

Steffen Bogen

Itinerarprinzip und Ortsreferenz

Bilderzählung im sakralen Kontext
(*Wiener Genesis* und Reichenau Oberzell)

Geschichten [...] durchqueren und organisieren Orte; sie wählen bestimmte Orte aus und verbinden sie miteinander; sie machen aus ihnen Sätze und Wegstrecken. Sie sind Durchquerungen des Raums.
Michel de Certeau

Die Rezeption von „Bildern im Plural“ stellt besondere Anforderungen an die Wahrnehmung. So kann es eine Aufgabe sein, aus dem Betrachten mehrerer Bilder eine kontinuierliche Bilderfahrung zu machen, in der die Bilder und ihre Wahrnehmungsmöglichkeiten aufeinander bezogen sind. Der umgekehrte Akt besteht darin, überhaupt erst einmal Bilder als distinkte Einheiten zu unterscheiden und aus einem Kontinuum der Bewegung und Anschauung herauszulösen. Um sie „im Plural“ betrachten zu können, müssen Grenzen gesetzt und die Räume der Betrachtung diskontinuierlich gemacht werden. Bei den folgenden Beispielen narrativer Bilder aus dem ersten Jahrtausend nach Christus dominiert die analytische Ausrichtung über die synthetische. Zwischen den Bildern bleibt ein Moment des Übergangs bestehen. Die Abfolge kann metaphorisch aufgeladen werden, zum Beispiel als Weg zu heiligen Stätten. Gegeben sind jedoch zunächst keine abgegrenzten Bilder, sondern – als Augen-, Kopf- oder Körperbewegung – eine komplexe motorische Erfahrung. Im Gegensatz zur älteren Forschung, die die Reihung von narrativen Bildern vor allem auf eine zeitliche Abfolge von Ereignissen bezogen hat, wird im Folgenden das Raum- und Bewegungskonzept in den Mittelpunkt gestellt. Die narrative Anordnung, so die Grundthese, teilt ihr Grundprinzip mit Wegekarten, die die Stationen einer Bewegung in Listen ordnen. Der Zwischenraum bezeichnet dann nicht ausschließlich eine einmalig verstrichene Zeit zwischen ausgewählten Szenen, sondern steht in einer gewissen Hinsicht für einen wiederholbaren Übergang im Raum, der zwei Orte miteinander verbindet. Das Itinerarprinzip lässt sich inhaltlich mit Bezug auf die dargestellten Geschichten näher fassen. Aus dem räumlichen Nachvollzug des Geschehens kann zudem eine Anbindung an den Ort der Betrachtung erwachsen, die unter pragmatischen Gesichtspunkten als Ortsreferenz der Bilder analysiert werden soll.

Die kunsthistorische Erzählforschung hat sich spätestens seit Franz Wickhoffs Analyse der *Wiener Genesis* dezidiert mit Bildern im Plural beschäftigt.¹ Wickhoff versteht das Bild von der Darstellung eines Handlungsmoments her, den Plural der

Bilder von der Reihung solcher Handlungsmomente in der Zeit. Das Prinzip dieser Reihung dient – wenn auch nicht immer eindeutig und konsequent – zur Bestimmung von drei Erzählstilen. Wickhoff unterscheidet den *distinguierenden Stil*, der im Bild einen prägnanten szenischen Moment fokussiert; den *kontinuierenden Stil*, der zeitliche Momente gleitend aneinander reiht; und schließlich den *komplettierenden Stil*, der ohne Wiederholung von Akteuren verschiedene Handlungselemente zusammenfasst. Wendet man die Terminologie auf Bildsysteme an, die Bildfelder über die Rahmenformen hinweg zueinander in Beziehung setzen, werden die Begriffe freilich unscharf und mehrdeutig.

Wolfgang Kemp's Studien haben einen erzähltheoretisch fundierten Neuansatz der Forschung markiert.² Als grundlegende Ausdrucksform christlicher Bildsysteme bestimmt Kemp ein Schema, das drei Darstellungsmodi miteinander verknüpft: Bildfelder, die zu einer narrativen Sequenz gereiht sind (*narrativer Modus*), Heilszeichen oder die Darstellung von Glaubenszeugen (*thematischer Modus*) und schließlich figürlich prägnante Rahmenformen, die als Verklammerung der beiden anderen Modi einen hohen Eigenwert gewinnen (*systematischer Modus*).³ Die narrative Kette der Bilder kann in diesem Verbund zusätzlich von einem Prinzip der Analogie überformt werden, so dass sich auch hier Bezüge zwischen den Bildfeldern jenseits der reinen Abfolge aufbauen. Solche Verfahren sind tief im christlichen Geschichtsmodell verankert, da die Vorstellung von Heilsgeschichte mit dem Denken von Providenz verbunden ist: Etwas ereignet sich mit Bezug auf ein Ergebnis, das bereits feststeht, bevor es eintritt. Die Ereignisse sind in einer überzeitlichen Sphäre verklammert, was im Bildsystem wie in einem Modell oder Diagramm anschaulich werden kann.⁴

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen will ich eine Art Axiom der älteren Erzählforschung in Frage stellen, nämlich die Vorstellung, dass das Nebeneinander narrativer Motive und Bilder in der Fläche überhaupt vorrangig als Nacheinander von Momenten in der Zeit zu verstehen ist.⁵ Dem soll die Auffassung des Zwischenraums als Bewegungsraum gegenüber gestellt werden, womit nicht nur ein Ablauf von Zeit, sondern auch eine räumliche Beziehung von Orten gemeint ist. Die ältere Fokussierung des zeitlichen Aspekts scheint einen natürlichen Rückhalt im Prinzip der Schrift zu haben, die das, was in der mündlichen Rede zeitlich aufeinander folgt, in eine lineare Reihung überführt. Leitet man die Bilderzählung aus der Illustration narrativer Texte her, scheinen die Buchmaler dieses Prinzip ohne Wahl befolgen zu müssen. Besonders stark wird dieses Argument bei Kurt Weitzmann, der seine Erzählstile aus dem medientechnischen Umbruch von der Schriftrolle zum Kodex herleitet.⁶

Damit werden jedoch die Ordnungsprinzipien der Bilder, und ebenso diejenigen der Schrift verkürzt dargestellt. Unberücksichtigt bleiben diagrammatische Verfahren, wie sie etwa im Bereich der Geometrie, Kartographie und anderen antiken Wissenschaften und Kulturtechniken entwickelt wurden.⁷ Ich will im Folgenden das Augenmerk auf ein graphisches Verfahren lenken, das in erster Linie als Sequenz funktioniert, und dennoch nicht vom Prinzip der mündlichen Rede abhängig ist. Gemeint ist die Technik des *Itinerars*, eine Art Urform der Kartographie, die Stationen eines Weges in Zeilen oder Spalten anordnet.⁸ Eine solche Aufzählung, wie sie bei

der Küstenschifffahrt oder bei der Dokumentation von Fernstraßen entstanden sein mag, kann ohne scharfe Abgrenzung in komplexere Formen der Kartographie übergehen. So befinden sich in Turin die Fragmente eines ägyptischen Papyrus aus der Zeit von Ramses IV. (um 1160 v. Chr.), die als älteste topographische Karte gelten. Sie zeigen die Lage einer Goldmine und besondere Steinvorkommen entlang des Wadi Hammamat. Die Region wird von dieser Wegverbindung her erschlossen.⁹ Mit ähnlichen graphischen Verfahren konnten auch Räume entworfen und vorgestellt werden, die noch kein lebender Mensch abgeschritten hatte: zum Beispiel die Wege des Verstorbenen durch das Jenseits, die zur ersehnten Verbindung mit dem Sonnengott führen sollten. Besonders in der Zeit des mittleren Reichs (1987-1640 v. Chr.) nahmen solche Vorstellungen in der Bemalung und Beschriftung von Särgen der ägyptischen Oberschicht eine itinerar- und kartenförmige Gestalt an.¹⁰

Als Itinerarprinzip wird im Folgenden das Verfahren bezeichnet, figürliche Motive oder schriftlich fixierte Namen, die auf geographische Orte verweisen, so anzuordnen, dass der Zwischenraum als Weg aufgefasst werden kann. Die Lücke zwischen den Elementen der Darstellung steht dann nicht nur für eine einmalige Zeit, die zwischen zwei Ereignissen vergangen ist, sondern für einen wiederholbaren Übergang im Raum. Der Betrachter soll sich eine Bewegung vorstellen, die er nicht aus der Sicht seines eigenen Körpers erlebt, sondern von oben, als Bewegung eines Dritten verfolgt.¹¹ Wie das Beispiel der ägyptischen Jenseitskarten zeigt, können damit auch Räume geordnet werden, die zumindest vorläufig nur als Überlieferung und Erzählung zugänglich sind.

Meine zentrale These ist, dass auch im christlichen Kontext das Anordnen von Bildern zu Sequenzen mit dem Itinerarprinzip verbunden ist. Die christliche Bildwelt entstand in einer Kultur, für die das Prinzip des geregelten Wegeverlaufs geradezu staatstragend war. Römische Fernstraßen wurden in den Provinzhauptstätten in Form von Stationslisten festgehalten. Kurierdienst und Truppenbewegungen, aber auch Fahrten zu bestimmten Heiligtümern wurden mit Hilfe von geschriebenen und gemalten Itineraren geplant.¹² Die mittelalterliche Peutingerkarte, die sämtliche Straßen des römischen Reiches in einem über sieben Meter langen Rotulus zusammenfasst, geht als Kopie auf ein repräsentatives Schaustück dieser antiken Herrschaftstechnik zurück.

In der Erosion des Imperium romanum verlieren Itinerare, die an die Instandhaltung, Verwaltung und Verteidigung von Straßen gekoppelt sind, an Bedeutung. Das Prinzip wird jedoch in verschiedenen Kontexten weiter tradiert. Ein Beispiel sind christliche Pilgerführer, deren älteste Beispiele noch vor den Umbrüchen der Völkerwanderung entstanden sind.¹³ Als Zusammenstellung und Beschreibung von Stationen beziehen sich solche Reisehandbücher auf den Weg ins Heilige Land und den Besuch heiliger Stätten. Zum Teil wurden auch nur Stationen für einen Besuch Jerusalems zusammengefasst. Auch für Rom sind zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert entsprechende Schriften entstanden, die Angaben zu Friedhöfen und Kirchen außerhalb der Stadt mit den Gräbern von Heiligen und Märtyrern enthalten.

Eine singuläre Ausprägung des Verfahrens findet sich in einer karolingischen Handschrift aus der Stiftsbibliothek in Einsiedeln, die zwischen 840 und 847 ent-

standen ist.¹⁴ Zu ihr gehören Wegbeschreibungen, die sich auf ein Gebiet innerhalb der Stadtmauern Roms beziehen. In zehn Beispielen sind die Informationen wie auf der abgebildeten Doppelseite (Abb. 1) nach einem mehrdimensionalen Itinerarprinzip angeordnet: Kirchen und antike Monumente werden in der Reihenfolge erfasst, in der sie sich auf einem bestimmten Weg durch die Stadt zeigen. Hinzu kommt eine weitergehende, rudimentär kartographische Nutzung der Doppelseite: So wie die Monumente links und rechts des Weges auftauchen, werden sie auch auf die aufgeschlagene Doppelseite verteilt. Der Falz wird zum Weg, den man gedanklich

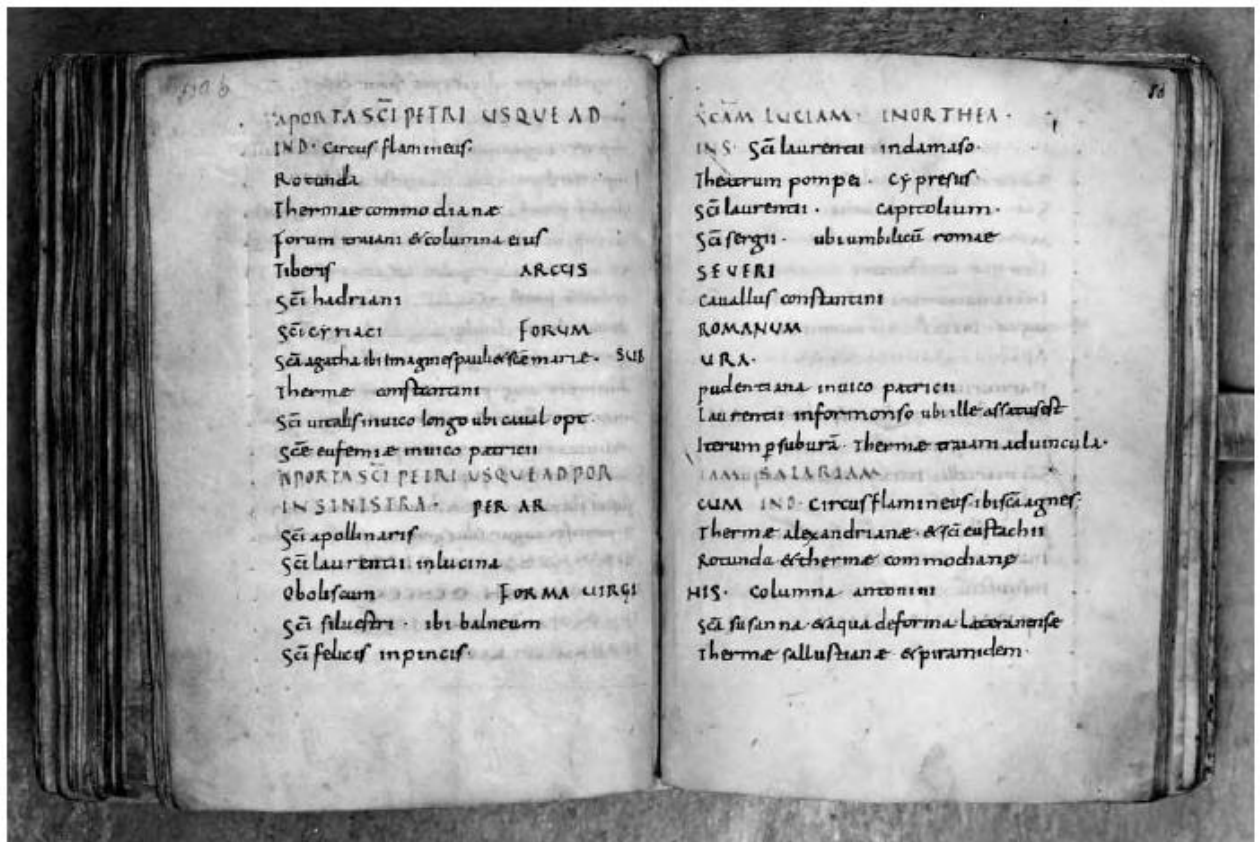


Abb. 1: Sammelcodex mit Wegbeschreibungen durch die Stadt Rom, ca. 840–847. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 326, fol. 79v–80r

durchquert. Unmissverständlich wird das in den Namen, die in Majuskeln über den Seitenfalz hinweg geschrieben sind. Es handelt sich um Orte, durch die der Weg hindurchführt, sei es ein Platz wie das FORUM ROMANUM oder ein Triumphbogen wie der ARCUS SEVERI.

Viele mittelalterliche Karten und hagiographische Erzählungen dienen der Auszeichnung von Pilgerorten, ohne Mittel der konkreten Weg- und Ortsfindung zu sein.¹⁵ Entsprechend gewinnt das imaginäre Navigieren über die Karte einen hohen

Eigenwert. So ist in der *Chronica Maiora* von Matthew Paris, die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden ist, eine gemalte Wegekarte überliefert, deren Schönheit von modernen Routenplanern kaum zu übertreffen ist (Abb. 2).¹⁶ Mehrere, aufeinander folgende Doppelseiten sind jeweils in vier übersichtliche Spalten unterteilt, in die die Wegstationen wie in einen vorgegebenen Korridor der Orientierung eingetragen sind. Erst am Ende öffnet sich die kanalisierte Wegvorgabe in den Raum des Heiligen Landes. Das Beispiel zeigt, wie nicht nur geschriebene Namen, sondern auch Bildmotive nach dem Itinerarprinzip angeordnet werden konnten.

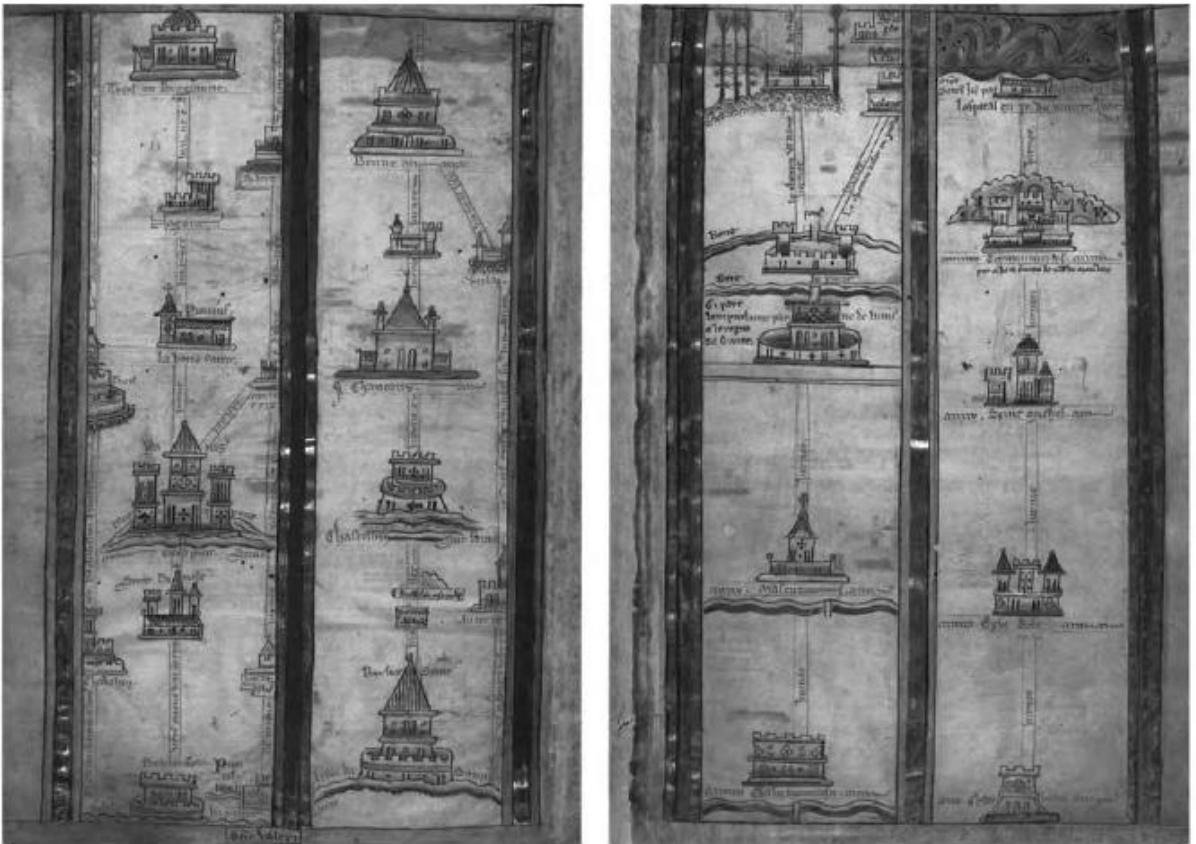


Abb. 2: Matthew Paris, Doppelseite mit dem Weg von Beaumont bis zum Mont Cenis, Itinerar der *Chronica Maiora*, um 1254–1259. London, British Library, MS Royal 14 C.VII, fol. 2v und 3r

Als erstes Vergleichsbeispiel aus dem Bereich der christlichen Bilderzählung sei das Frontispiz zu den Briefen des Hieronymus aus der karolingischen *Vivian-Bibel* genauer betrachtet (Abb. 3).¹⁷ Die erste Zeile zeigt Hieronymus, der von Rom nach Jerusalem übersetzt, um dort Hebräisch zu studieren. Was im Itinerar des Matthew Paris vertikal auf mehreren Seiten entfaltet wird, ist hier in die Horizontale gedreht und gleichsam in einer Zeile verdichtet: Hieronymus kehrt der ummauerten Stadt Rom den Rücken, um mit Hilfe eines Schiffes das ferne Jerusalem zu erreichen.



Abb. 3: Frontispiz zum Prolog des Hieronymus, Vivian-Bibel, 845/46. Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 1, fol. 3v

Ausgangspunkt, Überfahrt und Ziel sind in einer harten Fügung als strukturelles Minimum einer dargestellten Reise zusammengestellt. Anders als im Itinerar von Einsiedeln oder in der Wegekarte von Matthew Paris ist das Subjekt dieses Weges kein unbestimmter Pilger und damit auch keine Leerstelle, in die der Leser ohne weiteres die eigene Person einsetzen kann. Die Überfahrt wird als Tat des Hieronymus spezifiziert, wie es auch der Titulus ausdrückt: EXIT HIERONYMUS ROMA CONDISCERE VERBA / HIERUSALEM HEBREAE LEGIS HONORIFICAE (Hieronymus verlässt Rom, in Jerusalem die Worte des althehrwürdigen hebräischen Gesetzes zu lernen). Durch das Ereignis erhält das christliche Rom eine zusätzliche Anbindung an das biblische Jerusalem.

In der zweiten Bildzeile werden das Kopieren der Heiligen Schrift und das Unterrichten der Frauen in der gegenläufigen Aktionsrichtung von rechts nach links veranschaulicht. Das Hin und Her der Geschichte setzt sich in der unteren Zeile im Verteilen der Handschriften nach *beiden* Seiten fort. Selbst wenn jeweils Tituli über die Bildreihen geschrieben sind, ist der Aufbau der Bildzeilen nicht an deren strikte Schreib- und Lesekonvention gekoppelt und ebenso wenig *nur* als zeitliche Abfolge zu verstehen. Thema der Erzählung ist die Verbreitung der Schrift und damit der Raum selbst. Der Richtungssinn ergibt sich aus den Handlungen der Akteure und verläuft in der ersten Zeile von links nach rechts, in der mittleren von rechts nach links und in der unteren Bildzeile von der Mitte symmetrisch nach außen. Während die beiden Orte der ersten Zeile durch das Kontextwissen spezifiziert sind, werden die weiteren Orte des Geschehens zunehmend zu einem ‚Wo auch immer‘. In diese Leerstelle konnte die Bibliothek oder der Konvent, der die Bibel besaß, dann auch den eigenen Ort und die eigene Institution einsetzen. Schließlich hatte die Übersetzung des Hieronymus mit der Bibelhandschrift, deren Teil sie war, tatsächlich einen weiteren Ort der Verbreitung erreicht.

Für Erzähltheorien ist der Raum eine mindestens ebenso zentrale Kategorie wie die Zeit bzw. ist es gerade die Verflechtung von Raum und Zeit, die den Gegenstand der Erzählung ebenso wie das Verfahren des Erzählens charakterisiert. In diesem Zusammenhang hat Michel de Certeau in *Arts de faire* mit der Unterscheidung von Raum und Ort einen besonders hilfreichen Vorschlag gemacht, um das Itinerarprinzip narrativer Bilder genauer zu charakterisieren.¹⁸ Bereits Certeau verbindet seine Unterscheidung mit einer Gegenüberstellung von Erzählung und Karte. Der Ort (*lieu*) wird als feste Stelle in einem räumlichen Verbund verstanden, als Teil eines auf Fixierung bedachten Systems, dem es um stabile Unterscheidungen und Zuordnungen geht. Raum (*espace*) hingegen bezeichnet in Certeaus Terminologie den dynamischen Raum der Bewegung und Handlung, in dem auch freie, imaginäre Qualitäten zirkulieren.

Karte und Erzählung werden an diese Unterscheidung angeschlossen und als komplementäre Formen der Repräsentation aufgefasst: Eine Karte zeigt demnach ein System von Orten, in dem (Handlungs-)Räume implizit bleiben. Wie das System von Orten erschlossen wurde und was dort alles geschehen könnte, verschwindet (meist) hinter der Oberfläche der Darstellung und wird erst im instrumentellen Einsatz, bei der Suche von Zielen und Wegen, durch die Interessen des Nutzers bestimmt. Eine

Erzählung geht dagegen von Ereignissen in Bewegungsräumen aus. Als Ergebnis können dann neue Orte entstehen oder auch verschwinden oder ihre Eigenschaften ändern. So beschreibt eine Erzählung vor allem, wie die Handlungen der Akteure die Struktur der Orte verändern. Trotz der Polarisierung von Ort gegen Raum und Karte gegen Erzählung bleiben die Verfahren aufeinander bezogen und miteinander verschränkt.

Certeaus Überlegungen lenken die Aufmerksamkeit auf die Differenzen von Itinerar und narrativer Bilderfolge. Sie lassen sich auch als Warnung verstehen, deren Unterschiede im Aufzeigen der Analogien nicht zu nivellieren. Die zuletzt untersuchten Beispiele lassen sich geradezu mustergültig den beiden von Certeau unterschiedenen Klassen zuordnen: Das Itinerar von Matthew Paris entwirft als Karte eine fixierte Verbindung von Orten, die mit jeder Reise zwischen London und Jerusalem bestätigt wird. Die Bilderzählung der *Vivian-Bibel* zeigt dagegen eine heroische Tat, die benannte und zum Teil noch unbestimmte Orte auf neue Art miteinander verknüpft. Wenn die Bibel ihre Adressaten erreicht und von ihrer Herkunft erzählt, hat die Verknüpfung der Orte bereits funktioniert, und die Schrift zirkuliert auf Wegen, die von der doppelten ‚Übersetzung‘ des Hieronymus zehren – von einer Seite des Mittelmeers zur anderen und von einer Sprache in die andere.

Wiener Genesis ...

Itinerar und Bilderzählung verfolgen trotz analoger Darstellungsverfahren unterschiedliche Interessen. Man kann daraus den Schluss ziehen, dass sie nicht nachträglich verknüpft und aufeinander bezogen werden mussten, sondern dass sie sich eher umgekehrt aus gemeinsamen Grundlagen der Darstellung ausdifferenziert haben. Diese Hypothese soll im Folgenden an zwei Beispielen aus der *Wiener Genesis* konkretisiert werden. Im Kontrast zu Franz Wickhoffs Definition des kontinuierenden Stils als gleitendes Fließen der Zeit, soll die andere, am Raum orientierte Sichtweise verdeutlicht werden.¹⁹

Ein Blatt der spätantiken Purpurhandschrift, deren Schriftspiegel Platz für einen variabel gefüllten Bildraum im unteren Teil lässt, zeigt Jakobs Überschreiten des Jabbok (Abb. 4).²⁰ Jakob zieht mit seiner Familie und den Herden zurück in das Land seiner Väter und fürchtet einen Angriff seines Bruders Esau. Der Zug der mehrfach wiederholten Personengruppe führt durch einen Raum, der relativ unbestimmt bleibt. Das auf den ersten Blick auffälligste Motiv der Bildseite ist die gebogene Brücke, die die zwei Bildzeilen schleifenförmig verbindet. Der Gang über die Brücke kommt einem Übergang von der ersten in die zweite Zeile der Erzählung gleich, wobei sich die Richtung der Betrachtung mit der Laufrichtung der Akteure umkehrt. Der Aufbau der Bildzeilen ist also keiner einheitlichen, konventionellen ‚Leserichtung‘ unterworfen.

Die gebogene Arkadenbrücke ist ein eigenartiges Motiv, weil sie zwar den Übergang von der oberen in die untere Bildzeile anschaulich macht, jedoch eigentlich kein Überschreiten des Flusses bedeutet. Der Fluss strömt parallel zur Brücke, so

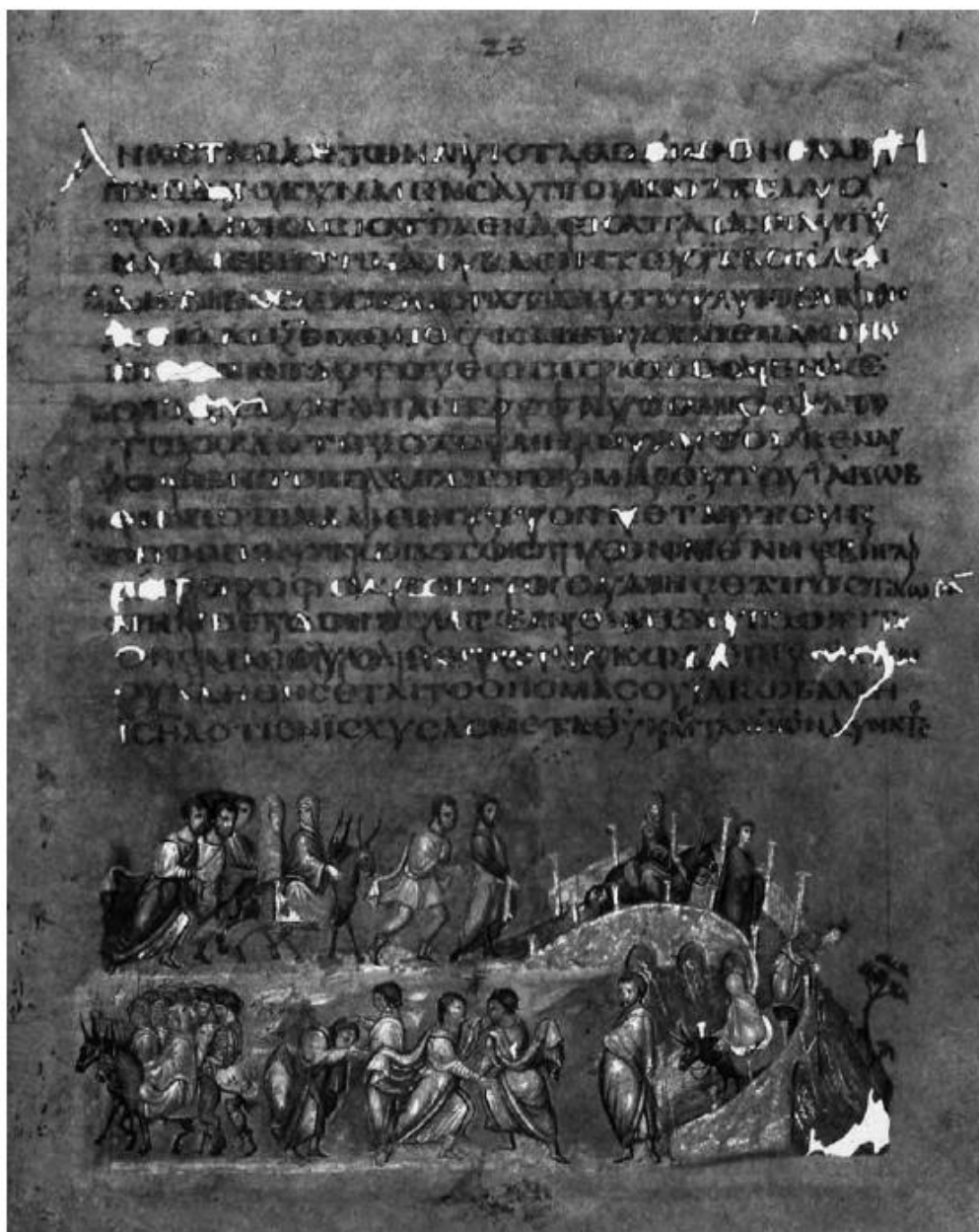


Abb. 4: Jakob führt seine Familie über den Jabbok (Gen. 30, 22–28), Wiener Genesis, 6. Jh. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex theol. gr. 31, fol. 12r

dass Jakob und seine Familie in einer Art Rundweg an das Ufer zurückzukehren, das ihr Ausgangsort war. Irritierend wirkt, dass der Raum zwischen der oberen und unteren Bildzeile mit grauer Farbe ausgemalt ist und damit die Vorstellung einer kontinuierlichen Landschaft evozieren kann. Die gebogene Brücke macht mehr Sinn, wenn man die weiß gehöhten Bodenstreifen der Bildzeilen als zwei getrennte und

durch die Brücke verkoppelte Etappen eines itinerarförmig dargestellten Laufwegs versteht.

Mit ihren eigenen Mitteln bearbeitet die Bilderzählung damit ein Thema, das im Text der Genesis angelegt ist. Wie bereits Roland Barthes in seiner Analyse des Bibeltextes betont hat, hält die biblische Erzählung die Frage offen, an welcher Stelle Jakob hinter seiner Familie zurückbleibt und mit dem Gottesmann kämpft, ob diesseits oder jenseits des Flusses.²¹ Der Kampf lässt sich in der Genesis geradezu als die Personifikation des Zweifels lesen, ob es überhaupt angeraten sei, den Fluss zu überqueren. Sein Ausgang, die erneute Segnung und neue Namensgebung, steht dann für die Entscheidung, auf die Verheißung im Traum zu vertrauen (Gen 28, 15): „Ich bin mit dir, ich behüte dich, wohin du auch gehst, und bringe dich zurück in dieses Land.“

Der Buchmaler verortet die Stationen der Geschichte eindeutig: Der Kampf folgt in der Kette der Stationen auf das Überschreiten der Brücke. Dennoch wird ein aufgeschobenes oder verdoppeltes Passieren von Grenzen sichtbar. Narratives Zentrum der Bildzeilen ist nicht das Überqueren des Flusses, respektive der Sprung von der ersten zur zweiten Bildzeile, sondern der Kampf mit dem Gottesmann, der auch in der Redaktion des Bibeltextes hervorgehoben wird und sich auf der nächsten Bildseite noch einmal dargestellt findet.²² Bei der Integration in das doppelzeilige Bild wächst die Engelsfigur aus einem Fuß heraus und markiert damit den entscheidenden Wendepunkt der erzählten Geschichte.²³ Der Platz, auf dem die Kämpfer mit flatternden Gewändern ringen, verwandelt sich in einen Ort, an dem Jakob noch einmal gesegnet wird. Links setzt sich der Zug der vorausgeeilten Familie mit neuer Geschlossenheit fort. So ist der Raum dieser Bilderzählung keinem abstrakten Fließen der Zeit verpflichtet, sondern wird von den Schritten Jakobs her aufgebaut. Die Zusammenstellung der Motive verdeutlicht den Status des Protagonisten, der Grenzen überschreitet und dem sich Räume öffnen, ohne dass er sich den vorgegebenen Orten fügen müsste.

... und eine Figur des *Corpus Agrimensorum*

Betrachten wir eine weitere Szene aus der *Wiener Genesis*, die in der frühen Geschichte der Patriarchen angesiedelt ist (Abb. 5). Die wiederum zweizeilig aufgebaute Bildszene zeigt, wie Elieser, der Knecht Abrahams, auf Rebekka trifft, die zukünftige Frau Isaaks und Mutter Jakobs. Rebekkas Weg beginnt bei einer Stadt im Hintergrund und verläuft nach links entlang von Säulen, die wie regelmäßig gesetzte Meilensteine den Weg säumen.²⁴ Die architektonischen Elemente erinnern an Motive aus dem *Corpus Agrimensorum*, einer prachtvoll ausgestatteten Kompilation von Schriften römischer Landvermesser.²⁵ Florentine Mutherich hat in einer Arbeit, die nach der Datierung und den Quellen des *Corpus Agrimensorum* fragt, Parallelen zur *Wiener Genesis* erkannt, und dabei sowohl auf Übereinstimmungen von Einzelmotiven als auch auf die Gemeinsamkeit „einer Art Vogelperspektive“ hingewiesen.²⁶ Ich will diese Anregung aufgreifen und zeigen, dass der Austausch von Motiven in einer Analogie (und Differenz) der Bildkonzepte verankert ist.

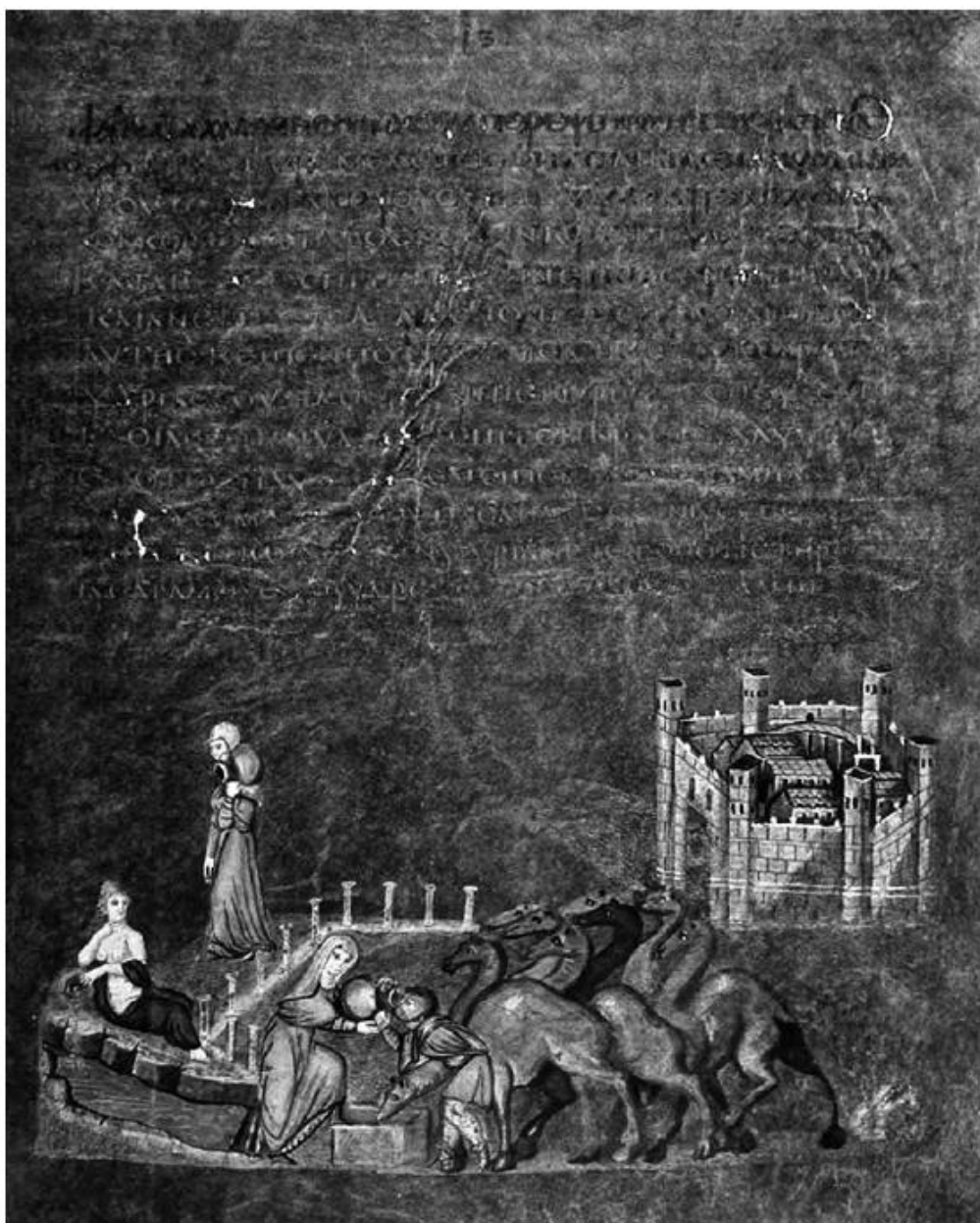


Abb. 5: Begegnung von Rebekka und Eliezer am Brunnen (Gen. 14, 15–20), Wiener Genesis, 6. Jh. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex theol. gr. 31, fol. 7r

Eine für den *Corpus Agrimensorum* typische, der ältesten überlieferten Handschrift entnommene Figur (Abb. 6), erklärt am Beispiel der fiktiven Kolonialstadt Iulia die Anlage der zwei Hauptachsen *Cardo* und *Decumanus*, die vom Forum der Stadt ausgehen und durch die Stadttore hindurch wie Peillinien in ein unbestimmtes Gelände geschickt werden. Die Darstellungsfläche verwandelt sich in einen schräg

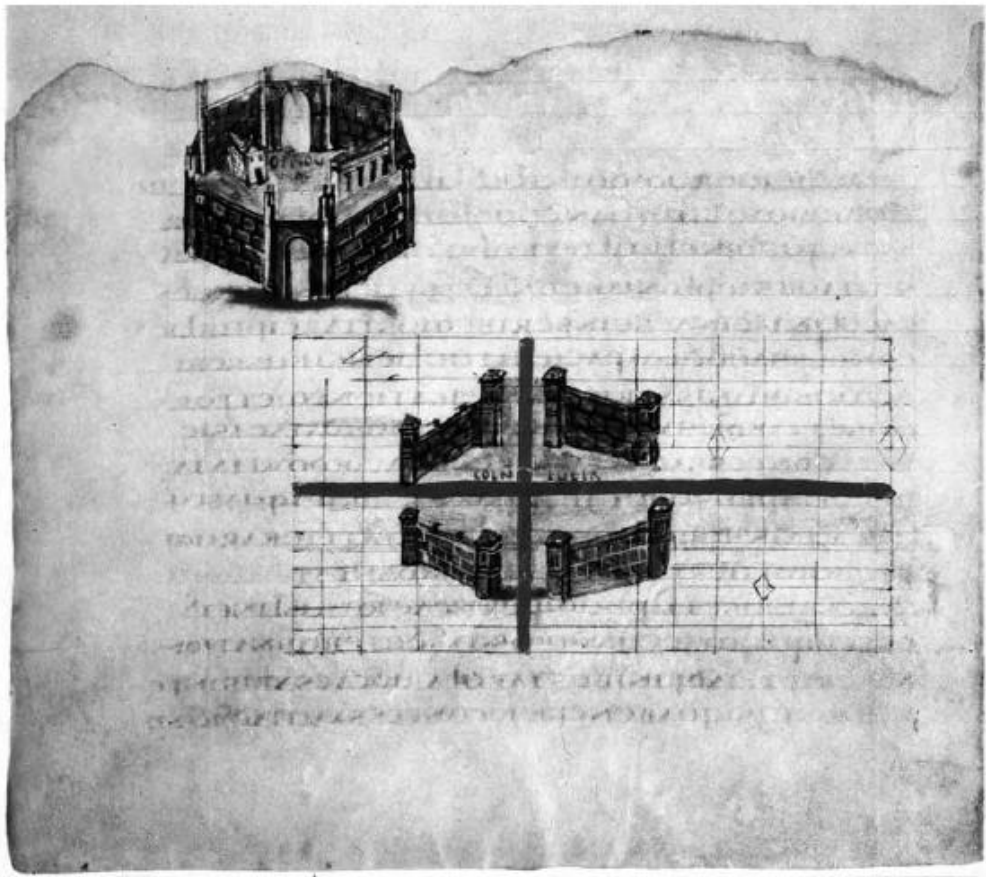


Abb. 6: Ausrichtung von Cardo und Decumanus, Codex Agrimensorum (Codex Arcerianus A), 6. Jh. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 36. 23 A, fol. 62v

von oben überschauten Bewegungsraum, der nach den Vorgaben des Vermessungssystems erschlossen wird. In der *Wiener Genesis*, im Bild von Rebekka und Elieser, finden wir Anklänge an einen derart geometrisierten Raum: Die Stadtmauer ist in Form eines (allerdings leicht deformierten) Sechsecks angelegt. Der Weg, dem Rebekka folgt, scheint wie die Achsen eines römischen Straßensystems rechtwinklig abzuknicken, auch wenn der Verlauf in eine schräge Aufsicht gekippt ist. In beiden Fällen, im *Codex Arcerianus* und in der *Wiener Genesis*, ist die Zusammenstellung der Motive als Zusammenhang räumlich verankerter Bewegungsachsen und nicht nur als Verlauf abstrakter Zeitlinien zu verstehen.

Angelika Geyer hat ausgehend von Weitzmann den *Corpus Agrimensorum* einem Stil der „wissenschaftlichen Rollenillustration“ mit voneinander getrennten, erklärenden Figuren, die *Wiener Genesis* dagegen einem Stil der „narrativen Codexillustration“ mit verbundenen szenischen Darstellungen zugeordnet.²⁷ Dies verdeckt, worauf bereits Mütterich mit dem Begriff Vogelschau verwiesen hat: Die *Wiener Genesis* ist mit dem *Corpus Agrimensorum* durch die unterschiedliche Ausprägung

eines gemeinsamen Bildkonzepts verbunden. Die Erklärung der Landvermessung und die Erzählung der Landgewinnung durch Abraham und seine Söhne gehen von ähnlichen Darstellungsprinzipien aus. Doch auch die zu erwartenden Differenzen werden deutlich. In der *Wiener Genesis* wird der Raum aus einem konkreten Handlungszusammenhang heraus entwickelt, so dass sich zum Beispiel nur *ein* Stadttor für den Weg der Rebekka öffnet. Dadurch lässt sich auch die beobachtete Unregelmäßigkeit im sechseckigen Grundriss der Stadt erklären. Im *Corpus Agrimensorum* wird dagegen ein abstraktes System von Positionen gezeigt, dem sich jede Vermessung und jedes zu vermessende Gebiet zu unterwerfen haben. Das Beispielpaar zeigt nicht nur die gemeinsamen Wurzeln und Prinzipien der Darstellungsverfahren, sondern auch die postulierte Ausdifferenzierung.

Doch kehren wir zurück zur Analyse der Narration: Die anmutige Rebekka, die einen leeren Krug trägt, ist bei einer Biegung angelangt, die zur Quelle führt, wo die Nymphe als ihr Pendant mit veränderten oder deutlicher ausgeführten Attributen lagert. Der Weg Rebekkas wird wie Jakobs Zug im zuvor analysierten Beispiel in die untere Bildzeile umgeleitet, wo er nach rechts führt und an der Tränke auf den entgegengesetzten Bewegungsraum von Elieser, Abrahams Knecht, trifft. Ein Versuch, das Kontinuum der Darstellung in zeitliche Momente zu zerteilen, wird hier vollends unmöglich, da es sich um eine gleichzeitige Annäherung von zwei verschiedenen Seiten handelt. Der Raum zwischen der oberen und unteren Bildzeile ist wiederum ausgemalt und unterstützt die Vorstellung einer kontinuierlichen Landschaft, obwohl nicht beliebige Wege von der Stadt zur Tränke interessieren, sondern nur der eine, der zum Zusammentreffen der Protagonisten führt. Aus übergeordneter Perspektive verfolgen wir die Begegnung, die mit ähnlicher Sicherheit den vorbestimmten Ort findet, wie dies bei den Linien von *Cardo* und *Decumanus* im Schema des *Corpus Agrimensorum* der Fall ist. Die biblische Erzählung macht hierfür kein geometrisches Gesetz, sondern die göttliche Providenz verantwortlich. Der Blick von oben hat damit seinen Charakter verändert und entspricht nicht mehr der Perspektive des römischen Gesetzes, wie im *Corpus Agrimensorum*, sondern der Sicht des Allmächtigen auf seine Auserwählten.²⁸

... und das *Itinerar der Egeria*

Die Narratologie hat ihre Paradigmen am fiktionalen Erzählen geschärft. Einige Konzepte werden eher stumpf und umständlich, wenn sie auf ein Erzählen bezogen werden, das soziale Gewohnheiten legitimiert und dadurch mit einer deutlichen Referenz ausgestattet ist. Die Kategorie Raum stiftet aber auch hier einen anderen Zugang. Um die referentielle Funktion solcher Erzählungen besser zu verstehen, muss man nicht zum naiven Realisten werden. Es ist jedoch hilfreich, möglichst genau zwischen dem Fiktiven und dem Imaginären zu unterscheiden:²⁹ Wer an die Wahrheit einer Geschichte glaubt, wird motiviert, deren Handlungsorte zu schützen und zu achten. Für ihn besitzen die Erzählungen eine Wirklichkeit, die über den Vorgang des Erzählens hinausgeht. Gleichwohl können die Geschichten einen hohen

imaginären Anteil haben. Das Erzählen wird zum Werkzeug, mit dem das Imaginäre sozial verbindlich gemacht und bestimmten Orten zugewiesen wird.

Der Zusammenhang zwischen Imagination und Wirklichkeit lässt sich, wie bereits Michel de Certeau gezeigt hat, als Verflechtung von Erzählung und Reise fassen.³⁰ Zur Veranschaulichung sei die zuletzt betrachtete Bildseite der *Wiener Genesis* mit einer der ältesten christlichen Reisebeschreibungen ins Heilige Land verglichen. Ich beziehe mich auf eine Passage aus dem *Itinerar der Egeria* (auch *Aetheria* genannt), einem im 4. Jahrhundert nach Christus verfassten Pilgerbericht.³¹ Er stammt vermutlich von einer Adligen aus Galicien und ist für Ordensschwwestern im heimischen Kloster verfasst. Der Text berichtet in linearer Ordnung von Orten, die im Verlauf einer einjährigen Reise durch das Heilige Land besucht wurden. Für das Reiseprogramm sind die biblischen Erzählungen als Bezugsgrößen grundlegend. Die einzelnen Berichte sind nach einem wiederkehrenden Muster aufgebaut. Die Reisende kommt in eine Stadt, sucht mit Hilfe von Ortskundigen heilige Stätten auf, liest dort die entsprechende Passage der Bibel und betet. Ich zitiere aus dem 20. Kapitel, in dem auch Haran und der Brunnen der Rebekka zu einer solchen Gedenkstätte werden:

Als ich dort angekommen war, nämlich in Haran, ging ich dort sofort in die Kirche, die mitten in der Stadt liegt. Bald sah ich auch den Bischof dieses Ortes, einen wahren Heiligen und Gottesmann, einen Mönch und Bekenner, der so freundlich war, uns dort alle Orte zu zeigen, wie wir es wünschten. Er führte uns sofort zur Kirche, die vor der Stadt liegt, an dem Ort, wo das Haus des heiligen Abraham war, das heißt auf dessen Fundamenten und aus demselben Stein; so sagte uns jedenfalls der heilige Bischof. Als wir also dort in der Kirche angekommen waren, beteten wir und lasen die entsprechende Stelle aus der Genesis (Gen 12, 1–9). Wir rezitierten auch einen Psalm, beteten noch einmal und gingen, nachdem der Bischof uns gesegnet hatte, hinaus. Er war auch so freundlich, uns zu jenem Brunnen zu führen, aus dem die heilige Rebekka Wasser holte. Dann sprach der heilige Bischof zu uns: „Seht den Brunnen, wo die heilige Rebekka die Kamele des Dieners des heiligen Abraham, das heißt Eliésers, tränkte“ (Gen. 24, 15–20). Und er war so freundlich, uns alle Einzelheiten zu zeigen.³²

Vergleicht man die Passage mit der gemalten Bilderzählung der *Wiener Genesis*, bemerkt man eine einfache, aber doch erstaunliche Analogie. Das Schema, in dem der Buchmaler die Geschichte der Rebekka entwickelt, die Verbindung von Stadt, Weg und Brunnen, entspricht dem Schema, dem auch Egerias Reisebericht folgt. Liest man den Bericht, kann daher ein Vorstellungsbild entstehen, das in seinen topologischen Grundzügen der Darstellung der *Wiener Genesis* gleicht. Umgekehrt ähnelt die Betrachtung der Bilderzählung dem Lesen des Reiseberichts: Auch hier mag sich der Leser ins Heilige Land versetzt fühlen und in Gedanken die Stadt von Rebekka und Abrahams Bruder Nachor besuchen, die durch die biblischen Ereignisse ausgezeichnet sind.

Imaginäre Formen wandern zwischen Texten, Bildern und Räumen hin und her: Einerseits wird die Logik der Orte in der Erzählung stabilisiert und tradiert. Andererseits ist die Logik der Erzählung mit Stellen im Raum verbunden, an denen Mönche ihr Leben in den Dienst einer Gedenkstätte stellen und Pilger lange Wege auf sich nehmen, um den Worten der Gewährsleute zu folgen. Denkt man eine Geschichte als Relation in der Zeit, ist sie unwiederbringlich vergangen. Denkt man jedoch eine

Geschichte als Relation im Raum, kann man die Stellen, an denen sie sich ereignet hat (oder ereignet haben soll), immer wieder aufsuchen. In diesem Zusammenspiel gewinnt das Itinerarprinzip eine entscheidende Funktion: Es überführt die Darstellung vergangener Ereignisse in eine Darstellung von Glaubensorten, die sich in gewisser Weise bereits beim Betrachten der Bilder aufsuchen lassen.³³

Reichenau Oberzell, Zyklus mit Wunderszenen Christi

Aus dem Verständnis des Zwischenraums als Weg kann den Bildern eine Funktion erwachsen, die im Folgenden als Ortsreferenz analysiert werden soll. Mit der ausgewählten Fallstudie ist nicht nur ein historischer Sprung, sondern auch ein Medienwechsel von der Buch- zur Wandmalerei verbunden. Damit ändert sich auch der Charakter der Bewegungen: Die Rezeptionshandlung im Kirchenraum ist viel stärker mit einer tatsächlichen körperlichen Fortbewegung verbunden. Im Wechsel des Maßstabs und der Perspektive kann das Betrachten noch leichter den Charakter einer Ehrerbietung bekommen und zumindest gedanklich an das Aufsuchen heiliger Orte gekoppelt werden.³⁴

Im Jahr 723 wurde auf der Insel Reichenau im Bodensee ein Kloster gegründet, das in den folgenden Jahrzehnten zu einem wichtigen Stützpunkt einer politisch tätigen karolingischen Reichskirche geworden ist.³⁵ Die Bedeutung des Ortes, seine weit gespannten kirchlichen und politischen Verflechtungen sind im 9. Jahrhundert zunehmend durch Reliquien deutlich gemacht worden. 896, anlässlich der Kaiserkrönung König Arnulfs in Rom, schenkte Papst Formosus dem Abt Hatto von der Reichenau die Kopfreliquie des hl. Georg, der in Byzanz als Erzmärtyrer verehrt wurde. Für sie wurde in Oberzell eine Kirche mit Reliquienkrypta errichtet.

Die Forschungsdiskussion der letzten Jahre wurde von der Frage nach der Datierung der vor allem im Langhaus erhaltenen Wandmalereien beherrscht.³⁶ Die Frage nach der „chronologischen Stellung“ (Exner) hat die Frage nach dem räumlichen Zusammenhang und dem Ortsbezug dieser Malereien in den Hintergrund gedrängt. Ich will den Datierungsstreit an dieser Stelle bewusst ausklammern, um wieder den Blick für die räumliche Dimension des Zyklus zu öffnen. Die Architektur der kleinen Basilika inszeniert den Weg zu einer Verbindung von Hochaltar und Reliquienkrypta. Am Ende des Langhauses führt er entweder über zwei schmale Treppenabgänge in den Querstollen einer Krypta oder über zwei ursprünglich schmale Treppenläufe in die erhöhte Vierung mit Chor und Seitenräumen. In der Mauer zwischen Langhaus und Querstollen war ursprünglich eine *fenestella* eingelassen. Spekulationen, der Verlauf der Stollen sei verändert oder die Krypta gar nachträglich in die bestehende Kirche eingebaut worden, sind nach den jüngsten Bauuntersuchungen gegenstandslos.³⁷ Die nicht mehr erhaltene Hauptreliquie, der Schädel des hl. Georg, war ursprünglich in der westlichen Rückwand der Krypta in eine Nische eingelagert, die nach oben über einen Schacht mit dem Hochaltar verbunden war. Diese Verbindung ist Anfang des 14. Jahrhunderts mit der Versetzung des Altars aus dem Chorquadrat in Richtung Vierung unterbrochen worden.

Die Langhauswände der Basiliken sind seit den frühchristlichen Kirchen ein traditioneller Ort der Bilderzählung.³⁸ In der kleinen Säulenbasilika von Oberzell rücken die Bilder den Betrachtern nahe, lassen Christus und seine Jünger nahezu in Lebensgröße über ihren Köpfen erscheinen. Der Aufbau des Bildsystems zeigt mustergültig die von Wolfgang Kemp definierten Darstellungsmodi (Abb. 7–8).³⁹ Der narrative Modus dominiert in acht großformatigen Szenen mit Wundertaten Christi.

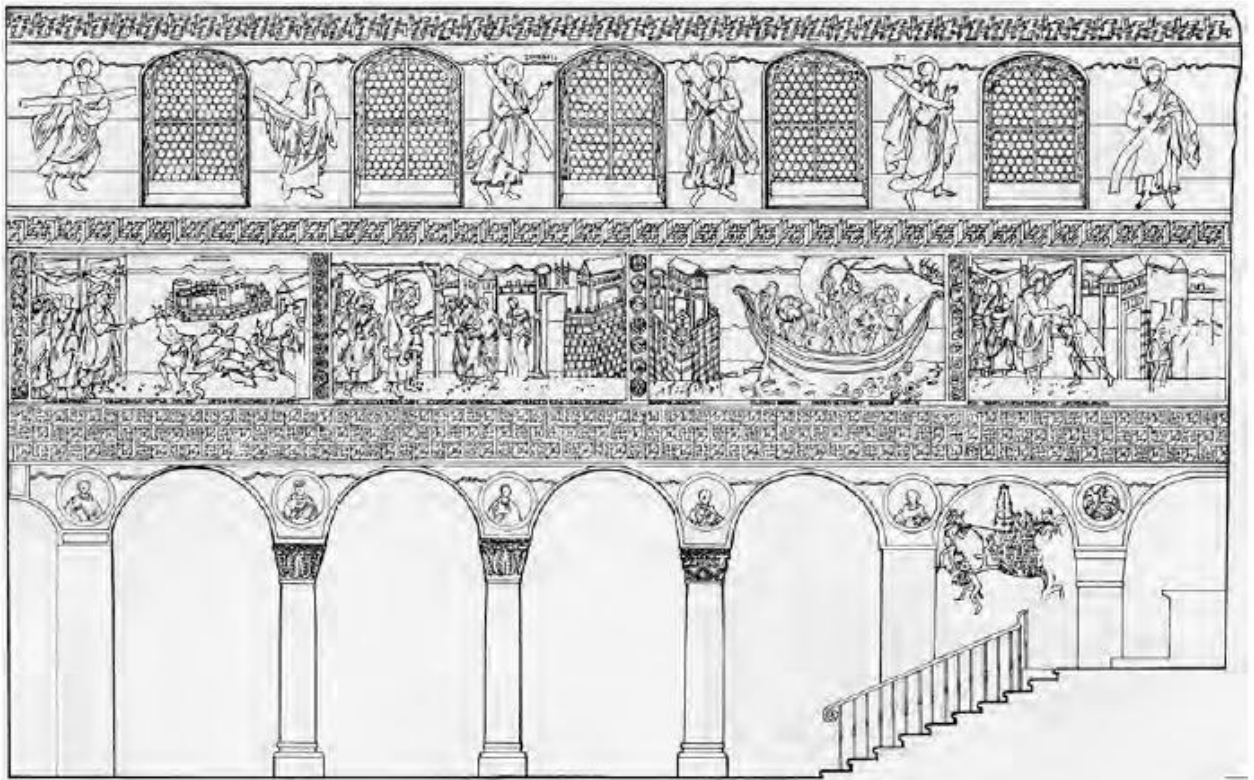


Abb. 7: Nördliche Mittelschiffwand von St. Georg, Reichenau Oberzell, Ende 9. oder 10. Jh. (Zeichnung von M. Maeno und A. Uekuzu, 1977)

Diese Bilderreihe wird im thematischen Modus eingefasst: Unten stehen Bildnisse von Äbten in Tondi in den Arkadenzwickeln. Oben, zwischen den Obergadenfenstern sind – in einer ikonographisch begründeten, formal jedoch relativ freien Nachbildung des 19. Jahrhunderts – die zwölf Apostel zu sehen. Hinzu kommen Ornamentleisten und rahmende Mäanderbänder, die sich durch ihre starke Räumlichkeit in den Vordergrund drängen und den Zyklus verklammern.

Die Datierung als *ottonische* Wandmalerei wurde vor allem durch Vergleiche mit der Buchmalerei begründet. Dabei musste aus dem Blick geraten, was den Zyklus in der Kirche von Oberzell noch immer, trotz mehrfacher Über-Restaurierungen

auszeichnet: die mit sicherem Sinn für räumliche Metren gestaltete Passage zum Heiligsten der Kirche. Koichi Koshi, der seine Frühdatierung auf Vergleiche mit der Wandmalerei von Moustair stützt, hat betont, mit welchem sicherem Sinn für Proportionen und Größen die Malerei ihrer Aufgabe der architektonischen Gliederung nachkommt. Die narrativen Bilder sind unterschiedlich breit (zwischen 3,80 m und 4,50 m) und werden durch vertikale Leisten mit variiertem Ornament getrennt. Nicht ein metrisch bestimmtes System zwingt die Wunderszenen in ein vorab festgelegtes Konzept,

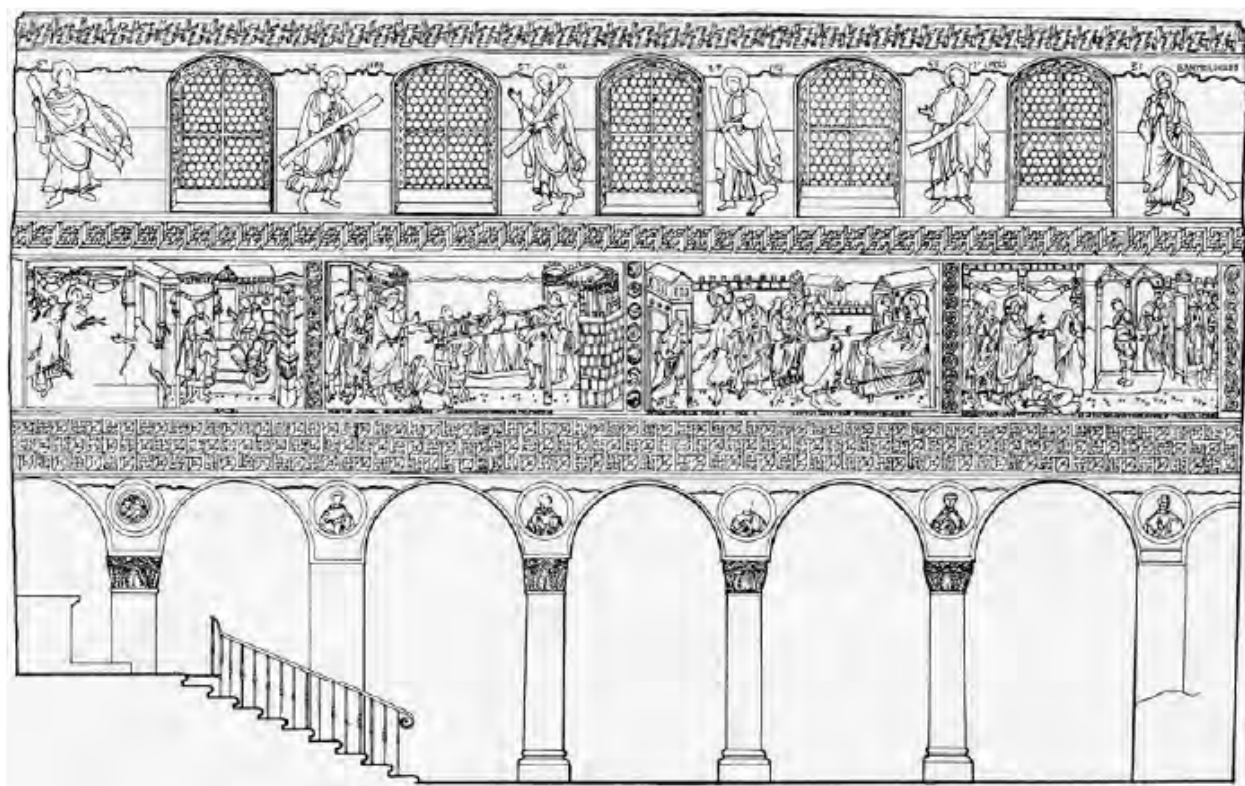


Abb. 8: Südliche Mittelschiffwand von St. Georg, Reichenau Oberzell, Ende 9. oder 10. Jh. (Zeichnung von M. Maeno und A. Uekuzu, 1977)

sondern der jeweilige Bildraum wird über die Darstellung des Wunders gleichsam von innen heraus bestimmt. Auch die beiden rahmenden Mäanderbänder sind variiert: der untere Abschluss, mit drei übereinander gelegten Bahnen ist gegen den oberen Abschluss austariert, der aus einer einzelnen größer angelegten Bahn besteht.⁴⁰ In ihrer starken perspektivischen Wirkung scheinen die Mäander schräg nach rechts aus der Wand zu treten, so dass sie auf der nördlichen, für den Eintretenden linken Wand in Richtung Altar und *confessio* weisen und im Süden wieder zum Ausgang der kleinen Kirche zurückleiten. Ihre Ausrichtung wirkt wie eine Wegleitung durch die Kirche, die parallel zur Aktionsrichtung in den Bildern angelegt ist. Zugleich

bilden die durchlaufenden Ornamente auch einen Kontrapunkt zu einer vorwiegend analytisch ausgerichteten ‚Zerlegung‘ der Bildfelder. Der perspektivische Eindruck dominiert so stark, dass es fast unmöglich ist, den geometrisch strukturierten, linearen Aufbau des Mäanderbandes zu verfolgen.

Die szenischen Bilder laden dagegen zu einer analytisch gegliederten Wahrnehmung ein. Vier im Hintergrund durchlaufende horizontale Farbstreifen lassen die Szenen aus einem gemeinsamen Bildgrund hervorgehen. Die Bodenzone ist von Blättern bedeckt, der obere ockerfarbene Streifen ist durch ein stilisiertes Wellenband abgetrennt. Doch bereits auf Ebene der Farbstreifen werden signifikante Zäsuren gesetzt. So wird der braune Erdstreifen an zwei Stellen der Nordwand, bei der Heilung des Besessenen und bei der Stillung des Sturmes auf dem See, durch eine blaue Wasserfläche unterbrochen. Besonders im zweiten Fall steht das Wasser für eine mögliche Unterbrechung und Gefährdung des dargestellten Wegs von Christus und seinen Jüngern.

Die einzelnen Wunderszenen sind nach einem übergeordneten Schema aufgebaut. Die linke Seite des Bildraums wird fast immer durch ein architektonisches Gerüst bestimmt, das mit seinem gewundenen Tuch wie eine festlich geschmückte Bühne wirkt. Rechts steht Christus in einer türartigen Öffnung, gefolgt von seinen Jüngern, die in einem Vorraum Platz finden. Die Menschen, die feindlichen Kräfte oder Dämonen, an denen Christus Wunder wirkt, sind in der Regel außerhalb dieses Rahmengerüsts platziert. Im Hintergrund wird die Szene durch Architekturmotive rhythmisiert. Nur durch den Kontext der biblischen Geschichte kann man den Schauplätzen Namen zuweisen, etwa Gerasa bei der Heilung des Besessenen, oder Naim bei der Auferweckung des Jünglings.

Christus ist – mit Ausnahme zweier Szenen, in denen er zwei Mal dargestellt ist – stets nach rechts ausgerichtet. Die Richtung konkretisiert sich vor allem in der machtvollen Geste seiner rechten Hand. Doch auch seine Füße sind in leichter Schrittstellung nach vorne gerichtet, während die Apostel in symmetrischer, ruhender Fußhaltung das Wunder bezeugen. Stets ist der Vollzug des Wunders mit dem Überwinden einer Gegenrichtung verbunden. Das Prinzip wird am ersten Bildfeld der Nordseite, der Heilung des Besessenen, mit aller Deutlichkeit eingeführt (Abb. 9): Im Zentrum steht der Besessene, der selbst zum Ort eines wahren Richtungskampfes wird. Er tritt Christus entgegen, stellt sich ihm gleichsam drohend in den Weg. Sein Oberkörper ist jedoch verrenkt, die gebundenen Arme zeigen in einer unnatürlichen Haltung nach hinten. Die im Sprechgestus erhobene, wunderwirkende Hand Christi wendet ihn gleichsam um. Ein Dämon entfährt dem Mund, und die Unterarme weisen auf die Schweine, in denen sich die Bewegung nach links beschleunigt (wobei zu beachten ist, dass die reitenden Dämonen und die toten, wie Spiegelbilder wirkenden Schweine Ergänzungen des frühen 14. Jahrhunderts sind). Die erschreckt vorauseilenden Lanzenträger verbreiten die Nachricht in der Stadt, die Jünger bezeugen sie in würdiger Haltung.

Wer den Zyklus genau nachvollzieht, muss einzelne Motive in der Vorstellung unterschiedlich orientieren und zueinander in Beziehung setzen. So hat bereits August Schmarsow davon gesprochen, dass sich der Sinn dieser Bilder als Richtungssinn

erschließt.⁴¹ Auch die Tituli, die in schöner Kapitalschrift in der unteren Rahmenleiste des Bildfelds stehen, regen durch Ortsadverbien und Richtungsvorsilben zu einem solchen Bildverständnis an, am deutlichsten im zweiten Bildfeld mit der Heilung des Wasserstüchtigen: *OBVIUS OCCURENS SANATUR YDROPICUS UNUS. HUC ONERATUS ADIT. HINC SINE FASTE REDIT* (Ein Wasserstüchtiger kommt stracks den Weg entgegen und wird geheilt. Beladen geht er hin. Von der Bürde befreit geht er zurück.)⁴² Im Bildfeld kann man sich sowohl den Hinweg zu Christus, die Peripetie der Heilung als auch den Rückweg zum Stadttor vorstellen.



Abb. 9: Heilung des Besessenen von Gerasa, Ende 9. oder 10. Jh.
Reichenau Oberzell, St. Georg, Erstes Bildfeld der Nordwand

Noch in einer anderen Hinsicht verdeutlichen die in sicherem Metrum gereimten Verse die Konzeption der Bilder. „Das bewegte elegische Distichon“, so Walter Berschin in seiner scharfsichtigen Analyse, „ist dem lateinischen Mittelalter auch als Umzuglied vertraut. Als solches lädt es den Besucher der Kirche und Betrachter der

Bilder ein, sich gleichsam der Schar der Jünger anzuschließen.⁴³ Die Wunderszenen sind in den verschiedenen Evangelien weder erzähllogisch noch eindeutig chronologisch geordnet. Auch die Verteilung der Perikopen im Kirchenjahr ergibt keinen Schlüssel für die Anordnung der Szenen.⁴⁴ Was die Bildfelder zusammenschließt, ist der Gedanke des Einzugs in den Kirchenraum und des Auszugs aus ihm, die in der Ausrichtung der Christusfigur und in der perspektivischen Ausrichtung des Mäanderrahmens aufgegriffen werden. Jeder, der den ‚richtigen‘ Weg entlang der Wände einschlägt, kann sich dieser Bewegung anschließen.

Die Stationen des Wegs sind lose gekoppelt, aber keineswegs austauschbar. So werden thematische Gruppen gebildet, was besonders an den drei Totenerweckungen am Ende des Zyklus deutlich wird. Außerdem kommt ein Prinzip der Steigerung zum Tragen. Wiederum ist dies an der Südwand leichter zu erkennen als an der Nordwand: Am Ende steht die Auferweckung des Lazarus, das traditionell höchste Erweckungswunder an einem Toten, der in einer Vorwegnahme der eigenen Auferstehung Christi bereits drei Tage im Grab lag. In der Kirche wird ein geradezu spannender Parcours ausgelegt, der aus zweimal vier Bildfeldern besteht.⁴⁵ Sowohl auf der Nord- als auch auf der Südwand kommt es im dritten Bildfeld zu einer Komplizierung der Situation. Christus ist an dieser Stelle jeweils zweimal dargestellt, die innere Rahmenarchitektur fehlt, das Prinzip des unabgelenkten Voranschreitens scheint in Frage gestellt. Die dramatische Zuspitzung wird jeweils im Schlussakkord des vierten Bildfelds aufgelöst. Man beachte, wie hier das Rahmenmotiv um Christus und die Jünger variiert eingesetzt ist. In einer kalkulierten Steigerung werden der geheilte Blinde an der Nordwand und die bittenden Schwestern des Lazarus an der Südwand in den von Christus erfüllten Raum aufgenommen.

Als Schlüssel zum Verständnis der Erzählung als Itinerar erweist sich somit die interne Bühne, die in sechs der acht Bildfelder um Christus und die Apostel gelegt ist. Das Motiv lässt sich in der karolingischen Wandmalerei greifen, kommt im Rahmen der ottonischen Buchmalerei jedoch nur sporadisch und keineswegs systematisch zum Einsatz.⁴⁶ Auch dieser Hinweis soll hier nicht als Argument im Datierungsstreit funktionalisiert werden, wohl aber verdeutlichen, dass man die Leistungen dieser Malerei erkennt, wenn man nur ihre Gemeinsamkeiten mit Motiven der Buchmalerei wahrnimmt. Der architektonische Binnenrahmen regelt zum einen handlungsimmanent den Zugang zum ausgesonderten Raum um Christus. Zum anderen dient das architektonische Gerüst aber auch als Übergang zum ornamentalen Rahmen des Zyklus und dient so der Einbindung der Szene in den Kirchenraum. Die im Bildraum errichtete Bühne scheint bereits dort, wo Christus das Wunder gewirkt hat, wie für eine dauerhaft zu bewahrende Erinnerung aufgebaut. Sie überführt den *Moment* des Wunders in den *Ort* des Wunders und verbindet als „Hoheitsform“ (Koshi) das *Ereignis* mit dem *Glauben an das Ereignis*. Die Rahmenformen besetzen damit genau die Gelenkstelle, die für ein nicht-fiktionales Verständnis der Erzählung entscheidend ist.

In den meisten Fällen schließt die Bühnenarchitektur mit ihrer linken und oberen Kante bündig an die roten Streifen an, die das Bildfeld begrenzen. Der Raum, in dem die Jünger die Wunder Christi bezeugen, wird so an den Raum angeschlossen,

in dem der Betrachter steht – nicht nur in der optischen Verbindung des Blicks, sondern auch in einer wörtlich verstandenen Nachfolge als Schritt von Bildfeld zu Bildfeld. Daraus erwächst ein Selbstbezug der Malerei, den ich als *Ortsreferenz* bezeichnen möchte. Die Wunder sind so ausgewählt, thematisch angeordnet und dargestellt, dass sie auf den Raum der Betrachtung übertragen werden können. So ist Wasser ein deutliches Leitmotiv im Kursus der ersten vier Bilder:⁴⁷ Die Dämonen fahren ins Wasser, der Wassersüchtige wird geheilt, Christus stillt den Sturm auf dem See, dem Blinden gehen am Brunnen die Augen auf. Der Bezug zum Wasser ist im ersten Bildfeld mit der Heilung des Besessenen besonders deutlich. Die Szene erinnert an einen hagiographischen Topos, der auch auf die Reichenau angewendet wurde: Bei der Gründung des Klosters musste das Gebiet urbar gemacht und von Schlangen und Dämonen befreit werden, die dann im Wasser des Sees ertranken. So berichtet es die im 11. Jahrhundert erstmals schriftlich festgehaltene Gründungslegende der Reichenau.⁴⁸ Noch heute trägt ein Teil des Bodensees, der Gnadensee, nach dieser Legende seinen Namen. Er liegt wenige Meter hinter der Nordwand der Kirche von Oberzell, auf der die Heilung des Besessenen an erster Position gemalt ist. Das Thema Wasser ist mit dem Kirchenraum also nicht nur vage, sondern über dessen Einschreibung in den geographischen Raum geradezu topographisch genau verbunden.⁴⁹

Damit kommt es zu einem deutlichen Durchschlag der vorgeführten Wunderhandlungen auf den Ort der Erzählung. Die biblischen Wunder wiederholen sich in ihrer Grundstruktur an unterschiedlichen Orten. Christus wird immer wieder über Krankheit, Naturgewalten, Sünde und Tod siegen, auch am Ort, an dem die Bilder zu sehen sind und an dem besonders der hl. Georg und andere mit ihren Reliquien präsenzte Heilige als Fürbitter für die Gläubigen beim Gekreuzigten eintreten sollten. Der kunstvolle Aufbau der Bilder überhöht, was in der Liturgie und bei festlichen Ein- und Auszügen in die Kirche ohnehin ausagiert wurde: Man hat sich die Reichenau und die Kirche in Oberzell als einen Ort vorzustellen, der nach dem Muster der biblischen Geschichten von Christus erobert werden möge.

Schluss

Mit der Kategorie Raum kann die immanente Logik des christlichen Erzählschemas besser erfasst werden als mit dem alleinigen Bezug auf die Kategorie Zeit. So lassen sich die von Wolfgang Kemp herausgestellten Modi der Bilderzählung, der narrative, der thematische und systematische Modus, auch als Manifestationen einer übergreifenden, auf Konfrontation zugespitzten Raumlogik verstehen. Im narrativen Modus werden heterogene Orte und Räume miteinander verknüpft. Einige Orte sind bereits auf den ‚wahren Gott‘ bezogen; in anderen Räumen bewegen sich Gegenkräfte und Widersacher. Gegen diese Räume und ihre Bewohner wenden sich Christus und die Heiligen, indem sie die Grenzen der gesicherten Orte überschreiten und neue Orte des Glaubens stiften. Im thematischen Modus wird die innerweltliche Auseinandersetzung durch den Verweis auf eine endgültige, göttliche Ordnung gerahmt. Die

Erzählungen ergreifen hier eindeutig Partei und zeigen das vorbestimmte Ergebnis an: Sie berichten, wie immer mehr Orte für den wahren Glauben gewonnen werden, was diese zu Ankerpunkten in einem übergreifenden überzeitlichen System macht. Die Verklammerung von irdischer und überirdischer, zeitlicher und überzeitlicher Welt leisten zusätzliche Rahmenformen, die auch ein Scharnier zwischen den dargestellten Orten und dem Ort der Darstellung bilden.

Die Fokussierung auf die Kategorie Raum hilft damit auch, den performativen Charakter dieser Erzählungen besser zu verstehen. Bilder erzählen nicht nur von Orten, die sich durch den Glauben verändert haben, vielmehr *sind* Bilder ein Teil solcher Orte. Das Aufmalen von Bildern auf einen festen Bildträger, der seinen Objektcharakter nicht vollkommen verschleiert, ist vielleicht sogar das einfachste Mittel, um über die bildliche Normierung von Vorstellungen neue Orte zu stiften und deren Bedeutung anzuzeigen. Die schlichte Tatsache, dass Bilder immer wieder an der gleichen Stelle aufgesucht und aufgefunden werden können, ist für das Funktionieren des nicht-fiktionalen Erzählens somit zentral. Daraus erwächst den christlichen Erzählungen eine Dimension, die man als Selbstreferenz bezeichnen könnte, wenn dieser Begriff nicht in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts ganz anders besetzt wäre.⁵⁰ Der Bezug auf den eigenen Standort und Bildträger wurde daher präzisierend als *Ortsreferenz* bezeichnet. Im ersten Jahrtausend nach Christus lässt sich der Plural der Bilder vielfach als ein dargestellter Zusammenhang von Taten, Wegen und Orten verstehen, der mehr oder weniger deutlich zeigt, dass der ‚wahre Glaube‘ an *den* Ort gelangt ist, den die Bilder bereits besetzen.

Anmerkungen

- 1 Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895 (Beilage zum Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 15/16); Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, 2. überarb. Aufl., Princeton 1970. Vgl. auch Karl Clausberg, *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt a.M. 1984; Ulrich Rehm, *Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53 (2004), 161–189.
- 2 Wolfgang Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987; ders., *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994. Zum Hintergrund strukturalistischer Erzähltheorien vgl. Jutta Karpf, *Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*, Marburg 1994.
- 3 Wolfgang Kemp, *Mittelalterliche Bildsysteme*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), 121–134, ausgearbeitet in Kemp, *Christliche Kunst* (wie Anm. 2).
- 4 Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern 2000 (*Vestigia bibliae*, 22); Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001; David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008.
- 5 Rehm, *Wieviel Zeit haben die Bilder?* (wie Anm. 1) zeigt bereits mit seinem Titel, wie selbstverständlich das Paradigma gesetzt wird. Vgl. auch Götz Pochat, *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien/Köln/Weimar 1996 und ders., *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2004. Eine anregende Fallstudie, die Strategien der Bilderzählung

- bereits als quasi-kartographische Struktur analysiert bei: Elizabeth Rodini, Mapping Narrative at the Church of San Marco. A Study in Visual Storying, in: *Word & Image* 14.4 (1998), 387–396. Einer der ersten, der die bildliche Darstellung narrativer Kausalität als Verflechtung von Raum und Zeit analysiert, ist August Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen, Beiträge zu einer Ästhetik der Bildenden Künste, Bd. 1, Leipzig 1896, bes. 104 und 111.
- 6 Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (wie Anm. 1). Vgl. hierzu auch Otto Mazal, *Wiener Genesis. Purpurpergamenthandschrift aus dem 6. Jahrhundert, vollständiges Faksimile des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, Frankfurt a.M. 1980, Bd. 2: Kommentar, 169–170.
 - 7 Steffen Bogen/Felix Thürlemann, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagrammatischen, in: Alexander Patschovsky (Hg.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, Stuttgart 2003, 1–22.
 - 8 H. Leclercq, Art. Itinéraires, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. 7, Paris 1927, 1841–1922; Joachim Fugmann, Art. Itinerarium, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 21, Stuttgart 2001, 1–31; James R. Akerman, *Cartographies of travel and navigation*, Chicago u.a. 2006.
 - 9 James A. Harrell/V. Max Brown, The oldest surviving topographical map from ancient Egypt (Turin Papyri 1879, 1899, and 1969), in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 29 (1992), 81–105.
 - 10 Erik Hornung, *Altägyptische Jenseitsbücher. Ein einführender Überblick*, Darmstadt 1997; Burkhard Backes, *Das altägyptische „Zweiwegebuch“. Studien zu den Sargtext-Sprüchen 1029–1130*, Wiesbaden 2005, bes. 264–324.
 - 11 Felix Thürlemann, Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique, in: *Nouveaux Actes Sémiotiques* 112 (2009), Online-Ressource <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2940>>, Zugriff am 14.5.2010.
 - 12 Fugmann, Itinerarium (wie Anm. 8), 5–12; O. A. W. Dilke, *Greek and Roman Maps*, London 1985; Alfred Stückelberger, *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Mainz 1994, bes. 47–73; Benet Salway, Travel, „Itineraria“ and „Tabellaria“, in: Colin Adams/Ray Lawrence (Hg.), *Travel and Geography in the Roman Empire*, London 2001, 22–66.
 - 13 Fugmann, Itinerarium (wie Anm. 8), 12–24.
 - 14 Steffen Bogen/Felix Thürlemann, *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*, Darmstadt 2009, 21–24; Franz Alto Bauer, Das Bild der Stadt Rom in karolingischer Zeit. Der Anonymus Einsidlensis, in: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 92 (1997), 190–228.
 - 15 Jörg Dünne, Pilgerkörper – Pilgertexte. Zur Medialität der Raumkonstitution in Mittelalter und früher Neuzeit, in: ders./Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hg.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in historischer Perspektive*, Würzburg 2004, 79–97; Friederike Hassauer, *Santiago: Schrift, Körper, Raum, Reise – eine medienhistorische Rekonstruktion*, München 1993.
 - 16 Daniel K. Connolly, Imagined Pilgrimage in the Itinerary Maps of Matthew Paris, in: *The Art Bulletin*, 81.4 (1999), 598–622.
 - 17 Zur Erzählweise der Bibel vgl. Herbert L. Kessler, An Apostle in Armor and the Mission of Carolingian Art, in: *Arte Medievale* 4 (1990), 17–41; Paul Edward Dutton/Herbert L. Kessler, The Poetry and Painting of the First Bible of Charles the Bald, Ann Arbor 1997; Isabelle Marchesin, Temps et espaces dans le frontispice du Psautier de la Première Bible de Charles de Chauve, in: Andrea von Hülsen-Esch/Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Die Methodik der Bildinterpretation*, Göttingen 2002, 317–353, bezieht sich in ihrer Analyse ausschließlich auf das nicht-narrative das Frontispiz der Psalmen.
 - 18 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns, [L'invention du quotidien]*, Bd. 1: *Arts de faire*, Paris 1980, Berlin 1990, bes. Kap. 9 „Berichte von Räumen“, 215–240; ders. *Das Schreiben der Geschichte, [L'écriture de l'histoire]*, Paris 1975] Frankfurt a.M. 1991.

- 19 Wickhoff, *Wiener Genesis* (wie Anm. 1); vgl. auch Mazal, *Wiener Genesis* (wie Anm. 6); Clausberg, *Wiener Genesis* (wie Anm. 1); Mira Friedman, On the sources of the Vienna Genesis, in: *Cahiers Archéologiques* 37 (1989), 5–17; Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintentionen*, Wiesbaden 2003.
- 20 Vgl. Clausberg, *Wiener Genesis* (wie Anm. 1).
- 21 Roland Barthes, Der Kampf mit dem Engel. Textanalyse der Genesis 32, 23–33, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988, 251–265.
- 22 Vgl. Mazal, *Wiener Genesis* (wie Anm. 6), bes. 71–72.
- 23 Clausberg, *Wiener Genesis* (wie Anm. 1), 20, jedoch mit Betonung des zeitlichen Aspekts.
- 24 Mazal, *Wiener Genesis* (wie Anm. 6), 141, bezeichnet den Säulenweg als „Erbgut hellenistischer Landschaftsmalerei“.
- 25 Hans Butzmann, *Corpus Agrimensorum Romanorum. Codex Arcerianus A der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel* (Cod. Guelf. 36. 23A), Lugduni Batavorum 1970; J. Brian Campbell, *Corpus Agrimensorum Romanorum. Introduction, text, translation and commentary*, London 2000.
- 26 Florentine Mütterich, Der karolingische Agrimensoren-Codex in Rom, in: dies., *Studies in Carolingian Manuscript Illumination*, London 2004, 118–146, hier 136.
- 27 Angelika Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*, Frankfurt a.M. 1989, 41–98.
- 28 Vgl. Bogen, *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 4), bes. 163–178.
- 29 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2001.
- 30 Certeau, *Kunst des Handelns* (wie Anm. 18). Für das Mittelalter vgl. auch Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris 1972, und ders., *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris 1993.
- 31 Aetheria, *Itinerarium. Reisebericht, lateinisch – deutsch, mit Auszügen aus De locis sanctis: Die heiligen Stätten des Petrus Diaconus*, übers. und eingeleitet von Georg Röwekamp, Freiburg i.Br. 2000. Zur Entstehung heiliger Orte allgemein vgl. Maurice Halbwachs, *Topographie légendaire des Évangiles de Terre Sainte*, Paris 1941; Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a.M./Leipzig 1998 [orig. *Le sacré et le profane*, Paris 1965]; Robert A. Markus, How on Earth Could Places Become Holy? Origins of the Idea of Holy Places, in: *Journal of Early Christian Studies* 2 (1994), 257–271; Andrew Spicer (Hg.), *Defining the holy. Sacred space in medieval and early modern Europe*, Aldershot 2005.
- 32 „Ibi ergo cum venissem, id est in Charra, ibi statim fui ad ecclesiam, quae est intra civitate ipsa. Vidi etiam mox episcopum loci ipsius vere sanctum et hominem Dei, et ipsum et monachum et confessorem, qui mox nobis omnia loca ibi ostendere dignatus est, quae desiderabamus. Nam duxit nos statim ad ecclesiam, quae est foras civitatem, in eo loco ubi fuit domus sancti Abrahae, id est in ipsis fundamentis et de ipso lapide, ut tamen dicebat sanctus episcopus. Cum ergo venissemus in ipsa ecclesia, facta est oratio et lectus ipse locus de Genesi, dictus etiam unus psalmus, et iterata oratione et sic benedicens nos episcopus, egressi sumus foras. Item dignatus est nos ducere ad puteum illum, unde portabat aquam sancta Rebecca. Et ait nobis sanctus episcopus: ‚Ecce puteus unde potavit sancta Rebecca camelos pueri sancti Abrahae, id est Eleazari‘, et singula ita nobis dignabatur ostendere.“ Aetheria, *Itinerarium* (wie Anm. 31), Kap. 20, 2–4.
- 33 Jürg Dünne spricht von einem „Vollzugsraum“ zur Aktualisierung des dargestellten Heiligen. Siehe Dünne, *Pilgerkörper – Pilgertexte* (wie Anm. 15), 83.
- 34 An diesem Punkt konvergieren die Überlegungen mit dem Ansatz von David Ganz, *Prozession und Pilgerfahrt. Kinetische Bildrituale im Mittelalter*, in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 2: *Funktionen des Bildes im Christentum*, Paderborn 2011 (im Druck). Ganz geht stärker von Bewegungen der Bildobjekte und Bewegungen von Personen zu den Bildern aus, nähert sich dadurch aber auch den dargestellten, implizierten und provozierten Bewegungen der Bildprogramme an. Ich danke dem Verfasser für die freundliche Überlassung des Manuskripts vor der Drucklegung.

- 35 Helmut Maurer, *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte des Inselklosters*, Sigmaringen 1974; Arno Borst, *Mönche am Bodensee 610–1525*, Sigmaringen 1978, bes. 48–65 und 102–117.
- 36 Die Ende des 20. Jahrhunderts durchgeführte Bauuntersuchung hat geklärt, dass für die Ausmalung nicht die Gerüste verwendet wurden, die dem Aufmauern und Verputzen der Wand gedient haben. Dörthe Jakobs, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell. Der Bau und seine Ausstattung. Bestand, Veränderung, Restaurierungsgeschichte*, 3 Bde., Stuttgart 1999, Textband, Teil 1, 131f und 282f. Die Spätdatierung in ottonische Zeit stützt sich vor allem auf Vergleiche mit der ottonischen Buchmalerei. Vgl. dies., *Die Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell. Untersuchung – Dokumentation – Kontroversen*, in: Matthias Exner (Hg.), *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Hessen, Lorsch, 10.–12. Oktober 1996*, München 1998, 161–190; Matthias Exner, *Die ottonischen Wandmalereien der Reichenau. Aspekte ihrer chronologischen Stellung*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 58 (2004), 93–115. Die Frühdatierung vertritt zuerst Karl Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen*, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1924, 11. Unterstützt wird die Frühdatierung durch die umfangreiche Studie von Koichi Koshi, *Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St. Georgskirche Reichenau*, Berlin 1999. Sein Argument stützt sich vor allem auf Vergleiche mit der erhaltenen karolingischen Wandmalerei.
- 37 Jakobs, *Sankt Georg* (wie Anm. 36), Textband, Teil 1, 54f.
- 38 Kemp, *Christliche Kunst* (wie Anm. 2); Marilyn Aronberg Lavin, *The place of narrative. Mural decoration in Italian churches, 431–1600*, Chicago 1990.
- 39 Vgl. Anm. 2.
- 40 Koshi, *Wandmalereien* (wie Anm. 36), 53. Zur Wirkung und Funktion der Rahmen vgl. auch die älteren Arbeiten von Hubert Schrade, *Vor-, und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln 1958, bes. 266; Kurt Martin, *Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell* 1975, bes. 22; Wolfgang Erdmann, *Die acht ottonischen Wandbilder der Wunder Jesu in St. Georg zu Reichenau-Oberzell*, Sigmaringen 1983, bes. 6.
- 41 August Schmarsow, *Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904), 261–281, hier 273.
- 42 Walter Berschin, *Die Tituli der Wandbilder von Reichenau-Oberzell St. Georg*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 29.2 (1994), 3–17 hier 11.
- 43 Ebd., 15.
- 44 Ebd., 10.
- 45 Reichenau Oberzell steht damit für eine dritte Option zwischen der punktuellen Ortsbildung durch Wunder und einer parcourförmiger *imitatio Christi*, die Dünne, Pilgerkörper – Pilgertexte (wie Anm. 15), 86, unterscheidet.
- 46 Bereits Koshi, *Wandmalereien* (wie Anm. 36), 210–215, würdigt dieses Motiv ausführlich mit einer Zusammenfassung der älteren Literatur. Er bezeichnet den architektonischen Binnenrahmen als „scenae frons“ und leitet ihn nicht ganz zwingend aus der starren Rückwand des antiken Theaters her. Ebenda auch der Vergleich mit anderen Beispielen aus der karolingischen Wandmalerei, insbesondere Müstair, und der Hinweis auf vereinzelte Beispiele in der ottonischen Buchmalerei.
- 47 Das wurde bereits an verschiedenen Stellen bemerkt: bei Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg, 2. Aufl. 1924, 390, mit Bezug auf die Seestumszene und den Lebensraum Bodensee; Ulrich Kuder, *Studien zur ottonischen Buchmalerei*, Habil. München 1989 (Typoskript), 999, bezieht die Szene des Wassersüchtigen ein; Koshi, *Wandmalereien* (wie Anm. 36), 53 und Anm. 69, bündelt diese Beobachtungen und erweitert die Analogien auf die Heilung des Besessenen und den Bezug zur Gründungslegende der Reichenau.
- 48 Rudolf Buchner (Hg.), *Quellen des 9. und 11. Jahrhunderts zur Geschichte der Hamburgischen Kirche und des Reiches: Hermann von Reichenau Chronik*, Darmstadt 1961 (Ausgewählte Quellen zur Deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe, Bd. 11), 617–751.

- 49 Dieser topographische Bezug wird in der in Anm. 45 zitierten Literatur nicht hergestellt. Die These ist im Dialog mit Felix Thürlemann entstanden, dem ich für die Beobachtungen an dieser Stelle herzlich danke.
- 50 Der Begriff geht auf Clement Greenberg zurück und wurde von ihm als Signum der Moderne verstanden. Siehe Clement Greenberg, *Avantgarde und Kitsch* (1939), in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, 29–55.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Stiftsbibliothek Einsiedeln

Abb. 2: London, British Library

Abb. 3: Florentine Mütterich/Joachim E. Gaehde, *Karolingische Buchmalerei*, München 1976

Abb. 4, 5: Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 6: Butzmann, *Corpus Agrimensorum Romanorum* (wie Anm. 25)

Abb. 7, 8: Koshi, *Wandmalereien* (wie Anm. 36)

Abb. 9: Erdmann, *Die acht ottonischen Wandbilder* (wie Anm. 40)