

Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters.

Von

Victor H. Elbern.

Hierzu Tafel 29—36.

Unter der Nummer 983 ist im Katalog des Rheinischen Landesmuseums zu Bonn, den H. Lehner im Jahre 1918 geschrieben hat, ein 'fränkisches Denkmal' aufgeführt, das als 'Stele', also Grabstein bezeichnet und ausführlich geschildert wird¹⁾. Die äußere Bedeutung des Steines liegt darin, daß er eines der wenigen aus fränkischer Zeit stammenden monumentalen Zeugnisse mit figürlichem Relief ist. Seit der Auffindung des Steines auf dem Friedhof von Moselkern (Kreis Kochem) im Jahre 1915 ist die Frage nach der inneren Bedeutung, vor allem nach dem Sinn des Reliefs, nicht mehr verstummt. Die nachfolgenden Untersuchungen wollen das Problem erneut stellen und versuchen, aus einer genauen Interpretation der Form des Steines selber, wie auch aus der Durchmusterung seiner formalen und ikonographischen Umwelt eine begründete Antwort zu finden.

I.

Der 80 cm hohe, 44 cm breite und 14 cm starke Stein (*Taf. 29*), der aus Niedermendiger Basaltlava besteht, hat die Form einer rechteckigen, sich nach oben zunehmend verjüngenden Stele, die sich aus zwei durchbrochenen Feldern aufbaut und mit einer Art Dreiecksgiebel nach oben abgeschlossen ist. Das untere Feld steigt über der - abgeschlagenen - Basis auf (*Taf. 30, 1*) und zeigt auf der Stirnseite ein liegendes Kreuz (Andreas- bzw. Diagonalkreuz), das durch einfache Ritzungen quadratisch eingefäßt wird. Ritzungen auf den Diagonalbalken zeichnen in doppelter Linie auch das liegende Kreuz nach, in dessen Mittelpunkt, dem Schnittpunkt der Diagonalen, ein leicht erhabenes griechisches Kreuz mit sich verbreiternden Armen sitzt. Das obere Feld, das auf der Stirnseite keine Ritzungen aufweist, läßt durch seine Aussparungen ein gleicharmiges Kreuz innerhalb eines durch die Stelenwände gebildeten, außen leicht schräg abfallenden Quadrates erscheinen. Auch die Arme dieses Kreuzes verbreitern sich in der Art einer 'Crux Ansata'. In flachem Relief liegt über diesem oberen Kreuz eine menschliche Gestalt, deren schwächiger Leib auf den beiden senkrechten Kreuzbalken aufgetragen ist. Die Füße sind auswärts gewinkelt und folgen der unteren Umrandung des Kreuzes. Die

¹⁾ H. Lehner, Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn (1918) 378 Nr. 983.

Arme legen sich um den oberen Rand des Kreuzfeldes herum und sind entsprechend dem Verlauf des rahmenden Quadrates rechtwinklig nach unten gezogen. Dort wird eine unverhältnismäßig große rechte Hand sichtbar - die Linke ist, vom Foto nicht ganz zutreffend wiedergegeben, durch Beschädigungen des Steins fast unkenntlich geworden, darf aber der Rechten entsprechend gedacht werden. Die Hände 'ergreifen zwei kreuz- oder dolchartige Gegenstände' (H. Lehner), die bis zum Kreuzmittelpunkt reichen beziehungsweise von ihm ausgehen. Es sind bei näherem Zusehen Kreuzchen mit langem Stamm in lateinischer Art, aber mit sich verbreitenden Armen wie die bereits bemerkten Kreuze. Auf der Brust der Gestalt lassen sich die Spuren eines dritten Kreuzes feststellen, so daß eine Dreiergruppe angenommen werden muß. - Im Giebel der Stele sind um das Haupt der Gestalt drei kleine Kreise mit einbeschriebenen Kreuzchen angeordnet. Außer weiteren, meist eingeritzten Kreuzen griechischer und lateinischer Form in der Giebelfläche der Rückseite sowie an den beiden Schmalseiten weist die Stele keine besonderen Kennzeichen auf.

H. Lehner hat sich bei ihrer Deutung auf die Vermutung beschränkt, das Menschenbild werde den Verstorbenen darstellen. Er zieht zum Vergleich den kleinen Stein von Leutesdorf und den größeren, an allen vier Seiten bildlich geschmückten Stein von Niederdollendorf heran²⁾. W. A. von Jenny stellt bei der Besprechung des Males aus Moselkern sogar die Frage, 'ob das Kreuzmotiv . . . schon als rein christliches Sinnbild gedeutet werden darf'. Er sieht darin auf keinen Fall eine Darstellung des Gekreuzigten in unserem Sinne, sondern ein aus germanischen und christlichen Vorstellungen gewobenes Sinnbild, 'das für uns Heutige kaum mehr verständlich ist'³⁾.

In neuerer Zeit hat sich K. Böhner mehrfach zum Stein von Moselkern geäußert. Im Gegensatz zu W. A. von Jenny vertritt er anfangs zwar den eindeutig christlichen Charakter der Stele, doch weist er den Gedanken an den gekreuzigten Christus ab: ' . . . il s'agit plus vraisemblablement de la représentation du mort, dont les mains se tendent vers les signes du salut et qui, par la manière dont elle est représentée, est entièrement confondue avec la forme d'une croix'. Der Stein würde damit einen magischen Heilswert erhalten: indem der Tote sich des Heilszeichens bemächtigt, begibt er sich in seinen Schutz⁴⁾.

Ganz zuletzt hat K. Böhner sich von dieser Interpretation jedoch distanziert. Indem er die Platte von Faha des Trierer Landesmuseums (*Taf. 31, 2*) vom Vorbild des sogenannten 'Nilschlüssels' herleitet und den Moselkerner Stein seinerseits auf dieses Schema bezieht, kommt er zu dem Ergebnis, daß

²⁾ H. Lehner, Steindenkmäler Nrn. 999 und 1007. Ders., Das Provinzialmuseum in Bonn. Abbildungen seiner wichtigsten Denkmäler, Heft II: Die römischen und fränkischen Skulpturen (1917) Taf. XXXVII 3 und XXXVI 1-4.

³⁾ W. A. von Jenny, Fränkisches Steinkreuz von Moselkern (in: Deutsche Kunst, hrsg. v. L. Roselius, III 1).

⁴⁾ K. Böhner, Der fränkische Grabstein von Niederdollendorf am Rhein (in: Germania 28, 1944-50) 63 ff., und ders., Les monuments lapidaires de l'époque franque au Musée Régional Rhénan de Bonn (in: Mémorial d'un voyage d'études de la Soc. Nat. des Antiquaires de France en Rhénanie [1953]) 86. - So wohl auch F. Rademacher, Frühkarolingische Grabsteine im Landesmuseum Bonn (in: Bonn. Jahrb. 143/144, 1938/39) 277 ff und Anm. 2 zu verstehen.

'mit großer Wahrscheinlichkeit auch die menschliche Figur auf dieser Stele als eine Darstellung Christi aufzufassen sei⁵⁾. Auf den Vergleich mit dem Typus des Nilschlüssels bleibt noch einzugehen, aber es ist doch wichtig, daß ein so ausgezeichneter Kenner des fränkischen Materials nach seiner überzeugenden Deutung des Steines von Niederdollendorf als Darstellung Christi⁶⁾ nun auch keine Schwierigkeiten mehr in einer Interpretation der Moselkerner Stele auf Christus hin sieht.

Angesichts des vielfach wiederholten Kreuzzeichens auf der Stele ist tatsächlich ihr christlicher Sinn über jeden Zweifel erhaben, so daß die ältere Deutung K. Böhners, die sich unter anderem auf die Forschungen von H. Zeiß zum germanischen Heilsbild stützen konnte⁷⁾, schon von da aus anzweifelbar erschien. Nicht weniger als zehn griechische, vier lateinische und zwei diagonale Kreuze finden sich am Stein aus Moselkern. Aber nicht in der Häufung von Kreuzen und 'Heilszeichen' kann der Schlüssel zu seiner Deutung liegen. L. Coutil bildet eine nicht geringe Anzahl von Sarkophagen, Grabsteinen und -platten ab, auf denen man eine erstaunliche Häufung des Kreuzzeichens bemerkt⁸⁾. Das überraschende Moment an ihr ist vielmehr die menschliche Gestalt vor dem großen Durchbruchskreuz.

Schon auf den ersten Blick möchte man geneigt sein, diese Gestalt am Kreuz ohne weiteres als gekreuzigten Christus zu bezeichnen, eine Deutung, die durch die drei um das Haupt angeordneten Kreuzkreise bestätigt zu werden scheint. Aber einer so vorschnellen Bestimmung steht nicht nur die Skepsis der angeführten Literatur entgegen, der auch die Äußerung des eben zitierten L. Coutil hinzuzufügen wäre, der von nicht mehr als einem 'personnage (crucifié?) . . .' zu reden wagt⁹⁾. Das Relief weist vielmehr darüber hinaus einige Eigentümlichkeiten auf, die uns gleichfalls vor raschem Urteil warnen: einmal kann die Gestalt im strengen Sinne keinesfalls als Gekreuzigter bezeichnet werden, denn eine Befestigung am Kreuz ist in keiner Weise zu erkennen; sie steht also vor dem Kreuz. Zum zweiten sind die Arme im Ellbogen eingeknickt und nach unten geführt, eine Eigenart, die bei keiner bekannten Kreuzigungsdarstellung vorkommt. Drittens fällt auf, in welchem grotesken Mißverhältnis Körper und Kopf zueinander stehen: das mächtige, auch plastisch stärker hervorgehobene Haupt wird als Hauptsache der ganzen Gestalt aufgefaßt. Das Gesicht scheint den Ausdruck eines Lebenden wiederzugeben zu wollen. Andererseits ist das mächtige Haupt von den erwähnten Kreuzkreisen umgeben, und zwischen den Händen und auf der Brust findet sich eine entsprechende Gruppierung von drei Kreuzen, diesmal mit Längsbalken¹⁰⁾. Der Punkt, in dem diese drei Kreuze zusammenlaufen, war übrigens anscheinend nicht näher gekennzeichnet.

⁵⁾ K. Böhner, Die fränkischen Altertümer des Trierer Raumes (1955) Taf. 71, 2. - Herrn Dr. K. Böhner sei für die freundliche Überlassung der Korrekturbögen und für vielfältige Hilfe bestens gedankt.

⁶⁾ K. Böhner, Les monuments lapidaires a. a. O. 85 f.

⁷⁾ H. Zeiß, Das Heilsbild in der germanischen Kunst des frühen Mittelalters (in: Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Abt., [1941] II 8) vor allem 57 ff.

⁸⁾ L. Coutil, L'art mérovingien et carolingien (1930) z. B. Taf. zu S. 32, 44, 46.

⁹⁾ L. Coutil a. a. O. 53 f.

¹⁰⁾ Bei L. Coutil a. a. O. gegenüber S. 70 richtig nachgezeichnet.

Ist nun auch, durch den schlechten Erhaltungszustand mitbedingt, eine zweifelsfreie Interpretation in diesem Falle nicht möglich, so dürften die drei Kreuze um das Haupt der Gestalt nichts anderes darstellen als eine Sonderform des Kreuznimbus, als dessen Rahmen der Giebelabschluß der Stele angesprochen werden muß. Solche mit drei Kreuzen gekennzeichnete Nimben können im allgemeinen nur auf Christus oder auf unmittelbar mit Christus in Beziehung stehende heilige Personen angewendet werden. Als Beispiel muß hierzu eine der wichtigsten Cimelien der irischen Kunst zitiert werden: das Book of Kells, das zeitlich zwar später liegen dürfte als unsere Stele, aber auch in solchen Eigenarten sicherlich auf ältere Vorbilder zurückgeht¹¹). Im langobardischen Kunstkreis findet sich eine solche Auszeichnung in abgewandelter Form selbst in einem eher profanen Zusammenhang, nämlich in der Darstellung des Künstlers Ursus auf der Platte des Herzogs Hilderich (739-40), in der Abtei S. Pietro zu Ferentillo¹²). Statt der Kreuze sind den kleinen Kreisen unverbindlichere Rautenmuster einbeschrieben, deren ursprünglich sakraler Charakter hier zur bloßen Auszeichnung abgewandelt sein dürfte.

II.

Trotz einer solchen nicht unbekanntenen Einzelheit wie dem Kreuznimbus bleibt die Fremdartigkeit der Darstellung bestehen, für die keine Parallele gefunden worden ist. Daher muß versucht werden, den Umkreis der Kreuzigungsdarstellung im frühen Mittelalter und der entsprechenden Literatur durchzuprüfen, um vielleicht wenigstens Anknüpfungspunkte zu finden. Die Frage richtet sich also vorläufig darauf, inwiefern das figurale Relief der Stele aus Moselkern Christus am Kreuz darstellen kann, und in welchem Verhältnis es ikonographisch zu den bekannten Kreuzigungsdarstellungen steht.

Nun ist diese Frage für ein Monument des 7. Jahrhunderts oder der Zeit um 700, in welche Zeitspanne die Stele von Moselkern übereinstimmend datiert wird, schon deshalb nicht leicht zu beantworten, weil die frühmittelalterliche Kunst sehr arm an Darstellungen des Gekreuzigten ist. In der Bildkunst der ersten christlichen Jahrhunderte zumal spielt die Passion des Herrn überhaupt eine verhältnismäßig geringe Rolle. Das ist zunächst sicherlich noch eine Auswirkung der spätantiken Vorstellung von der Gottheit Christi, mit der die schmachvolle Art seines Sterbens unvereinbar erschien. Während also der Kreuzestod Christi 'im Christentum der griechisch-römischen Welt eine unverstandene Größe' geblieben ist¹³), verschließt man sich doch nicht gänzlich vor der Gestalt des Siegers am Kreuze. Wo er dargestellt wird, erscheint Christus daher aufrecht stehend am Kreuz, als kräftige, jugendliche Gestalt, antikisch nackt - bis auf einen knappen Schurz. So ist der Typ zu verstehen, den J. Reil vorsichtig als den 'vermutlichen abendländischen Typ' bezeich-

¹¹) *Evangeliorum Quattuor Codex Cenannensis*, (1950) 3 Bde., 2 v (Christus), 7 v (Maria mit Christuskind), 27 v (Johannessymbol), 202 v (Christus). - Vgl. auch E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen* (1916) Taf. 170, 174, 168.

¹²) J. Baum, *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne* (1937) Abb. 205.

¹³) J. Reil, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi* (in: *Studien über christliche Denkmäler*, N. F. 2 [1904]) 1. - Vgl. auch K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst* (1928) 446 ff.

net hat¹⁴⁾ und der uns von einigen wenigen Cimelien angegeben wird: dem Londoner Passionstafelchen¹⁵⁾, den Holztüren von Sta. Sabina zu Rom¹⁶⁾ und einigen anderen weniger bekannten Stücken¹⁷⁾, die aber zum Teil schon den Typus des Rabulaskodex vorbereiten oder ihn wiederholen. Es ist entscheidend für die weitere Entwicklung, daß zumal die östliche Kirche hinter dem Kreuz als Zeichen der Heilstat bald den Gekreuzigten selber zu sehen beginnt. Daraus erwächst der Typus des historischen Kreuzigungsbildes, dessen Werdegang ohne die lebendige jerusalemitanische Erinnerung an die durch Helena wiedergefundenen und hochverehrten Leidenswerkzeuge Christi und an die Stätten seines Sterbens nicht erklärt werden kann¹⁸⁾. Dieses historische Kreuzigungsbild zeigt Christus am Kreuz zwischen den beiden gekreuzigten Schächern, mit Stephaton und Longinus, den würfel- bzw. morraspielenden Soldaten und anderen Nebenfiguren (*Taf. 33, 2*). Trotzdem bleibt Christus auch in dem sogenannten 'syrischen' Typ des Rabulaskodex der aufrecht am Kreuz stehende, machtvolle 'Herr der Situation'¹⁹⁾, der über den Tod triumphiert und daher auch in seinen Ausmaßen alle Begleitfiguren überragt.

Es kann nicht das Ziel der vorliegenden Untersuchung sein, die schwierigen Fragen der Genese des Kreuzigungsbildes sowie der gegenseitigen Durchdringung von Elementen 'westlicher' und 'östlicher' Ikonographie innerhalb dieser Entwicklung zu erörtern. Wohl ist es für uns wichtig zu wissen, daß seit dem 5. Jahrhundert eine ausführliche Bildtradition zur Darstellung Christi am Kreuz vorliegt, ferner, daß parallel zu dieser Bildtradition sich eine ganze Kreuzmystik entwickelt, wie sie uns in den Schriften der Väter entgegentritt, sehr deutlich schon bei Cyrill von Jerusalem († 386)²⁰⁾. Darauf bleibt zurückzukommen.

Für unsere Untersuchung ist es nun von besonderem Interesse, zu sehen, in welcher Weise die nördlicheren Länder die Darstellung des Gekreuzigten aufnehmen, und unter welcher Form. Allgemein scheint die Bildtradition des christlichen Ostens sich nicht besonders stark im gallischen und fränkischen Bereich auszuwirken, zumindest im Vergleich zu dem gewaltigen Einbruch römischen, d. h. vor allem oströmischen Bildgutes in das Abendland nördlich der Alpen zur Zeit der Karolinger. Von früheren Kreuzigungsdarstellungen ist uns nämlich nur wenig überkommen. An hervorragender Stelle ist eine Miniatur aus dem Sakramentar von Gellone zu erwähnen (*Taf. 32, 3*), die den Kreuzigungstyp des Rabulaskodex in verkümmelter Form wiedergibt und sicherlich ohne östliches Vorbild nicht denkbar ist²¹⁾ - zumal all-

¹⁴⁾ J. Reil a. a. O. 62 f. und 111 f.

¹⁵⁾ W. Neuß, Die Kunst der alten Christen (1926) Abb. 136. - W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters² (1952) Taf. 35/116.

¹⁶⁾ Abb. bei K. Künstle, a. a. O. 448, Abb. 225.

¹⁷⁾ Vgl. J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen, Taf. I und II., sowie S. 94 ff.

¹⁸⁾ J. Reil a. a. O. 39 ff., 20 f.

¹⁹⁾ Abb. s. W. Neuß a. a. O. Abb. 171. - J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen 85 f.

²⁰⁾ Katechesen XIII 2, 28, 40, 41; XV 22. J. P. Migne PG. 33. Zitiert bei K. Schmaltz, Mater Ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem (1918) 280.

²¹⁾ E. H. Zimmermann a. a. O. 2, Taf. 154. - J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II., Deutschland, Frankreich und Britannien (in: Handbuch der Kunstwissenschaft [1930] 54 f., Abb. 59. - Kat. Les Manuscrits à Peintures en France du VII au XIIe siècle (1954) 8.

gemein östlicher und speziell 'syrischer' Einfluß für Gallien mit seinen wohlorganisierten Syrerkolonien leicht verständlich zu machen ist, ebenso wie ägyptischer Einfluß in Gallien überliefert wird²²). Christus ist im Sakramentar von Gellone aber nicht mit dem Kolobium bekleidet, sondern mit kurzem Lendenschurz - ein möglicher Hinweis auf das Mitsprechen des erwähnten abendländischen Kreuzigungstypus. - Am Werdener Kästchen (*Taf. 32, 4*), das ins 8. Jahrhundert datiert wird, steht Christus hingegen in kurzer Tunika am Kreuz, wohl ein Hinweis auf die Herkunft vom Kolobium. Das Kästchen ist nicht mehr vollständig, zeigte ursprünglich aber wohl ebenfalls den östlichen Kreuzigungstyp²³).

Zwischen der an einer Reihe von Denkmälern zu verfolgenden Entwicklung des Kreuzigungsbildes im Mittelmeerbecken und den spärlichen Dokumenten der Frühzeit aus Gallien und dem Frankenreich klafft eine Lücke, die auch mit Hilfe zeitgenössischer Literatur kaum zu überbrücken ist. Die von J. Reil zusammengestellten Quellen lassen nur wenig Rückschlüsse auf die Art der Darstellung des Gekreuzigten zu, eher noch erlauben sie gewisse allgemeine Erkenntnisse zur Auffassung vom Kreuzestod Christi im christlichen Gallien. Immerhin geht daraus hervor, daß der Gekreuzigte in künstlerischer Darstellung nicht ganz unbekannt ist. Das bezeugt uns vor allem Gregor von Tours († 594) in seinem 'Liber de gloria martyrum', wo er beim Bericht über wunderbare Erscheinungen von einer 'pictura' schreibt, die sich in der Kathedrale von Narbonne (!) befinde und 'quae dominum nostrum quasi praecinctum lenteo (Lendentuch) indicat crucifixum', und Gregor weist eigens auf die große Verehrung hin, deren sich das Bild erfreut, obgleich die Nacktheit Christi damals Anstoß erregt und seine Verhüllung veranlaßt²⁴).

Ein solch vereinzelt Beispiel kann immerhin nicht über die verbreitetere Auffassung vom Kreuzestod Christi hinwegtäuschen, wie sie im literarischen Bereich zutage tritt. Bezeichnend scheint da vor allem das Loblied auf Christus in dem Poem 'De trinitate' zu sein, das von der Persönlichkeit des leidenden Christus gänzlich abstrahiert, während form- und zahlensymbolische Bezüge als das Wesentliche erscheinen. Gedanken der frühen Kreuzmystik klingen hier wieder an, wenn der Dichter - wahrscheinlich Orientius - das Kreuz die vier Weltgegenden andeuten läßt und wenn hinter dem Monogramm Christi der gemarterte Körper des Erlösers nur als Ahnung spürbar wird²⁵). Ähnliche Gedanken spricht auch Venantius Fortunatus aus, dem Christus der König ist, der vom Kreuze herrscht²⁶). Noch in der Darstellung des Gekreuzigten vom Werdener Kästchen (*Taf. 32, 4*) wird die königliche Würde Christi in der Inschrift des Kreuznimbus ausdrücklich hervorgehoben.

²²) E. Knögel, Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit (Diss. Bonn 1936), Bonn. Jahrb. 140/1, 1936, 2 ff., ferner H. Pirenne, Geburt des Abendlandes (1939) 78 ff.

²³) A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen II Taf. 180, 180a. - J. Baum, La sculpture figurale Taf. XXXIII 109.

²⁴) E. Knögel a. a. O. Nr. 224. - Vgl. auch A. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands I (1922) 194 ff.

²⁵) Corpus Script. Eccles. lat., ed. Acad. litt. Vindob., Poetae Min., 244 ff. Zitiert bei J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen 15.

²⁶) J. Reil a. a. O 17 ff.

Angesichts so spärlicher Überlieferung zu Darstellung und Auffassung Christi am Kreuz im vorkarolingischen Gallien und Frankenland wird jedes bildliche Zeugnis vielfache Aussagekraft erhalten. Zumal in einer Zeit, die so weitgehend bildlos ist wie die der Völkerwanderung und der merowingischen Herrscher, wird manches sonst vielleicht kaum beachtete Stück zu einem Bilddokument ersten Ranges. So zum Beispiel die heute im Britischen Museum befindliche, in Creil (Oise) gefundene bronzene Gürtelschnalle (*Taf. 33, 3*), die die schlanke Gestalt des Gekreuzigten zwischen den Buckeln der Schnalle wie zwischen vier Medaillons zeigt²⁷). Christus ist nur mit dem Lendenschurz bekleidet, also in der Art der frühen abendländischen Kreuzigungen, der Kopf sodann von einem gepunkteten Nimbus umgeben. Begleitfiguren fehlen, der Grund der Schnalle ist mit kleinen Rhomben gemustert. Diese Schnalle scheint bedeutsam genug, denn sie mag ein Beweis dafür sein, daß Christus am Kreuz der Zeit und der Welt der Franken nicht so fremd gewesen ist, wie die nahezu stumm bleibende Überlieferung befürchten läßt. Auch im Typus zeigt die Schnalle von Creil eine bemerkenswerte Selbständigkeit gegenüber der östlichen Ikonographie.

Nun ist wenigstens in einem geographischen Bereich des Nordens bereits in vorkarolingischer Zeit das Thema der Kreuzigung freudig aufgenommen worden. Denn auf der irischen Insel finden sich frühe und zahlreiche Darstellungen der Kreuzigung. Die meisten gehören dem 8. Jahrhundert an, bei manchen ist aber die Entstehung noch im 7. Jahrhundert anzunehmen. Wie die Stele von Carndonagh (*Taf. 34*), die auf einer Seite Christus am Kreuz mit Begleitfiguren trägt, genau datiert werden muß, ist freilich ungewiß. Doch ist sie zumindest ein frühes Glied in der Reihe ihrer Schwestern, die um 700 liegen²⁸). Christus ist hier im Kolobium am Kreuz stehend gegeben, über zwei Männern, die kleine Kreuze tragen, wohl den Schächern. Ohne hier auf formale und ikonographische Eigentümlichkeiten einzugehen, kann schon auf den ersten Blick eine Beziehung zum Kreuzstein von Moselkern nicht verkannt werden. Andere irische Kreuze zeigen ein sehr abgekürztes Kreuzigungsschema, so zum Beispiel die Stele von Fahan Mura ein figurenloses Kreuz auf hohem Schaft, neben dem man zwei Gestalten bemerkt²⁹). Die vielleicht ausführlichste irische Kreuzigungsdarstellung findet sich im sogenannten Epistelbuch des hl. Kilian der Würzburger Universitäts-Bibliothek (Mp. th. f. 69) (*Taf. 32, 1*). Die Szene ist in einen Bogen hineinkomponiert, so daß das Kreuz vom Scheitel des Bogens herunterhängt. Christus ist lebend und im Kolobium dargestellt und durch eine griechische Inschrift gekennzeichnet. Von den Kreuzarmen hängen die Schächerkreuze mit den kleinen Figuren der Schächer herab - eine sehr seltsame Art der Wiedergabe, für die es kaum eine Parallele gibt. Die Handschrift wird heute in das ausgehende 8. Jahrhundert gesetzt³⁰).

²⁷) J. Baum, La sculpture figurale Taf. XXIV 74 u. S. 88, ders., Handbuch a. a. O. 52.

²⁸) N. Aberg, The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century: The British Isles (1943) 38 Abb. 16.

²⁹) N. Aberg a. a. O. Abb. 15.

³⁰) J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen 117 und Taf. V. - Katalog 'Franconia Sacra' (1952) C 5 48. Dort weitere Literatur.

Aus den angeführten Beispielen hat J. Reil den Schluß ziehen können, daß den irischen Schreibstuben offenbar vor allem die gleiche jerusalemitische Redaktion des historischen Kreuzigungsbildes vorgelegen habe, die bereits im gallisch-germanischen Bereich überwiegend vorgefunden wurde. Das 'syro-palästinensische Schema' der Kreuzigungsdarstellung war eben in der ganzen vormittelalterlichen Welt verbreitet³¹⁾.

III.

Die Durchsicht der frühchristlichen, gallisch-fränkischen und frühen irischen Darstellungen des gekreuzigten Christus ergibt - das ist erneut das Fazit - keine direkten Parallelen zur Darstellung des Gekreuzigten an der Stele von Moselkern. Doch glauben wir Hinweise gefunden zu haben, die zu ihrer Klärung beitragen. Dahin weist einmal die allgemeine Tendenz der christlichen Frühzeit, Christus lebend am Kreuze stehend wiederzugeben, wie oben an Cimelien und literarischen Beispielen gezeigt. Ein zweites Moment ist die Nacktheit Christi, die als Kennzeichen des abendländischen Typus gilt und in Gallien literarisch bei Gregor von Tours, bildlich durch die Schnalle von Creil bezeugt wird, die wohl schon dem 7. Jahrhundert angehört. Die Interpretation des Moselkerner Reliefs als einer Wiedergabe des nackt vor dem Kreuze stehenden Christus wird durch diese Hinweise sehr nahe gelegt. Aber eine eigentliche, formale Beziehung auch nur eines dieser Stücke mit unserer Stele läßt sich nicht herstellen, deren Unterschiede zu den übrigen Bildern Christi am Kreuz in der völligen Geometrisierung seiner Gestalt, in der hervorragenden Betonung des Hauptes und im Gestus des Umgreifens begründet sind, der dem Christus aus Moselkern allein zu eigen ist. Es fragt sich, ob Parallelen für diese Einzelzüge gefunden werden können - wenn nicht bei Darstellungen des Gekreuzigten, dann vielleicht in anderen Bildzusammenhängen -, und ob von dort aus Rückschlüsse möglich sind, die zur Klärung des Problems beitragen.

Für das allgemeinste Kennzeichen der Moselkerner Kreuzigung, die 'Geometrisierung' des Körpers Christi, bieten sich zum Vergleich zahlreiche Objekte der vorkarolingischen Kunst an. Die erwähnte irische Kreuzstele aus Carndonagh und jene des Würzburger Epistelbuches sind darunter, denn auch hier wird der Körper Christi mit einer gewissen Gewaltsamkeit der zugrundeliegenden Form des Kreuzes angepaßt. Gleichzeitig ist das Haupt im Verhältnis zum Körper sehr groß gearbeitet, so daß am oberen Abschluß der Stele von Carndonagh (*Taf. 34*) eine eigene Rundung dafür ausgewölbt werden muß.

Nun kennen wir auch aus einem anderen Kunstkreis der gleichen Zeit kleinformatige Kunsterzeugnisse, die dieses Kennzeichen der Geometrisierung und der Betonung des Kopfes aufweisen: die burgundischen Gürtelschnallen und unter diesen vor allem die bekannten 'Daniel- und Beterschnallen', die ins 7. Jahrhundert datiert werden³²⁾ (*Taf. 33, 4*). Die Annäherung der dort wieder-

³¹⁾ J. Reil a. a. O. 121.

³²⁾ J. Baum, La sculpture figurale *Taf. XXIV ff.* - L. Wallerstein, Der Mensch als künstlerisches Motiv bei Franken, Alemannen und Burgunden (Diss. Köln 1934) 37 u. Abb.-Teil

gegebenen menschlichen Gestalten an geometrische Grundformen ist - wie am Stein aus Moselkern - so weit getrieben, daß sie selber zu abstrakt-geometrischen Gebilden werden. Gelegentlich wird dabei die Gestalt von den Armen abwärts in eine Art Quadrat eingeschlossen und sogar innerhalb der Zeichnung des Körpers ein Kreuz ausgespart³³⁾. Die Gemeinsamkeit auch der Durchbruchstechnik bei vielen dieser kleinen burgundischen Stücke und der Stele aus Moselkern macht den Vergleich in einer weiteren Beziehung bemerkenswert. Vielleicht hat hier ein Einfluß gewirkt, den L. Wallerstein in verwandtem Zusammenhang von Burgund ins Rheinland ausstrahlen sieht³⁴⁾, obwohl uns die Beziehung zur genannten irischen Kreuzstele plausibler erscheint.

Bei der Suche nach Parallelen zu dem Gestus des Umgreifens, der die Gestalt an der Moselkerner Stele besonders charakterisiert, können vergleichbare burgundische Arbeiten nicht aufgewiesen werden. Eher möchte man wieder auf irische und irisch beeinflusste Arbeiten zurückgreifen, unter denen sich bei Gefäßgriffen des 8. Jahrhunderts plastisch gearbeitete Figürchen befinden, die beispielsweise eine Platte mit Kreuzmotiv oder auch mit Swastika umfaßt halten³⁵⁾ (*Taf. 33, 1*). Obwohl auch diese Stücke wieder die Köpfe besonders betonen, darf doch mehr nicht gesagt werden, als daß sie zur Familie der gesuchten Formbezüge gerechnet werden können.

Nun gehören zum umgreifenden Gestus des Moselkerners ferner die kleinen Kreuze, die der Gekreuzigte mit den Händen berührt oder faßt. Aber unter den Vergleichsbeispielen von Gestalten, die das Kreuz ergreifen - einer Platte des 8. Jahrhunderts aus der Eglise des Pélérins zu Narbonne, einer Platte aus dem Baptisterium zu Spalato, 9.-10. Jahrhundert, und einem Sarkophag aus Paris³⁶⁾ - findet sich wiederum nichts Vergleichbares. Hingegen liegt im Thüringer Museum zu Eisenach eine 120×45 cm große Platte (*Taf. 30, 3*), auf der inmitten planimetrisch wiedergegebener Bogenstellungen ein Mann frontal dargestellt ist, dessen Arme leicht kurvig nach unten weisen. Die Rechte des Mannes hält ein kleines griechisches Kreuz, das auf einem Gebilde aus geschachtelten Quadraten aufruht, in dessen Mittelpunkt ein kleines Diagonalkreuz mit einem Kreis in der Mitte sitzt. Für die beschädigte Linke darf die gleiche Bildung angenommen werden. Im unteren Teil der Platte, wenig unter den Füßen des Mannes, befindet sich ein weiteres gleicharmiges Kreuzchen, das einem Quadrat einbeschrieben ist. Dieser Stein, der aus Tonndorf in Thüringen stammt, könnte noch am ehesten eine Parallele für den umgreifenden Gestus in der Art des Moselkerner Gekreuzigten abgeben, obgleich sicherlich keine ikonographische Parallele vorliegt. Wer der auf dem Tonndorfer

³³⁾ L. Wallerstein a.a. O. Taf. 22-23. - Vgl. auch eine Platte aus gebranntem Ton aus dem Museum zu Tours. R. Lantier, *Plaque funéraire de terre-cuite mérovingienne* (in: *Jahrb. d. Röm.-Germ. Zentralmus. Mainz*, [1953, 1954]), Taf. 22, 1.

³⁴⁾ L. Wallerstein a. a. O. 38 ff.

³⁵⁾ F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period.*² (1947) 123, 162, Taf. 49b. - Vgl. eine etwa gleichzeitige Arbeit aus Wales (in: V. E. Nash-Williams, *The Early Christian Monuments of Wales* [1950] Taf. LXX 11.

³⁶⁾ J. Baum, *La Sculpture figurale* Abb. 191, 207. - L. Couil a. a. O. gegenüber S. 42, unten.

Stein Dargestellte ist, kann schwerlich gesagt werden. Es ist jedoch wohl ausgeschlossen, daß Christus gemeint ist³⁷⁾.

Neben den bisher angedeuteten Möglichkeiten einer Erklärung des umgreifenden Gestus sei noch eine weitere genannt, die an die oben zitierte Kreuzigung im Epistelbuch des hl. Kilian zu Würzburg (*Taf. 32, 1*) anknüpfen möchte. Denn auch hier wirken die herabhängenden Kreuze der Schächer fast wie kleine, von den Armen Christi berührte Kreuze, entsprechend diesem Vorgang auf der Stele von Moselkern und bei dem Vergleichsbeispiel aus Tonndorf. Ein weiterer Zug in den herkömmlichen Kreuzigungsdarstellungen des historischen Typus weist in diese Richtung: sind doch die Arme der gekreuzigten Schächer häufig rechtwinklig nach unten abgeknickt (*Taf. 32, 2*). Nun scheint diese Armhaltung eine nicht-jerusalemische, vielmehr hellenistische Eigenart zu sein, die auch auf die koptische Kunst übergreifen hat³⁸⁾. Damit erhebt sich schon jetzt die Frage, ob in der Darstellung Christi am Kreuz von Moselkern nicht am ehesten das Ergebnis einer Vermengung mehrerer Kreuzigungstypen vorliegt.

Es sei erlaubt, auch noch auf ein prähistorisches Denkmal hinzuweisen, das in seiner Gestaltungsweise Züge erkennen läßt, die in gewissem Sinne eine Parallele darstellen zur Armhaltung des Gekreuzigten von Moselkern. Gemeint ist der Menhir von St. Sernin³⁹⁾ (*Taf. 31, 1*). Über den von G. v. Kaschnitz-Weinberg bemerkten phallischen Grundcharakter des Males hinaus kann in dieser anthropomorphisierten Stele der Vorgang 'einer Entwicklung von der Grabstele zum selbständigen Kultobjekt' (U. Rapp) vorliegen. Was dieses Monument für uns interessant macht, ist einmal die allgemeine Geometrisierung, dann vor allem die heruntergewinkelten Arme mit den gegen die Mitte des Körpers vorgestreckten Händen: ein Gestus, der die Erinnerung an die umfassende Armbewegung des Gekreuzigten von Moselkern wachruft. Nun haben alle die hier angeführten Einzelzüge nicht die zwingende Kraft eines unmittelbaren Vergleiches. Aber da direkte Bezüge bisher nirgendwo in Erscheinung getreten sind, durfte nicht unterlassen werden, den gesamten Formbereich aufzuzeigen, aus dem die eigentümliche Bildung des Moselkerner Christus verständlich werden kann.

Dazu gehört auch der schon angedeutete, jüngste Versuch, die Stele von Moselkern durch den Hinweis auf das kompositionelle und ikonographische Motiv des sogenannten 'Nilschlüssels' zu erklären. Diese Interpretation schien

³⁷⁾ Verf. verdankt die Kenntnis dieser Platte der Freundlichkeit von Dr. W. Wennig, der eine Publikation darüber vorbereitet. - Das Foto wurde freundlicherweise vom Thüringer Museum Eisenach zur Verfügung gestellt. - Datierung des hier besprochenen Steines um 700 bzw. 8. Jhdt. - Zum Tonndorfer Stein neuerdings: K. Wessel, Ein Grabstein des achten Jahrhunderts in Eisenach (in: *Nachr. d. Dtsch. Inst. f. merow.-karol. Kunstforschung*, Heft 9, 1955). Wessel interpretiert das Kreuz in der Rechten des dargestellten Mannes als Schwertgriff, wie er auch die Kreuze an den Händen des Christus von Moselkern als Kurzschwerter bzw. Dolche anspricht.

³⁸⁾ J. Reil, *Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit* (1930) 37 f., u. Anm. 194 ff.

³⁹⁾ G. v. Kaschnitz-Weinberg, *Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst* (1944) 23 Abb. 18 f. - U. Rapp, *Das Mysterienbild* (1952) Abb. 2. - Zum phallischen Grundcharakter solcher Steine vgl. auch die Beispiele bei L. Woolley, *A forgotten kingdom* (1953) Taf. 10b, gleichfalls mit rechteckig gebrochenen Gliedmaßen.

sich im Vergleich mit einem Trierer Grabstein, der Stele von Faha, aufzudrängen⁴⁰⁾ (Taf. 31, 2). Aus dieser Sicht ergab sich eine ganze Gruppe, welcher außer der Stele von Faha auch das Kreuz aus Heltau bei Hermannstadt⁴¹⁾ und die Stele aus Moselkern angehören sollten. - Der Kern des Vergleiches bei diesen 'barbarisierten Umdeutungen eines Nilschlüssels' (K. Böhner) liegt in der anthropomorphen Deutung der Stelen von Faha und Heltau. An dem in Trier befindlichen Stein werden Beine und beidseitig des Kopfes erhobene Arme gelesen - eine Interpretation, der sich die vorliegende Unter-

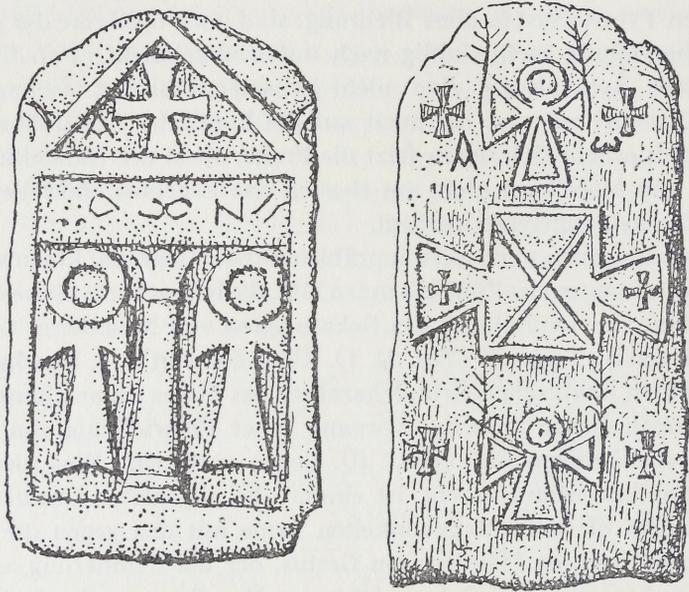


Abb. 1. Koptische Stelen (Kairo, Museum).

suchung nicht anzuschließen vermag, da außer dem Kopf sichere Kennzeichen einer menschlichen Gestalt bei beiden Platten nicht zu erkennen sind. Aus eben diesem Grunde erscheint aber auch die Herleitung zumal des Steines von Faha vom Nilschlüssel vollkommen zutreffend. Nun ist dieses alte, ägyptische Lebenszeichen freilich vor allem von der koptischen Christenheit übernommen worden, auf deren Grabsteinen es sich oft findet⁴²⁾ (Abb. 1). K. Böhner beschreibt den Nilschlüssel als 'kreuzartigen Schlüssel, in dessen ringförmigem Kopf sich in christlicher Zeit häufig Kreuz oder Christusmonogramm, seltener eine menschliche Maske findet, die die Stelle des Kreuzes vertritt und als Antlitz Christi aufzufassen ist'⁴³⁾. Von eben dieser Definition aus erscheint eine anthropomorphe Deutung des Steines aus Faha unwahrscheinlich: die 'erhobenen Arme' seitlich des Kopfes sind nur Überreste des Ringes, der sich

⁴⁰⁾ Vgl. Anm. 5.

⁴¹⁾ K. Horedt, Völkerwanderungszeitliche Funde aus Siebenbürgen (in: Germania 25, 1941) 125 f., Taf. 22, 1-3.

⁴²⁾ W. E. Crum, Coptic Monuments. Cat. Gén. des Antiqu. Egypt. du Musée du Caire (1902) Taf. 19 ff.

⁴³⁾ K. Böhner, Die fränkischen Altertümer a. a. O. u. Anm. 26.

bei diesem Bildschema kranzartig um den Kopf des Nilschlüssels - mit oder ohne Antlitz darin - zu legen pflegt.

Die Herkunft des Nilschlüssels aus dem heidnisch-ägyptischen Bereich ist unbezweifelt, und man begegnet ihm auch, wie festgestellt worden ist, nirgendwo anders als in Ägypten⁴⁴). Dennoch ist es für formvergleichendes Sehen charakteristisch und lehrreich, daß sich das gleiche Schema nicht nur in der koptischen Kunst, sondern noch an einer anderen Stelle der christlichen Ikonographie findet, nämlich in den frühen jerusalemitischen Kreuzigungsdarstellungen, von denen uns die schönsten und sprechendsten Beispiele in den sogenannten Monzester Ampullen erhalten geblieben sind⁴⁵) (*Taf. 33, 2*). Inwieweit das dort wiedergegebene Schema des leeren Kreuzes mit einem Abbild des Hauptes Christi über dem oberen Arm oder über dem Schnittpunkt der Kreuzarme einer wirklichen, in der Grabeskirche zu Jerusalem befindlichen Komposition entsprochen haben mag, kann hier unerörtert bleiben⁴⁶). Es ist sicher, daß der Bildtyp vereinzelt auch ins Abendland gewirkt hat, wie das Kreuz mit Medaillon darüber in einer musivischen Apsisdekoration in Sto. Stefano Rotondo zu Rom bezeugt, die dem 7. Jahrhundert angehört⁴⁷). Dabei ist es nicht einmal notwendig, die Vertrautheit mit diesem Bildtyp vorauszusetzen, wenn man die leichte Rezeption des Nilschlüssels erklären will - denn der römische und byzantinische Brauch, einen Kranz oder einen Clipeus mit dem Monogramm Christi über das Kreuz zu setzen - was in der Bedeutung vom Jerusalemer Büstenkreuz nicht abweicht, - dürfte älter sein als eine solche Rezeption⁴⁸).

Sicherlich fehlt dem Nilschlüsselschema und den ihm verwandten Bildungen der Steine von Faha und Heltau neben dem anthropomorphen Charakter noch ein anderes formales Kennzeichen, das die allzu allgemeine Übereinstimmung im Kreuz mit großem Kopfteil überwiegen dürfte. Die streng geometrische Durchbildung der Stele aus Moselkern, deren gleicharmiges Kreuz deutlich einem Quadrat einbeschrieben ist - eine Form, die durch die Parallelführung der Arme noch betont wird -, lenkt den Blick von der Gestalt des Reliefs zu den allgemeineren formalen Kennzeichen der Stele hinüber. Die Notwendigkeit einer näheren Durchprüfung der Stele erweist sich noch besonders aus dem Vergleich mit einem seltsamerweise bisher ganz vernachlässigten Steindenkmal, das sich ebenfalls im Bonner Landesmuseum befindet.

⁴⁴) F. Cabrol - H. Leclercq, Dictionnaire III 2, 3120 ff. u. Abb. 3420.

⁴⁵) R. Garrucci, Storia dell'Arte Cristiana, Taf. 434, 2, 5, 6, 7 u. Taf. 433, 8. - W. Neuß a. a. O. Abb. 183. - J. Reil, Christus am Kreuz 11 ff. u. 17. Ders., Die frühchristlichen Darstellungen 53.

⁴⁶) Ausführlich hierzu: E. Schlee, Die Ikonographie der Paradiesesflüsse (1937) 59 ff. Dort die ältere Literatur zur Streitfrage.

⁴⁷) M. v. Berchem-Clouzot, Mosaïques Chrétiennes (1924) 259 ff.

⁴⁸) E. Schlee a. a. O. 77 ff. - Es sei auch ohne Stellungnahme eine 'germanische' Deutung des Nilschlüssels angeführt, in der er zusammengesetzt gedacht wird aus Dreieck und Kreis. Der 'Kreis kann hier als Symbol der Sonne gegolten haben, das Dreieck vielleicht als Symbol der Erde, so daß das Zusammentreffen der beiden Formen die heilige Ehe zwischen Sonne und Erde, zwischen der Weckerin und Trägerin der Frucht meinte, den Kultinhalt der bronzezeitlichen Bauernreligion . . . auch in den schwedischen Felszeichnungen der Bronzezeit kam der Kreis auf dem Dreieck vor.' - H. Weigert, Die Bedeutung des germanischen Ornaments (in: Festschr. W. Pinder zum 60. Geburtstag, 1938) 84 f., Abb. 5.

Es handelt sich um eine Platte aus Remagen (*Taf. 30, 2*), von sehr schlichtem Charakter, deren Ritzungen auf der Vorderseite hier interessieren⁴⁹). Man sieht ein Gewirr von meist rechtwinklig sich schneidenden Ritzlinien, von denen zwei besonders kräftig gearbeitet sind. Sie bilden eine Art Kreuz, um das sich ein Quadrat aus schwächeren Ritzungen herumzieht. Die obere Wagrechte des Quadrates verlängert sich beidseitig und schließt mit starken senkrechten Ritzlinien ab. Über dem Quadrat erkennt man einen halbkreisförmigen 'Kopf', in dem Augen und Brauen eingeritzt sind. Ritzungen, die von den wagrechten Kreuzarmen ausgehen, fächern sich am unteren Ende in einer Weise aus, daß sie als Arme und Hände angesprochen werden dürfen. Am unteren Teil des Kreuzstammes sind kaum noch lesbare Spuren ähnlich gezeichneter Füße sichtbar.

Bereits H. Lehner hat in der Ritzzeichnung dieser Platte einen Menschen erkennen wollen. Aus dem Vergleich mit der Stele von Moselkern, die in stärkerem Maße anthropomorph durchgebildet und daher leichter verständlich ist, wird die Einbeziehung der Gestalt der Remagener Platte in ein Quadrat um das Kreuzzentrum als schlichtere Wiederholung der Moselkerner Figur erwiesen. Wie die Platte von Remagen von der Stele aus Moselkern her deutbar wird, so trägt sie ihrerseits dazu bei, deren bildliche Darstellung aus der Isolierung zu lösen. Ihre ikonographische Bestimmung als Darstellung des gekreuzigten Christus findet durch die Auffindung einer Parallele eine neue Bekräftigung. Gleichzeitig erweist es sich, daß beiden Steinen ein tieferer formaler wie ikonographischer Zusammenhang zugrundeliegen muß.

IV.

Denn auch diese Gegenüberstellung muß unvollkommen bleiben, nicht nur wegen der argen Unvollkommenheiten des Vergleichsstückes aus Remagen, sondern vor allem deswegen, weil in der bisherigen Untersuchung immer nur ein Teil der Stele aus Moselkern erfaßt wurde: die obere Hälfte mit Quadrat, einbeschriebenem Kreuz, Relief Christi am Kreuz und Kreuznimbus im giebelartigen Stelenschluß. Um aber alles Wesentliche der Stele herausarbeiten zu können, müssen wir zuvor die oben gegebene Beschreibung präzisieren.

Es sei also zunächst wiederholt, daß der untere Teil der Stele durch ein liegendes Kreuz gekennzeichnet ist - im folgenden 'Diagonalkreuz' genannt -, auf das doppelte Ritzlinien aufgetragen sind, die in ein dieses ganze untere Feld umschließendes Quadrat einmünden. Im Schnittpunkt der Diagonalen sitzt ein erhabenes Kreuzchen. Damit sind am unteren Teil der Stele bereits zwei Reliefschichten angedeutet. In einer deutlichen Stufe erhebt sich über dieser Grundkomposition aus Quadrat, Diagonalkreuz und Kreuzsignum als zweite, hervorgehobene Stufe das Relief Christi am Kreuz, gleichfalls von einem Quadrat umschlossen. Auch dieses Gebilde kann mehrschichtig genannt werden, da es eine plastische Erhebung über die Grundform darstellt. So findet an der Stele aus Moselkern in doppelter Weise eine Stufung und

⁴⁹) H. Lehner, Steindenkmäler Nr. 1006; ders. Skulpturen II Taf. XXXVI 5. Durch Technik und Fundumstände als fränkisch erwiesen.

Steigerung statt: vertikal in der Zweigeschossigkeit, von der unfigürlichen Diagonalkomposition zur figürlichen Kreuzkomposition, und in der Tiefenschichtung von der Ritzung zum Grund und zum erhabenen Relief. Das allgemeinere Kennzeichen des Aufbaus der Stele in zwei Geschossen mag zunächst geprüft werden.

K. Böhner hat sich - und keineswegs zu Unrecht - bei der Gesamtform der Stele an koptische Arbeiten erinnert gefühlt. Kennzeichen koptischer Stelen sind die schmalrechteckige Form, der Giebelabschluß und die Verwendung von Reliefkreuzen (*Abb. 1*). Dabei kommt das Motiv des Nilschlüssels immer wieder vor, neben anderen Kreuzen, die sich der Grundform des Christuskreuzes von Moselkern nähern. Wie aus der Durchsicht des Materials hervorgeht, ist die große Masse der koptischen Stelen jedoch eingeschossig. Vom Moselkerner Stein unterscheiden sie sich vor allem in zwei Eigenheiten: einmal darin, daß sie mit Ausnahme gelegentlicher Verwendung des Orantenmotivs auf dem Stelenkörper oder des Christuskopfes im Kranzabschluß des Nilschlüssels keine anthropomorphe Bildungen zeigen, sondern höchstens symbolische Tiere verwenden⁵⁰); in einem Falle findet sich eine stark geometrisierte Orantenfigur, doch ergibt sich keine Beziehung zur Stele von Moselkern⁵¹). Das zweite, formale Unterscheidungsmerkmal ist die Durchbruchstechnik, die im koptischen Bereich praktisch ganz fehlt. Eine koptische Durchbruchsarbeit bei O. Wulff läßt keine kompositionelle oder ikonographische Entsprechung zu Moselkern erkennen⁵²). Ein koptisches Kreuz aus dem Museum zu Kairo ist nur scheinbar durchbrochen gearbeitet, in Wirklichkeit aber eine freiplastische Gestaltung des sonst eingeritzten oder im Flachrelief gearbeiteten Nilschlüssel- bzw. Kreuzmotivs⁵³). Das gleiche gilt von einem 'griechischen oder koptischen' Grabstein im Britischen Museum, auf dem eine große 'Crux Ansata' freiplastisch aus der rechteckigen Stele herausgearbeitet ist. Lediglich das in der Mitte sitzende kleinere, von einem Kranz umgebene Kreuz kann als echte Durchbruchsarbeit bezeichnet werden. Doch wird zu diesem Stück ausdrücklich bemerkt, es sei 'of unusual shape'⁵⁴). Es zeigt sich, daß das koptische Material nur sehr ungenügende Vergleichsstücke hergibt, die eine Ableitung der Moselkerner Stele von ihm nicht rechtfertigen.

Sehen wir uns weiter um, so stellen wir fest, daß auf irischen 'slabs' des 7. und 8. Jahrhunderts die doppelgeschossige Gliederung sehr häufig vorkommt⁵⁵) (*Taf. 31, 3*). Meist liegt dabei im unteren Feld eine nicht genauer zu definierende, allgemein von quadratischen Formen und Spiralen bestimmte Komposition vor, während das Obergeschoß durch ein Kreuz - meist in einem Kreise - betont wird. Bei einem Beispiel aus Reask verbindet sich mit dem

⁵⁰) W. E. Crum a. a. O. XLIX ff.

⁵¹) W. E. Crum a. a. O. LIII 8697.

⁵²) O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke I* (1909) Nr. 108.

⁵³) J. Strzygowski, *Koptische Kunst. Cat. Gén. d. Antiqu. Egypt. du Musée du Caire* (1904) 138 Abb. 205.

⁵⁴) *The British Museum Quarterly* 6, 1931, 33 Taf. 15b.

⁵⁵) J. Baum, *Sculpture Figurale* Abb. 158, 161. - F. Henry, *Irish Art Taf.* 14a u. b, 16b, 19c, 20. - N. Aberg a. a. O. Abb. 15, 16, 43, 45, 47.

Kreuzkreis gleichzeitig der Anklang an eine Diagonal- bzw. Rautenform⁵⁶). Von Irland sind diese Formen auch auf die englische Insel übergegangen⁵⁷).

Als hervorragendes Beispiel insularer Kunst kann die bereits erwähnte Stele von Carndonagh (*Taf. 34*) nochmals zum Vergleich herangezogen werden. Auf der Vorderseite steht über dem Mäandermuster des Sockels ein mit Flechtband gefülltes gleicharmiges Kreuz, und darüber erhebt sich auf einem dünneren Stamm ein weiteres fast gleicharmiges Kreuz mit dem am Kreuze stehenden Christus. In den Zwickeln dieses oberen Kreuzes sitzen vertiefte Flechtbandfelder, die den Durchbrüchen an der Moselkerner Stele entsprechen. Das Haupt Christi ist durch besondere Größe hervorgehoben. - Auch die Rückseite dieser Stele trägt eine doppelgeschossige Komposition, in der gleichfalls menschliche Figuren vorkommen. Der große figürliche und plastische Reichtum und ferner das Fehlen durchbrochener Arbeit trennen diesen großartigen Stein jedoch auch wieder von der Moselkerner Stele, mit der er innerlich so stark zusammenhängt. Dabei ist es ja gerade die insulare Kunst, die monumentale Durchbruchsarbeiten bevorzugt hat, ganz im Gegensatz zur germanischen Kunst, die zwar durchbrochene Kleinkunst, nicht aber monumentale Arbeiten dieser Technik kennt⁵⁸). Durchbrochene Steindenkmäler sind in der insularen Kunst hingegen sehr häufig, und zwar nicht nur in der Art der großen Hochkreuze⁵⁹), sondern auch bei den weniger zahlreichen diesen vorausgehenden Stelen mit giebelförmigem Abschluß, wie die Beispiele von St. Madoes (Pertshire) und Aberlemno (Forfarshire) zeigen⁶⁰). Die Ausbildung dieser durchbrochenen Arbeiten beginnt auf den Inseln gegen Ende des 7. Jahrhunderts⁶¹).

Die Steindenkmäler aus Gallien und dem Rheingebiet konnten bisher beiseite gelassen werden. Während aber durchbrochene Stelen in diesem Bereich fehlen, sind doppelgeschossige Stelengliederungen durchaus nicht fremd, so daß auch von dort Vergleichsbeispiele herangezogen werden können. Dies läßt nicht nur das von L. Coutil zusammengetragene Material erkennen⁶²), es gibt vielmehr auch näherliegende Belege. Ein schöner figürlicher Stein aus dem Trierer Landesmuseum, leider arg verstümmelt⁶³), sowie eine unfigürliche, aber wichtige Platte (*Taf. 31, 4*), die im Zusammenhang mit dem gallischen Material gesehen wird⁶⁴), seien hier genannt. Die doppelte Verwendung des Kreuzzeichens in verschiedener Ausbildung bei dem zweiten Stück scheint bedeutungsmäßig in die gleiche Richtung zu weisen wie die an der Stele von Moselkern. Ob dabei die Ritzungen zu beiden Seiten des oberen Kreuzes der gleichen Platte an menschliche Gestalten erinnern sollen, womit eine figür-

⁵⁶) F. Henry, *Irish Art Taf.* 10 u. S. 27 f.

⁵⁷) Vgl. V. E. Nash-Williams a. a. O. z. B. LVI Nr. 265, LVIII, 200, 270 A.

⁵⁸) J. Baum, *La Sculpture Figurale passim*, z. B. *Taf. XXVIII f.*

⁵⁹) F. Henry, *Irish Art Taf.* 38 ff., 72 ff.

⁶⁰) N. Aberg a. a. O. *Abb.* 45, 47.

⁶¹) F. Henry, *La Sculpture Irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne* (1933) 164; dies., *Irish Art* 101 ff.

⁶²) L. Coutil a. a. O. 32, 58, 60, 62.

⁶³) K. Böhner, *Die fränkischen Altertümer Taf.* 70, 12, dazu Text.

⁶⁴) K. Böhner a. a. O. *Taf.* 70, 1.

liche Kreuzigungsdarstellung als Grundlage der Komposition erschlossen würde, wage ich nicht zu entscheiden, halte es aber für möglich.

Ein letztes Vergleichsbeispiel bleibt endlich anzuführen, ein Stein aus dem an frühen Funden so reichen Boden der St. Albanskirche zu Mainz⁶⁵) (Abb. 2). Auf diesem Stein ist innerhalb einer breiten Rahmung die in zwei Geschossen angeordnete Komposition eingeritzt: im Untergeschoß ein Kreuz mit ausfahrenden Armen, um dessen Mittelpunkt ein Kreis beschrieben ist,

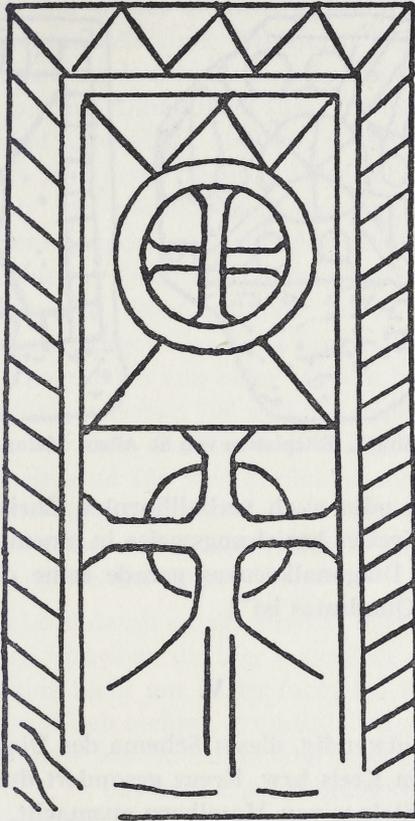


Abb. 2. Ritzplatte von St. Alban, Mainz.

wie ein Medaillon oder Clipeus. Im darüberliegenden Abschnitt findet sich eine Art Kranz mit einbeschriebenem, gleicharmigem Kreuz. Der Kranz ist mit den Ecken des Feldes durch Ritzlinien verbunden, so daß das Kreuz im Kreise als Zentrum einer Diagonalkomposition erscheint. Da die Ritzung des Steines nicht unbeschädigt ist, bleiben vor allem im unteren Feld Unklarheiten bestehen. Aber in der Gesamtanlage ist eine weitgehende Übereinstimmung mit dem Stein von Moselkern unverkennbar.

Aus St. Alban zu Mainz stammen sodann auch Vergleichsbeispiele zur Diagonalkomposition des unteren Feldes der Moselkerner Stele, der sich die

⁶⁵) A. Hansen, Ein Beitrag zur zeitlichen Festlegung der ostfälischen Reitersteine (in: Jahresschr. f. d. Vorgesch. d. sächs.-thüring. Länder 24, 1936) 260 ff., Abb. 2. Zu diesem Stück waren aus dem Mainzer Altertumsmuseum keine näheren Aufschlüsse zu erhalten. - Vgl. auch L. Couil a. a. O. zu S. 42 ff. u. 60.

folgenden Erörterungen zuwenden (Abb. 3). K. Böhner hat diese Komposition bereits erläutert und die Mainzer Vergleichsstücke angegeben, denen sich die Ritzung auf der Kopfplatte des Steines von Niederdollendorf zugesellt. Es handelt sich immer wieder um ein Schema aus Quadrat, Diagonalkreuz und kleinem zentralem Kreis⁶⁶⁾. Die Deutung dieser Gestalt als 'Verkümmerung des Christusmonogramms'⁶⁷⁾ scheint aber fraglich; denn im Umkreis des Mittelrheins findet sich eine ausreichende Anzahl von Steinen

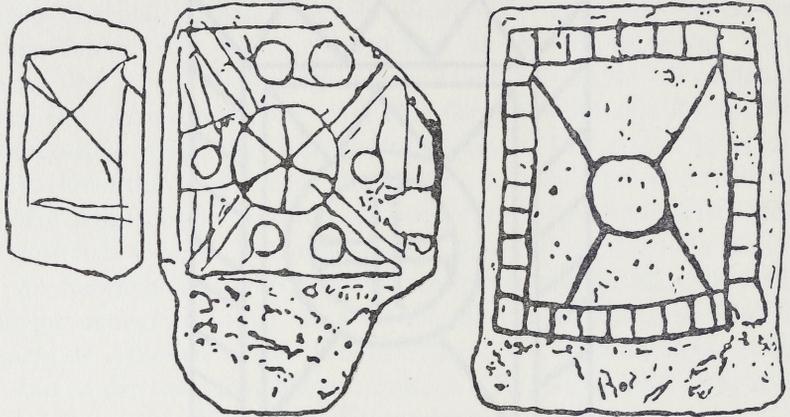


Abb. 3. Ritzplatten von St. Alban, Mainz.

mit dem vollständigen oder auch verballhornten Christusmonogramm, aber stets innerhalb eines Kreises beziehungsweise in einem Clipeus, während das Charakteristische des Diagonalkreuzes gerade seine durchgängige Verwendung innerhalb eines Quadrates ist⁶⁸⁾.

V.

Daher scheint es notwendig, dieses Schema des Diagonalkreuzes im Quadrat und mit zentralem Kreis bzw. Kreuz gesondert durchzuprüfen, obgleich es nur die Hälfte des Steines von Moselkern ausmacht. Daß dieser Teil gänzlich unfigürlich bleibt, sollte seine Bedeutung nicht herabsetzen, da er aus einer Zeit stammt, in der die unfigürliche Kunst bei weitem überwiegt.

Es läßt sich zunächst feststellen, daß das Schema in der Zeit zwischen 500 und 800 überaus häufig ist, und zwar ungeachtet aller Unterschiede der Ausmaße, des Materials und des Anbringungsortes. Neben den Mainzer Stücken seien auch zwei Steine des Bonner Landesmuseums zitiert, aus Kobern (Mosel) und Leutesdorf (Rhein)⁶⁹⁾, beide zweifellos christliche Grab-

⁶⁶⁾ Vgl. Anm. 4.

⁶⁷⁾ K. Körber, Mainzer Zeitschr. 4, 1909, 28, Nr. 43. K. Böhner hatte sich dieser Ansicht angeschlossen.

⁶⁸⁾ G. Behrens, Das frühchristliche und merowingische Mainz. Kulturgeschichtl. Wegweiser des Röm.-Germ. Zentralmuseums in Mainz, 20 (1950) Abb. 6, 20, 22. - Vgl. auch E. Schaffran, Die Kunst der Langobarden in Italien (1941) Taf. 24a.

⁶⁹⁾ H. Lehner, Steindenkmäler Nrn. 985 u. 1000; ders., Skulpturen II Taf. XXXVII 1 u. XXXVII 5.

steine aus fränkischer Zeit. Neben dem Diagonalkreuz tragen diese Steine noch weitere Ritzungen, der erste in jedem der Felder einen kleinen, durch Zirkelschläge aufgeteilten Kreis, der zweite größere symmetrisch geordnete Kreis-segmente, an denen je ein Kreuzchen steht.

Die grundsätzlich gleichen Elemente in gleicher Anordnung finden sich auf einer Reihe von Stücken der Kleinkunst, von denen eine besonders schöne Fibel, aus Silber mit eingelegten Almandinen, hier angeführt sei. Sie ist in Müngersdorf gefunden und in das Römisch-Germanische Museum zu Köln verbracht worden⁷⁰). Innerhalb einer Kreisform sieht man eine von vier knopfartigen Almandinen ausgehende Diagonalkomposition, in deren Zentrum eine weitere Rundfassung mit Almandinen sitzt. Die merkwürdigen Muster in den Diagonalfeldern sind unleserlich, obgleich sie zweifellos etwas bedeuten sollen. - Sodann fördert schon eine flüchtige Durchsicht der langobardischen Steindenkmäler südlich und nördlich der Alpen zahlreiche Vergleichsbeispiele aus der Gruppe der sogenannten Korbböden zutage. Die Grundlage dieser auch noch andere, in unserm Zusammenhang nicht interessierende Kompositionselemente umfassenden Steindenkmale ist meistens ein von einer Diagonale in vier Segmente aufgeteilter Kreis innerhalb des Quadrates, wobei der Schnittpunkt der Diagonalen von einer Rosette bezeichnet wird⁷¹). Mit diesen Stücken, die zeitlich zwischen 700 und 900 liegen, wird nun ein Denkmälerkreis aufgerufen, aus dem deutlich hervorgeht, daß bereits die Korbböden nur mehr Formeln sind für weit zurückliegende, ursprünglich figürliche Darstellungen, die räumlich bestimmt waren und deren Quellen in monumentalen Kompositionen der frühchristlichen Zeit liegen, die ihrerseits noch tiefer zurückverfolgt werden können⁷²).

Konkret angewendet soll damit gesagt werden, daß die kleinen und größeren frühmittelalterlichen Cimelien, die hier angeführt worden sind, mit ihrer Diagonalkreuzkomposition nicht nur in der formalen Struktur, sondern auch in dem, was sie ikonographisch meinen, grundsätzlich und real nichts anderes sind als das ebenso einfache wie eindrucksvolle Gewölbemosaik von Sta. Matrona a S. Prisco (*Taf. 35, 1*), das dem 5. Jahrhundert entstammt⁷³). Nur daß sich beim Mosaik abbildende, daher leichter lesbare Einzelformen in das Schema einfügen, von denen aus das Ganze sicher zu deuten ist: die aus großen Vasen herauswachsenden Ranken, in deren Schlingen sich traubenpickende

⁷⁰) W. A. v. Jenny W. F. Volbach, Germanischer Schmuck des frühen Mittelalters (1933) Taf. 30, 5.

⁷¹) Zu den Korbböden: E. Stückelberg, Langobardische Plastik (1909) 38 ff. - H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig (1903) 95 ff. - R. Kautzsch, Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert (in: Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte III 1939) 55 ff. - Ders., Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien (ebdort V 1941) 1-48. Bei Kautzsch vorzügliches Abbildungsmaterial. - V. H. Elbern, Der Adelhausener Tragaltar - Formenschatz und Ikonographie (in: Nachr. d. Deutschen Instituts für merow. u. karoling. Kunstforschung, Erlangen, 1954, 6-8) 7. - Im vorliegenden Zusammenhang besonders gut zutreffend: Stein aus Vorhalle von Sta. Cecilia Rom, R. Kautzsch a. a. O. Abb. 12, sowie Platte aus Stiftskirche Schännis, E. Schaffran, a. a. O. 66b.

⁷²) Vgl. V. H. Elbern a. a. O. 13 ff.

⁷³) M. v. Berchem-Clouzot a. a. O. 97. - J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Wandmalereien der kirchlichen Bauten vom IV. zum XIII. Jahrhundert (1917) III 75.

Vögel tummeln, gehören zur bekannten Paradiessymbolik⁷⁴). Bei nur geringer Abstraktion ergibt sich das einfache Diagonalkreuz mit zentralem Clipeus, in dem sich ehemals ein Gottessymbol befand. So wird es aus einer Parallele in S. Giovanni in Laterano zu Rom deutlich, die durch weitere Formmittel bereichert ist⁷⁵) (*Taf. 35, 2*). Die Mitte dieser Komposition nimmt ein Clipeus im Quadrat ein, welches wiederum von einer Art diagonal liegendem Vierpaß eingefasst wird. Neben den breiten Diagonalgirlanden wird auch noch eine vertikal-horizontale Kreuzordnung sichtbar. In den auf diese Weise nochmals unterteilten Gewölbefeldern sind wiederum Paradiessymbole eingetragen. Das Lamm in der Mitte krönt die Komposition und gibt ihr ein christologisches Zentrum. - Einfacher findet sich die gleiche Ordnung - Quadrat, zentraler Clipeus und Diagonaleinteilung mit umgebendem Girlandengehänge - über einem Arkosolgrab in einem Cubiculum der Jordanorum-Katakombe zu Rom. In dieser Grabkammer ist der Zusammenhang einer Paradiesdarstellung durch das ergänzende Motiv des 'Gartenzaunes' noch vervollständigt⁷⁶). - Eine Reihe weiterer Kompositionen, die das Schema immer neu figürlich abwandeln und bereichern - das Gewölbemosaik in der Kapelle S. Crisogono des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna, vom Ende des 5. Jahrhunderts, das Gewölbemosaik im Presbyterium von S. Vitale zu Ravenna, aus dem 6. Jahrhundert und das Gewölbemosaik der S. Zenokapelle in Sta. Prassede zu Rom, dem 9. Jahrhundert entstammend - läßt sich anschließen⁷⁷). Dabei wird deutlich, daß wechselweise Bildelemente zugefügt und weggelassen werden können, daß das Kompositionsschema auf diese Weise verschiedene Akzente erhalten kann, die doch insgesamt keinen Zweifel über die gemeinsame Wurzel all dieser Vorstellungen aufkommen lassen: die kosmologischen Schemata, wie die Kunst der römischen Kaiserzeit sie geprägt hat. Wir haben nicht nur eine verlässliche Überlieferung vorchristlicher Kompositionen dieser Art in ausreichender Anzahl - vor allem aus der Hadriansvilla -, so daß wir uns ein Bild von ihrem Umfang und der Vielfalt der Abwandlungsmöglichkeiten machen können, sondern wir erfahren sogar, daß Kaiser Septimius Severus im Thronsaal, möglicherweise in der Apsis, eine Darstellung des Himmelsgewölbes hatte anbringen lassen - ein Hinweis auf die späteren christlichen Apsiskompositionen kosmologisch-paradiesischen Charakters⁷⁸). Die weitere Beziehung zu Deckengliederungen der christlichen Katakomben ist längst erkannt⁷⁹). Das schönste Beispiel dafür stellt wohl die bekannte Wölbungs-komposition der römischen Lucinagruf dar, die dem 2. Jahrhundert ange-

⁷⁴) W. Molsdorf, Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters (1920).

⁷⁵) K. Lehmann, The Dome of Heaven (in: *The Art Bulletin* XXVII 1945) Abb. 46. - J. Wilpert a. a. O. 86.

⁷⁶) F. Gerke, Wandmalereien in Pécs (in: *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends* [1952]), 115 ff., Abb. 36.

⁷⁷) M. v. Berchem-Clouzot a. a. O. 134, 186, 300.

⁷⁸) K. Lehmann a. a. O. 8 u. passim.

⁷⁹) Vgl. K. Lehmann a. a. O., ferner besonders M. Dvorák, Die Entstehung der christlichen Kunst (in: *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.* 2, 1923) 1 ff., sowie: F. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen (in: *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.* 2, 1923) 94 ff.

hören dürfte und die das vollständigste und am konsequentesten durchgeführte kosmologische Schema unter den vielen verwandten christlichen Deckengliederungen abgibt⁸⁰). Die Verbreitung der gleichen Formvorstellung kosmologischen Inhalts reicht auch über den römischen Kulturkreis noch hinaus. Denn mag das Himmelsbild von Dendera in Ägypten auch der 'griechisch-römischen' Welt entstammen, so ist doch an einem orientalischen Ursprung des Schemas nicht zu zweifeln⁸¹).

Umso weniger nimmt es wunder, wenn das Quadrat mit Diagonalkreuz und paradiesischen 'Zutaten' wie Blüten, Fischen und Tauben auch im koptischen Kunstbereich, an einer kleinen Flasche des Museums zu Kairo auftaucht, und nun zusammen mit einer Kreuzkomposition der Art, wie sie in die unmittelbare Deszendenz vom Kreis-Kreuz-Schema hineingehört⁸²). - Endlich finden wir in der insularen, irischen Kunst des 8. Jahrhunderts ein Zeugnis unserer Abbreviation des christlichen Kosmos wieder, in der Chi-Komposition des Book of Kells⁸³) (*Taf. 36, 3*). Entsprechend der Form des Buches ist das Quadrat ins Rechteck übersetzt, aber die dem Zentrum zugewendeten vier Evangelistensymbole bestätigen die allgemeine Gültigkeit, die dieses Schema inzwischen gewonnen hat. In den konkav gerundeten äußeren Ecken der Miniatur scheint - wie auf der kleinen Kairoer Flasche und auch in dem oben erwähnten Stein aus Leutesdorf (Anm. 69) - noch ein Zwickel als Überrest der ursprünglichen, räumlich gemeinten Wölbungsbilder verblieben zu sein.

Das Zentrum dieses großartigen Blattes im Book of Kells wird von einer Raute eingenommen, und tatsächlich erweist sich die Raute dem Diagonalkreuz im Quadrat als sehr verwandt. Seit Isidor von Sevilla wird das Welt-schema durch eine sphärische Raute schematisch dargestellt, so wie es die Kompilatoren der karolingischen Zeit wohl unbesehens übernommen haben⁸⁴). In einem stets weitergehenden, teils vereinfachenden, teils bereichernden Prozeß vollzieht sich die weitere Entwicklung dieser Formvorstellung; die Grundstruktur bleibt dabei weitgehend erhalten, wie der Vergleich zwischen zwei Miniaturen des 9. und des 13. Jahrhundert lehrt⁸⁵), während der sphärische Charakter inzwischen verloren geht. Die Raute als Zentrum des Weltganzen tritt, in etwa vergleichbar dem Blatt aus dem Book of Kells, auch in Spanien noch einmal auf, und zwar in der Bibel aus Sant Pere de Roda, die

⁸⁰) J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (1903) Taf. 25. Schema in Nachzeichnung bei P. Markthaler, Die dekorativen Konstruktionen der Katakombendecken Roms (in: Röm. Quartalschr. 1927) Abb. 4.

⁸¹) H. Schäfer, Weltgebäude der alten Ägypter (1928) 93 Abb. 11. Nach R. Lepsius, Die Wandgemälde, Kgl. Mus. Berlin, Taf. 35. - Vgl. auch R. Eisler, Sternenmantel und Himmelszelt (1910) 337 u. passim, sowie H. P. l'Orange, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World (1953).

⁸²) J. Strzygowski a. a. O. 249 Abb. 311, 312. - Auch V. H. Elbern a. a. O. 16 Abb. 12.

⁸³) E. H. Zimmermann, Abb. a. a. O. III Taf. 176, 290v.

⁸⁴) Isidor v. Sevilla, De natura rerum liber, VII u. XI. - J. P. Migne PL. 83, 974 f., 981, 2. - E. Beer, Die Rose der Kathedrale von Lausanne (1952) 18 ff. u. passim.

⁸⁵) Wien, Ö. N. B. Cod. 387, 14r, Abb. bei E. Beer a. a. O. Abb. 56. - Paris, Arsenalbibl. M. 3516, 179r, Weltkarte; E. Beer a. a. O. Abb. 10.

dem Anfang des 11. Jahrhunderts zugehört⁸⁶): der Erdkreis wird von einem Diagonalkreuz in vier Teile zerteilt, am Schnittpunkt sitzt eine kleine Raute.

Zur engen Verwandtschaft zwischen dem Diagonalkreuzschema und den zahlreichen Rautenkompositionen des frühen Mittelalters soll an dieser Stelle nichts weiter gesagt werden⁸⁷). Ihre Berührung tritt jedoch an einer aus Tours stammenden karolingischen Miniatur der Bamberger Staatsbibliothek (*Taf. 36, 4*) noch einmal besonders deutlich zutage⁸⁸), wenn dort das Lamm mit Kelch, vom Clipeus umschlossen, im Schnittpunkt eines von Lanze und Ysopstab gebildeten Diagonalkreuzes steht, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, eingerahmt von der heiligen, geheimnisvoll gebliebenen Form der Raute⁸⁹), die wiederum von den vier Evangelisten begleitet und von einem Rechteck, das heißt einem gemeinten Quadrat umschlossen wird.

Gerade an dieser Cimelie wird eine wichtige Erscheinung erneut besonders deutlich: die Vertauschbarkeit und Auswechselbarkeit der Elemente des Kompositionsschemas, wie sie bereits an den Gewölbemosaiken frühchristlicher und ravenntischer Bauten zu beobachten war⁹⁰). Sie gründet darin, daß in sinnerefüllten Zusammenhängen immer mehr die formalen Elemente 'gesehen' werden. Von da aus ist es bis zu ihrer Verwendung als Formeln nicht mehr weit. Das mit Bedeutung geladene Bildelement wird dann zum beliebig verwendbaren Topos oder gar zur bloßen Vokabel. So erklärt sich von innen heraus die Möglichkeit der Umsetzung von Bildern in unbildliche Schemata. - Die gleiche Miniatur läßt aber gleichzeitig die der karolingischen Kunst eigene Tendenz hervortreten, bildlos gewordene Kompositionen wieder figürlich durchzugestalten⁹¹). Obwohl innerhalb des gleichen kosmologischen Vorstellungsgebietes stehend, gehört in diese 'Renaissance' des Figürlichen sicherlich nicht hinein eine Kosmosdarstellung in der Art des Reimser Liber Pontificatis⁹²). Als menschliche Gestalt, mit Armen und Beinen diagonal in die Ecken eines Rechteckes (= Quadrates) ausgebreitet, wird 'Aer' wiedergegeben. Er liegt über einem breiten Ring ausgespannt, in dem die neun Musen dargestellt sind, und in den Zwickeln finden sich, namentlich gekennzeichnet, Arion, Pythagoras und Orpheus. Ob einer Komposition dieser Art, die im Mittelalter nicht allein steht, eine eigene Tradition antiker figürlicher Diagonalkompositionen

⁸⁶) W. Neuß, Die katalanische Bibelillustration (1922) 35, Abb. 2.

⁸⁷) Vgl. zu dieser Frage F. Rademacher, Der Trierer Egbertschrein (in: Trierer Zeitschr. 11, 1936, 144 ff.).

⁸⁸) Bamberg, Staatsbibl. A I 5, 2. Viertel 9. Jahrhdt., A. Boinet, La miniature carolingienne (1913) XXIX. - W. Messerer, Der Bamberger Domschatz (1952) 45, Taf. 4.

⁸⁹) F. Cabrol - H. Leclercq, Dictionnaire IX 2, 2520 f.

⁹⁰) Vgl. auch E. Schlee a. a. O. 69 f.

⁹¹) Bedeutendstes Beispiel hierzu der Goldaltar von Mailand. Vgl. V. H. Elbern, a. a. O. 17. Ferner ders., Der karolingische Goldaltar von Mailand (in: Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft II, 1952). - Der Prozeß nimmt in ottonischer Zeit einerseits an Intensität zu, wie Aschaffenburg Hofbibl. Ms. 2 zeigt (A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit [1953] Nr. 21), andererseits greift sie bei Gelegenheit auch auf das gänzlich unfigürliche Schema zurück, z. B. im Golddeckel des Reichenauer Evangeliers München Staatsbibl. Clm. 4454 (Kat. 'Ars Sacra' [1950] Nr. 93); W. Otto, Reichenauer Goldtreibarbeiten (in: Zeitschr. f. Kunstgeschichte 13, 1950) 39 ff., W. Messerer a. a. O. Nr. 32, 33.

⁹²) J. Baltrusaitis, L'image du monde céleste du 9e au 12e siècle (in: Gazette des Beaux Arts [1938]) II 147 Abb. 13.

kosmologischen Charakters zugrundeliegt, ist nicht erwiesen, darf aber angenommen werden. Darauf lassen Darstellungen im Zusammenhang des Ixionmythos schließen⁹³). Aus einer solchen figürlichen Tradition mag entfernt auch noch eine Darstellung im Isidorkodex Nr. 237 von St. Gallen herühren (Abb. 4), wo über einer Weltkarte das Bild des Gekreuzigten erscheint - mit ausgebreiteten Armen, ohne Kreuz⁹⁴): die Weltkarte vertritt das kosmologische Diagonalkreuz.

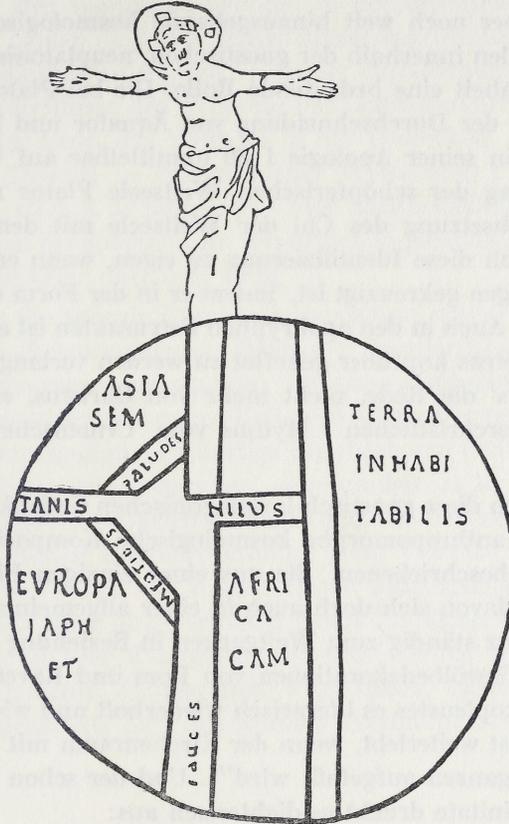


Abb. 4. Weltkarte im Isidorkodex Nr. 237.
(St. Gallen, Stiftsbibliothek)

Sind nun die Formen und manche ikonographische Elemente des mittelalterlichen kosmologischen Schemas der antiken Welt entnommen, so ist eine solche Übernahme durch die christliche Ikonographie nicht denkbar ohne die Überzeugung von der theologischen Richtigkeit dieser Kompositionen. Uralte Gläubigkeiten und Vorstellungen, von denen aus die ungeheure und viele Jahrhunderte andauernde Wirkung dieser Bildstrukturen erklärlich wird,

⁹³) Vgl. Festschr. Röm.-Germ. Zentral-Museum Mainz (1927) Taf. 20. W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie 2 (1890) 770.

⁹⁴) K. Miller, *Mappae Mundi: Die ältesten Weltkarten VI* (1898) 58; - J. Reil, *Die frühchristlichen Darstellungen* Taf. IV u. S. 112 f.

vermengen sich mit christlichen Spekulationen. Die Situation des himmlischen Jerusalem, des neuen Kosmos, wird in der Apokalypse beschrieben als 'civitas in quadro posita, et longitudo eius tanta est quanta et latitudo . . . et longitudo et altitudo et latitudo eius aequalia sunt . . .'⁹⁵). Für den oben zitierten Cyrill von Jerusalem (Anm. 20) steht im Mittelpunkt der Erde das Kreuz: 'An ihm hat der Erlöser die Arme ausgebreitet, um die Enden der Erde zu umfassen'. Das Kreuz und der im Kreuzform an ihm hängende Christus werden identifiziert.

Andere, darüber noch weit hinausgehende kosmologisch bestimmte Gedankengänge spielen innerhalb der gnostischen, neuplatonischen Spekulation der alten Christenheit eine bedeutende Rolle. Die bei Plato (Timaios 8) genannte Chi-Figur der Durchschneidung von Äquator und Ekliptik wird bereits von Justin in seiner Apologie I 60 unmittelbar auf Christus bezogen. Der Identifizierung der schöpferischen Weltseele Platos mit Christus entspricht die Gleichsetzung des Chi der Weltseele mit dem Kreuze Christi. Irenäus macht sich diese Identifizierung zu eigen, wenn er sagt, daß Gottes Sohn in allen Dingen gekreuzigt ist, 'indem er in der Form des Kreuzes allem aufgeprägt ist'⁹⁶). Auch in den apokryphen Petrusakten ist es das Chi-förmige Kreuz, auf das Petrus kopfüber geheftet zu werden verlangt⁹⁷). Hier ist vom 'Protos Anthropos' die Rede, nicht mehr von Christus, eine Kombination, die ohne den - vorchristlichen - Mythos vom 'Urmenschen' unverständlich bleibt.

Wenn nun auch diese gnostisch-kosmogonischen Gedankengänge volle Bedeutung nur für anthropomorphe kosmologische Kompositionen gewinnen, zumal den eben beschriebenen, die aus einer einzigen Figur bestehen, so scheint manches davon sich doch auch in einer allgemeinen Tendenz auszudrücken, das Kreuz ständig zum Weltganzen in Beziehung zu setzen. Bereits die musivischen Gewölbekorationen von Rom und Ravenna zeigten es, so wie Kosmas Indikopleustes es literarisch wiederholt und wie es in der byzantinischen Baukunst weiterlebt, wenn der Kirchenraum mit seiner Kreuzform als Bild des Weltganzen aufgefaßt wird⁹⁸). Und der schon benannte Dichter des Carmen de trinitate drückt es dichterisch aus:

Cur tamen hanc speciem teneat crucis edita forma
 Monstrat adorandum tota ratione character.
 Quod divisa nota est in partes quattuor extans,
 Dat mundi dominum cognosci et archangelos omnes.
 Tot regit ipse plagas, caeli quot crux videt oras⁹⁹).

⁹⁵) Apoc. XXI 16.

⁹⁶) Epideixis I 34.

⁹⁷) Actus Petri Verc. 37. - Vgl. zu den letzten Gedankengängen W. Bousset, Platons Weltseele und das Kreuz Christi (in: Zeitschr. f. neutestamentliche Wissenschaft 14, 1913) 273 ff.

⁹⁸) H. Sedlmayr, Architektur als abbildende Kunst (in: Sitzungsber. d. Österr. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl. 225, 3 [1948] 15). - N. Brunov - M. Alpatov, Altrussische Kunst (1932) 206 f.

⁹⁹) Carmina Orientio tributa: De trinitate, Verse 66 ff., (in: CSAV 246). Vgl. Anm. 25.

Weshalb des Kreuzes erhabene Form aber diese Gestalt hat,
 Zeigt das anbetungswürdige Zeichen mit aller Deutlichkeit.
 Was da zerteilt in vier Richtungen weist,
 Gibt den Herrn der Welt zu erkennen und die Erzengel alle:
 Soviel Zonen beherrscht er, wie das Kreuz Horizonte erblickt.

Bereits die frühchristliche Zeit hat an diese Gedankengänge ein vielschichtiges System von bildlichen Spekulationen und formalen Bezügen angeschlossen. Den vier Weltecken gehören in der orphischen Lehre die vier Elemente zu und beiden sind vier Jenseitsflüsse zugeordnet, die dann zu den christlichen Paradiesflüssen werden¹⁰⁰). In der christlichen Ikonographie entspringen die Paradiesflüsse den Wurzeln des Lebensbaumes und strömen bis an die Grenzen der Erde, das heißt bis in die Weltecken, wie es ein Bodenmosaik aus Die (Drôme) in vollkommener Weise zeigt (*Taf. 36, 1*), dessen frühe Datierung - etwa 8. Jahrhundert - hier nachdrücklich verteidigt sei¹⁰¹). Dem widersprechen die späteren, im wesentlichen gleichlautenden Kreuzfüße von Hannover und Chur durchaus nicht¹⁰²).

Damit gelangt die sakrale Diagonalkomposition erneut in einen weiteren ikonographischen Zusammenhang. Denn die Paradiesflüsse stehen niemals allein: sie gehen von etwas aus, sind nur Teil eines symbolischen, ja kosmisch-mystischen Ganzen, dem eine ganze Kette von Vierergruppen zugehört. Nachdem einmal die ursprüngliche großartige Gleichsetzung der Paradiesquelle mit der Weisheit Christi, dem 'fons vitae' abgewandelt ist in eine Vierzahl von Flüssen (der Gnade), die zunächst die vier Tugenden bedeuten, wird auf Grund der zahlensymbolischen Übereinstimmung diese Vierzahl der Paradiesflüsse in eine unendliche Vielfalt von Begriffsreihen hineingezogen, deren anfänglich kosmologischer Sinn lange erhalten bleibt¹⁰³). Denn zu diesen Vierzahlgruppen gehören die vier Evangelisten ebenso wie die Himmelsrichtungen, Weltgegenden, Elemente, Jahreszeiten, Tageszeiten, Lebensalter - wie denn die Vierzahl die geheiligte Zahl des Kosmos überhaupt ist¹⁰⁴).

VI.

Die Symbolik der Paradiesflüsse als der 'lebendigen Ströme Christi', der Evangelisten, wäre nicht vollständig, wenn nicht ein Element benannt würde, das ein hervorragendes Kennzeichen vieler Kompositionen ihres ikonographischen Umkreises ist, vor allem der ältesten unter ihnen. Paulinus von Nola spricht es in der von ihm verfaßten Beischrift des Apsismosaiks in der Felixbasilika zu Nola (*Taf. 36, 2*) aus:

¹⁰⁰) R. Eisler a. a. O. 480 f.

¹⁰¹) F. Cabrol - H. Leclercq: Dictionnaire IV Abb. 3733. - E. Schlee a. a. O. 121, Abb. 9.

¹⁰²) E. Schlee a. a. O. 101 f.

¹⁰³) E. Schlee a. a. O. 30 ff.

¹⁰⁴) Bereits vom hl. Augustinus ausgesprochen, Serm. 252, 10, zitiert bei Fr. X. Kraus, Realencyclopädie der christlichen Alterthümer (1882) II 999. Vgl. auch J. Sauer, Zur Symbolik des Kirchengebäudes (1924) 64 ff. und R. Eisler a. a. O. 337.

Petram superstat ipsa petra ecclesiae,
De qua sonori quattuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina¹⁰⁵).

Er selbst, der Felsen der Kirche steht auf dem Felsenhügel,
Aus dem vier rauschende Quellen strömen,
Die Evangelisten, lebendige Flüsse Christi.

In diesen Worten wird eine zweigeschossige Komposition geschildert, in deren unterem Teil die dem Hügel entströmenden vier Paradiesflüsse dargestellt sind, in deren oberem aber die 'petra ecclesiae', das Kreuz, d. h. Christus selber steht: so, wie es in zahlreichen frühchristlichen Apsisprogrammen wiederkehrt, von denen die in Nola, im Lateran und in Alt-St. Peter den Versen des Paulinus besonders eng entsprechen¹⁰⁶). Die 'Sedia di S. Marco' zu Venedig bildet das gleiche Programm ab, und es ist besonders interessant, daran die fortschreitende Abstraktion und die Aufteilung des Zusammenhanges in einzelne Bildelemente zu beobachten¹⁰⁷).

Uns möchte scheinen, daß auch noch auf der erwähnten Weltkarte des St. Gallener Kodex (*Abb. 4*) ein Reflex solcher Bildgedanken vorliegt. Nur sind eben die Bildelemente auswechselbar geworden - Weltkarte oder Paradiesflüsse können ohne Schwierigkeit gleichgesetzt werden. In unmittelbarer Weise als die Miniatur aber dürfte die Stele von Moselkern diese Gedankengänge widerspiegeln. Hier sind es nicht die Paradiesflüsse, sondern vielleicht eher die monumentalen Kompositionen des im Gewölbe verbildlichten Kosmos, die über manche Stufe hinweg zum unbildlichen, geheimnisvollen Symbol geworden sind. In der Grundbeziehung aber ist das noch stark genug, um die darüber erhobene Darstellung Christi am Kreuz hervorzurufen, die uns in dieser Zeit und in diesem Lande so unerwartet begegnet. In der Disposition der beiden Bildfelder des Moselkerner Steines erscheint damit wieder ein Element, das gesondert betrachtet werden muß, weil es noch weitergehende Bezüge wachruft: es ist das Motiv der 'exaltatio', der 'Erhöhung'.

In der frühchristlichen Ikonographie erscheint die 'exaltatio' meist im Zusammenhang mit dem Lamme, dem apokalyptischen Ausgangspunkt der ganzen Konzeption entsprechend. Mit dem Parusiegedanken verbindet sich aber schon seit dem 4. Jahrhundert die antike Idee der Apotheose, wie es eine Reihe von bildlichen Zeugnissen bestätigt¹⁰⁸). Liegt nun auch in diesen Bildern neben ihrem trinitarischen Gehalt¹⁰⁹) der Hauptakzent auf der 'Himmelsliturgie', dem Vorgang der Anbetung des Lammes, so ist doch in der Darstellung

¹⁰⁵) Vgl. F. Wickhoff, Das Apsismosaik in der Basl. des hl. Felix zu Nola, Versuch einer Rekonstruktion (in: Röm. Quschr. 3, 1889, II) 158 ff. - Neuerdings: Th. Klauser, Die Inschrift der neugefundenen altchristlichen Bauanlage in Ostia (in: Röm. Quschr. 47, 1939) 25 ff. und G. Bandmann, Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie (in: Das Münster 5, 1952) 6.

¹⁰⁶) In der Rekonstruktion von G. Bandmann a. a. O. Abb. 6 ff.

¹⁰⁷) A. Grabar, La Sedia di S. Marco à Venise (in: Cah. Archéol. 7 [1954]) 19 ff.

¹⁰⁸) U. a. Stadttorsarkophag von S. Ambrogio zu Mailand, J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi (1932) Taf. CLXXXVIII, das Fresko aus Ss. Pietro e Marcellino zu Rom, J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (1903) Taf. 252, das Kästchen aus Pola, Riv. Archeol. Crist. 1935, 153 Abb. 9. Vgl. hierzu F. v. d. Meer, Majestas Domini (1938) 84 ff.

¹⁰⁹) G. Bandmann a. a. O. 6. - W. Braunfels, Die heilige Dreifaltigkeit (1954) XIV f.

des Lammes selber ein Bezug auf die Passion unverkennbar. Das Lamm tritt in unmittelbare Beziehung zum Kreuz, das auch als triumphale 'Crux Gemmata' das Denkmal der Passion bleibt, und zusammen mit dem Kreuz erfährt es 'exaltatio' und 'adoratio' durch die Ältesten, die Lämmer oder andere Gestalten. Vor allem die alte, beglaubigte Wiedergabe des Apsismosaiks der römischen Peterskirche zeigt den Passionszusammenhang deutlich im Passionskelch neben dem Lamm¹¹⁰⁾ - ohne daß freilich dieser Gedanke zu sehr betont werden dürfte.

Durch die Teilung der Komposition in zwei Abschnitte, wie sie auch in der Apsis von Alt-St. Peter vorgenommen ist, wird einerseits der Zusammenhang des Lammes mit den Paradiesflüssen, über denen es erhöht steht, und andererseits der des Lammes mit dem Kreuze deutlich. Endlich gehört dazu der Zusammenhang des Kreuzes mit dem Throne, der in der Etoimasie einen selbstständigen bildlichen Ausdruck gefunden hat: im 'leeren Thron', der mit der Zeit ebenfalls seinen apokalyptischen Sinn verloren hat und zum Symbol für den in geheimnisvoller Weise anwesenden Christus geworden ist. In ihre Isolierung und die Einfügung in andere Zusammenhänge hinein nimmt die Etoimasie das Passionelement mit. So kommt es, daß zum byzantinischen Etoimasietyp Lanze, Ysopstab und Dornenkrone gehören, wie es das Mosaik von Torcello erkennen läßt, wie es aber bereits im - erneuerten - Apsismosaik von St. Paul vor den Mauern zu Rom vorgebildet ist¹¹¹⁾. Thron, Lamm, Kreuz und Paradiesflüsse sind schließlich ebenfalls auswechselbare Bildelemente geworden, so daß auch hier der Weg zu zahlreichen Verbindungen frei ist¹¹²⁾. Wie bereits weiter oben angedeutet, gehört zur Auswechselbarkeit, daß figürliche Elemente unfigürlich werden können und umgekehrt die symbolischen figürlich; es gehört dazu, daß die sich reich entwickelnden Bilder wieder auf ihren Kern zusammenschrumpfen können, so daß dann Symbole stellvertretend für einen ganzen Bildzusammenhang eintreten. Hier erst wird in vollem Ausmaß deutlich, was es ikonographisch heißen kann, wenn einzelne 'Vokabeln' für einen ganzen, bekannten heiligen 'Text' eingesetzt werden.

So dürfen also Bildvorstellungen und Bildbegriffe wie 'exaltatio', 'Etoimasia', 'Crux Gemmata', 'Paradiesflüsse' isoliert genommen werden, so wie sie selber sich aus ihren ursprünglichen Bindungen herausgelöst haben, um in immer neue Bilder dienend einzutreten. Eine solche Entwicklung aber kam der fränkisch-germanischen Eigenart entgegen, übernommene sakrale Figurenbilder, in denen man geheimnisvolle Kräfte wirksam wußte, umzuwandeln in vom Figürlichen weitgehend abstrahierte 'Heilsbilder'. Das Bild, das damit auf das Wesentliche des gedanklichen Inhalts reduziert wird, ja zum Orna-

¹¹⁰⁾ J. Wilpert, Mosaiken und Malereien I Abb. 114. - Schüller-Piroli, 2000 Jahre Sankt Peter (1950) 95A u. 101 ff. - Zur Frage der Authentizität des Apsismosaiks von S. Peter vgl. E. Schlee a. a. O. 53.

¹¹¹⁾ F. v. d. Meer a. a. O. 220 ff., Abb. 49 ff. u. S. 240. - A. Grabar a. a. O. - C. O. Nordström, Ravenna-Studien (1953) 46 ff. Dort wird der Passionsbezug nicht erwähnt.

¹¹²⁾ Vgl. E. Schlee a. a. O. 52, 54, 70 f. - Zum Wechsel von der symbolischen zur figür-apokalyptischen Christuslamme als Triumphbekenntnis der Reichskirche (Diss. Straßburg lichen Ikonographie vgl. auch K. Künstle a. a. O. 558, ferner F. Meinecke, Das Symbol des 1908) 61 ff.

ment erstarren kann, erhält damit doch auch einen weit allgemeineren Charakter und gleichzeitig ausgedehntere Gültigkeit und umfassendere 'Wirkkraft'¹¹³⁾.

Es darf nicht angenommen werden, daß ein Mal wie die Stele aus Moselkern in den hier aufgewiesenen, tieferen Bezügen zur Entstehungszeit selber durchschaut worden sei, zumal diese sowohl formalen wie auch ikonographisch-inhaltlichen Charakters sind. Nur in ihrem allgemein sakralen und heilsmäßigen Charakter kann sie jedermann einsichtig gewesen sein. In ihrer heilbildlichen Konsequenz ist die Stele aber etwas ganz Besonderes: die Darstellung des am Kreuze stehenden Christus in seiner atavistischen Geometrisierung, die zweifache Andeutung eines vielleicht trinitarischen Residuums in den Dreiergruppen der kleinen Kreuze, die 'exaltatio crucis' über einem Gebilde, in dem gleicherweise die kosmologisch bestimmten Bildgesetze alter Gewölbegliederungen mitsprechen wie auch die der Zahlensymbolik verpflichteten Paradiesschemata der frühen Apsisbilder, diese Verbindung ist in ihrer Art einmalig und darum ein umso kostbareres Zeugnis vorkarolingischer Ikonographie.

VII.

Noch eine letzte Frage muß gestellt werden: Wie ist das Ergebnis so vieler Bezüge in seinem Fundort erklärlich, woher kann die Stele von Moselkern abgeleitet werden?

Es bieten sich drei Möglichkeiten an, die kurz durchzuprüfen sind. Da ist erstens die heute übliche Herleitung aus dem Bereich der koptischen Kunst. Zu den oben angeführten Denkmälern seien hier zwei weitere angemerkt, die das Bild vervollständigen helfen: ein Stein aus Kairo¹¹⁴⁾ weist eine doppelgeschossige Komposition auf, in deren unterem fast quadratischem Teil ein kleines griechisches Kreuz sitzt, das von palmenartigen Ritzungen begleitet wird. Im oberen Feld, das gleichfalls einem Quadrat entspricht, ist ein Chi in mehreren parallelen Linien eingezeichnet. Statt eines zentralen Kreuzes finden wir ein kleines Rund zwischen den beiden oberen Armen des Chi. Offenbar ist dies nur im Rückgriff auf den Nilschlüssel zu erklären. - Auch sonst ist die Diagonalkomposition der koptischen Kunst nicht ganz fremd, wie ein anderer Stein aus Kairo zeigt, der sie in der Mitte, in einer Vielzahl kleinerer Kreuze und zweier Nilschlüssel aufweist¹¹⁵⁾ (*Abb. 1*). - Mehr kann über eine Teilhabe der koptischen Kunst an der Gliederung der Moselkerner Stele aber nicht gesagt werden. Da ihr vor allem eine reliefische Darstellung Christi am Kreuz von der hier zur Frage stehenden Art völlig fremd zu sein scheint, ist an eine direkte Ableitung nicht zu denken.

Die zweite Möglichkeit ist die Herleitung aus der insularen Kunst. Das überzeugende, ja bestechende Vergleichsbeispiel aus Carndonagh (*Taf. 34*) ist

¹¹³⁾ H. Zeiß a. a. O. passim. - S. Fuchs, Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen (1938) 39.

¹¹⁴⁾ L. Coutil a. a. O. Taf. zu S. 28, Nr. 5.

¹¹⁵⁾ L. Coutil a. a. O. Nr. 9.

jedoch auch in Irland wenn nicht einzigartig, so doch vereinzelt. Immerhin gibt es im frühmittelalterlichen Europa keinen Kunstkreis, dem die plastische Darstellung Christi am Kreuz auch nur annähernd so geläufig wäre wie dem irisch-insularen. Es läge daher nahe, den irischen Einfluß auf dem Kontinent im 7. Jahrhundert für das Eindringen dieser Darstellungsweise verantwortlich zu machen. Bei der Intensität der irischen Einwirkung auf das fränkische Gallien - man hat das fränkische Reich die 'einzige große Eroberung Irlands' genannt - mag das nicht undenkbar sein¹¹⁶). Andererseits sind Diagonalkompositionen der irischen Kunst nicht sehr vertraut. So darf man sagen, daß auch eine ausschließliche Einflußnahme irischer Bildschöpfungen auf den Künstler der Stele aus Moselkern nicht anzunehmen ist.

Es bleibt daher wichtig, drittens die im Lande liegende Tradition stärker, als dies bisher geschehen ist, in die Versuche zur Ausdeutung und zur Herkunftsbestimmung der Stele miteinzubeziehen. Für die Diagonalkomposition konnte nun eine nicht geringe Anzahl einheimischer Parallelen aufgewiesen werden. Auch die doppelgeschossigen Kompositionen fanden sich vertreten, wie das Beispiel aus Mainz (*Abb. 2*; s. Anm. 65) zeigte. Die christliche Tradition im linksrheinischen Rheinland und im Moselgebiet ist ja auch so stark, daß diese von Franken besiedelten Gebiete schon im 7. Jahrhundert nicht mehr zum Missionsgebiet gerechnet werden¹¹⁷).

Daß die Komposition des Steines von Moselkern aber in keiner Weise eine 'Bilderfindung' der fränkischen Kirche sein kann, zeigten die Denkmäler, mit denen sie in weitem Ausgreifen zu vergleichen war, und das zeigt ferner die ganze Tendenz dieser Kunst um 700, in welche Zeit der Stein auf Grund aller Anzeichen und wesentlich in Übereinstimmung mit der bisherigen Forschung datiert werden kann. Allgemein gesagt, ist eine Klärung der Herkunft nur im Rückgriff auf den mediterranen Kulturkreis möglich. Nun ist der Zustrom mittelmeerischen Formengutes in die Gebiete am Rhein seit langem beobachtet und näher bestimmt worden¹¹⁸). Aber auch für Irland, das schon im Altertum eine Brückenstellung vom Mittelmeer zur britannischen Großinsel eingenommen hat¹¹⁹), ist der mediterrane Einfluß längst erkannt und seine Mächtigkeit immer neu bestätigt worden. Wenn vor allem für Irland dabei immer auf die koptische Kunst als die Hauptquelle hingewiesen worden ist, so scheint das einseitig¹²⁰). Eher sollte wohl von allgemein mediterranem

¹¹⁶) W. Levison, Die Iren und die fränkische Kirche (in: *Histor. Zeitschr.* 109, 1912) 1 ff. - L. Gougaud, Sur les routes de Rome et sur le Rhin avec les 'peregrini' insulaires (in: *Rev. d'Hist. Eccles.* XXIX 1933) 253 ff.

¹¹⁷) Th. Schieffer, Winfrid-Bonifatius und die christliche Grundlegung Europas (1954) 83 u. a. a. O.

¹¹⁸) F. Rademacher, Frühkaroling. Grabsteine 276 ff. - J. Werner, Münzdatierte austrasische Grabfunde (1935) 76 ff. - Ders., Koptisches und italisches Bronzegereschirr (in: *Festgabe Th. Wiegand* [1938]) 74 ff. - F. Rademacher, Fränkische Goldscheibenfibeln (1940) 51.

¹¹⁹) Tacitus Agricola 24. - Vgl. V. Berardis, Italy und Ireland in the Middle Ages (1950) 21 ff.

¹²⁰) W. Read Hovey, Sources of the Irish Illuminative Art (in: *Art Studies* 6, 1928) 118 f. - W. Holmqvist, Kunstprobleme der Merowingerzeit (1939) passim. - N. Aberg a. a. O. 15 f., 30 ff., 106 f. - Extrem vertreten neuerdings von P. Paulsen, Koptische und irische Kunst und ihre Ausstrahlungen auf altgermanische Kulturen (in: *TRIBUS*, Jahrb. des Linden-Museums, Stuttgart 1952/53) 149-187. Vgl. dagegen die engen kulturellen Beziehungen Irlands zu Rom,

Einfluß die Rede sein, wenn uns auch der Boden des koptischen Ägypten mehr an frühem Material erhalten hat als die meisten anderen Gebiete am Mittelmeer. Im Hinweis darauf sollte auch die Stele aus Moselkern als mediterran bedingt gekennzeichnet werden.

Es liegt also im Bereich des - auf dem Wege über Gallien - mediterran beeinflussten Rhein- und Mosellandes eine ausreichende christliche und bildnerische Tradition vor, um die Stele aus Moselkern weitgehend zu erklären. Diese einheimische Komponente erweist sich als stark auch aus der - wenn gleich rudimentären und primitiven - Parallele im Stein von Remagen (*Taf. 30, 2*). Andererseits lassen sich wichtige Züge des Males nicht erklären ohne die Bezugnahme auf insulare Kunst, in der allein monumentale Durchbruchsarbeiten und vergleichbare Bildungen Christi am Kreuz zu finden sind.

Fassen wir den ikonographischen Gehalt der Stele aus Moselkern noch einmal kurz zusammen, so ergibt sich folgendes: Sie trägt eine der frühesten monumentalen Darstellungen Christi am Kreuz nördlich der Alpen, aber es ist eine Darstellung in größerem Zusammenhang. Das untere Feld des Steines stellt in der zahlensymbolisch geheiligten Diagonalkomposition in allgemeiner, geometrisch-symbolischer Form ein Zeichen für das dar, was in Verbindung mit der am Kreuze stehenden Person Christi als allgemeine Formulierung eines 'Heilszusammenhanges' verstanden werden kann. Von unten nach oben steigert sich so der Inhalt der Stele, von der geometrisch gefaßten, allgemeinen Konfiguration zur Gestalt des heilwirkenden Christus am Kreuze als dem Einmaligen, dem Erlöser. Diese innere, bedeutungsmäßige Steigerung findet ihren Widerhall und ihre Bestätigung in der formalen Steigerung, die wir an der Stele verfolgen können: von dem unteren unfigürlichen Gebilde, an dem sich Ritzungen fast ohne Andeutung von Plastizität finden, zum individuellen Bedeutungsträger des Oberteils, an dem die in der Zeit um 700 so seltene plastische Form wie eine Auszeichnung eintritt. Eine letzte Aufgipfelung erfährt das Mal aus Moselkern - inhaltlich wie formal und plastisch - in dem von drei Kreuzen umgebenen, kreisrunden Haupte Christi, das in seinen Größenverhältnissen alles andere weit überragt.

Aus dieser durchdachten Steigerung der formalen und ikonographischen Elemente ergibt sich, daß die Komposition der Stele aus Moselkern einer einheitlichen und bedeutenden künstlerischen und religiösen Konzeption zu verdanken ist. Vielleicht spricht sich in der Identifizierung des aufrecht am Kreuz stehenden Christus mit dem Heilszeichen des Kreuzes jene eingangs geschilderte Auffassung der fränkischen Kirche aus, die nicht die Darstellung des historischen Kreuzigungsvorganges mit figürlicher und symbolischer Begleitung anstrebt, wie die orientalische Christenheit, sondern eine eher ab-

V. Berardis a. a. O. 50 ff. - Für das irische Mönchtum überzeugend dargestellt bei J. Ryan, *Irish Monasticism, Origins and Early Development* (1931), v. a. 105 ff., 365 ff., 404 ff.

¹²¹⁾ J. Reil, *Die frühchristlichen Darstellungen* 18 u. Anm. 6. - Zu Venantius Fortunatus vgl. auch J. Fischer, *Die Völkerwanderung im Urteil der zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller Galliens unter Einbeziehung des hl. Augustinus* (Diss. Würzburg 1948) 147 u. 268.

strakte, verabsolutierende Weise der Darstellung vorzieht: den Christus, der nach dem poetischen Wort des Venantius Fortunatus (ca. 530-609) am Kreuze dem Tode die Macht nimmt, ein Gedanke, der noch in die karolingische Kunst nachwirkt¹²¹).

Aus diesen Erkenntnissen ergibt sich gleichzeitig die Einsicht, daß die Stele von Moselkern wohl nicht als Grabstein privater Bestimmung angesehen werden darf. Von den Hochkreuzen der insularen Kunst wissen wir, daß sie nur ausnahmsweise als Grabdenkmäler gedient haben¹²²). Die Tatsache, daß die Stele auf einem Friedhof gefunden worden ist, besagt grundsätzlich nichts gegen ihre überindividuelle Bestimmung, denn auch die Hochkreuze sind oft genug auf Friedhöfen aufgerichtet worden.

Als Kunstwerk einheitlicher Anlage, als durchdachte religiöse Komposition und als Mal allgemeiner Bedeutung, in der Form wie im Bildcharakter von gleicherweise durchdachter Stufung und Steigerung, nimmt somit die Stele von Moselkern unter den wenigen Bildern Christi am Kreuz, die uns aus der Frühzeit christlicher Kunst der germanischen Länder erhalten sind, einen hervorragenden Platz ein. Sie weist zurück in die Zeit der Bildwerdung der christlichen Heilszusammenhänge in den großen Apsis- und Gewölbekompositionen, - sie weist voraus ins Mittelalter, als selber zum Teil noch unfigürliche Inkunabel der zahllosen plastischen Darstellungen Christi am Kreuz, die die rheinische Kunst hervorgebracht hat. Für die Kunstgeschichte der vor-karolingischen Zeit ist sie ein neuer Hinweis auf die hohe ikonographische Bedeutung des Unfigürlichen und 'Ornamentalen'. Eine neue ikonographische Durchforschung der frühmittelalterlichen, ganz oder teilweise unfigürlichen Kunst scheint geboten.

¹²²) S. Pfeilstücker, Spätantikes und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst (in: Kunsth. Studien 19, 1936) 113 ff. - F. Henry, Irish Art 101 ff. - Vgl. auch: A. Kingsley Porter, The Crosses and Culture of Ireland (1931) passim.

Nachtrag zu S. 205 Anm. 93: Während der Drucklegung ist zu diesem Problemkreis ein wichtiger Beitrag erschienen (H. von Einem, Der Mainzer Kopf mit der Binde, in: Veröff. d. Arbeitsgem. f. Forschung d. Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswiss., Heft 37). Das Thema der anthropomorphen kosmologischen Figur wird darin für das hohe Mittelalter eindringlich durchforscht und hervorragend dokumentiert. Der 'Kosmosmensch' ist aber, trotz enger Übereinstimmungen mit der vitruvischen Proportionsfigur der Renaissance, kaum aus der im Mittelalter bildlich nicht bezeugten Tradition dieser abzuleiten. Allerdings wurzelt Vitruv seinerseits in der antiken kosmographischen Tradition, der seine Figur entnommen ist.

Nachweis der Abbildungsvorlagen.

- Abb. 1: L. Coutil, L'art mérovingien et carolingien (1930) Taf. zu S. 28
 Abb. 2: Jahresschr. f. d. Vorgeschichte d. sächsisch-thüringischen Länder 24, 1936, 260 ff. Abb. 2
 Abb. 3: Mémorial d'un voyage d'études de la Société Nationale des Antiquaires de France en Rhenanie (1953) 86
 Abb. 4: J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (1904) Taf. 4

- Taf. 29: Aufnahme: Rheinisches Landesmuseum Bonn
- Taf. 30, 1: Aufnahme: Reichsbahndirektionspräsident a. D. Dr. Schunck, Moselkern
- Taf. 30, 2: Aufnahme: Rheinisches Landesmuseum Bonn
- Taf. 30, 3: Aufnahme: Thüringer Museum Eisenach
- Taf. 31, 1: U. Rapp, Das Mysterienbild (1952) Abb. 2
- Taf. 31, 2 und 4: Aufnahmen: Rheinisches Landesmuseum Trier
- Taf. 31, 3: F. Henry, Irish Art in the early Christian Period² (1947) Taf. 16 b.
- Taf. 32, 1: E. H. Zimmermann, Die vorkarolingischen Miniaturen III 220 a
- Taf. 32, 2: J. Reil, Christus am Kreuz (1930) Taf. 1
- Taf. 32, 3: E. H. Zimmermann a. a. O. II 154 a
- Taf. 32, 4: Bonn. Jahrb. 151, 1951, Taf. 5, 2
- Taf. 33, 1: J. Baum, La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne (1937), Abb. 205
- Taf. 33, 2: R. Garucci, Storia dell' Arte Cristiana Taf. 434, 6
- Taf. 33, 3: J. Baum a. a. O. Taf. 24, 74
- Taf. 33, 4: J. Baum a. a. O. 24, 75
- Taf. 34: F. Henry a. a. O. Taf. 12
- Taf. 35, 1: J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Wandmalereien der kirchlichen Bauten vom IV. zum XIII. Jahrhundert (1917) III 75
- Taf. 35, 2: J. Wilpert a. a. O. III 86
- Taf. 36, 1: E. Schlee, Die Ikonographie der Paradiesesflüsse (1937) Abb. 9
- Taf. 36, 2: G. Bandmann, Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie (in: Das Münster 5, 1952, 6)
- Taf. 36, 3: E. H. Zimmermann a. a. O. III 176
- Taf. 36, 4: A. Boinet, La miniature carolingienne (1913) 29