

Die Mäanderfriese des Mittelschiffes von der ehemaligen  
Stiftskirche St. Georg zu Reichenau-Oberzell:  
Über ihren Erhaltungszustand

Koichi KOSHI

Die ehemalige Stiftskirche St. Georg zu Oberzell auf der Insel Reichenau, deren Architektur aus spätkarolingischer Zeit stammt, kann uns noch einen einigermaßen zuverlässigen Eindruck von der Innenraumausmalung einer basilikalischen Kirche in der Zeit um die Jahrtausendwende vermitteln. Was die Wanddekoration ihres Mittelschiffes (Abb. 1 und 3)—es handelt sich hier nicht um Fresken, sondern um Secco—anlangt, ist jede der beiden Längswände in horizontaler Richtung durch je drei Mäanderstreifen gegliedert: Die Aufteilung der völlig unplastischen Hochwände beginnt mit einem unteren, fast einen Meter breiten Mäanderfries, der direkt über dem Archivoltscheitel aufsitzt. Es folgt die etwa zweieinviertel Meter hohe Fläche der Bilder von den Szenen der Wunder Christi, und als obere Begrenzung ein Mäanderband, das unterhalb der Fenstersohlbank verläuft, endlich zwischen den Fenstern je eine Reihe von sechs Aposteln. Als oberer Abschluß der Wand befindet sich ebenfalls ein schmaler Mäanderstreifen, der die Wand gegen die Holzdecke abgrenzt.

Alle diese Mäanderfriese gehören zur Gruppe der sogenannten perspektivischen Mäander: Mit diesem Begriff soll wohl gekennzeichnet werden, daß ein nach mathematischen Prinzipien konstruiertes, a priori lineares geometrisches Ornamentmuster, da räumlich eingefafßt, perspektivisch dargestellt worden ist<sup>1)</sup>. Zur Erzielung der dekorativen "perspektivischen Form" sind an die vertikalen und horizon-

talien Linienstäbe der Periodenfigur, unter Benutzung der Netzdiagonalen, die rhomboiden "Bandflächen" in der Breite einer Maßeinheit angetragen (in der Regel nach links bzw. nach unten). Der "perspektivische" Mäander, dessen ältesten Beispiele schon die griechische Antike liefert, ist, wie K. Hecht eingehend untersucht hat, "das Standardornament des Rahmenwerkes der frühmittelalterlichen Dekoration; bis in das späte 11. Jahrhundert bestreitet er alle ihre Horizontalfriese, von da an bis zur Gotik wenigstens ihren Deckenfries." Hecht hat aber nicht gemerkt, daß mit Oberzell eine ganz andere Nutzung des Mäanders in Gebrauch kommt. War vorher dieses Motiv rahmend oder friesartig als oberer Abschluß, vor allem in der Architektur seit Pompeji, so wurde es in ebengleichem Sinn in S. Salvatore in Brescia und in St. Johann in Müstair genutzt, ebenso—wiederrum als Rahmenmotiv—in der Reichenauer Buchmalerei. In Oberzell finden wir erstmalig den Mäander als architekturgliederndes Motiv. Es entsteht sozusagen ein gemalter Architrav. Zudem ist er mit der Höhe von drei Fuß eine Monumentalform<sup>2)</sup>.

Nun soll zur Beschreibung und Überprüfung des Erhaltungszustandes von den drei Oberzeller Mäanderfriese übergegangen werden. Wie die "historischen Aufnahmen" von G. Wolf (Konstanz), die den Zustand der ottonischen Wandmalereien nach Aufdeckung von 1880/82 dokumentieren (Abb. 1; vor 1888, weil die Empore mit der Orgel in diesem Jahr abgebaut wurden)<sup>3)</sup>, zeigen,

hat sich von den drei Friesen der Deckenfries, der umlaufend die Hochwände des ganzen Langhauses abschloß, am schlechtesten erhalten. Was sich heute dort zeigt (Abb. 2)<sup>4)</sup>, ist in seiner gesamten Ausdehnung ein Werk der Wiederherstellung, die sich nur auf spärlichste Reste stützen konnte: Der obere Fries ist nahezu vollständig Kopie. Die Zutate von der Hand des Freiburger Kirchenmalers K. Schilling aus den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden allerdings bei der jüngsten Restaurierung der Wandmalereien, die in den Jahren 1921 und 1922 unter Leitung des Landeskonservators J. Sauer von den beiden Malern V. Metzger und H. Glas aus Überlingen durchgeführt wurde<sup>5)</sup>, stark abpatiniert, "um die Angleichung an den Ton der alten Malereien zu finden."

Das Ornament des Abschlußfrieses<sup>6)</sup>, der nur mit der genannten Einschränkung beurteilt werden darf, wird heute von einem einzigen Zug gebildet, der einen fortlaufenden, aber in jeder Periode zentrisch angeordneten Treppenlauf zeigt. Das vorwärtsschreitende Element der Periode besteht, wie K. Hecht—ihm wird im Wesentlichen diese Beschreibung verdankt—analysiert hat, aus den zwei konstanten, aber im rechten Winkel gegeneinander gestellten Stabfolgen 4311211, hingegen das zum Wesen des Mäanders gehörige rückläufige Element aus der Folge 43111312113, die mit einem 9er Stab zur folgenden Periode führt. Die wie üblich nach links bzw. nach unten an die weiß aufgelichteten Stäbe

angetragenen "Flächen" sind gespalten, die senkrecht stehenden zeigen Ziegelrot und Dunkelrotbraun, die waagrecht liegenden Hellgelbbraun und Gelb. Den dunkelgrünen Grund des Ornaments begleitet unten ein rotes Band, während die obere Bordüre durch die Randleiste der Holzdecke verdeckt ist. Die Maßeinheit des Quadratsnetzes und der Stäbe beträgt 4 cm, die Höhe des Ornaments 44 cm. Diese Hechtsche Beurteilung sowohl der Periodenfigur als auch der Farbgebung ist allerdings wegen des äußerst schlechten Erhaltungszustandes, den die "historischen Aufnahmen" nach der Aufdeckung der übertünchten Ausmalung dokumentieren, nicht sicher.

Das Ornament des Zwischenfrieses (Abb. 4)<sup>7)</sup>, der entlang der Sohle des Lichtgadens zieht, entwickelt sich, anders als beim Deckenfries, aus zwei gleichförmigen, nach rechts laufenden Mäanderzügen. Der erste Zug bildet von der oberen Grundkante nach der Periodenformel 21114112 konstruierten "Stufen", während der zweite Zug mit einer Phasenverschiebung von acht Maßeinheiten einsetzt, so daß die sich überschneidenden Stufen eine fortlaufende Reihe von Swastikakreuzen ergaben. Die Folge 211141112 bildet jeweils eine liegende oder stehende Stufe, die durch einen Verbindungsstab von 5 bzw. 6 Einheiten in die Kette eingegliedert ist. Die Grundformel des einzelnen Zuges lautet also  $5(211141112)5$   $6(211141112)6$ . Dieser Swastikamäander gleicht in der Struktur dem Deckenmäander der ersten Ausmalung des gegen die Mitte des 10.

Jahrhunderts erhöhten Schiffes von der Sylvesterkapelle zu Goldbach (Abb. 10)<sup>8)</sup>. Doch entstehen diesmal als Schnittfiguren nach links sich drehende Swastikakreuze, während der Deckenfries der Michaelskapelle (Abb. 8)<sup>9)</sup> von der Oberzeller Vorhalle (frühes 12. Jahrhundert) im zeichnerischen Aufbau dem mittleren Hochschiff-fries der Georgskirche nachgebildet ist.

Die ursprüngliche farbige Behandlung ist wegen der wiederholten Übermalung des Frieses auch hier nicht in allen Teilen mit Sicherheit festzustellen: Der Zwischenfries ist, ebenso wie der Deckenfries, von K. Schilling übermalt und bei der letzten Restaurierung der Wandmalereien in der Farbtintensität zurückgenommen worden. Die Stabflächen der verbindenden 6er Stäbe wechseln im heutigen Zustand meistens periodisch in Hellgelb und in Hellgrün, während dieselbe im Zustand vor der jüngsten Restaurierung (1921/22) farbige gespalten waren, wie die alten Aufnahmen (Abb. 5)<sup>10)</sup> von G. Wolf (wahrscheinlich 1898) zeigen. Daher gibt es noch heute manche Spuren der Übermalung von K. Schilling (vergleiche Abb. 4 mit Abb. 6), die bei der letzten Restaurierung nicht richtiggestellt werden konnte. Die Frage ist nun, ob der jetzige Zustand dem ursprünglichen näher als die Übermalung Schillings steht. Es ist heute zwar aus Mangel an alten nützlichen Photodokumenten aus der Zeit der Freilegung nicht möglich, eine Entscheidung darüber zu treffen. Da die Flächen der an der oberen und unteren Kante

des Ornamentgrundes liegenden Stäbe bei der Farbkopie (Pause) des Lazarus-Bildes (Abb. 7)<sup>11)</sup> die der erzbischöfliche Bauinspector F. Baer 1881/82, also vor der Übermalung von K. Schillings, zur Illustrierung der Monographie von F. X. Kraus (1884)<sup>12)</sup> herstellte, wie auch im schon erwähnten Deckenfries des älteren Goldbacher Schiffes (Abb. 10) nicht gespalten sind, war der Zwischenfries möglicherweise ursprünglich gleichfalls nicht gespalten.

Die Swastikafiguren des mittleren Frieses sind heute ungeteilt bläulichrot oder gespalten in Ziegelrot und Dunkelrotbraun, während die übrigen Stabflächen grün, gelb, rot sind. Die Stäbe sind weiß gehöhlt, die offen gebliebenen dreieckigen Zwickel des Ornamentsgrundes schwarz gedeckt. Das Ornament ist schließlich oben und unten von Bordüren eingefasst: die inneren Bänder sind gelb, die äußeren rot. Die Maßeinheit des quadratischen Netzes und der Stäbe beträgt 6,5 cm, die Höhe des Ornaments 71 cm.

Der untere Mäanderfries (Abb. 9)<sup>13)</sup>, der als Abschluß der figuralen Bilderreihe auch die Aufgabe eines Archivoltengesimses übernimmt, ist das reichste und mächtigste Mäanderornament in der mittelalterlichen Wandmalerei, das sich erhalten hat. J. Sauer, H. Jantzen und H. Schrade haben in ihm lediglich einen dreifach übereinandergelegten Mäanderstreifen gesehen<sup>14)</sup>. Jedoch besteht das Ornament in Wahrheit, wie K. Hecht hingewiesen hat, aus vier gleichförmigen nach rechts laufenden Mäander-

zügen. Seine Analyse des linearen Systems, die hier ausführlich zitiert wird, ist die folgende: Der erste Zug setzt an der oberen Grundkante mit einem 5er Stab ein, bildet im ersten Ornamentgeschoß nach der Formel 211141112 die liegende "Stufe", steigt mit einem 11er Stab in das zweite Geschoß hinab, entwickelt hier dieselbe Stufe, steigt sodann mit einem weiteren 11er Stab in das dritte Geschoß hinunter und erreicht hier mit der letzten Stufe den unteren Rand des Grundes. Auf die gleiche Weise erhebt er sich von hier mittels 11er Stäben und stehenden Stufen und steigt über das zweite und das obere Geschoß zur oberen Grenze des Grundes zurück, um seinen Lauf in einer zweiten Periode zu beginnen. Wie der erste, so setzt auch der zweite, der dritte und der vierte Zug an der oberen Grundkante ein, immer aber mit einer Phasenverschiebung von zwölf Maßeinheiten. Auf diese Weise überschneiden sich fortlaufend beim Ab- und Aufsteig durch die drei Geschosse zwar alle vier Züge, immer aber in den Stufen nur zwei, so daß sich in schachbrettartigem Wechsel Swastikafiguren und quadratische Leerfelder bilden. Die Metopenfelder sind mit Quadraten von  $3 \times 3$  Maßeinheiten gesetzt, die in die rechte obere Ecke gesetzt sind.

Der ursprüngliche Farbrhythmus ist wegen der Übermalung Schillings auch in diesem Fall nicht immer sicher zu bestimmen. K. Hecht hält folgende Farbgebung für ursprünglich: Die an die linearen Stäbe gesetzten "Flächen" der vier Züge sind

farbig nicht gespalten. In den Durchdringungen der 4er Flächen treten die Farben Gelb, Gelbbraun, Rotbraun, Dunkelbraun, Blaurot, Grün und Schwarz auf. Zwei Züge bevorzugen für die 5er und 11er Flächen in der waagrechten Lage gelbe, in der senkrechten rote bis braune Töne, während die beiden anderen Züge für die Waagrechten Grün, für die Senkrechten ebenfalls Rot und Braunrot verwenden. Die Stabflächen der Füllquadrate sind bei den senkrechten Flächen gelb und gelbbraun, bei den waagrechten rot und rotbraun, wobei jede Farbfläche längs in eine hellere und eine dunklere Nuance dergestalt gespalten ist, daß die beiden Farbefläche beginnen, nach und nach schmaler optisch zu werden. Sämtliche Stäbe des Ornaments haben eine Höhung in Weiß. Als Randborte schließen den Fries nach oben ein gelbes, nach unten ein rotes Band ab; beide Bänder sind weiß abgesetzt. Die Maßeinheit des Netzes und der Stäbe beträgt 4.6 cm, die Höhe des Ornaments 97 cm.

Wenn der heutige Erhaltungszustand dieses unteren Frieses (Abb. 9) zum Abschluß wieder mit den alten Aufnahmen von G. Wolf (Abb. 11)<sup>15)</sup>, die die Übermalung von K. Schilling dokumentieren, verglichen wird, so können unschwer Unterschiede festgestellt werden, von denen am bemerkenswertesten ist, daß heute die größeren Zwickeldreiecke und die Quadrate des Grundes Rosetten aus blaßgrünen Punkten tragen, während die kleinen Dreiecke schwarz sind. Daraus ergibt sich,

daß der Restaurator der 20er Jahre dieses Jahrhunderts diese Tupfenrosetten rekonstruierend hinzugefügt hat. Sodann erhebt sich die Frage, ob die in die Zwickel eingestreuten kleinen Rosetten eigentlich zum originalen Bestandteil gehören, oder nicht: eine Frage, die heute endgültig nicht beantwortet werden kann, weil unter den "historischen Aufnahmen" von G. Wolf keine Aufnahme zu finden ist, die uns den festen Anhaltspunkt für den Zustand der Mäanderfriese gleich nach der Freilegung gibt. Soweit sich die Wolf'sche Aufnahme (Abb. 3 und 12)<sup>16)</sup>, die allerdings die vom nördlichen Seitenschiff durch die Arkade gegen die Südwand des Hochschiffes gesehene Innenansicht zeigt, ein Urteil bilden läßt, scheint aber, daß der untere Fries ursprünglich in den Ecken der Mäanderknicke kleine Punktrosetten in perspektivischen Kästchen enthalten hat, die F. Baer bei der Pause von 1881/82 (Abb. 13) und K. Schilling bei der Übermalung in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts übersehen oder ignoriert haben dürften. Diese Folgerung könnte ferner durch folgendes Faktum bekräftigt werden: Die Punktrosetten in dem plastisch wirkenden Mäanderfries—sie sind "doch nur bei einem Flächenornament berechtigt"<sup>17)</sup>—kommen, wie man hingewiesen hat<sup>18)</sup>, als solche auch sonst häufig in der ottonischen Kunst vor und erhalten sich noch bis ins 12. und 13. Jahrhundert (Castel Appiano / Schloß Hocheppan, Burgkapelle)<sup>19)</sup>. In dem Deckenfries des heutigen Goldbacher Schiffes (Abb. 14 und 15)<sup>20)</sup>

finden sich sogar die kleinen Tupfenrosetten, die, wie in Oberzell, in Verbindung mit "perspektivischen" Metopen-Kästchen stehen.

Die Punktmotive (Punktrosetten oder Dreipunkte auf den Zwickeldreiecken des Ornamentsgrundes) sind überhaupt der Schlüssel zur Frage, wie der "perspektivische" Mäander, dem heutigen Betrachter als die parallel-perspektivische Darstellung eines räumlichen Gebildes erscheinend, eigentlich im Mittelalter aufgefasst wurde. K. Hecht betont in seiner Studie über den sog. perspektivischen Mäander (1945)<sup>21)</sup>, daß die räumliche Vorstellung nicht, wie manchmal in der Literatur behauptet wird, für den mittelalterlichen "perspektivischen" Mäander wesenhaft sei. Er stellt hingegen ein reines Flächenornament dar, ein interessantes Problem, nämlich jenes der Definition und der mittelalterlichen Sicht des "perspektivischen" Mänders, worauf hier aber nicht eingegangen werden kann.

(Fortsetzung folgt)

\*Die vorliegende Studie ist der vierte Teil von "Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau". Der erste und der zweite Teil wurden gemeinsam mit Herrn Prof. Seiro Mayekawa verfaßt und sind 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, während der dritte Teil von mir auf Deutsch in *KOKURITSU-SEIYO-BIJUTSUKAN-NENPO* (Annual Bulletin of the National Museum of Western Art, Tokyo), Nr. 12, 1978, S. 32–49, veröffentlicht wurde. Für Anregungen und Hinweise sowie Korrekturen des sprachlichen Ausdruckes seien bedankt: Herren Wolfgang Erdmann, Lübeck und Dr. Arthur Saliger, Wien.

- 1) K. Hecht, *Der sog. perspektivische Mäander. Vorkommen, Herkunft und Wesen eines tektonischen Ornaments der Romanik*, Diss. Stuttgart 1945 (Maschinenschrift); J. und K. Hecht, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, Bd. 1, Sigmaringen 1979, S. 332f.; Aufgrund des Manuskriptes von K. Hecht: A. Knoepfli, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Bd. 1, Konstanz und Lindau 1961, S. 81–85. Bei P. Weber (Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb, Darmstadt 1896, S. 50) sind ebenfalls zahlreiche Beispiele von Mäandern des Frühmittelalters zusammengestellt. Vgl. überdies P. Clemen, *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, S. 69.
- 2) Zu dieser Neuartigkeit siehe A. Weis, *Die ottonischen Wandmalereien der Reichenau*, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, Bd. 124, 1976, S. 45. Ich verdanke Herrn W. Erdmann diese Literaturangabe.
- 3) Vgl. den ersten Teil dieser Studien, Abb. 7; J. und K. Hecht, op. cit., 1979, Abb. 128.
- 4) Die Abbildungen 2 sowie 4, 6, 8, 10 und 14 wurden 1977 bei der unter Leitung von Prof. S. Mayekawa an Ort und Stelle durchgeführten

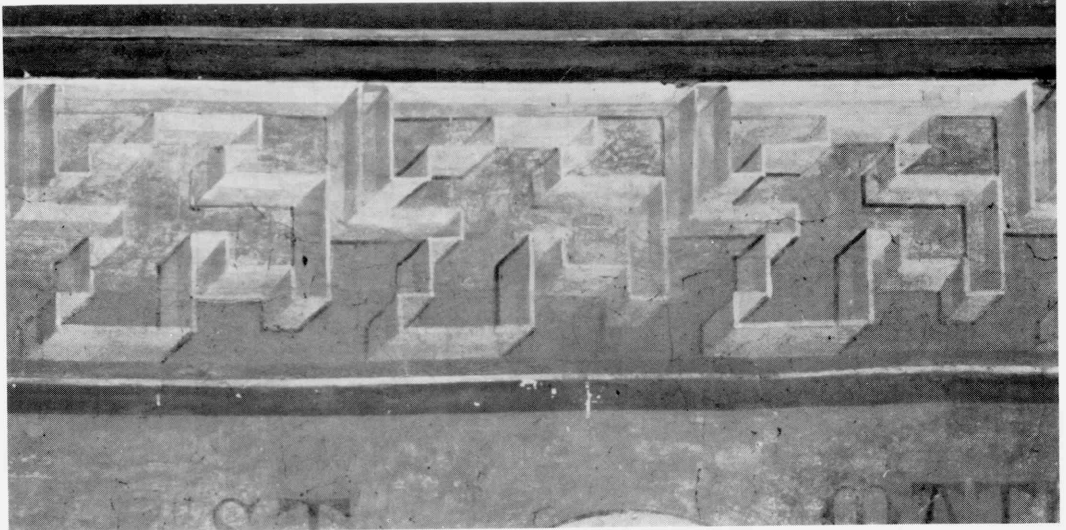
Untersuchung durch die Universität Tokio von dem Photographen Akio Suzuki aufgenommen. Vgl. auch J. und K. Hecht, op. cit., 1979, Fig. auf S. 77.

- 5) J. Sauer, *Die Instandsetzung der alten Malereien in St. Georg auf Reichenau-Oberzell*, in: *Denkmalpflege und Heimatschutz*, Jg. 26, Berlin 1924, S. 23–30.
- 6) K. Hecht, op. cit., 1945, S. 9 und Abb. 27; J. und K. Hecht, op. cit., S. 77 mit Fig.
- 7) Vgl. auch K. Hecht, op. cit., 1945, S. 9f. und Abb. 28; A. Knoepfli, op. cit., 1961, Fig. auf S. 84; H. Koepf, *Schwäbische Kunstgeschichte*, Bd. 1, Konstanz und Stuttgart 1962, Abb. 55; K. Martin, *Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche, Reichenau-Oberzell, Sigmaringen* 1975, Abb. 6–13.
- 8) Vgl. auch, K. Hecht, op. cit., 1945, S. 6, Abb. 21 und 22; J. und K. Hecht, op. cit., 1979, S. 40 mit Fig., Abb. 7.
- 9) Vgl. auch K. Hecht, op. cit., 1945, S. 14 und Abb. 37; A. Knoepfli, op. cit., 1961, Fig. auf S. 84; H. Koepf, op. cit., 1962, Abb. 55; K. Martin, op. cit., 1975, Abb. 44; J. und K. Hecht, op. cit., 1979, S. 129 und Abb. 275.
- 10) Vgl. auch die Aufnahmen von W. Kratt (Karlsruhe), die wahrscheinlich um 1909, jedenfalls vor der Restaurierung von 1921/22 gemacht wurden. Für diese Abbildungen siehe den ersten Teil dieser Studien, Taf. I; den zweiten Teil, Taf. I; den dritten Teil, Abb. 4.
- 11) Vgl. den zweiten Teil dieser Studien, Abb. 3 und Anm. 9.
- 12) F. X. Kraus, *Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, aufgenommen von Franz Baer, Freiburg i. Br. 1884, Taf. I.
- 13) Vgl. auch K. Hecht, op. cit., 1945, S. 10 f. und Abb. 29, 30; K. Martin, op. cit., 1975, Abb. 1, 6–13; J. und K. Hecht., op. cit., 1979, S. 76 f. mit Fig., Abb. 139.
- 14) J. Sauer, *Die Monumentalmalerei der Reichenau*, in: *Die Kultur der Abtei Reichenau*,

- Bd. II, München 1925, S. 907; H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, München 1947, S. 62; H. Schrade, *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln 1958, S. 206.
- 15) Siehe Anm. 10.
- 16) Vgl. auch den ersten Teil dieser Studien, Abb. 6; H. Schmitz, *Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland*, München 1924, Abb. 66.
- 17) J. Sauer, *op. cit.*, 1925, S. 907.
- 18) J. Sauer, *op. cit.*, 1925, Anm. 27 (S. 938); K. Hecht, *op. cit.*, 1945; P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France. Le Haut moyen âge et l'époque romane*, Paris 1952, p. 148–150; L. Birchler, *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair*, in: *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Olten und Lausanne 1954*, Anm. 24 (S. 349); H. W. Wehrhahn, *Spätkarolingische Wandmalereien in Reichenau-Oberzell*, in: *Bibliotheca docet. Festschrift für Carl Wehmer*, Amsterdam 1963, S. 336 mit Anm. 24. — H. W. Wehrhan ist der Meinung, daß die Erscheinung von Tupfenrosetten in Verbindung mit „perspektivischen“ Kästchen eine besondere Eigenart ist, die auf eine frühe Entstehungszeit der Fresken von Oberzell hinweist, weil sich auffällige Übereinstimmungen des „Kästchenmotives“ in Münster-Müstair, in Brescia (S. Salvatore) und in Frauenchiemsee finden.
- 19) O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Abb. 67.
- 20) Vgl. auch K. Hecht, *op. cit.*, 1945, S. 7 f. und Abb. 23; A. Knoepfli *op. cit.*, 1961, Fig. auf S. 84; J. und K. Hecht, *op. cit.*, 1979, S. 46 f. mit Fig.
- 21) K. Hecht, *op. cit.*, 1945, S. 57 ff. Vgl. auch J. und K. Hecht, *op. cit.*, 1979, S. 336 (Anm. 2).



1 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Nordwand des Mittelschiffes: Zustand nach der Aufdeckung der Fresken, Aufnahme G. Wolf (Photo: Stadtarchiv Konstanz)

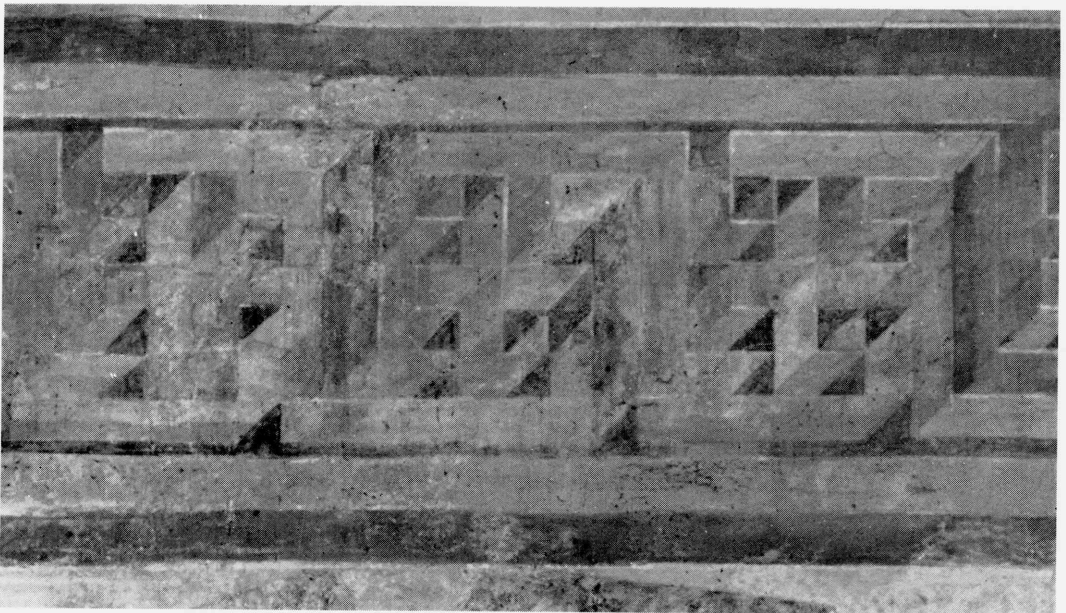


2 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, oberer Mäanderfries (Nordwand): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)

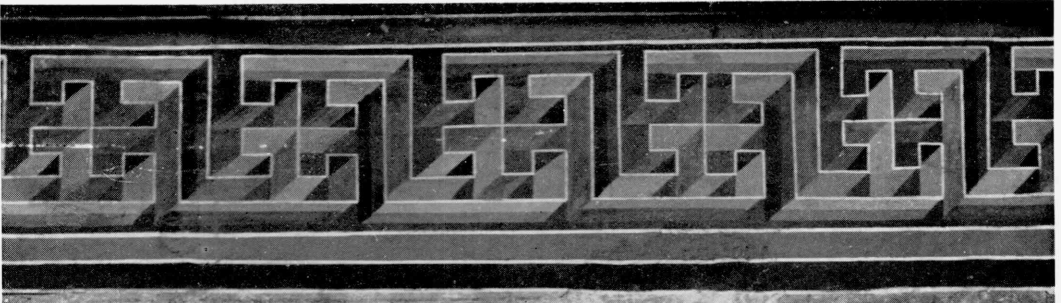




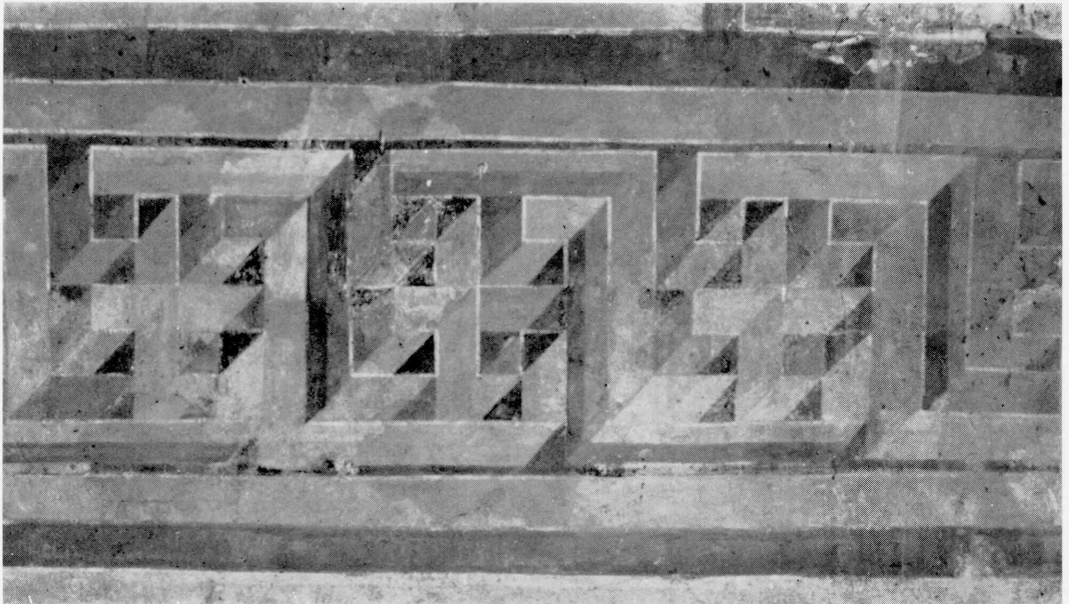
3 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Zustand nach der Aufdeckung der Fresken, Aufnahme G. Wolf (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



4 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, mittlerer Mäanderfries (oberhalb des Bildes der Heilung des Blindgeborenen): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



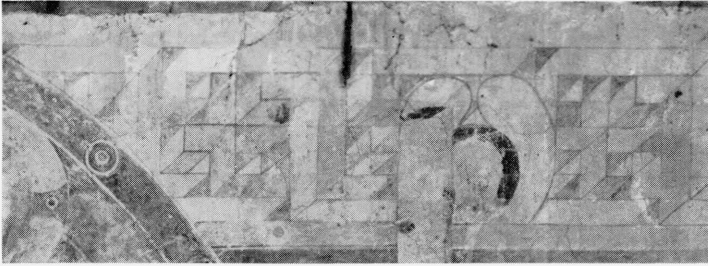
5 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Zustand vor der Restaurierung von 1921/22, Aufnahme W. Kratt (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



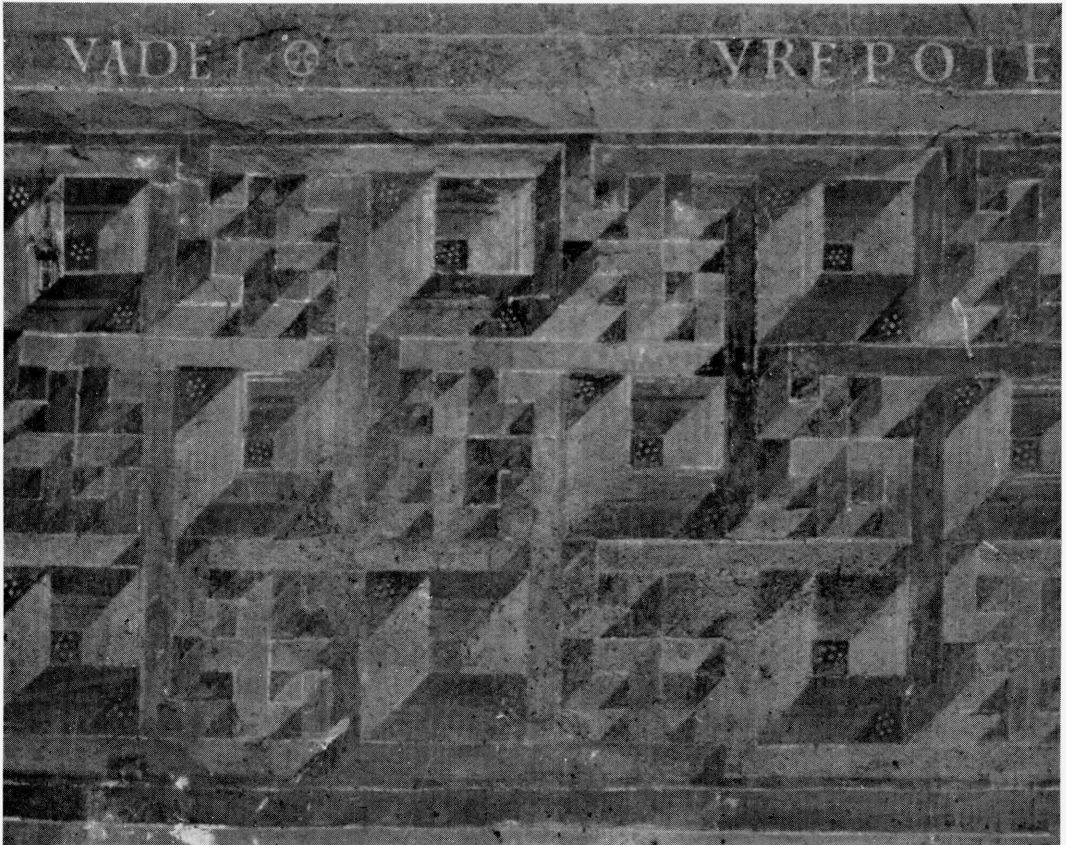
6 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, mittlerer Mäanderfries (oberhalb des Bildes der Auferweckung der Tochter des Jairus): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



7 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, mittlerer Mäanderfries (oberhalb des Bildes der Lazaruserweckung): Kopie von F. Baer, 1881/82 (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



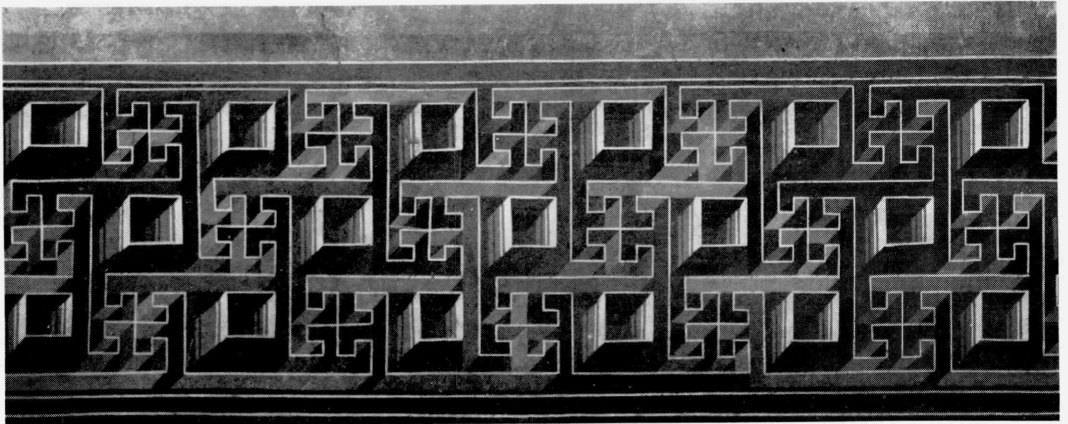
8 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Vorhalle, Obergeschoß, Michaelskapelle, Deckenfries: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



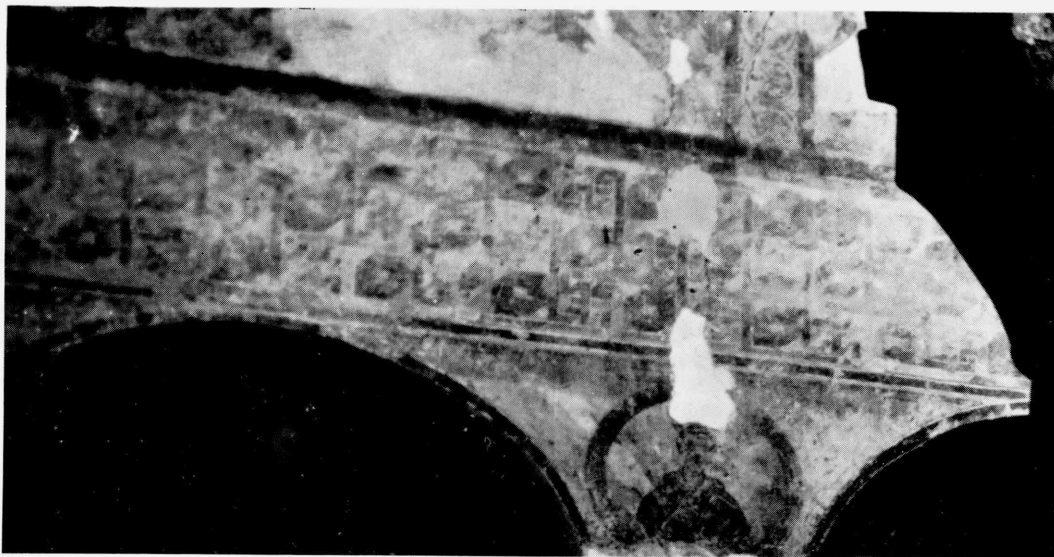
9 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, unterer Mäanderfries (unterhalb des Bildes der Heilung der Blutflüssigen): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



10 Goldbach, Silvesterkapelle. Schiff, Südwand, Deckenfries der ersten Ausmalung: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



11 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Zustand vor der Restaurierung von 1921/22, Aufnahme G. Wolf (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



12 Detail von Abb. 3

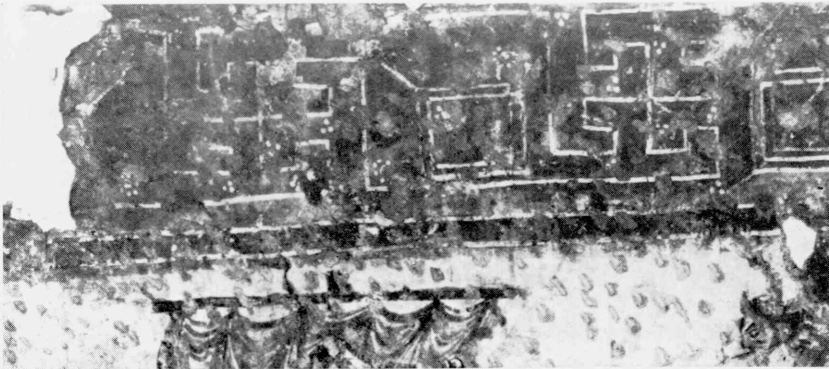


13 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, unterer Mäanderfries (unterhalb des Bildes der Lazaruserweckung): Kopie von F. Baer, 1881/82 (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)





14 Goldbach, Sylversterkapelle. Schiff, Nordwand, Deckenfries (oberhalb des Bildes des Sturmes auf dem Meer): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



15 Goldbach, Sylversterkapelle. Zustand nach der Aufdeckung 1904/05, Aufnahme G. Wolf (nach J. und K. Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, 1979, Abb. 102)