

„Die Gnade öffnet mit ihrem Schlüssel, was Prophezeiung verschlossen enthält.“ Der Vers aus einem der zahlreichen Monumentalepigramme des Hrabanus Maurus (780–856), Abtes von Fulda und späteren Erzbischofs von Mainz, bezieht sich auf die Ausmalung einer „Mauruskapelle“ in einem nicht genannten Kloster, von der wir allein durch diese Titulusdichtung Kenntnis haben. Gemäß der Teilüberschrift ihres letzten Abschnitts wird damit der thematische Inhalt von „Figuren“ umschrieben, die – dem Gebrauch dieses Wortes nach – ebensogut dargestellte Einzelpersonen wie auch Szenen gewesen sein können. Genaueres dazu erfahren wir nicht unmittelbar.

Dagegen entnahm Anton Springer¹ dem obigen Satz immerhin einen Hinweis auf den Vorstellungsbereich, dem die Bilder angehört haben sollen, damit zugleich aber auch auf ihre relative Anordnung in der Dekoration des Raumes: Hier wären Motive aus dem Alten und dem Neuen Testament in der Art einer Konkordanz aufeinander abgestimmt gewesen. Und tatsächlich scheint unser Text treffend zusammenzuklingen mit den geläufigen Formeln, wie sie besonders Augustinus für diesen geschichtstheologischen Aspekt der Bibelexegese geprägt hatte: „Was ist doch das sogenannte Alte Testament anderes als die Verbergung des Neuen? Und was anderes das sogenannte Neue Testament als die Enthüllung des Alten.“²

Demgemäß ist die „Capella Mauri“ in die Fachliteratur eingegangen als das einzige, immerhin noch literarisch faßbare Monument der karolingischen Kunst, das vielleicht eine wirklich konsequent systematisierte Bildordnung im Sinn der biblischen Typologie gezeigt haben dürfte³, eines ikonologischen

¹ A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I, 2. Aufl. (Bonn 1886) S. 155, Anm. 13 (der ... Titulus deutet eine typologische Anordnung der Bilder an).

² Civ. Dei XVI, 26, 2 (ähnlich an anderen Stellen). Seitens der theologischen und literaturgeschichtlichen Forschung wurden der biblischen Typologie in jüngster Zeit mehrere eingehende Abhandlungen gewidmet, so von J. Daniélou, Sacramentum futuri, Etudes sur les origines de la typologie biblique (Paris 1950); zur älteren und neueren Problemstellung (mit Bibliographie) vgl. etwa K. Gründer, Figur und Geschichte, J. G. Hamanns ‚Biblische Betrachtungen‘ als Ansatz einer Geschichtsphilosophie (Freiburg-München 1958) S. 117–131. Dazu vgl. unsere Anm. 4.

³ J. v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst (Wien 1892) S. 323 (zu Nr. 926); auch E. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei (Leipzig 1892) S. 112 Anm. 2; H. Cornell, Biblia Pauperum (Stockholm 1925) S. 123 usw.

Prinzips, das doch vorher und erst recht später eine ungleich größere Rolle gespielt hat. Dabei begnügte man sich aber mit den doch ziemlich vagen Andeutungen des eingangs zitierten Satzes, ohne den Text im Ganzen zu prüfen – wie überhaupt das Gesamtphänomen des typologischen Bilderkreises innerhalb der Kunstgeschichte, jedenfalls für die Frühzeit, dringend nach einer kritischen und ergänzenden Zusammenfassung verlangte⁴.

Als Carmen 61 gezählt, ist unser Text zusammen mit den übrigen, kürzeren Gedichten des Hrabanus Maurus überliefert und ediert⁵. Nicht nur die Überschrift seines zweiten Abschnitts, sondern schon die ersten Verse sprechen ausdrücklich von figürlichen Malereien.

(LXI) IN CAPELLA MAURI

Omnibus est locuples, qui rebus abundat honestis,

Cui superas Christus divitias tribuit.

Flecte genu, qui intras, Christum tu et pronus adora,

Cuius imago super picta colore micat.

(5) Lux via vita salus sit merces omnibus istic,

Qui Christo reddunt debita vota pie.

En una templum domino hic parte ministro

Devotis aliam reddo domum famulis.

Quam dulce et gratum est, fratres perpendite cuncti,

(10) Stare choro, et placidis caelestia psallere verbis.

ITEM IN EADEM CAPELLA DE FIGURIS

Gratia clave aperit, quae clausa prophetia condit,

Quae lex significat, et quae hagiographa figurat.

Psallite vos, pueri laeti, et benedicite Christo,

Ipsae dabit vobis praemia laeta polo.

Der Versuch zu einer Übersetzung steht mehrfach bereits vor schwerwiegenden Problemen der Interpretation:

- (1) Reich ist er (wer?) für alle, überfließend an würdigen Gütern,
Welchem Christus selbst himmlische Schätze verlieh.

⁴ Der immer noch zuständige, historische Gesamtüberblick bei *Cornell* a. a. O. S. 120 ff. ist besonders für die Spätantike unvollständig, Byzanz fehlt (man vergleiche etwa *Anthol. Palat.* Nr. I, 61 bzw. 69/70 mit Nr. 75: Gegenüberstellung von „Typos“ und „Nicht-Typos“). Für das Mittelalter liegen zahlreiche monographische Untersuchungen zu Einzelmonumenten und besonders zu den systematischen Bilderhandschriften vor; eine Zusammenstellung der Hauptmotive gibt *P. Bloch*, *Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst*, in: *Monumenta Judaica*, Handbuch (Köln 1963) S. 753–781. Desiderat wäre eine Untersuchung, inwieweit die Kunst hier eigene Möglichkeiten und Gesetze des „Bildes“ realisiert und nicht etwa nur gedankliche Spekulationen (vgl. Anm. 2) „illustriert“; vgl. dazu auch unten, zum Thema der 24 Ältesten.

⁵ *Mon. Germ., Poet. Lat.* II (E. Duemmler) S. 222; ebd. S. 127, zur Textüberlieferung; der *Titulus* auch bei *Springer* a. a. O., v. *Schlosser* Nr. 926, *Meyer-Barkhausen* (s. Anm. 6, 8), aber immer unvollständig wiedergegeben.

Beuge Knie und Haupt beim Eintritt, anbetend Christus,
Dessen Bild hoch oben erglänzt, mit Farben gemalt.

- (5) Licht, Weg, Leben und Heil, das soll hier allen der Lohn sein,
Die ihm fromm ihr Gebet darbringen, wie sich's gebührt.
Sehet: Zugleich als (?) Tempel für den hohen Begleiter (?),
Weih' ich ein anderes Haus, den frommen Dienern bestimmt.
Süß ist es doch und schön, ihr Brüder, erwägt das alle,
(10) Stehen im Chor und himmlisch psallieren mit gottgefälligem Wort.

Noch: In derselben Kapelle, über die Figuren (Bilder):

Mit dem Schlüssel öffnet die Gnade, was Prophezeiung verschlossen,
Was das Gesetz im Zeichen enthält, und was Heilige Lehre im Bild.
Psalmen singet und Lobeslieder, ihr Knaben, in Freude für Christus.
Freudvoll winkt euch sein Lohn droben im himmlischen Reich.

Der Ort dieses Baues wird nicht mitgeteilt, und in Fulda selbst scheint keine Mauruskirche oder -kapelle bezeugt zu sein. Das Kloster ist aber doch aus dem Zusammenhang der Textüberlieferung mit einiger Gewißheit zu erschließen⁶: Auf eine lange Reihe von Tituli des Hrabanus für den 819 geweihten Dom und für mehrere weitere Kirchen in Fulda und dessen Umgebung folgen mindestens drei (Carm. 55–57) für Mainz, die aber noch für seinen dortigen Vorgänger Otgar (vor 847) bestimmt sein können – bereits Carm. 60 führt jedoch wieder nach Fulda zurück⁷. Demnach folgert W. Meyer-Barkhausen wohl zu Recht, daß Carm. 61 nicht nur in der Abtszeit seines Autors, also vor 842, entstand, sondern daß die Kapelle auch einen Bestandteil des Fuldaer Klosters bildete⁸, zumal ja Hrabanus als Nachfolger Eigils die neue Konventsanlage westlich von der Hauptkirche erst voll ausgebaut hat⁹.

⁶ W. Meyer-Barkhausen, Die Versinschriften (Tituli) des Hrabanus Maurus als bau- und kunstgeschichtliche Quelle, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 7 (1957) 57–89, konstatiert (S. 76, Anm. 86) grundlegend die ungefähr chronologische Anordnung der Tituli bei Brower bzw. im Cod. Fuldensis. Zur „Capella Mauri“ ebd. S. 78/79: Die Auswertung des Titulus weicht hier von unserem nachfolgenden Versuch fundamental dadurch ab, daß der „Maurus“ der Überschrift (ohne „sanctus“ o. ä.) nur auf Hraban persönlich bezogen wird, nicht auf einen Heiligen als Titular; dafür könnte der Fall von Carm. 60 (vgl. Anm. 7) als Bestätigung gelten – wenn eben nicht die Verse 1/2 und besonders 8 bei genauer Übersetzung des schwierigen Wortlauts doch zwingend in eine andere Richtung wiesen.

⁷ Der Stifter der Vodilho-Kirche (Carm. 60: Mon. Germ., Poet. Lat. II, S. 221, v. *Schloeser* Nr. 382) starb 831 in Fulda. Carm. 61/63 daher vielleicht in die zwanziger Jahre datierbar.

⁸ Erwägt a. a. O. S. 79 die Bestimmung als Abtskapelle Hrabans (vgl. dazu aber auch unten, mit Anm. 32), hält aber auch für möglich, daß es sich bei Carm. 61 nur um einen nicht ausgeführten Entwurf handeln könnte.

⁹ Zur Baugeschichte des ganzen Komplexes vgl. H. Beumann und D. Großmann, in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte 14 (1949) bes. S. 19, 48.

Vermutlich stand in dieser Mauruskapelle auch der mit Carm. 63 ausgewiesene „Maurus-Altar“¹⁰, dessen „Capsa“ eine Fülle von Heiligenreliquien enthielt, die allerdings (außer Maria) nur summarisch, in Gruppen ohne Namen aufgezählt werden – befremdlich insofern, als der hl. Maurus dabei keine Erwähnung findet. Nun wissen wir, daß Hraban im Jahre 835 Reliquien seines Namenspatrons (jedenfalls eines „Maurus“) zusammen mit denen vieler römischer Martyrer erwerben konnte – hören dann aber nur noch, daß er diese ungeschieden interimistisch teils in der Marienkirche, teils in der „arca“ im Ostchor des Bonifatiusdomes deponierte, um sie erst später in verschiedene Neubauten verteilen zu können¹¹.

Die Bezeichnung unseres Baues als „Capella“ kommt nur in der Überschrift vor, stammt damit aber mindestens aus der Handschrift des 10. Jahrhunderts; daß das Original der Sylloge noch viel näher an die Lebenszeit des Dichters hinaufreicht, ist mindestens von ähnlichen Fällen her nicht unwahrscheinlich. Der Name *capella* kann schon im zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts über seinen ursprünglichen Sinn (als fränkisches Palastoratorium) hinaus jede kleinere Kirche charakterisieren, die keine eigenen Pfarrechte besitzt¹². Sehr fraglich ist aber, ob unsere „Mauruskapelle“ einfachhin den Oratorien gleichzustellen ist, deren es unter Hraban im Fuldaer Klosterbereich schon ganze dreißig gab¹³. Denn es heißt Carm. 61,10 (und schon v. 8) ausdrücklich, daß der Raum für den monastischen Chorgesang bestimmt war. (Der vorgeschlagene Ausweg, dabei nach einem Hinweis in v. 13 an den liturgischen Dienst des Klostersnachwuchses zu denken, wird sich nachher bei der Deutung dieser Stelle als unhaltbar zeigen.)

Die baugeschichtliche Identifizierung erscheint mit ihrer vollen Tragweite in der schwierigen Lesung der Verse 7/8: Die Ausdrücke „En, hic, templum“ einerseits und „aliam domum“ andererseits können, durch „una parte“ überleitend verknüpft, doch wohl nur einen und denselben Raum bezeichnen, der vom Autor soeben seiner Bestimmung übergeben wird. Der „dominus minister“ muß Maurus sein, der „Gehilfe“ des hl. Benedikt¹⁴ als der

¹⁰ Mon. Germ., Poet. Lat. II S. 223, v. *Schlosser* Nr. 389. *Meyer-Barckhausen* denkt a. a. O. entsprechend eher nur an einen Tragaltar im privaten Besitz des „Maurus“, wodurch das Problem der Reliquien seines Patrons natürlich wegfiel.

¹¹ Rudolfi *Miracula* cap. 3 (Mon. Germ. SS XV, I S. 332 f.; v. *Schlosser* Nr. 378). Bei der endgültigen Beisetzung im Ostchor (a. 836) wird dieser Maurus nicht mitgenannt (ebd. S. 340 bzw. Nr. 961). Über verschiedene Heilige dieses Namens vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche* VII (1962) 198/199. Hraban scheint dabei (d. h. im Falle der Reliquien) selbst nicht an seinen sekundären Namenspatron zu denken (zu diesem vgl. Anm. 14), dessen Reliquien jedenfalls erst Aufsehen gemacht zu haben scheinen, als sie um die Mitte des 9. Jahrhunderts in Glanfeuil „gefunden“ wurden.

¹² *Du Cange*, *Clossarium* II, 115–118, bes. „Capella 6“, S. 117.

¹³ Rudolfi *miracula* cap. 14 (Mon. Germ. SS XV, I S. 340; v. *Schlosser* Nr. 371).

¹⁴ Die Stelle ist für die Gesamtdeutung entscheidend als einziger Hinweis im Text auf den „heiligen“ Maurus (vgl. Anm. 6) – ähnlich verschlüsselt wie später die Umschreibung für die 24 Ältesten (dazu unten). „Minister“ wird von uns als synonym angenommen

Titular („Herr“) der Kapelle. Dagegen sind die „devoti famuli“ offensichtlich Angehörige des Klosters, die künftig hier psallieren werden. Der Sinn des Satzes wäre also nach unserem Vorschlag: Hraban widmet das templum dem Herrn Maurus und zugleich (una parte) „als anderes“ (zweites) Haus seinen Mönchen zur Absolvierung des Chorgebetes (v. 9/10). Dies heißt nun aber doch ziemlich eindeutig, daß das monastische Offizium von jetzt an nicht mehr oder jedenfalls nicht mehr ausschließlich im großen Salvator- und Bonifatiusdom stattfinden soll, sondern in dieser „capella“, deren Bezeichnung als solche schon auf eine typisch klösterliche Kirche ohne Pfarrgottesdienste hinweist; daß sie ziemlich geräumig gewesen sein mag, zeigt doch wohl die Benennung als „templum“ an. Sie besaß einen Altar mit einem bedeutenden Reliquienschatz, bei dem der fehlende Name des Patrons Maurus doch möglicherweise für ein Datum vor der großen Reliquienerwerbung von 835 ausgewertet werden kann. Wir haben also damit zu rechnen, daß Hrabanus hier eine Art von zweiter Klosterkirche errichtet hätte, die allein, und sei es nur für bestimmte Tagzeiten, dem Chorgebet diene. Vielleicht darf man zum Vergleich an die Nebenräume von St. Johann in Müstair und andere verwandte Anlagen denken, deren liturgische Bestimmung jedoch nie so authentisch bekannt ist wie hier in Fulda¹⁵.

Über die architektonische Gestalt der Capella Mauri erfahren wir zunächst und in ausdrücklicher Mitteilung nichts, wenn nicht etwa doch die Analyse des Titulus auch dafür etwas hergibt. Sein Text beweist von vorneherein so viel, daß der Raum nicht als unbedeutend behandelt war: Mindestens seine Stirn- oder Altarwand trug eine umfangreiche, bildliche Dekoration. Daß sie in Malerei ausgeführt war, gibt v. 4 (*picta colore*) an. Einen beträchtlichen Platz müssen dabei die langen Versbeischriften eingenommen haben, für die man wohl üblicherweise eigene Textbänder annehmen darf, etwa als oberen Abschluß einer Sockelzone. Ihr Wortlaut, wörtlich genommen, gestattet nun aber nicht nur eine weitgehende Rekonstruktion des motivischen Bestandes, sondern auch der ikonologischen und räumlichen Situation.

Der erste Satz steht allerdings merkwürdig isoliert da, zumal er sein Subjekt nicht nennt: Wer oder was ist da „reich an Gnaden“ und teilt diese aus? Glücklicherweise kommt v. 1 in Hrabans Dichtungen fast identisch nochmals vor – auch der befreundete, hochverehrte Bischof „Praeclarus“ ist nach Carm. 15,12 „omnibus . . . locuples, qui rebus abundat amicis“¹⁶. In

mit dem „adiutor“ Benedikts (Maurus) nach Gregor d. Gr., *Dialogi* II, 3 (Migne PL 66, 140). In Carm. 50, 2 (für Frankfurt?) gebraucht Hraban „ministri“ für Apostel, gemalt an einem Altar (Mon. Germ. Poet. Lat. II, S. 216; v. Schlosser Nr. 973).

¹⁵ Über Müstair und dessen Vergleichsmaterialien (vorläufig) L. Birchler in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Akten zum III. internat. Kongreß für Frühmittelalterforschung (Olten--Lausanne 1954) S. 174–179.

¹⁶ Mon. Germ. Poet. Lat. II, S. 177; zur Person vgl. ebd. S. 175, Anm. zu Carm. 9.

Carm. 61, 1/2 kann also schwerlich etwa der heilige Ort als solcher gemeint sein, sondern eher ebenfalls eine Person, deren Identität hier als selbstverständlich bekannt vorausgesetzt ist. Das kann aber, so kurz nach der Überschrift, fast nur für den Kirchenpatron gelten, also für Maurus. Daß es sich dabei nun aber tatsächlich um eine Darstellung – doch wahrscheinlich eben dieses Heiligen – handelt, geht dann sogleich aus dem Zusammenhang hervor: „Darüber“ („super“, in präpositioneller Form eingefügt!) befindet sich ein Bild Christi, „mit Farbe gemalt“ (v. 4).

Diesem Christusbild hoch oben an der Wand sah sich der Eintretende („qui intras“) gegenüber. Es wird durch den Titulus ungewöhnlich eindrucksvoll akzentuiert und hatte offensichtlich durch seine Stelle und Ausführung eine den ganzen Raum beherrschende Wirkung: Schon im ersten Anblick konnte und sollte es geradezu als eine Art Kultbild empfunden werden, das zu Äußerungen demütiger Verehrung zwang – eine beachtenswerte Formulierung für eine Epoche, in der doch die Spannungen des karolingischen Bilderstreits noch keineswegs ganz abgeklungen waren¹⁷. Was für ein Bildtypus der Christusdarstellung hier vorlag, wird dann nicht unmittelbar gekennzeichnet. Der Ausdruck „imago“, vor allem aber das Fehlen jeder Andeutung eines Thron- oder Hoheitsmotivs scheint immerhin eher für eine porträthafte Vergegenwärtigung zu sprechen; die Form des Büstenclipeus ist tatsächlich an solchen Stellen gut belegt (Castelseprio; Krozingen) – entscheiden läßt sich diese Frage aber allenfalls, wenn wir eine Tradition ausmachen können, an die Fulda hier im Ganzen seines Dekors anknüpft¹⁸. Bestimmbar ist jedoch aus dem Titulus Hrabans ein Attribut: Die Kurzworte Lux, Via Vita (seltener auch Salus?) sind bekannt als Beischriften in Christusbildern. Ihre Vierzahl nach v. 5 beweist, daß sie in diesem Fall nicht etwa (wie öfter) in den drei sichtbaren Strahlen des Nimbuskreuzes gestanden haben können, sondern nur in einem offenen Buch, das also der Salvator hier in der Hand gehalten haben muß – was sowohl bei Ganz- wie vor allem bei Halbfiguren Christi reichlich belegt ist¹⁹.

Damit haben uns nun aber die ersten sechs Verse Hrabans doch schon beachtliche Beiträge für die Rekonstruktion der Ausmalung seines Baues an die Hand gegeben: Dem Eingang gegenüber, trug die Altarwand eine hieratische Komposition, von der wir bisher zwei Hauptmotive erfuhren: mit

¹⁷ Dazu unten, mit Anm. 43.

¹⁸ Seprio und Krozingen (dazu Anm. 19) verbindet trotz der großen Verschiedenheit von Zeit und Rang doch die Anlage insofern, als der Christusclipeus oben in eine querlaufende Bilderzone mit szenischen Darstellungen eingesetzt ist.

¹⁹ Für die Vollfigur des thronenden Christus ist das schon belegt in der Pudensbasilika zu Anfang des 5. Jahrhunderts; ein Beispiel für die Büste mit Buch unten, mit Anm. 40 (Abb. XX). Einen geschlossenen Codex hält der Christus in Krozingen (farbig bei W. Werth in: Schau-ins-Land, 89. Jahreshft des Breisgau-Geschichtsvereins [Freiburg 1971] S. 23).

voller Gewißheit das beherrschende Christusbild hoch oben, darunter vermutlich eine figürliche Darstellung des hl. Maurus. Daß damit implicite das Vorhandensein einer Apsis (in der der Altar gestanden hätte) vorausgesetzt ist, liegt nahe. Dem vom Titulus beschriebenen „Eindruck“ nach möchte man eher annehmen, daß das Salvatorbild sich nicht in deren Konche, sondern eher darüber im Bogenscheitel der Frontwand befunden haben dürfte.

Von den letzten vier Hexametern (11–14) besagt nur die Überschrift, daß sie sich auf bildliche Darstellungen beziehen, dies aber nun unmittelbar und im ganzen Umfang. Der einleitende Vers, der zur Deutung auf eine biblisch-typologische Motivgruppierung von näherhin ungeklärtem Gegenstand Anlaß bot (vgl. oben, zu Anfang), hat jedoch eine Fortsetzung, die diesen Gedanken zum mindesten seltsam kompliziert. Eine Konkordanz zur neutestamentlichen „Gnade“ könnte zwar auch im mosaischen „Gesetz“ (Lex, v. 12) gefunden werden; was soll aber dann die Erwähnung von „Hagiographen“? Dieses Wort bezeichnet in der Fachsprache der jüdischen Exegeten eine Kategorie von biblischen Büchern (hebr. kethubim), die – nach den Psalmen – vor allem lehrhafte Schriften umfaßt. Damit ist nun aber ein Begriffskomplex angeschnitten, der sich bemerkenswert mit unserem Titulustext berührt: Der rabbinische Kanon ordnete alle Teile der Heiligen Schrift in die drei Klassen des „Gesetzes“ (das sind die Bücher Mosis), der „Propheten“ und eben der „Hagiographen“ – also genau mit den drei Stichworten, unter denen das Alte Testament nach unserem Carm. 61,11/12 aufgliedert erscheint.

Im Abendland war dies schon durch Hieronymus bekannt geworden²⁰, und in der langen Reihe seiner Nachfolger ist es vor allem Hrabanus Maurus, der berühmte Bibelkommentator, der mindestens zweimal besonders ausführlich über diese jüdische Einteilung mit ihren Varianten und ihrer christlichen Ausdeutung referiert: Zuerst schon in seinem Frühwerk „De institutione clericorum“²¹, dann wieder in der großen Enzyklopädie „De universo“, in den Jahren seiner Resignation nach 842 auf dem Petersberg bei Fulda verfaßt²². In engem Anschluß an Hieronymus und auch Isidor von Sevilla handelt das erste Kapitel des fünften Buches „De vetere et novo Testamento“. „Die Hebräer nehmen ein Altes Testament nach Esdras gemäß der Zahl ihrer Buchstaben in 22 Büchern an und teilen es in drei Ordnungen, nämlich des Gesetzes, der Propheten und der Hagiographen.“ Dem folgt deren Aufzählung, mit den hebräischen Initien; ganz wichtig wird für uns aber dann die Fortsetzung, wieder fast getreu nach Hieronymus: „Manche

²⁰ Ausgeführt in dem berühmten ‚Prologus galeatus‘ zu den Büchern Samuels und der Könige (Migne PL 28, 544). Dazu J. Michl, Die 24 Ältesten in der Apokalypse des Hl. Johannes (München 1938) S. 46 ff.

²¹ III, 7, ed. Knöpfler 1900, 199 (nach Michl); vgl. bereits (wörtlich) Isidor von Sevilla, Migne PL 82, 222.

²² Migne PL 111, 105 (der Text fehlt bei Michl).

aber fügen Ruth und Cinoth, das lateinisch Lamentatio Jeremiae heißt, den Hagiographen hinzu und haben ein Altes Testament von 24 Büchern, entsprechend den 24 Ältesten, die vor dem Anblick Gottes assistieren.“

Die abschließende, natürlich rein christliche Allegorese läßt sich ihrerseits zurückverfolgen mindestens bis zu Victorin von Pettau (+ 304), dem ersten lateinischen Bibelkommentator²³. Zumeist gibt jedoch die theologische Literatur dabei Spielraum für mehrere, symbolische Auslegungen. Die vierundzwanzig „Seniores“, die nach cap. 4,4 ff. der Johannesapokalypse den Thron der Gotteserscheinung im Himmel umgeben, werden aber zunächst wohl mit Vorzug als Vertreter des alt- und neutestamentlichen Gottesvolkes verstanden, verkörpert einerseits in den zwölf Stämmen oder auch Propheten, andererseits in den Aposteln Christi. Es scheint, daß sie gerade in dieser Auffassung von der monumentalen Kirchenkunst der Spätantike aufgenommen werden, wo sie schon seit um 400 als fester Traditionsbestand der Bilddekoration des Triumphbogens auftreten. Beim ältesten erhaltenen Monument, in S. Paolo fuori le mura, ist ihre Zweiteilung im eben genannten Sinn unmißverständlich: Auf der nördlichen Seite adorieren zwölf Greise mit bedecktem Haupt, wie es jüdische Gebetssitte war – die Gruppe zur Rechten Christi trägt dagegen das Pallium nicht über den Kopf geworfen, es sind hier also die Apostel gemeint²⁴. Wie das in dem verlorenen Triumphbogenbild aussah, dem der letzte Titulus in dem Prudentius zugeschriebenen Dittochaeum galt, wissen wir nicht; die „bis duodena senes“ sind hier aber zweifellos dem zweiteiligen, alt- und neutestamentlichen Szenenzyklus der Langhauswände zuzuordnen²⁵. Nicht ausreichend erhalten oder bekannt sind dann auch die S. Paolo nachfolgenden römischen Mosaiken, wie der Triumphbogen von SS. Cosma e Damiano oder die Fassade von Alt-St.-Peter, auch die von S. Maria in Turri²⁶ und das Große Triclinium Leos III. im Lateranpalast²⁷. In spätkarolingischer Zeit hat sich aber jedenfalls die in S. Paolo vorliegende ikonographische Differenzierung offensichtlich verloren: Sie fehlt in den großen Stiftungen Paschalis' I. (817–824), in S. Prassede ebenso wie in S. Cecilia²⁸.

Dem älteren Bildkonzept der apokalyptischen Himmelsvision in der römischen Monumentalkunst hatte es demnach fernegelegen, die Vierund-

²³ *Michl* a. a. O. und S. 126 ff. (Deutungsgeschichte und Ikonographie).

²⁴ *Th. Klauser*, Art. „Aurum Coronarium“, in: *Röm. Mitt.* 59 (1944) 151 und *Reallex. für Antike und Christentum* I, 1918. *St. Waetzoldt*, Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom, in: *Miscellanea Bibliotheca Hertzianae* (München 1961) (19–28) S. 22.

²⁵ *Ed. J. Bergman* (1926, CSEL 61) S. 447.

²⁶ *Abb. und Lit.* bei *St. Waetzoldt*, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (Wien-München 1964): Nr. 81 Abb. 39 (SS. Cosma e Damiano); Nr. 884 Abb. 475 (Fassade von St. Peter); Nr. 847 Abb. 463 (S. Maria in Turri).

²⁷ *Nachweise unten*, Anm. 30.

²⁸ *Waetzoldt*, Kopien Nr. 972/973 Abb. 495/496 (S. Prassede, Apsisbogen); Nr. 64/65 Abb. 34/35 (S. Cecilia).

zwanzig mit den Büchern des jüdischen Kanons in Verbindung zu bringen; um oder nach 800 war aber die typologische Zweiteilung von S. Paolo unverkennbar nicht mehr lebendig und bewußt. Andererseits scheint die exegetische Literatur sich jetzt dafür zunehmend auf die Repräsentation der vorzeitlichen Offenbarung in ihren 24 Schriften festzulegen²⁹ – und noch in Dantes *Purgatorio* (XXIX, 83) schreiten die *ventiquattro seniori* in diesem Sinn dem geheimnisvollen Wagen der vier Evangelien voraus.

Das Motiv hatte also zur Zeit Hrabans – und zwar in der Kunst ausgeprägter als in der Theologie – offensichtlich eine Bedeutungsverschiebung hinter sich, die sich aber ikonographisch nur in Details auswirkte (nämlich im Verzicht auf die unterschiedliche Kennzeichnung der zwei Gruppen), die Substanz der monumentalen Komposition jedoch kaum verändert hatte. Damit haben wir endlich die Voraussetzungen geklärt, aus denen der *Titulus* und die damit gemeinte Wandmalerei in Fulda anschaulich werden: „Gesetz, Propheten und Hagiographen“ sind zusammen nichts anderes als eine von hoher Gelehrsamkeit zeugende Umschreibung für eine Darstellung der Vierundzwanzig Ältesten in der *Capella Mauri*, wo sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach wie in Rom in den Bogenzwickeln der Frontwand beiderseits der Apsis befand. Eigene Zutat Hrabans ist vielleicht nur seine allegorische Interpretation dieser Figuren, die zwar auch der älteren Exegese entstammt, aber bis dahin für ein Kunstwerk noch nicht ausdrücklich belegt ist. Ob nun aber Fulda hier unmittelbar an römische Denkmäler angeknüpft hat, kann erst der vollständige, ikonologische Kontext entscheiden, wie er den übrigen Versen des *Titulus* zu entnehmen ist.

Mitte und Gegenstand der großen Anbetungskomposition ist zumeist nach Apok. 5,8 (und dies im Gegensatz zu 4,10, woher doch die „*coronae*“ der Greise und deren Darbringung kommen) nur das Lamm, jedenfalls gemäß Strophe XXIX des *Dittochaeum* und in der Mehrzahl der genannten römischen Mosaiken. Aber zwei Ausnahmen ragen heraus: am Anfang S. Paolo selbst, das hierin jedoch keine (uns bekannte) Nachfolge fand bis zum großen lateranensischen *Triclinium* Leos III., das um 800 errichtet wurde und dessen Mosaikdekor wir nur durch Beschreibungen sowie durch eine leider sehr flüchtige Skizze Ugonios in seinem Hauptbestand kennen³⁰ (Tf. 26 a). In beiden Fällen war es anstatt des Lammes ein *Clipeusbild* Chri-

²⁹ J. Michl a. a. O. (wie Anm. 20) S. 127: Berengaudus; auch Rupert von Deutz.

³⁰ Die Quellen (Lib. Pont.; Panvinio, Ugonio) ausführlich untersucht von J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Wandmalereien I* (Freiburg 1916) S. 159–162, mit Fig. 42 (Ugonio); vgl. auch Ph. Lauer, *Le Palais du Latran* (Rome 1911) S. 103 f. (mit Fig. 38), 483, 577; Waetzoldt, *Kopien* (wie Anm. 26) S. 41 Nr. 228 (mit verwechselter Abbildung). – Zum Bau jetzt R. Krautheimer, *Die Decanecubita in Konstantinopel*, in: Tortulae, *Studien zu altchristlichen und byzantinischen Denkmälern*, RQS, 30. Suppl.-Heft (1966) S. 197, mit Taf. 46/47. In diesem Raum, später *Sala del Concilio* genannt, fanden auch Festbankette für die in Rom anwesenden Kaiser statt.

sti – in S. Paul von riesiger Proportion –, das die Bogenwand und von hier aus den ganzen kirchlichen Raum dominierte, wie wir das nun auch von der Capella Mauri innerhalb des selben Gesamtthemas durch den Titulus (v. 2 ff.) erfuhren.

Wenn die Domus Leoniana hierbei zur Zeit Karls d. Gr. auf das Arcusmosaik der Paulusbasilika zurückgreift, so ist das im Bereich der Bildkunst ein relativ frühes Beispiel des „carolingian revival“ von Großwerken der christlichen Spätantike und könnte seinerseits selbst das Vorbild abgegeben haben, an das Fulda mit den zwei bisher festgestellten Elementen an der Altarwand der Capella Mauri angeknüpft haben mag. Allerdings besaß auch der fränkische Kulturkreis schon eine eigene eindruckvolle Überlieferung großer und ikonographisch bedeutender Kirchendekorationen, die bis zum zweiten Drittel des 9. Jahrhunderts hin gewiß nicht mehr jedesmal auf römische Anregungen und Vorlagen angewiesen war³¹.

Indessen steckt in unserem Fuldaer Titulus noch ein weiteres ikonographisches Motiv, das als solches überhaupt erst von der schon bisher beizuziehenden Denkmälergruppe in Rom aus faßbar wird. Das sind die psallierenden „pueri“ der Schlußverse 13/14, die man sicher nicht als Anspielung auf die in der Kapelle betenden Novizen verstehen darf³². Denn wie kann wohl Ugonio dazu gekommen sein, in seiner Skizze aus dem Triclinium Leonianum die gleichgerichtet adorierenden Figürchen in der Wandzone unterhalb der vierundzwanzig „santi“ beiderseits je als „poveri“ zu beschriften? Thematisch sind sie für uns richtiger bestimmbar: Es handelt sich um die auferstandene Schar der „Martyrer unterhalb des Altars“ nach Apok. 6,9–11, die um Rache für ihr vergossenes Blut rufen und in weiße Gewänder gekleidet werden, was zugleich noch ihre Identifizierung mit den „jungfräulichen Auserwählten“ von Apok. 14, 4 ff. konstellieren dürfte. Üblicherweise werden sie jedenfalls als Kinder dargestellt, und zwar sowohl in der Buchillustration wie in den zyklischen und den zusammenfassenden Monumentalkompositionen zur Apokalypse³³. Erhalten sind sie dem entsprechend, mit runden Köpfchen und palmenschwingend, in den Zwickeln des äußeren Triumphbogens von S. Prassede in Rom um 820, durch Restau-

³¹ Neben den wenigen erhaltenen Originalen (Müstair; Germigny-des-Prés; Reste in der Krypta auf dem Petersberg bei Fulda), wären auch die vielen nur durch ihre Tituli bekannten Stücke von Gorze (8. Jhd.) bis Benediktbeuren (10. Jhd.) mindestens mit statistischer Bestandsaufnahme ernstlich in die „Kunstgeschichte“ der Epoche einzubeziehen (ein Beispiel unten, mit Anm. 35), zumal sich nicht selten Kontinuitäten der regionalen Überlieferung oder Beziehung zu römischen Monumenten unterscheiden lassen.

³² Meyer-Barckhausen (wie Anm. 6, 8) S. 79 bezieht – wie die „famuli“ von v. 8 auf psallierende Mönche – so die „pueri laeti“ auf Klosterschüler.

³³ Die Beispiele unvollständig bei F. van der Meer, *Maierstas Domini* (Rome 1936) S. 147 (Fig. 33), 157 (Fig. 38), 396 (Fig. 58); es fehlen u. a. S. Prassede (dazu s. unten) und die Weltgerichtstafel im Vatikan (W. Paeseler in: *Jahrb. Hertziana* 2 [1938] 355 ff., Abb. 290, dazu weiteres Material).

rationen des Mosaiks doch nur unwesentlich verändert³⁴ (Tf. 26 b, 25 b). Die „poveri“ des Ugonio dürften demnach nicht bloß eine eigene Mißdeutung sein, sondern fordern geradezu eine mißverstandene Beischrift im Original, die von den „pueri“ handelte – wie das tatsächlich auch im Epigramm des Hrabanus geschieht.

Eine ähnliche Gruppe tritt dann allerdings noch einmal auf nach dem wenig späteren Monumentaltitulus, den Sedulius Scottus (Carm. 51/52) für eine unbekannte, karolingische Kirche verfaßte³⁵; hier sind sie auf eine komplexe Christusbildung in der Konche bezogen, einfach als „martires“ bezeichnet und zudem weiteren, eigentlich szenischen Ereignissen nach den Schilderungen der Apokalypse eingeordnet. Die Gesamtkonzeption ist also offensichtlich kaum mit der Capella Mauri vergleichbar, die demnach um so zwingender auf das lateranensische Modell zurück verweist. Ganz auszuschließen ist jedoch nicht, daß auch für dieses Motiv schon S. Paolo die Grundlage abgeben konnte: Zwar ist eine Darstellung nach Apok. 6,9–11, durch Beischrift auf die Unschuldigen Kinder von Bethlehem bezogen, dort erst im 13. Jahrhundert in den Basisstreifen des Apsismosaiks eingefügt worden, vermutlich veranlaßt durch jüngst aus Konstantinopel empfangene Reliquien³⁶. Ein Kult der Innocentes muß aber in S. Paolo schon früher bestanden haben³⁷. Und wir wissen nicht, was sich in den Zwickeln des alten Triumphbogens befand, bevor dort nach 1282 die Bilder der zwei Apostelfürsten angebracht wurden³⁸.

Fassen wir abschließend die einzelnen „Figuren“ der Capella Mauri, wie sie der Titulus zu rekonstruieren gestattet, zusammen, so spricht vollends das Gesamtbild der Ausmalung doch wohl entscheidend dafür, daß nicht die Großbasilika des hl. Paulus, sondern eher die Stirnwand des fast zeitgenössischen Repräsentationsssaales im Lateran als in sich geschlossene Dekoration für Fulda maßgebend gewesen sein dürfte. Auch alle wesentlichen Einzelheiten können von daher übernommen sein, die Abweichungen sind verhältnismäßig gering: Die symbolische Umdeutung der Vierundzwanzig Ältesten ist als bloß literarische Interpretation des gelehrten Titulus für den ikonographischen Bestand belanglos. Bemerkenswerter, daß in Fulda die Evan-

³⁴ G. B. De Rossi, *Mosaici cristiani* (Roma 1872–1900) Fasc. IX/X, 2. Tafel. Zum Erhaltungszustand des Mosaiks: *Waetzoldt*, *Kopien* (wie Anm. 26) S. 73, Nr. 974, 980/981 mit Abb. 497/498. Daß (links) genügend erhalten ist für eine Konstatierung des Originals um 820 bestätigen die vorzüglichen Details bei G. *Matthiae*, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma* (Roma 1967) bes. Fig. 189.

³⁵ *Mon. Germ., Poet. Lat.* II S. 211; v. *Schlosser* Nr. 909.

³⁶ *Quellen und Lit.* bei W. N. *Schumacher* in: *RQS* 54 (1959) S. 185; vgl. auch *Paeseler* (wie Anm. 33) S. 356.

³⁷ S. Paolo war alte Statio am Fest der Innocentes: J. P. *Kirsch*, *Die Stationskirchen des Missale Romanum* (Freiburg 1926) S. 240 ff.; vgl. auch das Antiphonar von St. Peter, 12. Jhd.

³⁸ *Waetzoldt*, *Kopien* (wie Anm. 26) S. 64, Nr. 838/839 Abb. 455/456.

gelistensymbole nicht erwähnt werden, die für Rom durch Panvinio und Ugonio bezeugt sind. Wenn im Lateran die Apsis selbst fünf stehende Figuren zeigte³⁹, so konnten wir in Fulda an entsprechendem Platz immerhin den hl. Maurus namhaft machen. (War keine Apsis vorhanden, so mußte diese Gestalt an der flachen Altarwand gemalt sein, von der typischen Bogenkomposition der apokalyptischen Anbetung umrahmt, was doch wenig für sich hätte.) Für das darüber befindliche eindrucksvolle (also wohl große) Christusbild ist die Übereinstimmung nur in der Ausführung etwas problematisch: Die besonders rohe Maske, die Ugonio an dieser Stelle hinkritzelt, läßt allenfalls ein schlecht erhaltenes Kopfmedaillon vermuten. Dagegen ist für Fulda aus den Versen 3–5 unserer Quelle eher eine volle Büste mit geöffnetem Buch herauszulesen. Gerade ein solcher Typus ist aber auch aus der römischen Malerei der Karolingerzeit bekannt. Der Christus oben in der Konche der Hermesbasilika, einer Restauration durch Hadrian I. (772–795) zugeschrieben, ist fast schon eine Halbfigur, segnend und mit aufgeschlagenem Codex – und trotzdem von einem Clipeus eingefast, der sogar die Nimben der seitlichen Engel überschneidet⁴⁰ (Tf. 25 c).

Daß Hrabanus Maurus, als Abt der Auftraggeber und zugleich der Dichter des Titulus, sein Vorbild in Rom selbst gesehen haben könnte, liegt als Hypothese nahe, scheint aber historisch nicht nachweisbar, eher ausgeschlossen zu sein⁴¹. Wenn ihm die Kenntnis davon nur durch Vermittlung von Epigrammen zugekommen wäre, wie sie von fränkischen Pilgern und besonders am karolingischen Hof systematisch gesammelt wurden⁴², so genügte das schwerlich, um eine so weitgehende Ähnlichkeit zweier Monumentalwerke zu erklären, zumal unseres Wissens keine Sylloge von Tituli auch

³⁹ Ihre Benennung ist in den Quellen widersprüchlich und unsicher: Die Mittelfigur von Ugonio als Salvator beschriftet, vielleicht aber doch eher eine Maria orans wie in der Venanzokapelle (vgl. *Wilpert*, wie Anm. 30, S. 160).

⁴⁰ *E. Josi* in: *Riv. arch. crist.* 17 (1940) 195–208, Fig. 4/5.

⁴¹ Von einer Romreise Hrabans scheint nichts bekannt zu sein; wenigstens für seine Zeit als Erzbischof (nach 847) ist eine solche aber doch wohl zu vermuten? Ein Gedicht auf den Tod Paschalis I. (*Carm.* 7: *Mon. Germ., Poet. Lat.* II, S. 170) setzt nicht notwendig eine persönliche Beziehung zu diesem Papst voraus. Dagegen zeigt die Illustration zu cap. XVI, 3 „de regnorum vocabulis“ in der Cassinenser Handschrift 132 seiner großen Enzyklopädie (*A. M. Amelli*), *Miniature sacre e profane dell'anno 1023...*, [Montecassino 1896] Tf. 115; der Text wurde nach 842 auf dem Petersberg verfaßt und war doch wahrscheinlich schon bebildert) wieder eine auffällige Ähnlichkeit mit den (zerstörten) „Investiturmosaiken“ im sog. Kleinen Triclinium Leos III. im Lateran. Die hierbei möglicherweise zuständige Komposition Christus mit Silvester und Konstantin ist allerdings nur in der völligen Neufassung von 1743 bekannt (vgl. *Waetzoldt*, Kopien S. 40, bes. Nr. 226; *P. E. Schramm*, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit I* [Leipzig 1938] Abb. 4, c: Neubau von F. Fuga).

⁴² Vgl. die Nachweise bei *J. Ramackers*, *Werkstattheimat der Grabplatte Papst Hadrians I.*, in: *RQS* 59 (1964) S. 56, 64; *B. Bischoff*, *Hofbibliothek Karls d. Gr.*, in: *Karl d. Gr. II, Das geistige Leben*, (Düsseldorf 1965) S. 43.

Zeichnungen enthielt. In jedem Fall haben wir aber damit zu rechnen, daß vielmehr die ausführenden Maler entweder aus Rom gekommen oder doch in Rom gewesen sein müssen. Und somit hätten wir, wenn auch nur literarisch bezeugt, in Fulda „um 830“ eine direkte Spiegelung oder vielleicht sogar Kontinuität aktueller römischer Monumentalmalerei dazugewonnen – und dies wenige Jahre, nachdem ja auch der Westbau des neuen Domes ausdrücklich „Romano more“ gestaltet worden war.

Was, soviel wir zu beurteilen vermögen, Hrabanus in der Capella Mauri an Eigenem dazugetan hat, hält sich also fast nur im Bereich seiner beschreibenden und ausdeutenden Titulusdichtung. Von bildgeschichtlicher Tragweite ist dabei die Hervorhebung der „imago Christi“ als ausgesprochen kultisches Zentrum, fast schon als Objekt der Verehrung in Vers 3. Dabei gerät das Pathos des Autors hier, wo er selbst an einem Kunstwerk beteiligt ist, in offenen Widerspruch zu seinen eigenen abfälligen Äußerungen über die Geringwertigkeit des „Bildes“ gegenüber dem „Wort“⁴⁸. Umgekehrt kommen eben diese Vorbehalte vielleicht doch in etwa zur Geltung durch den breiten Umfang, den die Titulusbeischriften in der Capella Mauri einnahmen. Dabei hat uns dann aber seine „kunstvoll“ verschlüsselte Beschreibung der apokalyptischen Greise und auch der kindlichen Martyrer auf Umwegen nicht nur zu deren ikonographischer Identifizierung verholfen, sondern auch zur Feststellung des Überlieferungstypus der Dekoration im Ganzen und damit zu dem gewichtigen kunstgeschichtlichen Tatbestand überhaupt: Daß nämlich eine vielleicht einheimische, vielleicht auch selbst römische Malerei hier auf deutschem Boden ein Monument der päpstlichen Großkunst aus den Jahren der Begründung des fränkischen Kaisertums geradezu im Sinne einer Kopie wiederholt.

⁴⁸ Vgl. Carm. 38, an seinen kunstliebenden Freund (und Nachfolger) Bonosus-Hatto (Mon. Germ., Poet. Lat. II, S. 196; v. Schlosser Nr. 893): Plus quia gramma valet quam vana in imagine forma ...“