

Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Direktor des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes, wurden zum 50. Geburtstag am 16. Februar 1965 von Freunden und Schülern Manuskripte unter dem Sammeltitle »Studien zur Kunst zwischen Rhein und Maas« überreicht. Dar- aus werden hier die folgenden fünf Aufsätze von J. Gamer, W. Götz, H. D. Hofmann, H. E. Kubach und F. Ronig veröffentlicht. Fünf andere erschei- nen gleichzeitig in den »Beiträgen zur saarländi- schen Archäologie und Kunstgeschichte, 12. Bericht der Staatlichen Denkmalpflege«, Saarbrücken 1965. Weitere Aufsätze aus dieser Festgabe sollen im 13. Bericht der Staatlichen Denkmalpflege Saar- brücken 1966 folgen.

## Godefridus von Huy in Verdun

Eine bisher unbeachtete Quelle zum Godefrid-Problem  
von Franz Ronig

Dom Pierre Le Court, Benediktinermönch der Abtei Saint-Vanne zu Verdun, beschreibt in seiner »Histoire de l'abbaye de Saint-Vanne« von 1745 (Verdun, Bibl. Mun., ms. 431) den Kirchenschatz der Vitonus-Abtei. In diesem Zusammenhang gibt er auf den Seiten 318-320 seines Manuskriptes eine Beschreibung des Vitonus-Schreins, deren Text und Besprechung hier folgt.

### I.

«De la châse de St Vanne . . .

«Cette châse est couverte comme la précédante de lames d'argent doré, enrichie de pierreries, ornée et embellies de figures de vermeille, d'émaux, de colonnes, de bandes, et couronne- mens de bronze doré. La longueur est de quatre pieds, cinq poulces: la largeur un pied, trois poul- ces; la hauteur de puis le bas du brancar jusqu'au haut du couronnement deux pieds, un poulice: la longueur des batons deux pieds, un poulice.

«Il y a sur chacun de ses cotés douze figures de vermeille, un en bas et un (S. 319) en haut. Celles qui sont en bas representent les apôtres, sont assises et ont sept poulces de hauteur: celles d'en haut representent les prophetes, sont debout et ont six poulces de hauteur.

«La châse est divisée par carrés, dans chacun des- quels il y a deux figures separées l'une de l'autre en bas par une colonne d'argent haute de sept poulces et huit lignes, et en haut par des colonnes de bronze doré hautes de trois poulces neuf lignes,

lesquelles aident de deux autres soutiennent un ornement azuré enrichi de cristaux, de clous d'ar- gent et de quelques pierreries.

«La bordure des carrés est couverte d'un émail fort vif, sur lequel sont peints des figures d'oy- seaux et d'animaux, de clous d'argent, de cristaux, et de pierreries. Ceux d'en bas au haut de leur bordure ont les inscriptions suivantes.

Le premier:

*Tartharee demit dum nos in utroque redemit.*

Le second:

*conjectum morti tua pessima jura cohorti.*

Le troisième:

*Igni sacro pleni proceret isti duo deni.*

Le quatrième:

*Declaraverunt et plenius docuerunt  
Hi sunt sanctarum doctores Ecclesiarum.*

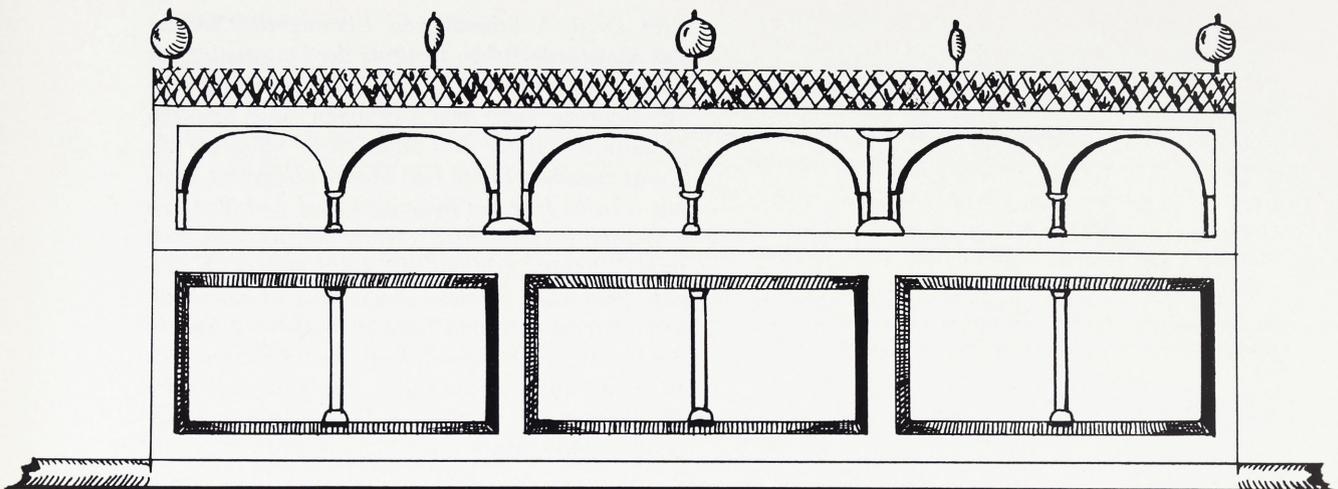
Le cinquième:

*Quorum doctrina nobis extat Medicina  
Lumina seu mundi per climata quadra rotundi  
Robore constantes ad fortia bella valentes.*

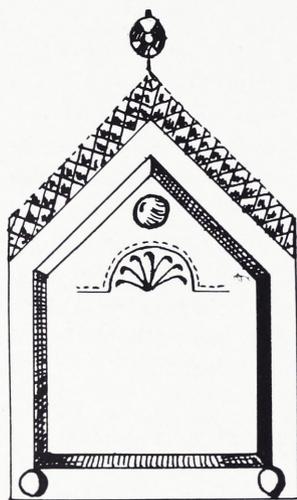
Le sixième:

*Irrigui fontes ex alto culmine montes  
et claves coeli quod pandunt cuique fideli.*

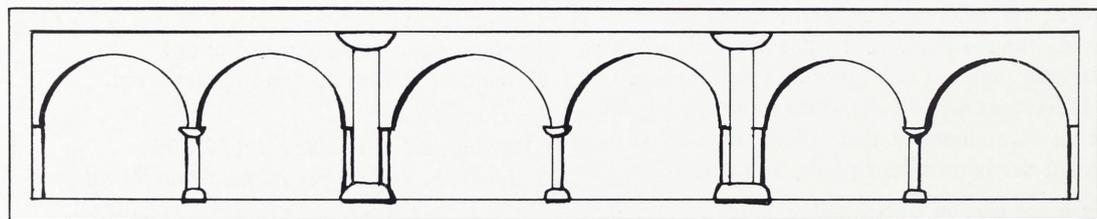
«Il auroit été a souhaiter pour la parfaite intelli- gence de ces vers qu'on eut écrit sur chacune des figures le nom de l'apôtre qu'elle represente, mais ce n'est pas la seule chose qui leur manque; puis qu'à l'exception de leurs visages, il n'y a rien dans leur attitude ou leur parties de bien naturel, et qui ait les proportions.



a



b



c

Abb. 1  
 Rekonstruktionsskizze:  
 der Vitonuschrein des Godefridus  
 in der Abteikirche St. Vanne zu Verdun.  
 a) Langseite;  
 b) Stirnseite;  
 c) Dachfläche.  
 Maßstab: 1:10

«Dans les deux fonds il y a deux figures assises, l'une du Sauveur, haute de sept pouces six lignes qui donne la benediction de la main droite, et appuye la main gauche sur cette inscription: *Ego diligentes me diligo*, l'autre de St Vanne haute de dix pouces et neuf lignes, qui donne la benediction de la main droite, et enfonce de la gauche

la pointe de la crosse dans la gueule d'un dragon, qu'il foule au pied. Les ornemens des bordures sont les mêmes que ceux des carrés. On voit des rosettes de (S. 320) vermeille delicatement travaillées qui servent de chapeaux aux têtes de ces figures. Leur chaises se terminent en coquille avec assez d'agrément, audessus desquelles sont de

gros cristaux. Voici les inscriptions qui sont autour de ces figures. Du côté du Sauveur on lit ces quatre vers:

*Scribo prophetias ego Christus, verus helias,  
Praedico, firmo fidem, quia sum Deus unus et idem*

*Corda superborum, confirmans vota bonorum  
Quatour elegi justos suberbosque ego fregi.*

Du côté de St Vanne on lit les trois suivants:

*Gloria summa gregis celestis, precoque celestis  
Hic est vitonus presul nosterque patronus  
Incola Iherusalem mersus fluctu Babilonis.*

«Le tout tant le corps de la chaise que les fonds est terminé par un couronnement de bronze doré percé à jour, sur lequel sont trois globes et deux ovales de cristal environnés dessus et dessous de feuillages de bronze doré.

«Le brancar sur lequel la chaise est posée, est couvert de lames de cuivre ou de bronze, les bâtons sont couverts de lames d'argent, et ont les mêmes ornemens que ceux de la chaise de St. Saintin. Sur l'un des côtés du brancar sont écrits en gros caractere les vers:

*Urnas quam cernis tantis radiare lucernis  
Pignora vitoni nostri tegit ecce patroni  
Qui in mundi teatro verbi sudavit aratro  
Mnam Domino gratam reddens bene multiplicatam.*

Sur l'autre côté sont ceux ci:

*Anno milleno centeno bisque vigeno  
Atque simul sexto nato de virgine Christo  
Eugenius Papa Romana astante corona  
Haec sacra lipsana patris hac transvexit in urna.*

Audessus du Sauveur sur l'un des fonds on lit ce luy cy:

*Hic manus aurificis demonstratur Godefridi<sup>1</sup>».*

Die letzten Worte dieser Beschreibung rechtfertigen eine eingehendere Beschäftigung mit diesem Text. Als Meister wird hier der Aurifex Godefridus genannt. Zwar ist der Name Godefridus im 11. und 12. Jahrhundert sehr verbreitet. Jedoch ist nur ein Goldschmied Godefridus bekannt, Godefrid von Huy (oder auch von Claire genannt). Ehe wir uns dem Meister zuwenden, wollen wir den Schrein näher ins Auge fassen.

Der Vitonus-Schrein ist in der Revolution leider untergegangen; es scheinen sich auch keine Details erhalten zu haben. Der Schrein hatte durch die Erschütterungen bei den jährlichen Prozessionen viel gelitten und war zur Zeit der Revolution in keinem guten Zustand mehr<sup>2</sup>. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß Dom Pierre Le Court uns eine, wenn auch noch so lückenhafte Beschreibung hinterlassen hat.

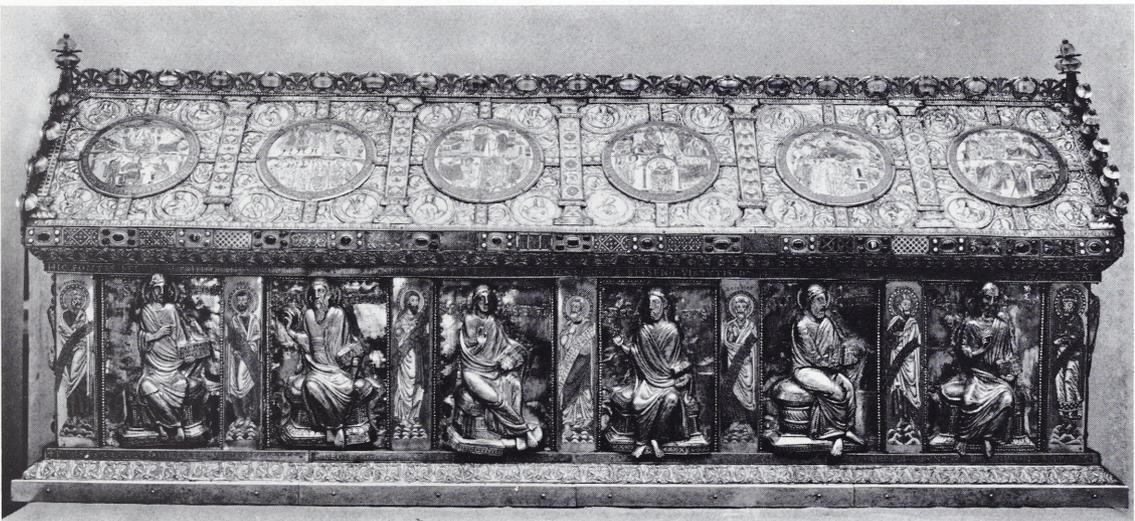
## II.

Der Schrein hatte die Form einer einschiffigen Kirche. Er war über einer Grundfläche von c. 145 cm mal c. 38 cm errichtet bei einer Höhe von c. 63 cm, Bekrönung und Traggestell eingerechnet; die Tragstöcke ragten c. 63 cm vor. Vom genauen Aufbau des Schreins vermittelt uns die Beschreibung Le Courts nur ein ungenaues Bild. Er hat es versäumt, wichtige Angaben zur Konstruktion und Tektonik zu machen. Sobald man beginnt, die Schilderung in eine konkrete Rekonstruktion umzudenken, treten die Mängel der Beschreibung in Erscheinung.

Der Schrein war in »carrés« eingeteilt, von denen Le Court weder Zahl noch Größe mitteilt. Ledig-

Abb. 2

Köln-Deutz, Pfarrkirche St. Heribert,  
Schrein des hl. Heribert, Langseite



lich ist bemerkt, daß jedes Karree zwei Figuren thronender Apostel enthielt, die durch eine Säule getrennt waren. Über der Apostelreihe befanden sich, ebenfalls durch Säulen getrennt, die Figuren stehender Propheten: insgesamt also zwei mal zwölf Figuren an den Seiten. Die Maße der Säulen und Figuren teilt Le Court mit: Säulen oben: c. 8,2 cm; Säulen unten: c. 19,3 cm; Propheten: c. 15 cm; Apostel: c. 17,5 cm.

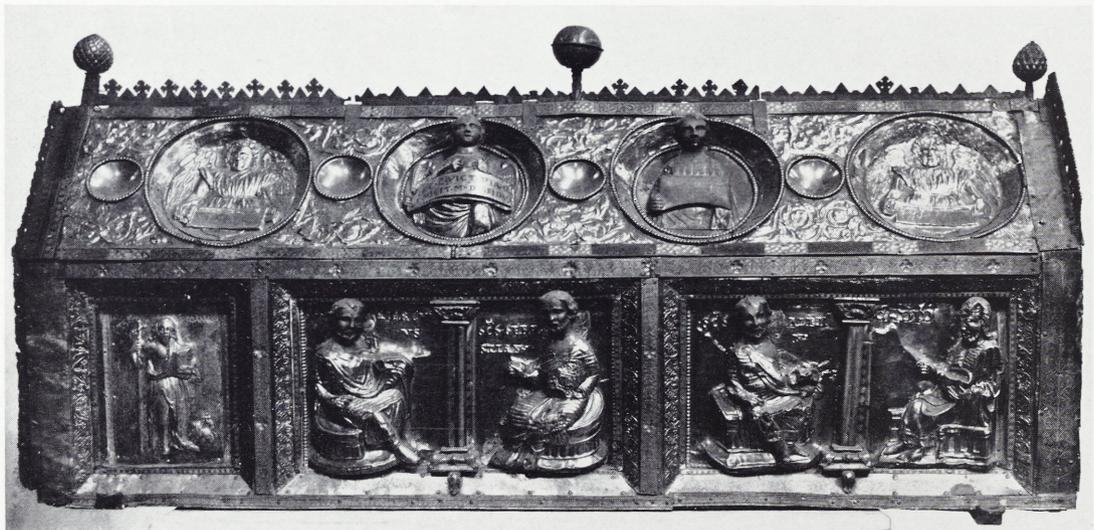
Nimmt man die Bezeichnung »carré« = Quadrat wörtlich, dann scheitert die Rekonstruktion an der Unmöglichkeit, die Teile zu harmonisieren. Die Quadrate sind für die Figuren und Säulchen zu groß; ebensowenig bleibt dann noch Raum für die Reihe der Propheten, das Dach und die Bekrönung. – Faßt man aber das Wort »carré« in einem uneigentlichen Sinn als Rechteck, dann läßt sich – zwar immer noch mit manchen Vorbehalten – eine Rekonstruktion beginnen. (Dem aufmerksamen Leser wird es wohl kaum entgangen sein, daß nicht nur die Genauigkeit der Schilderung Le Courts zu wünschen übrig läßt, auch sein Stil, selbst seine Grammatik scheinen nicht von weit her zu sein.) – Läßt man sich von der mitgeteilten Größe der Säulen und Sitzfiguren leiten, kommt man zu einer Rekonstruktion des unteren Teiles entsprechend der beigegebenen Skizze. Es sitzen jeweils zwei Figuren in einem gemeinsamen Feld, das durch eine Säule halbiert ist. So bleibt noch Raum für das Dach und die Bekrönung. Die Prophetenfiguren erhalten als Reliefs auf dem Dach ihren Platz, da ein zweites Figurengeschoß nicht gebräuchlich ist und zudem der Platz mangelt.

Die Rekonstruktion der Dachfläche macht besondere Schwierigkeiten, da es der Text unbestimmt läßt, wie die »zwei anderen« Säulen mit der in Maßen angegebenen verbunden waren, und wie sie zusammen das azurine Ornament über den Propheten trugen. Die Einteilung der Felder auf dem Dach mag man am leichtesten so verstehen, wie die Skizze es veranschaulicht. So passen die Maße der Prophetenfiguren und der unverhältnismäßig kleinen Säulen zusammen. Man wird dem Text von »zwei anderen« Säulen wohl am ehesten gerecht, wenn man die Säulen, da eine nähere Spezifizierung fehlt, als gliedernde Pilaster versteht, ähnlich der Dachzone des Deutzer Heribertshreins.

Zum Aufbau des Gesamten gehört noch die Bekrönung. Wenn auch ein Firstkamm nicht ausdrücklich genannt ist, wird man doch unter »un couronnement de bronze percé a jour« einen durchbrochenen Kamm in Bronzeuß verstehen dürfen. Auf diesem saßen große Kristalle: drei Kugeln und zwei Ovale, alle von oben und unten mit vergoldetem Bronzeblattwerk gefaßt.

Die Stirnseiten enthielten Bilder Christi und des hl. Vitonus. Der thronende Christus maß etwa 20,7 cm, St. Vanne etwa 17,2 cm. Christus hatte die Rechte segnend erhoben; die Linke stützte er auf eine Inschrift (Tafel, Buch oder Streifen?): »Ego diligentes me diligo.« – St. Vanne, ebenfalls thronend und die Rechte erhoben, hatte einen Drachen unter seinen Füßen, dem er den Kreuzspeer in den Rachen stieß. Die Nimben der beiden Figuren waren räumlich frei angeordnet und in

Abb. 3 Huy, ehem. Stiftskirche, Schrein des hl. Mangold, Langseite



»delikater« Verarbeitung ausgeführt. Die beiden Figuren saßen unter einem Muschelgewölbe, über dem im Giebel ein großer Kristall angebracht war.

Über die Herstellungstechnik der Figuren sagt Le Court nichts. Er vermerkt nur, sie seien »de vermeille«, worunter man sich wohl eine vergoldete Silbertreiarbeit vorzustellen hat. An vergoldeten Silberguß oder einem Guß in Gold-Silber-Legierung wird man wegen der Größe der Figuren nicht denken dürfen. Aus ästhetischen Gründen werden die Dachfiguren in einem flacheren Relief gehalten gewesen sein als die Figuren Christi, des hl. Vitonus und der Apostel.

Die Beschreibung erwähnt noch eine Fülle kleinerer Ornamente wie vergoldete Silberfolien, Emailplatten, Edelsteine, Inschriften und Inschriftbänder. Die Säulen zwischen den Aposteln waren aus Silber, die oberen zwischen den Propheten aus vergoldeter Bronze. Eine eigene Erwähnung verdienen die Emailplatten, welche die »carrés« der Apostelfiguren umgaben; auf ihnen waren Vögel und andere Tiere dargestellt. Insgesamt wird der Vitonus-Schrein ein interessantes künstlerisches Ensemble dargestellt haben, wenn auch über die Ungenauigkeiten der Schilderung hinaus ein ästhetisches Urteil nach dem Text Le Courts unmöglich ist.

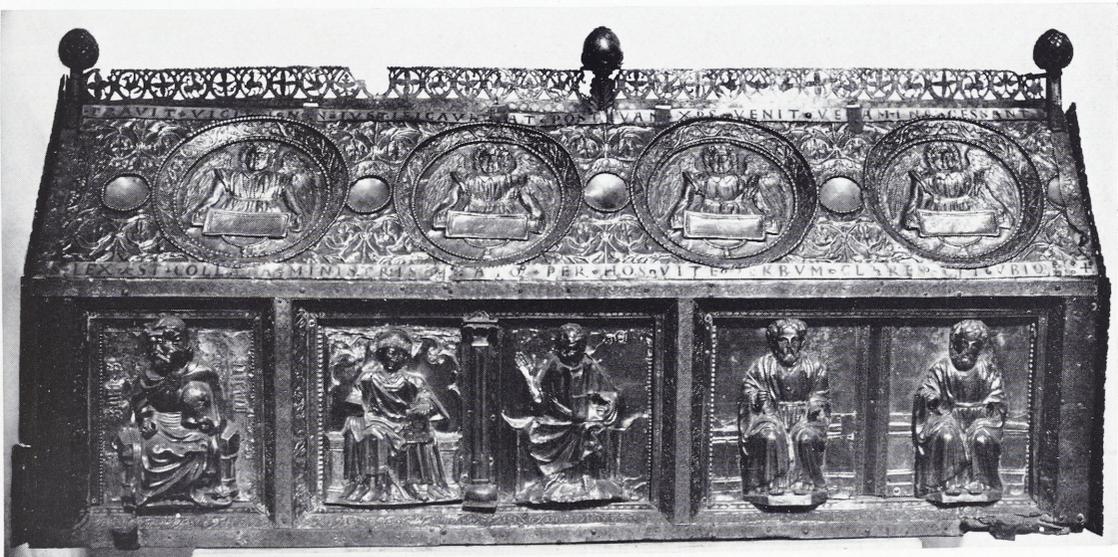
### III.

Versuchen wir nun, die auf Grund des Textes gewonnene Rekonstruktion in den kunsthistorischen Zusammenhang zu setzen. Von vornherein scheiden solche Modelle für den Vergleich aus, welche die Figurenfelder in einfacher Reihung nebenein-

anderstellen, wie das die meisten Schreine tun. – Der Hadelinusschrein in Visé<sup>3</sup> reiht die Szenen aus dem Leben des Heiligen in sehr lange Rechtecke an den Langseiten des Schreines; eingestellte Säulen trennen die Szenen voneinander und tragen den oberen Teil des Rahmens wie einen Architrav. – Eine ähnliche Komposition findet sich auf dem sog. »Koblenzer« Retabel von c. 1170 (wohl aus Stablo) des Cluny-Museums zu Paris<sup>4</sup>. Wenn auch die Säulen hier eine bestimmte ikonographische Bedeutung haben, so haben sie darüber hinaus auch eine gliedernde Funktion. – Beim Schrein des hl. Heribert zu Köln-Deutz<sup>5</sup> werden die unter dem »Architrav« sitzenden Apostel nicht durch Säulen, sondern durch lisenenhafte Emailplatten mit den Prophetenbildern getrennt. – Jedoch fehlt diesen Beispielen die Rhythmisierung, wie sie der Vitonus-Schrein aufwies. Diese nun findet sich an den Schreinen der hll. Mangold und Domitian von 1173 in der Stiftskirche zu Huy. Sie werden mit dem Namen des Aurifaber Godefridus verbunden – die beiden einzigen Werke, bei denen dies dokumentarisch festgelegt ist<sup>6</sup>. Beide Schreine sind durch Katastrophen – Brand und Flucht – sehr verunstaltet und mit vielen Erneuerungen versehen<sup>7</sup>. Wenn auch jedem von beiden ein Joch fehlt, so läßt sich in der Vorstellung der ursprüngliche Zustand mit Leichtigkeit wiederherstellen: die beiden Schreine haben auf ihren Längsseiten dasselbe Ordnungsschema wie der Vitonus-Schrein.

Die Zusammenfassung zweier Joche zu einem Gesamtfeld ist jedoch auch den Arkadenschreinen nicht fremd. Der Servatius-Schrein zu Maastricht

Abb. 4 Huy, ehem. Stiftskirche, Schrein des hl. Domitian, Langseite



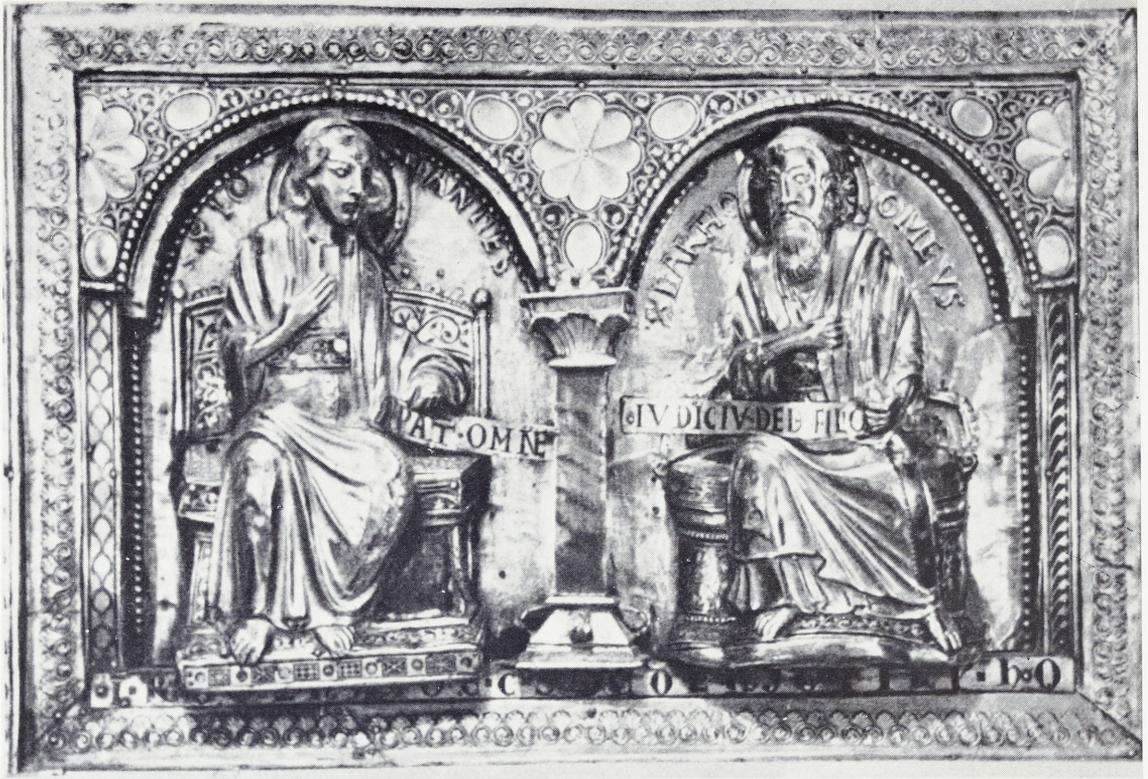


Abb. 5  
Maastricht, Kirche St. Servatius, Schrein des hl. Servatius, ein Doppeljoch der Langseite

von c. 1160<sup>8</sup> faßt je zwei Apostel unter zwei Arkaden in einem Rechteck zusammen. Ein später Nachfolger dieses Typs ist der Schrein des hl. Symetrius in Lierneux, der wohl schon in die Mitte des 13. Jahrhunderts zu setzen ist<sup>9</sup>.

Für die Aufteilung der Dachzone sollte man lieber keine Vergleiche anstellen, da die Rekonstruktion zu problematisch ist. Jedoch denkt man bei dem gemachten Vorschlag unwillkürlich an die eben erwähnten Längsseiten des Servatius- und des Symetrius-Schreins. Für die Rekonstruktion der Felder auf dem Dach wird man allerdings in Erwägung ziehen müssen, ob nicht vielleicht doch solche Vorbilder benutzt werden müßten wie die Schreine der hll. Servatius, Heribert, Mangold und Domitian, die auf der Dachfläche große Medaillons verwenden. Nur müßten dann die Medaillons rein dekorativ zu »Spiegeln« verkleinert, zwischen den Figuren in Verbindung mit Säulchen angebracht werden<sup>10</sup>.

#### IV.

Aus der weiter unten folgenden Besprechung der Inschriften sei hier die Künstlerinschrift gesondert

behandelt. Unter der Gestalt Christi – also an repräsentativer Stelle – konnte man lesen: »*Hic manus aurificis demonstratur Godefridi*«. Hier handelt es sich nicht um eine nur dokumentarisch angebrachte »Signatur«. Aus der Anbringung an so bevorzugter Stelle und aus dem Wortlaut spricht ein hohes Selbstbewußtsein des Künstlers: »Hier erweist sich die Hand des Goldschmieds Gottfried«. Dieser Godefridus muß ein Mann von hoher Bedeutung gewesen sein; sonst hätte wohl sein Auftraggeber eine solch ungewöhnliche Inschrift nicht zugelassen. Hier wird etwa vierzig Jahre vor der Inschrift des Nikolaus von Verdun auf dem Klosterneuburger Altar (1181) ein für unsere Begriffe merkwürdiges Selbstbewußtsein und Heraustreten des Künstlers aus der Anonymität spürbar.

Wer war nun dieser Godefridus? Der Name Godefridus war – wie bereits gesagt – im 11. und 12. Jahrhundert sehr verbreitet. Jedoch zeigt die Art der Inschrift, daß nicht irgendein Künstler Godefridus am Werk war. Es muß einer von so hohem Rang gewesen sein, daß auf ihn der Nekrolog-

eintrag des Klosters Neufmoutiers zu Huy mit seiner Erweiterung des 13. Jahrhunderts paßt: »*Commemoratio Godefridi Aurificis fratris nostri. Iste Godefridus aurifaber, Civis Hoyensis, et postmodum ecclesie nostre concanonicus, vir in aurifabricatura suo tempore nulli secundus, per diversas regiones plurima Sanctorum fecit feretra et cetera regum vasa utensilia. Nam in ecclesia Hoyensi duo composuit feretra, turibulum et calicem argenteos . . .*«<sup>11</sup>.

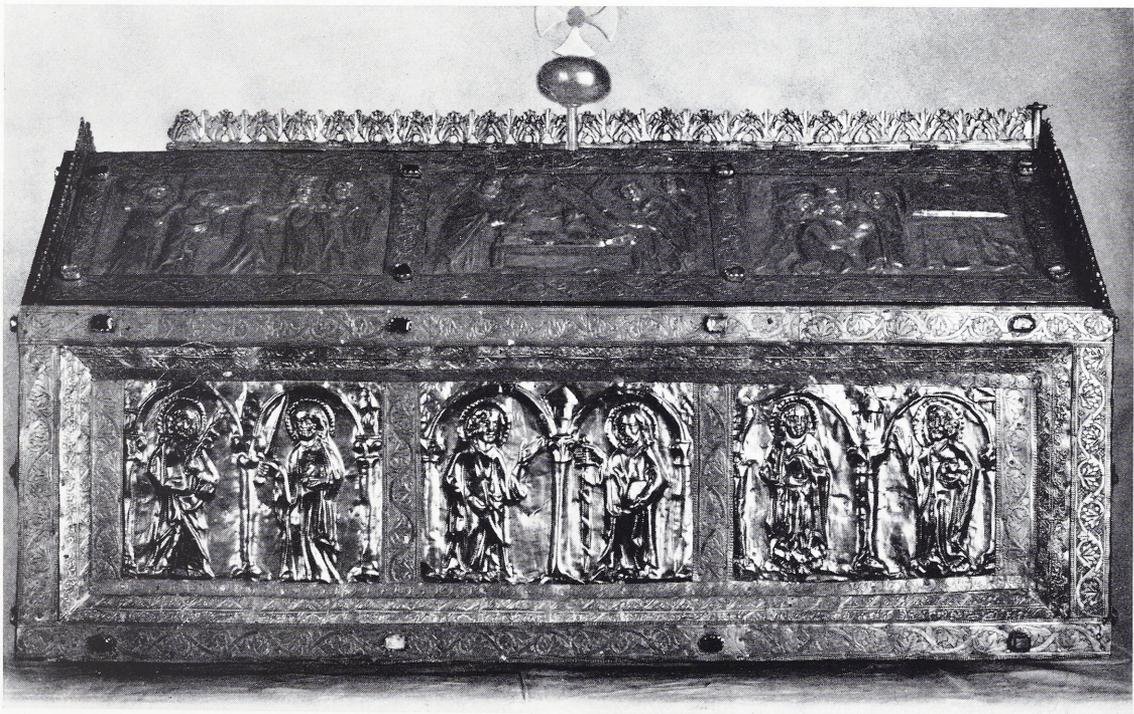
Damit wäre das Godefroid-Problem einmal wieder angestoßen. Hier soll es nun nicht um eine neue Gruppierung von Arbeiten gehen. Dazu haben sich seit Falkes »Schmelzarbeiten« bis in unsere Tage immer wieder Forscher zu Wort gemeldet<sup>12</sup>, ohne letztlich Einigkeit und Überzeugungskraft zu finden. Die einzigen Werke, die man mit einiger Sicherheit dem Godefridus zuschreiben kann, sind die Schreine der hll. Mangold und Domitian zu Huy. Aber auch diese Zuweisung – die einzige, die quellenmäßig gesichert ist – blieb nicht unwidersprochen<sup>13</sup>. Nun hätten wir im Verduner Vitonus-Schrein endlich ein eigenhändiges und signiertes Werk des Godefridus und wären aus der Kalamität heraus, wenn es nicht total untergegangen wäre. Soweit bis jetzt bekannt, haben sich keine Reste und Details er-

halten. Die Verduner Signatur führt uns also kaum weiter.

In einem Punkt wird sie aber wichtig: wie die Rekonstruktion zeigt, bestätigt sich die Autorschaft des Godefridus an den beiden Schreinen zu Huy. Man wird also bei künftigen Untersuchungen die beiden Schreine nicht total übergehen<sup>14</sup> oder sie gar dem Godefridus absprechen<sup>15</sup> dürfen. Comte J. Borchgrave d'Altena hat bereits den Weg beschritten, der noch weiterzugehen wäre; er konnte nachweisen, daß die Emails vom Armreliquiar Karls des Großen im Louvre in ihrer zeichnerischen Art den Emails von den Schreinen der hll. Mangold und Domitian ähnlich seien<sup>16</sup>.

Die Verduner Inschrift ist indes auch ein sicherer Fixpunkt für die Chronologie der Vita des Godefridus. Wie die Inschrift sagt, wurde der Vitonus-Schrein 1146 vollendet. 1147 hat Papst Eugen III. bei seinem Aufenthalt in Verdun selbst die Translation der Reliquien aus dem alten Schrein in den neuen vorgenommen. Dieser Vorgang fand unter dem Abt Cono von Saint-Vanne (1143-1178) statt. Sein Vorgänger Segardus (1140 – 1143) hatte schon Material gesammelt und einen Goldschmied gedungen. Dieser starb jedoch über der Arbeit und Segardus folgte ihm schnell ins Grab. Unter Cono konnte ein neuer Goldschmied, eben Godefridus,

Abb. 6 Lierneux, Pfarrkirche, Schrein des hl. Symetrius, Langseite



den Schrein herstellen. Wir hätten also als Datierung die Jahre nach 1143 bis 1146<sup>17</sup>.

In einem dritten Punkt wird die Signatur noch bedeutsam, und zwar in der Frage der Verbindung der Verduner Buchmalerei des 12. Jahrhunderts, genauer: der der Abtei Saint-Vanne mit den Zentren der unteren Maas. Was der Augenschein zeigt, was Stilanalyse und Stilvergleich lehren, das wird durch die nachweisliche Wirksamkeit des Godefridus in Verdun historisch untermauert: die künstlerischen Beziehungen der Verduner Buchmalerei zu der mosanen Kunst werden an diesem Beispiel eklatant<sup>18</sup>. Wenn man sich in Fragen der Goldschmiedekunst maasabwärts orientierte, wird das für die Buchmalerei ebenso verständlich. Zugleich wird man aber auch der Tätigkeit des Godefridus in Verdun selbst einen künstlerischen Impuls auf die dortigen Illuminatoren, mit denen er unter einem Dach arbeitete, nicht absprechen können. – Zugleich wird endlich ein Beispiel greifbar von den »plurima feretra«, die Godefridus nach dem Nekrolog-Eintrag »per diversas regiones« anfertigte.

Die Arbeit am Vitonus-Schrein (bis 1146) fällt zeitlich in etwa zusammen mit der Arbeit an dem 1145 von Wibald von Stablo gestifteten Kopfreliquiar des Papstes Alexander<sup>19</sup>. Damit stellt sich die Frage nach den in und für Stablo tätigen Künstlern. In diesem Zusammenhang hat man bisher zu sehr den Goldschmied »G.«, mit dem Wibald korrespondierte, in den Vordergrund gestellt<sup>20</sup>. Man wird folgende Künstler bei den Stabloer Kunstwerken des 12. Jahrhunderts unterscheiden müssen<sup>21</sup>: 1. Der (oder die) Künstler des untergegangenen Retabels, von dem zwei Emailplatten auf uns gekommen sind<sup>22</sup>, während von dem Ganzen nur eine Nachzeichnung erhalten ist<sup>23</sup>; vielleicht ist das Retabel schon 1135 entstanden<sup>24</sup>. 2. Der (oder die) Meister des Kopfreliquiars Alexanders von 1145<sup>25</sup>. 3. Der (oder die) Meister des »Koblenzer« Retabels im Cluny-Museum zu Paris, wohl aus Stablo<sup>26</sup>. 4. Der Meister des Tragaltars aus Stablo im Brüsseler Museum<sup>27</sup>. 5. Der Meister des Stabloer Triptychons in New York<sup>28</sup>. Das sind schon mindestens fünf Künstler! Wer von diesen soll nun Godefridus gewesen sein? Man mag hieraus ersehen, wie schwierig die Frage ist, und wie wenig Sicherheit in all den versuchten Zuweisungen liegt. Vor diesem Problem erscheint der Verduner Verlust um so bedauerlicher.

## V.

Nun blieben noch die Inschriften zu besprechen. Sie werden, außer der Signatur, wohl mehr oder

weniger auf den Auftraggeber zurückgehen. Es ist auch daran zu denken, daß man einige von dem alten Schrein übernahm. Die bei den Aposteln angebrachten sechs Verse lassen sich nach der Beschreibung weder genau lokalisieren noch auf die Apostel verteilen. Selbst in sich betrachtet, bleibt bei den meisten der Sinn dunkel. Auch Dom Pierre Le Court scheint nach seiner eigenen Aussage nicht ganz damit zurechtgekommen zu sein. Es ist durchaus möglich, daß ihm Abschreibebefehle unterlaufen sind. Selbst die vier Verse auf Christus-Judex sind nicht in allem klar. Lediglich die zweimal vier Verse auf dem Traggestell geben einen klaren Sinn. Die Inschrift, auf der die Hand Christi ruht: »Ego diligentes me diligo« kehrt wörtlich in der Hand Christi auf dem gravierten Deckel des Liber Aureus aus Prüm zu Trier wieder<sup>29</sup>. Hat sie dort einen konkreten Sinn im Hinblick auf die abgebildeten kaiserlichen Gönner und Stifter der Abtei, so wendet sich die Verduner Inschrift mehr an den frommen Betrachter.

Aus all dem oben Gesagten mag man ersehen, daß man in Verdun einen Ort künstlerischer Tätigkeit zu sehen hat, der im Zusammenhang mit den Zentren der unteren Maas stand. Die Verduner Buchmalerei des 12. Jahrhunderts macht es durch den Augenschein klar; die Arbeit eines Godefridus in Verdun zeigt die Berufung eines bedeutenden Mannes aus Nieder- nach Oberlothringen, von der unteren an die obere Maas. Man wird also in Zukunft bei der Besprechung der mosanen Kunst und der zugehörigen Zentren – wie Lüttich, St. Hubert, Stablo... – die Verduner Kunst nicht mehr auslassen dürfen, wie das bisher vielleicht wegen der modernen Landesgrenzen geschah, und nicht nur die Verbindungen zum Rhein oder nach Nordfrankreich ins Auge fassen dürfen. Die obere Maas erweist sich als ebenso »mosan« wie die untere! – Zudem wird die Herkunftsfrage eines Nikolaus von Verdun durch den Nachweis einer regen künstlerischen Tradition in Verdun selbst – seien es die Goldschmiedearbeiten unter Richard von St. Vanne aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, die bedeutende und umfangreiche Buchmalerei Verduns im 12. Jahrhundert oder die Existenz einer Godefridus-Arbeit von c. 1143 – 1146 – von neuem interessant, interessant vor allem deshalb, weil dieses Verdun mit seiner Kunst mosan ist. Die Herkunft des Nikolaus aus diesem mosanen Zentrum Verdun erscheint nun nicht mehr so peripher und abrupt wie zuvor: die Namens- und Herkunftsbezeichnung ist schon mosan.

## ANMERKUNGEN:

- <sup>1</sup> Chanoine *Souplet* hat bereits in seinem Werk »Vie de Saint Vanne 8me Evêque de Verdun et Livre de ses Miracles par le Bienheureux Richard, Abbé de Saint-Vanne«, Verdun 1958, auf S. 85 – 87 auszugsweise den Text Dom Le Courts wiedergegeben, ohne auf die Künstlerinschrift einzugehen.
- <sup>2</sup> Im 13. Jahrhundert hatte der Schrein bereits eine Reparatur über sich ergehen lassen müssen: (Prior Heinrich) . . . »qui feretrum sancti Vitoni et brachium sancti Germani honestissime reparavit« (Nekrologeintrag von St. Vanne). Eine weitere Reparatur war nach Le Court im 18. Jahrhundert notwendig (*Souplet*, S. 86, Anm. 11). – Abbé *Clouet*, Histoire de Verdun et du Pays Verdunois, 2. Band, Verdun 1868, S. 227, Anm. 1.
- <sup>3</sup> Der Hadelinus-Schrein wurde für die Kirche in Celles gearbeitet und steht heute in der Kirche zu Visé. Die Stirnseiten gehören noch ins 11. Jahrhundert. Die Langseiten, von verschiedenen Meistern gearbeitet, gehören wohl ins 2. Viertel des 12. Jahrhunderts. – K. H. *Usener*, Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedeplastik des Maastales im 12. Jahrhundert, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band VII, 1934, S. 91 – 104, Abb. 13 – 18. – S. *Collon-Gevaert*, Histoire des Arts du Métal en Belgique. Académie royale de Belgique. Classe des Beaux Arts. Mémoires, Coll. in 8°, Tome VII, Brüssel 1951, S. 149 – 153 (ohne Datierung). – *Art Mosan* et arts anciens du pays de Liège, Ausstellungskatalog, Lüttich 1951, Nr. 74 (Anfang 12. Jahrhundert). – H. *Swarzenski*, Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North Western Europe, London 1953, Fig. 349 – 351 (c. 1140). – *Romanische Kunst* an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert, S. *Collon-Gevaert*, J. Lejeune, J. Stiennon, G. Faider-Feytmans, Brüssel 1962, Fig. 5, S. 78 – 83 (2. Viertel 12. Jahrhundert).
- <sup>4</sup> *Usener*, Abb. 42 – 49. – *Gevaert*, S. 187, Tafel 27. – P. *Bloch*, Zur Deutung des sogenannten Koblenzer Retabels im Cluny-Museum, in: Das Münster, Band XIV, München 1961, S. 156 – 161, Anm. 1 mit der ält. Lit. – *Romanische Kunst*, Fig. 4.
- <sup>5</sup> H. *Schnitzler*, Rheinische Schatzkammer, Die Romanik, Düsseldorf 1959, Nr. 26, Tafel 82 – 97. – H. *Schnitzler*, Der Schrein des heiligen Heribert, in: Kleine Bücher rheinischer Kunst, herausgegeben von P. Dahm, Mönchengladbach 1962.
- <sup>6</sup> J. *Baum*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II, Deutschland, Frankreich und Britannien, in: Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1930, S. 234 f., Abb. 224. – *Gevaert*, S. 156. – J. Comte *Borchgrave* d'Altena, Les Châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la Collégiale Notre-Dame à Huy, in: Bulletin, de la Société d'Art et d'histoire du Diocèse de Liège, tome XLII, Lüttich 1961, Fig. 1, 2, 15, 23.
- <sup>7</sup> *Borchgrave*, passim.
- <sup>8</sup> H. *Schnitzler*, Heribert-Schrein, Abb. auf S. 42. – Die ganze Längswand ist abgebildet bei J. *Braun*, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg im Breisgau 1940, Tafel 34, Abb. 107.
- <sup>9</sup> H. *Schnitzler*, Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit (Dissertation), Düren 1934, S. 117, Anm. 4.
- <sup>10</sup> Vorschlag von Herrn Professor Dr. *Schnitzler*, dem ich manche Anregung verdanke.
- <sup>11</sup> Nach *Baum*, S. 234. – Vgl. *Romanische Kunst*, S. 88.
- <sup>12</sup> O. von *Falke* und H. *Frauberger*, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunst-historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Frankfurt/Main 1904. – *Baum*, S. 234 f. – M. *Laurent*, Art Rhénan, Art Mosan et Art Byzantin, in: Byzantion VI, 1931, S. 75 – 98. – *Usener*. – *Gevaert*, S. 149 – 164. – H. *Landais*, Essai de groupement de quelques émaux autour de Godefroid de Huy, in: L'Art Mosan, Recueil de travaux publié par P. Francastel. Bibliothèque Générale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, VIe section, Paris 1953, S. 139 – 146. – J. *Deér*, Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit, in: Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959, Basel-Stuttgart 1961, S. 47 – 102. – *Romanische Kunst*, S. 87.
- <sup>13</sup> *Gevaert*, S. 156.
- <sup>14</sup> *Deér*, S. 78, erwähnt die Schreine, bezieht sie aber nicht in die Untersuchung und die Werkliste (S. 77) ein. – *Romanische Kunst*. – Vgl. dazu: D. *Kötzsche*, Buchbesprechung, in: Aachener Kunstblätter, 1964, S. 241.
- <sup>15</sup> *Gevaert*, S. 156.
- <sup>16</sup> *Art Mosan*, Nr. 98. – *Landais*, S. 144 f.
- <sup>17</sup> *Clouet*, S. 226, Anm. 3. – *Souplet*, S. 83. – Verdun, Bibl. Mun., ms. 2, f. 43 und 43v (Relatio de translatione corporis beati vitoni, 2. Hälfte 12. Jahrhundert): Denique de venerandi patris sacro sancti corporis honorificentia coepit in dies animum sollicitare, coacervatisque prout potuit auri et argenti impensis decrevit omnimodis illud decore multo sublimare. Sed pro dolor, in brevi ultima sorte pulsatus, post triennium suscepti officii, defuncto aurifice, qui opus illud inchoaverat, et ipse haut multo post defungitur. – Subrogatus autem ei in regimine domnus Cono multi animi ardore impulsus toto nisu coeptum opus deliberavit perficere. Conducto alio aurifice deo se prosperante ut deliberaverat unguetenus illud studuit honorificenter complere. Procedente vero tempore, anno scilicet incarnationis MCXLVII, quo . . . Dominus Papa Eugenius . . . (Bericht über die Translation). – Vgl. O. *Lehmann-Brockhaus*, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, 2 Bände, Berlin 1938, Nr. 2886. – Laurentii de Leodio Gesta episcoporum Virdunensium et Abbatum s. Vitoni et continuatio, in: Monumenta Germ. Hist., script. X, S. 514 und 516. – Annales s. Vitoni, in: Monumenta Germ. Hist., script. X, S. 525 – 530, ad annum 1147 und 1178.
- <sup>18</sup> Vgl. die vom Verfasser in diesem Augenblick (März 1965) als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes eingereichte Arbeit über die Verduner Buchmalerei des 12. Jahrhunderts.
- <sup>19</sup> *Art Mosan*, Nr. 85 (mit der ält. Lit.). – *Romanische Kunst*, Nr. 20.
- <sup>20</sup> *Gevaert*, S. 149 – 157. – *Romanische Kunst*, S. 84 – 88.
- <sup>21</sup> Wichtige Anregungen verdanke ich Gesprächen mit Herrn Professor Dr. *Schnitzler*, Köln.
- <sup>22</sup> *Falke-Frauberger*, Tafel 70. – *Romanische Kunst*, Nr. 19 (mit der ält. Lit.).
- <sup>23</sup> *Gevaert*, Tafel 25. – *Romanische Kunst*, Fig. 6.
- <sup>24</sup> *Romanische Kunst*, S. 87.
- <sup>25</sup> S. Anm. 19.
- <sup>26</sup> *Usener*, Abb. 42 – 49. – *Romanische Kunst*, Fig. 4 und Nr. 23 (mit der ält. Lit.).
- <sup>27</sup> *Usener*, Abb. 25 – 31. – *Romanische Kunst*, Nr. 32 (mit der ält. Lit.).
- <sup>28</sup> Ebendort, Nr. 27.
- <sup>29</sup> H. *Schnitzler*, Schatzkammer, Rom., Nr. 5, Tafel 15.