

Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell
auf der Reichenau (III)* — Über den Erhaltungszustand des
Freskos von der Auferweckung der Tochter des Jairus mit der
Binnenerzählung von der Heilung des blutflüssigen Weibes

Koichi KOSHI

Die Szene der Auferweckung der Tochter des Jairus auf der südlichen Hochwand des Mittelschiffs in der Georgskirche ist zusammen mit der Heilung der Blutflüssigen ohne irgend eine Trennungswand in einem Bildfeld vorgetragen, das ungefähr ebenso groß ist, wie die sieben anderen Rechteckfelder, die jeweils nur eine Wunderszene aus

dem Leben Christi beherbergen. Diese Doppelszene stellt die synoptischen Evangelienberichte von Matthäus 9, 18–26, Markus 5, 22–43 und Lukas 8, 40–56 dar, die die Episode mit der Blutkranken gleichsam als Parenthese in den Bericht über die Erweckung der Vorsteherstochter einschieben¹.

Christus wird zu der in den letzten Zügen

*

Der erste und zweite Teil dieser Studien, die gemeinsam mit Herrn Prof. Seiro Mayekawa von der Universität Tokio verfasst wurden, ist in *BIJUTSUSHI* (*Journal of the Japan Art History Society*), 102, Bd. 26/Nr. 2, März 1977, S. 127–142, und 103, Bd. 27/Nr. 1, November 1977, S. 74–78, auf Japanisch und Deutsch erschienen. Der erste Teil behandelt die Erhaltungs- und Restaurierungsgeschichte der ottonischen Wandmalereien der St. Georgskirche und den Erhaltungszustand des Freskos von der Auferstehung des Jünglings von Naim, während im zweiten Teil vom Fresko der Lazaruserweckung die Rede ist. Der vorliegende Teil entstand auf Anregung von Prof. Mayekawa, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte. Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Thomas Immoos von der Sophia-Universität in Tokio für die Korrekturarbeit des sprachlichen Ausdrucks.

Zum chronologisch angeordneten Verzeichnis der Literatur über die Mittelschiffsfresken der St. Georgskirche zu Reichenau-Oberzell, das im ersten Teil dieser Studien zu finden ist, sei folgende Literatur hinzugefügt: Wolfgang Erdmann, Reichenauer Wandmalerei, in: 1250 Jahre Reichenau (Sonderausgabe des Südkurier), 25. April 1974, S. 14–15.

1

Die beiden Szenen kommen daher in den Miniaturen der Reichenauer Handschriften stets im Zusammenhang vor. Während das Evangeliar Ottos III. (fol. 44r) die beiden Ereignisse wie in unserem Fresko in einem Bildfeld wiedergibt — allerdings so weit reduzierend, daß Christus beide Wunder zugleich

tut —, berichten der Codex Egberti (fol. 24v und 25r) und das sog. Limburger Evangelistar (Col. Metr. 218, fol. 34r) jedes Ereignis in einem eigenen Bildfeld. Für Abbildungen siehe: A. Boeckler, Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau, (aus dem Nachlaß herausgegeben von H. Jantzen), in: Abhandlungen der Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse N. F. 52, Heft 9, München 1961, Abb. 8, 13 und 15; P. Bloch, Die beiden Reichenauer Evangelien im Kölner Domschatz, in: Kölner Domblätter (Jahrbuch des Zentralkombausvereins), Köln, 1959, 16. und 17. Folge, Abb. 8.

Zur Ikonographie der Heilung der Blutflüssigen und der Auferweckung der Tochter des Jairus in der St. Georgskirche vgl.: W. Becker, Die Totenerweckungen Christi in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Diss. Köln 1959, S. 48–73; A. Boeckler, op. cit., 1961, S. 9–12. Außerdem vgl. allgemein: H. Leclercq, Hémorroïsse, in: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, Bd. VI/2, Paris 1925, Sp. 2200–2209; H. Feldbusch, Blutflüssige, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. II, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 961f.; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, Bd. 2/II, Paris 1957, S. 380–382 und 385f.; Ausstellungskatalog "Het Wonder (Miracula Christi)", Aartsbischooppelijk Museum Utrecht, 1962, S. 50–52 und 60–62; G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 187f.; H. Feldbusch, Blutflüssige, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1968, Sp. 312–314.

liegenden, zwölfjährigen Tochter in das Haus des Synagogenvorstehers Jairus gerufen. Auf dem Wege dorthin heilt Christus eine Frau, die seit zwölf Jahren an Blutfluß litt. Indessen bringen Boten vom Hause des Jairus (nach Markus) die Nachricht, daß die einzige Tochter des Obersten inzwischen gestorben sei; er brauche den Meister nicht mehr zu bemühen. Christus geht trotzdem in

das Haus des Vorstehers und erweckt das Mädchen wieder zum Leben.

Die Beschreibung

Blicken wir nun auf das Bild²: zunächst die Abbildungen 5 und 6, die beide den Erhaltungszustand nach der letzten Restaurierung in den Jahren 1921/22 zeigen³. Im

2

Für die Beschreibung des Bildes vgl.: F.X. Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Baer, Freiburg i. Br. 1884, S. 8f.; A. Schmarsow, Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXVII, 1904, S. 268f.; A. Marignan, Les fresques de l'église de Reichenau. Les bronzes de la cathédrale de Hildesheim, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 169), Strasbourg 1914, S. 60f.; J. Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, in: Die Kultur der Abtei Reichenau, Bd. II, München 1925 (Neudruck: Aalen 1970), S. 913; A. Aichinger, Die Wunderdarstellungen im Langhause der Kirche St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau, Diss. Wien 1927, S. 66–69; C. Lamy-Lasalle, The Paintings of the Nave in St. Georg's Church of Oberzell-Reichenau, in: Gazette des Beaux-Arts, 6th series, Vol. XXXIII, 1948, S. 14; M. Thibout, Les Peintures Murales de l'église d'Oberzell, in: Congrès Archéologiques de France, CV-CVI, Schwaben, 1947, Baden 1949, S. 50; K. Hublow, Die tausendjährigen Fresken von Oberzell auf der Insel Reichenau, Konstanz 1956, S. 30f.; W. Becker, op. cit., 1959, S. 48f.; K. Martin, Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell, Konstanz 1961, S. 19 (2. Auflage: Sigmaringen 1975, S. 26f.).

3

Die Abb. 6 sowie 7, 9, 11 und 13 wurden bei der unter Leitung von Prof. S. Mayekawa an Ort und Stelle durchgeführten Untersuchung durch die Uni-

versität Tokio von dem Photographen Akio Suzuki aufgenommen. Das Wandbild mit der Heilung der Blutfüssigen und der Auferweckung der Tochter des Jairus ist in seinem Zustand nach der Restaurierung von 1921/22 farbig abgebildet bei: A. Grabar und C. Nordenfalk, Early Medieval Painting from the fourth to the eleventh century, (The great centuries of painting), Genf 1959, Tafel auf S. 79 (Aufnahme H. Hinz, Basel); K. Martin, op. cit., 1961 und 1975, Abb. 12 (Aufnahme T. Keller, Reichenau-Mittelzell); A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. I, Konstanz und Lindau 1961, Taf. II (Aufnahme T. Keller); O. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, Taf. LXXXI (Aufnahme T. Keller); H. Fillitz, Das Mittelalter, I, (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1969, Taf. XIV (Aufnahme T. Keller); L. Grodecki, F. Wormald, J. Taralon und F. Mutherich, Die Zeit der Ottonen und Salier, (Universum der Kunst), München 1973, Abb. 19 (Aufnahme F. Wirz, Luzern); W. Messerer, Reichenauer Malerei nach Jantzen, in: Die Abtei Reichenau, Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters, Sigmaringen 1974, Abb. 11.

Außerdem finden sich Schwarzweißabbildungen der Doppelszene (Zustand nach der letzten Restaurierung) in der folgenden Literatur: J. Pijoan, El arte románico. Siglos XI y XII, (Summa Artis, Historia General de Arte, 9), Madrid 1944, Fig. 28; C. Lamy-Lasalle, op. cit., 1948, Fig. 4A; M. Thibout, op. cit., 1949, Fig. 4; A. Weis, Die ottonischen Wandmalereien der Reichenau, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 24, 1976, Abb. 1.

Wandgemälde, das zwar formal zu einer Einheit geschlossen ist, aber inhaltlich in zwei völlig getrennte Szenen zerfällt, erscheint Christus zweimal. Links wendet sich der Wundertäter aus beinahe frontaler Stellung rückwärts und sieht die demütig leicht vorgebeugte Gestalt, die ihrerseits mit erhobenen Händen den Segen des Herrn empfängt⁴. Da diese Person ein kurzes Gewand trägt und—zum Unterschied von den drei synoptischen Berichten—den zu ihr hinflatternden Zipfel von Christi Gewand nicht berührt, hat G. B. Tatum⁵ sie zwar für männlich, d. h. den Christus um Beistand auflehenden Jairus gehalten⁶; der Wundertäter in der Szene der Begegnung Christi mit Jairus wendet sich aber gewöhnlich dem Bittenden voll zu⁷, Christus blickt also nicht überrascht zu Jairus zurück, der außerdem nach den Synoptikern vor Christus nieder-

fiel⁸. Obgleich die uns beschäftigende Gestalt vom sonstigen Frauentypus in Oberzell (z. B. den Lazarusschwestern) abweicht und sie, wie auf manchen Darstellungen der Heilung der Haemorrhöissa, nicht kniet oder kauert—es ist bei Markus und Lukas von dem Kniefall die Rede⁹, während der Matthäustext nichts darüber erzählt—, muß man in ihr doch die blutflüssige Frau erblicken. Man vergleiche ihr Kostüm mit der Gestalt, die vor dem am rechten Bildrand plazierten Gebäude leicht nach links vorübergebeugt steht und offensichtlich Jairus darstellt. Übrigens kann uns der Titulus unter dem Bilde keinen Anhaltspunkt für die Identifizierung der in Frage stehenden Figur geben, weil „aus den höchst divergierenden Lesungen der zweiten Hälfte des Hexameters der originale Sinn kaum noch zu ermitteln sein dürfte“ (B. Bischoff)¹⁰.

4

Diese Christusgestalt in der frontalen Ponderationsstellung mit dem nach links der Blutflüssigen entgegenfahrenden Arm und der Kopfrückwendung in dieser Richtung sowie mit absonderlicher Beinstellung weist formale Verwandtschaft mit dem Blutflüssigenheiland in dem karolingischen Fresko von Müstair (Abb. bei A. Weis, op. cit., 1976, Abb. 2) und mit dem in dem byzantinischen Mosaik von Monreale (Abb. bei G. Schiller, op. cit., 1966, Abb. 551) vor. In Müstair hält Christus die beiden Arme bilateral, während er in Monreale in der linken Hand eine Schriftrolle trägt.

5

G. B. Tatum, *The Paliotto of Sant'Ambrogio at Milan*, in: *Art Bulletin*, 26, 1944, S. 38f.

6

Diesbezüglich vgl. auch F. X. Kraus, op. cit., 1884, S. 8

7

Beispiele dafür sind z. B. zu finden: in der Miniatur (fol. 32r) des Echternacher Goldenen Evangeliiars Heinrichs III. im Eskorial (A. Boeckler, *Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, Berlin 1933, Abb. 49) und auf dem Relief des karolingischen Goldaltars in Mailand (G. B. Tatum, op. cit., 1944, Fig. 46), dessen Deutung allerdings auf verschiedene Weise versucht worden ist (hiezv vgl. V. H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn 1952, S. 32ff.).

8

Matthäus 9, 18; Markus 5, 22; Lukas 8, 41.

9

Markus und Lukas geben zwei Szenen: zuerst berührt die Blutflüssige von hinten das Gewand Christi, und dann wirft sie sich vor Christus nieder und bekennt, was geschehen ist.

Die am Blutfluß Erkrankte steht nun vor zwei rechtwinklig gerahmten Türöffnungen eines „gestelzten“ Satteldachhauses, das sich an den linken Bildrand anlehnt. Dieses schräg stehende Giebelhaus auf Stelzen dürfte das Haus des Zöllners Matthäus andeuten¹¹, bei dem Christus das Mahl eingenommen hatte, bevor er zum Haus des Jairus aufbrach. Zwischen diesem Haus und dem in Aufsicht gesehenen und übereck stehenden Eckturm spannt sich ein weißer Zinnenmauerband oberhalb der Köpfe der heiligen Schar, während sich in der rechten Bildhälfte eine gleichartige Verbindung tiefer, etwa auf der Höhe der Köpfe der Personen, und kürzer hinzieht. Der bildhalbierende Turm und der unterbrochene Zug der zinnenbekrönten Mauer sowie die perspektivisch dem jeweiligen Heiland zugewandten Satteldachhäuser tragen ihrerseits dazu bei, „die zweiteilige Szene nach Ort und Zeit zu gliedern und den Zusammenschluß der Figurenkomposition in der Mitte zu betonen“ (A. Schmarsow)¹².

10

K. Martin, op. cit., 1975, S. 107. A. Weis (op. cit., 1976, S. 60/Anm. 38) ist mit E. Arens der Meinung, daß die Möglichkeit, den Bittenden im kurzen Gewand für Jairus zu halten, durch den Titulus ausgeschlossen wird. In dieser Hinsicht vgl. vor allem: E. Arens, Die Inschriften der Wandgemälde in Reichenau-Oberzell, in: Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Jg. I, Augsburg 1928, S. 91.

11

K. Martin, op. cit., 1975, S. 26.

12

A. Schmarsow, op. cit., 1904, S. 268.

Die fünf Gestalten zwischen den beiden Christusfiguren, seine Gefolgschaft, bilden für sich einen geschlossenen Block („Kollektivfiguren“), dennoch erkennt man durch die Cäsur ihre Anteilnahme am Vorgang. Das Hauptwunder beginnt daher mit der rechten Anhängerschaft bereits in der linken Bildhälfte: Christus ist von drei Aposteln begleitet, wie Markus und Lukas berichten¹³. Die Gestalt Christi in der Erweckungsszene ist hier, wie üblich bei anderen Oberzeller Historienbildern, in Dreiviertelansicht gegeben: der Heiland wendet erhobenen Hauptes seine rechte Hand in segnender Art dem Mädchen zu, während seine Linke den Überwurf hält, der zum Unterschied vom dunklen Untergewand leicht gemalt ist. Ikonographisch gesehen, steht der Erwecker sehr distanziert der Obristentochter gegenüber, d. h. er faßt sie — entgegen allen drei Evangelienberichten — nicht an der Hand, sondern richtet nur den rechten Arm zu ihr hin¹⁴. Christus ruft hier das entschwundene Leben mit den Worten zurück: SURGE

13

Nach Marcus und Lukas nahm Christus die Eltern und drei Apostel mit zu der Toten hinein, nachdem alle, die sich zur Totenklage eingefunden hatte, von ihm hinausgewiesen worden waren. Hingegen ging er nach Matthäus allein zu der Toten.

14

In dieser Beziehung ist unser Wandbild mit der Miniatur derselben Szene im Evangeliar Ottos III. (fol. 44r) zu vergleichen, die auch in anderer Hinsicht dem Wandgemälde verwandt ist. Hingegen zeigt die entsprechende Miniatur im Codex Egberti (fol. 25r) den Erwecker, der die Hand einer in Leichengewänder gehüllten und auf dem Boden Liegenden, eben vom Tode Erwachenden ergreift.

PUELLA MODO (Stehe sogleich auf, Mägdlein), wie es im Titulus heißt. Das so erweckte Mädchen sitzt aufrecht auf einer Lagerstatt mit der in Abständen regelmäßig hochgespannten Draperie, die eindeutig elliptisch-tonnenartige Form aufweist, wenn die Bettstatt auch auf vier Füßen steht¹⁵. Vom spitzovalen, kleinen Kopfkissen aus erstreckt sich in gleicher Breite ein weißes Leintuch. Hinter dem Bett stehen vor den beiden rundbogigen Türöffnungen eines größeren Satteldachhauses, des Hauses des Jairus, die Eltern der Erweckten¹⁶: die in Dunkel gehüllte Mutter legt ihre Linke auf den Bettrand auf, während sie ihre Rechte fürbittend erhoben hat. Der Vater, dessen Rechte dieselbe Bewegung zeigt, trägt einen Kragen, der in einen Zipfel fällt.

Hinter den Gestalten und Architekturen verlaufen, wie in allen anderen Oberzeller Historienbildern, Farbzonen, die sich durch die ganze Breite des Bildes erstrecken, also folienartig das Doppelwunder hinterfangen. Die untere Zone bildet auch hier das belüftete Bühnenbodenband. Die Trennungs-

linie des dritten und vierten Bildstreifens besorgt wieder zum Teil ein schmaler, weißer und wellenförmiger Streifen, der teilweise durch die mit Zinnen bekrönte Mauer verdeckt ist¹⁷.

Wie neuerdings E. Kluckert¹⁸ hingewiesen hat, bringt unsere Doppelszene neben den beiden anderen—Sturm auf dem Meer und Heilung des Blindgeborenen—den Erzählwillen der Reichenauer Malerschule am deutlichsten zum Ausdruck. Eine zeitlich abfolgende Handlung wird in einem als einheitlich konzipierten Bildraum dargestellt: Die Hauptfigur, Christus, erscheint zweimal in verschiedenen Szenen, aber es entsteht—im Unterschied zu den von der Forschung zitierten byzantinischen Vorbildern¹⁹—kein Nebeneinander in der Geschehensabfolge (also nicht „das einfache additive Prinzip der Geschehensabfolge“), sondern eine „erzählerische Integration von Personen- und Raumgefüge“. D.h., wie W. Messerer²⁰ die knappe Zusammenfassung von Kluckert etwas ausführend darstellt, „sind die Christusgestalten durch eine in sich bewegte Gruppe miteinander verbunden

15

Ein ähnliches Bett kommt auch in der Miniatur des Perikopenbuches Heinrichs II. (Clm. 4452, fol. fol. 161v=Marientod) vor. Für Abbildung vgl. W. Erdmann, *Die Reichenau im Bodensee: Geschichte und Kunst*, Königstein im Taunus 1977 (4. Aufl.). S. 40.

16

Während Markus und Lukas die Eltern der Toten anführen, erwähnt Matthäus lediglich den Vater.

17

Man wollte zwar dieses unregelmäßige weiße Band

als Wolken verstehen (z. B. vgl. K. Martin, op. cit., 1975, S. 21), dafür wäre aber seine Form ungewöhnlich, wie A. Weis (op. cit., 1976, S. 47) meint.

18

E. Kluckert, *Der Erzählstil der Fresken in Reichenau-Oberzell*, in: *Kunstchronik*, 25. Jahr, 1972, S. 310.

19

W. Becker, op. cit., 1959, S. 51ff; P. Bloch, op. cit., 1959, S. 20; A. Boeckler, op. cit., 1961, S. 9ff.

20

W. Messerer, op. cit., 1974, S. 298.

und wirken nach zwei Seiten, und so ist auch die die Figuren gleichsam instrumentierende, begleitende und auch synkopisch verschränkte Architektur ein rythmisches Ganzes: in der Heilungsszene sind Christus und die Apostel mehr im Dahinwandern durch die Mauerkrone bezeichnet, während in der Erweckungsszene Christi Agieren über der Totenbahre von dem Mauerband, das nun tiefer liegt, begleitet ist.“

Der Erhaltungszustand

Nachdem wir oben unser Wandgemälde beschrieben haben, gehen wir nun zur Analyse des Erhaltungszustandes über. Wie wir bereits im ersten und zweiten Teil der vorliegenden Studien gesehen haben, wurden die Fresken der Christuswunder an den beiden Mittelschiffswänden der Georgskirche bei der Restaurierung in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, die unter der Leitung von Prof. J. Sauer durchgeführt wurde, faktisch zum ersten Mal nach der Aufdeckung der Fresken in den frühen achziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mehr oder weniger bearbeitet und retuschiert: Es läßt sich an Hand der „historischen Aufnahmen“ und Kopien, die vor der Restaurierung der Jahre 1921/22 her-

gestellt wurden, feststellen, welche Bildstellen damals übermalt wurden.

Wie bei allen übrigen Wandbildern mit den Wunderszenen wurden auch in unserem Bild bei der letzten Restaurierung zunächst die vorhandenen Mauersprünge sorgfältig verkittet, und die abgebröckelten Wandflächen, sowie die abgesprungenen Farbreiten mit den entsprechenden Lokalfarben übermalt, wie sich aus einem Vergleich der Aufnahmen nach der Restaurierung (Abb. 5 und 6)²¹ mit der historischen Aufnahme von W. Kratt (Abb. 4)²², die den Erhaltungszustand vor der Restaurierung von 1921/22 am besten dokumentiert, ergibt: man sehe die unteren Partien des Untergewandes des neben dem Blutflüssigen-Heiland stehenden, bärtigen Apostels (Abb. 10 und 11). Zwischen der historischen Aufnahme von Kratt (wahrscheinlich aus dem Jahre 1909) und derselben von G. Wolf aus dem Jahre 1898 (Abb. 3)²³ besteht bezüglich des Erhaltungszustandes des Wandgemäldes selbst fast kein Unterschied. Allerdings beweist die Aufnahme von Kratt, daß an einigen Stellen Verputzlücken schon damals, also mindestens in der Zeit zwischen 1898 und 1921, ergänzt worden waren: man vergleiche z. B. den Abzweigungspunkt des Mauersprunges, der am oberen Bildrand beginnend, zwischen

21

Was den Erhaltungszustand betrifft, besteht zwischen den Aufnahmen von 1925 (T. Keller, Reichenau-Mittelzell) und 1977 kein wesentlicher Unterschied.

22

Die Aufnahmen von W. Kratt, Karlsruhe, wurden bei J. Sauer (op. cit., 1925, Abb. 7) als Abbildung verwendet.

23

Vgl. auch die Abbildung bei K. Martin, op. cit., 1975, Abb. 23.

der Gestalt Christi und dem Jairus-Haus verläuft und bis gegen die Lagerstatt zu erkennen ist, auf den beiden Photos. Was die Mauersprünge unseres Bildfeldes angeht, wäre noch zu erwähnen, daß auch unterhalb des Titulus Sprünge waagrecht verlaufen, die übrigens besonders ersichtlich werden, wenn man auf die Wandfläche Kunstlicht fallen läßt (Abb. 7)²⁴.

Aus den alten Photodokumenten vor der Restaurierung (Abb. 3 und 4) ist weiters zu entnehmen, daß der blaue Hintergrund, die dritte Farbzone, weitgehend übermalt wurde. Vor allem sind die Hintergrundfelder hinter der rechten Hand Christi, die beiden Türöffnungen des linken gestelzten Hauses sowie des mittleren, bildparallel gestellten kleineren Satteldachhauses mit blauem Farbton aufgehellt worden, sodaß diese Farben sich von den Farben der jeweilig danebenstehenden Flächen deutlich abheben. Auffallend ist, daß der Restaurator den Kopf der schwer leidenden Frau freizügig deutlich konturiert hat²⁵, obwohl diese Partien so schlecht erhalten waren, daß er eigentlich damit nichts hätte anfangen können.

Die Figur Christi, der sich halb unwillig

zur Blutflüssigen zurückwendet (Abb. 9), ist zwar oft in der Literatur²⁶ als Beispiel der großen ottonischen Monumentalkunst abgebildet, aber diese Figur gehört hinsichtlich des Erhaltungszustandes der Draperie, wie im Fall der Christusfigur in der rechten Erweckungsszene, zu den am schlechtesten erhaltenen Figuren von den Oberzeller Historienbildern. Der Restaurator der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts hat nämlich jene Bildstellen, wo die Farben verblasst waren und wo er fast keine Konturierung mehr feststellen konnte, nicht minder retuschiert (vgl. Abb. 8 mit Abb. 9). Die Konturlinien des Ober- und Untergewandes Christi, vor allem des auf die Blutflüssige eigentümlich zuflatternden, konturzerreißenden Mantelzipfels sowie des zweiten (wahrscheinlich vom linken hochgekrümmten Arm) stark herabhängenden Gewandzipfels, und die Konturen des in leichter Untersicht endenden Untergewandes, diese alle stellen neuerliche Übermalung dar; das gleiche gilt auch für die Konturierung des Ober- und Untergewandes, sowie der Füße Christi in der Erweckungsszene. Auch der Kreuznimbus und das Kopfhaar des zum zweiten Mal

24

Aus diesem Photo könnte man übrigens Anhaltspunkte für die ursprüngliche Stellung der Fenster gewinnen, die bereits in gotischer Zeit verändert worden sein dürften und ihre heutige Form im Anfang des 18. Jahrhunderts erhielten.

25

Der Restaurator scheint die Haemorrhoida in der Weise retuschiert zu haben, daß ihr Haupt sich stärker als im ursprünglichen Zustand neigt.

26

H. Jantzen, *Ottotonische Kunst*, München 1947, Abb. 37; H. Schrade, *Vor- und Frühromanische Malerei*. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit, Köln 1958, Abb. 74; J. Beckwith, *Early Medieval Art. Carolingian, Ottonian, Romanesque*, London 1964, Abb. 71; H. Holländer, *Kunst des Frühen Mittelalters*, (Belser Stilgeschichte Bd. 5), Stuttgart und Zürich 1966, Abb. 127 (Farbaufnahme T. Keller); J. Wettstein, *La fresque romane: Italie—France—Espagne*, (Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie 2), Paris 1971, Fig. 30.

dargestellten Christus sind im übrigen von der Hand des Restaurators berührt worden.

Da heute noch ungefähr an der Hüftgegend der sich umblickenden Christusgestalt spärlich weiße Farbspuren zu erkennen sind, scheint es zwar richtig zu sein, diese Spuren als Rest einer ursprünglich dargestellten Schriftrolle zu deuten. Es kann jedoch heute infolge des schlechten Erhaltungszustandes dieser Partie, den die historischen Aufnahmen vor der Restaurierung beweisen (Abb. 3 und 8), kein Schluß mehr auf die Frage gezogen werden, ob Christus ursprünglich diese Rolle in der Hand gehabt habe. Während nämlich der Restaurator des 20. Jahrhunderts dieses Motiv mit der Absicht retuschiert zu haben scheint, daß Christus die Rolle trägt²⁷, haben die beiden Maler des 19. Jahrhunderts das Motiv anders kopiert: in der Konturzeichnung von F. Baer (Abb. 1)²⁸, der 1881/82 zur Illustrierung der ersten Publikation der Oberzeller Wandgemälde durch F. X. Kraus (1884) die Wandbilder pauste, und in der Kopie von K. Schilling (Abb. 2)²⁹, der um 1890 die die Originalmalerei verdeckenden, aufziehbaren Leinwandtapetenkopien der Historienbilder herstellte, ist die Rolle interessanterweise nicht von Christus, sondern von jenem Gefolgsmann, dessen Profil

zwischen Christus und dem ganzfigurigen Apostel neben ihm sichtbar ist, gehalten.

Zum Unterschied von den beiden Christusfiguren haben sich die beiden, in Totalansicht mit einer Rolle stehenden Apostelfiguren gut erhalten, wie dies aus einem Vergleich des jetzigen Zustandes (Abb. 11) mit den alten Aufnahmen (Abb. 10 und 3) hervorgeht. Allerdings sind auch hier die Konturlinien des Mantels des nach links blickenden, bärtigen Apostels (besonders die Zickzacklinien der herabhängenden Falten und der untere schräge Saum), sowie die der Füße der beiden Apostel teilweise bei der Restaurierung nachgezogen worden. Ferner sind die graugrünen Faltenlinien des weißen Untergewandes Petri aufgefrischt worden. Trotz alledem kann man aber bei diesen Apostelfiguren, deren Gesichtszüge übrigens, wenn auch spärlich, doch noch erhalten sind, die für die Reichenauer Fresken charakteristische Oberflächenstruktur der Gewänder gut studieren: die Lichter sind zum Teil als feinste, ausstrahlende oder konvex gebündelte Linien aufgesetzt. Mit diesen feinen, bogen- und strahlenförmigen, feder- und tropfenartigen Lichthöhlungen erscheint das Körperliche effektiv modelliert.

Vor der Restaurierung hatte das Lager der Jairustochter eine Decke, die das Oval

27

A. Aichinger (op. cit., 1927, S. 87) und K. Martin (op. cit., 1975, S. 27) beschreiben, daß Christus die Rolle trägt.

28

Diese Nachzeichnung von Baer ist außerdem bei C. Lamy-Lasalle (op. cit., 1948, Fig. 4B) abgebildet.

29

Bisher wurde nur eine der acht Leinwandkopien Schillings—die Szene der Heilung des Wassersüchtigen—von K. Martin (op. cit., 1961 und 1975) veröffentlicht. In der Abbildung 2 sieht man übrigens die Aufhängevorrichtung.

des Bettes so ausfüllte, daß man von der Ellipsenform kaum etwas merken konnte (Abb. 12). Diese Decke, die in gotischer Zeit übermalt wurde, wurde bei der Restaurierung von 1921/22 in ihrem ursprünglichen Zustand wiederhergestellt (Abb. 13). Gotische Übermalung dürfte auch der merkwürdige braune Streifen sein, der von der hinteren linken, tragenden Stütze des Untergestells beginnend, rechtwinklig bis zu der vorderen rechten Stütze verläuft: diese braunen Farben, die durchscheinendes Bettgestell darstellen dürfte, konnte man, wie es scheint, bei der Restaurierung nicht entfernen. Die Füße des Bettes sind zwar heute nicht immer leicht zu erkennen, sie sind aber im 19. Jahrhundert besser sichtbar gewesen, wie die historische Aufnahme von G. Wolf (1898) dokumentiert (Abb. 12). Die rechte vordere Partie des seitlich mehrfach gerafft herabhängenden Bettuches ist auch heute so schlecht erhalten, daß nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden kann, welche von den beiden, an dieser Stelle voneinander abweichenden Nachbildungen——die Strich-

zeichnung von F. Baer (Abb. 1) und die Kopie von K. Schilling (Abb. 2)——richtig ist.

Zum Abschluß prüfen wir kurz die Übermalung der Bildarchitektur, die als Hintergrundklisse die Handlungsgruppen in rhythmischer Schwingung umrahmt. Während das an dem rechten Vertikalrahmen stehenden, durch zwei rundbogige Eingänge geöffnete Satteldachhaus und das übereck stehende Türmchen im großem und ganzen von der Hand des Restaurators kaum berührt worden zu sein scheinen, wurden das kleinere Giebelhaus rechts vom Türmchen, sowie die Zinnenmauerbänder (vor allem das vom Türmchen nach links ausgehende) 1921/22 aufgefrischt. In den beiden an den Vertikalrahmen stehenden Gebäuden sind noch die ursprünglichen, schrägen Weißschraffierungen, die die Ecken an der Hauskante füllen, erhalten.

Zu erwähnen wäre noch, daß die Bildunterschrift, wie bei den übrigen Tituli, auch hier übermalt wurden, woauf wir jedoch hier nicht eingehen.

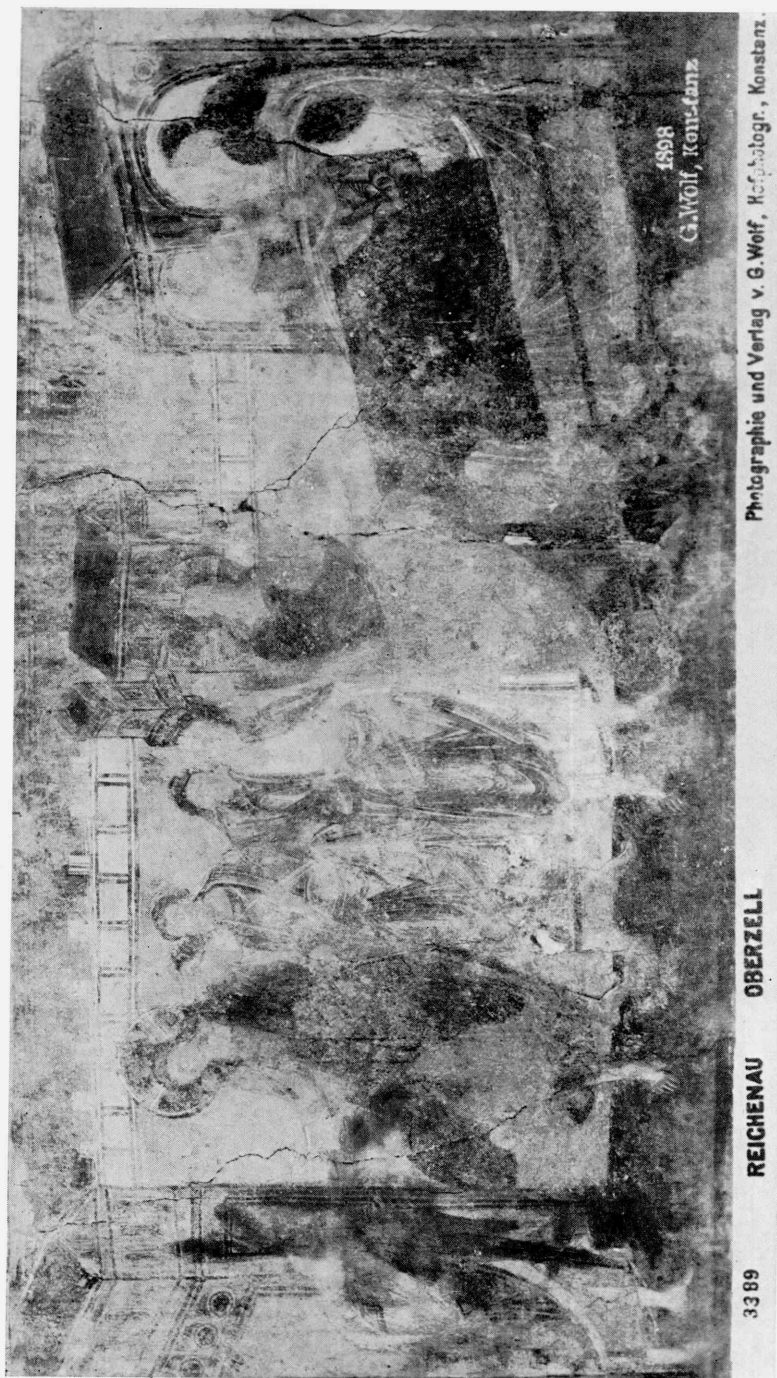
(Fortsetzung folgt)



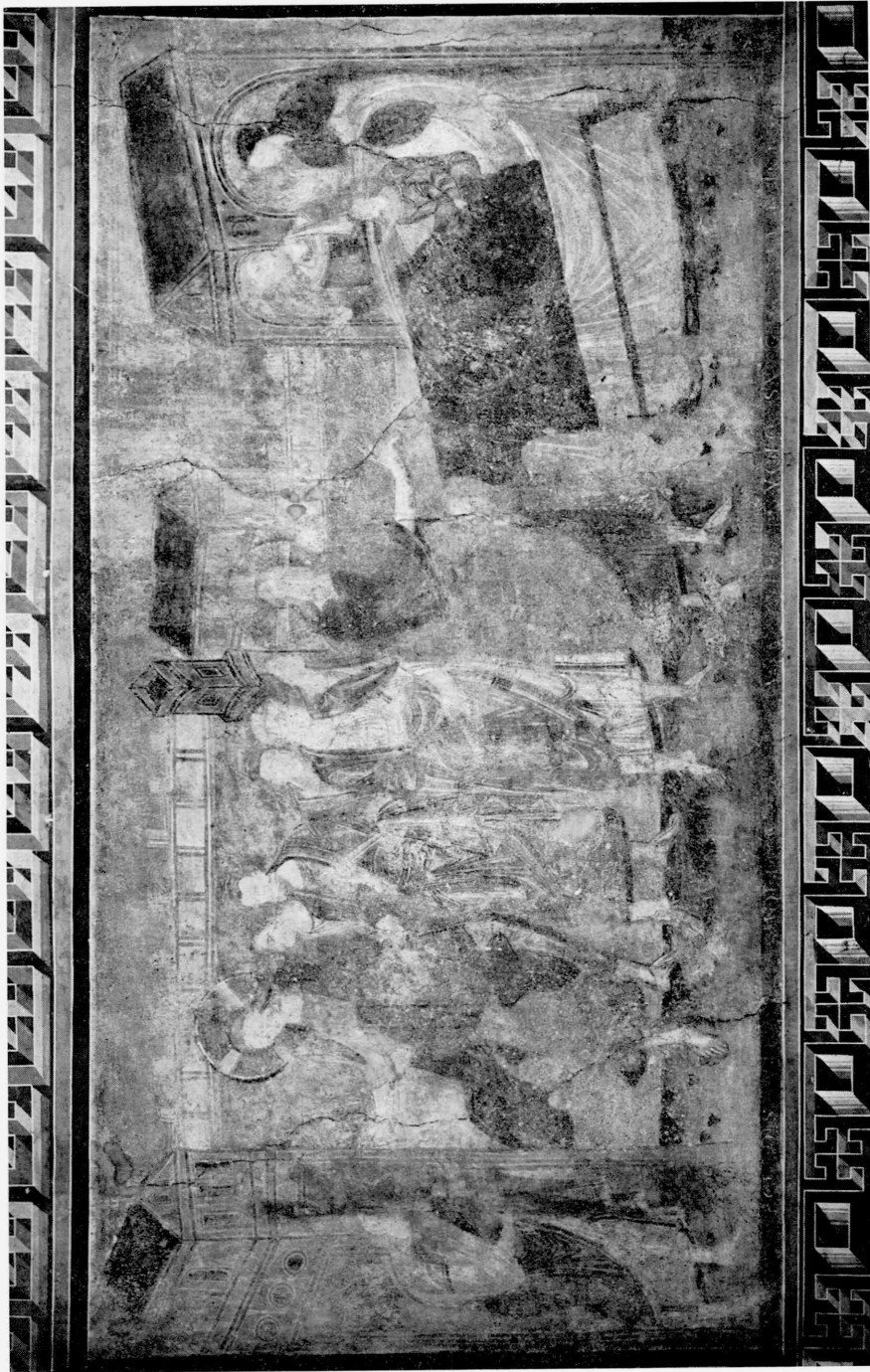
1 Pause von Franz Baer, 1881/82 (nach Franz Xaver Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freiburg i. Br. 1884, Tafel IV)



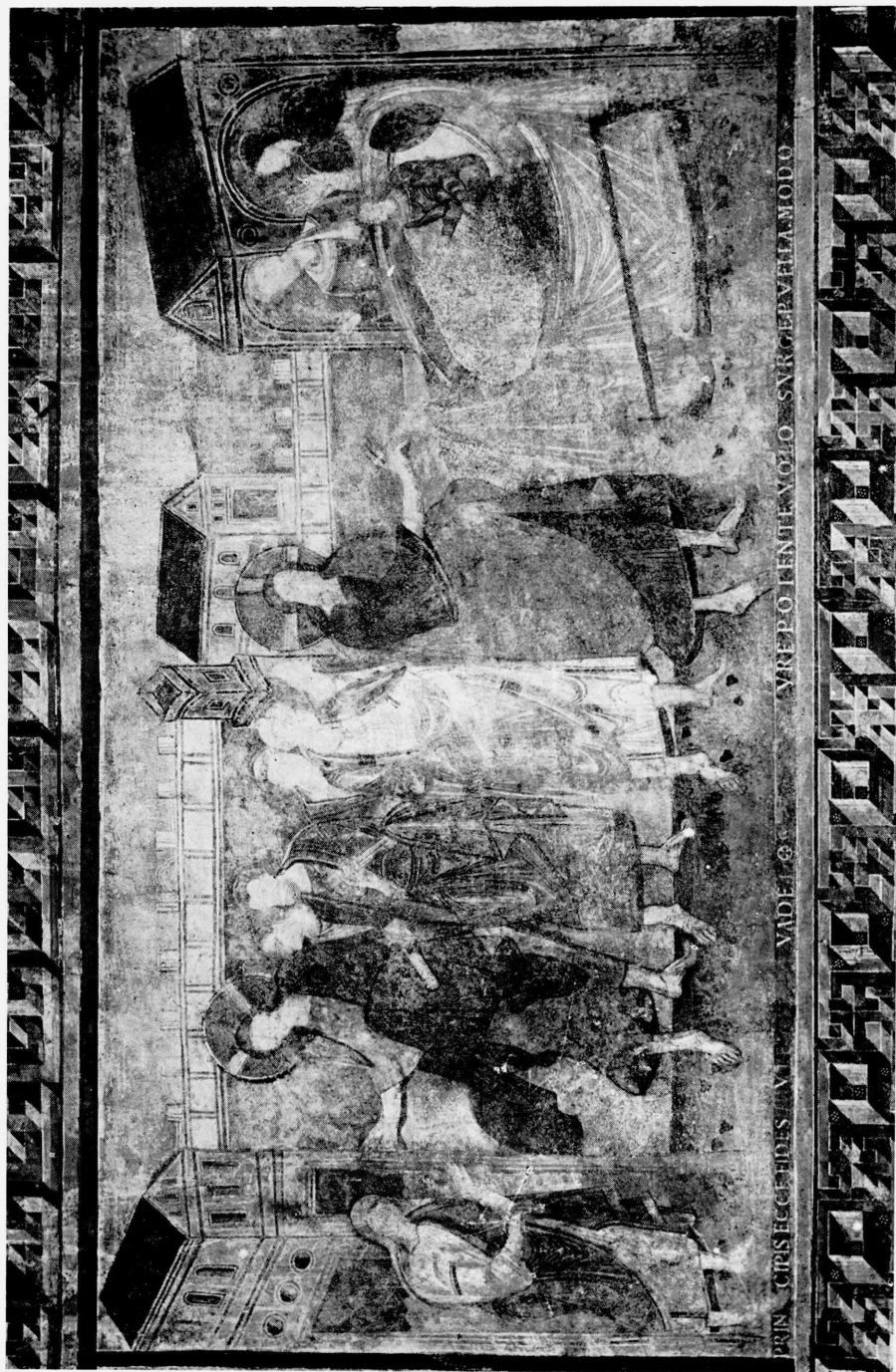
2 Kopie von Karl Schilling, 1890
(Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



3 Oberzell auf der Reichenau, Sankt Georg: Heilung des blutflüssigen Weibes und Auferweckung der Tochter des Jairus (letztes Viertel des 10. Jahrhunderts). Aufnahme Germann Wolf, Konstanz, 1898 (Photo: Stadtarchiv, Konstanz)



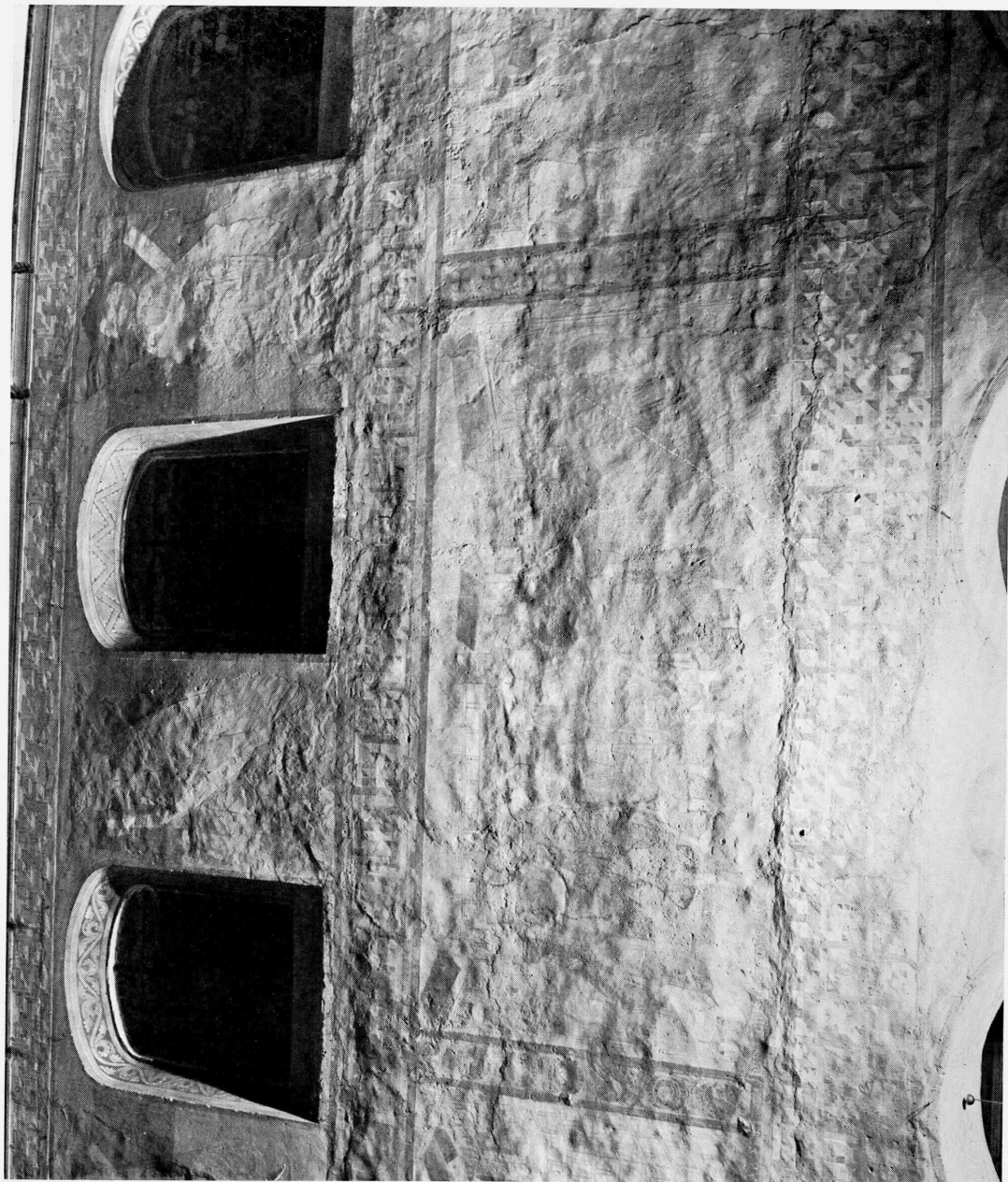
4 Aufnahme von Wilhelm Kratt, Karlsruhe, vor der Restaurierung von 1921/22
(Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



5 Aufnahme Theo Keller, Reichenau-Mittelzell, 1925



6 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



7 Zustand der Mauer 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio).
Bei schrägem Kunstlicht treten Sprünge und Verbiegungen der Oberfläche plastisch hervor.



9 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



8 Aufnahme von W. Kratt vor der Restaurierung von 1921/22 (Detail von Abb. 4)



10 Aufnahme von W. Kratt vor der Restaurierung
von 1921/22 (Detail von Abb. 4)



11 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



12 Aufnahme von G. Wolf, 1898
(Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



13 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)