

MEROWINGISCH ODER FRÜHROMANISCH?

Zur Stilbestimmung der frühmittelalterlichen primitiven Steinskulptur
und zur Geschichte des Grabmals im frühen Mittelalter

Meinem Lehrer Hans Janken zum 75. Geburtstag.

Das Römisch-Germanische Zentralmuseum enthält in seiner heutigen Aufstellung einen Saal mit Abgüssen von Steinskulpturen merowingischer und karolingischer Zeit aus verschiedenen Ländern Europas, die ein überraschend einheitliches Bild vom plastischen Stil einer Kunst vermitteln, die als letzte zwar noch unmittelbar aus den Traditionen der Spätantike lebt, formal aber zu den Anfangsstadien der antiken Kunst zurücklenkt¹⁾. Nur an einer Stelle wird dieser Eindruck gestört. An der einen Schmalwand befindet sich über dem Frontale des Ratchis- (bzw. Pemmo-)

¹⁾ Häufiger zitierte Werke, in denen man auch die ältere, hier nicht angeführte Literatur findet: Åberg I, II, III = N. Åberg, *The occident and the orient in the art of the seventh century*, Stockholm; I, *The British isles*, 1943; II, *Lombard Italy*, 1945; III, *The merovingian empire*, 1947. - *Antikenstudium* = Hamann-Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, Marburger Jb. f. Kunstwiss. 15, 1949/50, 157-250. - *Baum* = J. Baum, *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, 1937. - *BJ.* = Bonner Jahrbücher. - *BM.* = Bulletin Monumental. - *CA.* = Congrès Archéologique de France. - *Claussen* = Hilde Claussen, *Heiligengräber im Frankenreich*, ungedruckte Diss. Marburg 1950, bes. „Die Ausstattung . . .“ S. 230-282. - *Coutil* = L. Coutil, *L'art mérovingien et carolingien*, Bull. Soc. archéol. de Bordeaux 54, 1931, 1-138. - *Deschamps Rom. Pl.* = Paul Deschamps, *Die romanische Plastik Frankreichs*, 11. und 12. Jh., 1930. - *Ét. mér.* = Études mérovingiennes, Actes des Journées de Poitiers 1. bis 3. Mai 1952, Paris 1953. - *Frühe Kunst* = Hamann-Mac Lean und Jean Verrier, *Frühe Kunst im Westfränkischen Reich*, 1939. - *GdK* = Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, München 1951 u. 1956, Berlin 1955 u. 1957. - *Haseloff* = A. Haseloff, *Die vorromanische Plastik in Italien*, 1930. - *Hubert Art pr.* =

Jean Hubert, *L'art pré-roman*, 1938. - *Kat. Essen* = Ausstellung in Villa Hügel Essen, *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, 1956⁴. - *Lantier-Hubert* = R. Lantier und J. Hubert, *Les origines de l'art français*, 1947, 102-182; II. J. Hubert, *L'art mérovingien, l'art carolingien*. - *Lasteyrie Arch. rom.* = R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2e éd., 1929. - *Lazarusgrab* = Hamann (-Mac Lean), *Das Lazarusgrab in Autun*, Marburger Jb. f. Kunstwiss. 8/9, 1936, 182-328. - *Porter* = A. K. Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, 1923. - *RGZM Ww* = Wegweiser des Röm. German. Zentralmuseums Mainz. - *Wesenberg* = R. Wesenberg, *Bernwardinische Plastik*, 1955.

Abbildungsnachweis. RGZM: Taf. 14, 1-2. - Taf. 17, 5 verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Prof. Čubinašvili, Staatliches Institut für georgische Kunstgeschichte, Tbilissi (Tiflis). - *Archives Photographiques Paris*: Taf. 22, 5. - *Nach Ars Hispaniae* II, Fig. 321: Taf. 16, 2. - Aufnahme Marcel Durliat, Perpignan: Taf. 23, 3. - Alles übrige Bildarchiv Foto Marburg. - Abb. 1, 2, 7, 10: Zeichnungen des Verf. - Abb. 3 nach CA. 78, 1911, I, S. 81, Zeichnung E. Chauliat. - Abb. 4, 5, 11: Zeichnungen stud. phil. Joh. Heinrich Müller, Minden. - Abb. 6 nach Annales archéol. 18, 1858, 49-56. - Abb. 8, 9 nach CA. 79, 1912 II, S. 284, Zeichnung C. H. de Beaumont.

Altars in Cividale (Taf. 14,1)²⁾ aus der Zeit um 740 ein neuer Abguß der Kopfseite eines Sarkophages in Jouarre (Taf. 14, 2), der als Grabmal des im letzten Drittel des 7. Jh. noch nachweisbaren Heiligen Agilbert gilt³⁾. Während die übrigen in diesem Raum vereinigten Denkmäler ausnahmslos in völlig flachem, graviertem Relief gehalten sind, springt hier eine grundsätzlich andere Formgebung von ausgesprochener Plastik bei relativ geringer Relieffhöhe sofort in die Augen. Man wird sich also fragen müssen, welche gemeinsamen Kriterien bewirken jene Einheitlichkeit und wie ist die Besonderheit des Agilbertsarkophages zu verstehen. (Die Abbildungen übertreiben den Unterschied nicht. Beide Stücke sind in derselben Beleuchtung aufgenommen).

Der Bildhauer oder Steinmetz der spätmerowingischen und karolingischen Zeit - und nur um diese handelt es sich hier, im Gegensatz zum Elfenbeinschnitzer oder Modelleur der Edelmetallwerkstätten - verwendet im Relief nur drei primitive, im Grunde unplastische oder „vor“-plastische Arten der Formgebung⁴⁾: Für die Gesamtform das silhouettierende Ausschneiden

²⁾ Baum, S. 43, 116. - C. Cecchelli. I monumenti del Friuli dal secolo IV all' XI, vol. I, Cividale, 1943, 1 ff. mit tav. I. - Åberg II, 17 ff.

³⁾ Hubert Art. pr. 16-18, 132, 156-158, 173, Taf. 38. - R. Bernheimer, A sassian monument in merovingian France, *Ars Islamica* V, 2, 1938, 222 f. - A.K. Porter, *Spanish romanesque sculpture* I, 1928, 10, 11, 17, Taf. 9. - Rhetoré, *Les cryptes de Jouarre*, 1889, 8, Fig. 5. Hier (und ebenso von Couil S. 80 und von L. Bréhier, *Le Style roman*, 1941, S. 53) ohne nähere Begründung ins 11. Jh. datiert, gegenüber fast allen späteren Forschern, die zeitgenössische Entstehung annehmen. Deschamps in *BM*, 84, 1925, 77 (vgl. Anm. 73) datierte ihn zuerst ins 11., später ins 7. Jh. (*La sculpture française, époque romane*, 1947, S. 11). - J. Baum, *Vorromanische Kunst* (Bespr. v. Hubert Art pr.), *Neue Züricher Zeitung* 2058, 5.12.1939: Porter, der das Denkmal mit der karolingischen Renaissance in Zusammenhang bringt „dürfte gegenüber Hubert recht behalten, der das ungewöhnliche Denkmal in das späte 7. Jahrhundert datieren möchte“. - Agilbert, 650-661 Bischof von Winchester, 667 bis etwa 680 Bischof von Paris, zog sich gegen Ende seines Lebens nach Jouarre zurück und wurde hier in der dem Eremiten Paulus geweihten Kapelle beigesetzt. Schon frühzeitig wurde er als Heiliger verehrt. Die Kapelle, ein dreischiffiger Saal, wurde als Außenkrypta nachträglich quer an die gerade geschlossene Ostseite einer schon bestehenden Begräbniskirche, den Formen nach im 7. Jahr-

hundert, angebaut, wahrscheinlich auf Agilberts Veranlassung als Mausoleum für sich, den Stifter Ado, der um 630 das Kloster gründete, und die ersten vier Äbtissinnen. - Wegen der jetzigen Aufstellung des Sarkophages in einer Nische ist die Kopfseite nur im Abguß dem Studium zugänglich. Vgl. E. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, 1950, Abb. bei S. 95, und Hubert Art pr. Taf. 5; auf beiden Abbildungen links hinten.

⁴⁾ Die Begriffe „Plastik“ und „plastisch“ werden hier als ästhetische Kategorie verstanden. Vgl. R. Hamann, *Das Wesen des Plastischen, und Dekorative Plastik*, in *Zs. f. Ästh. u. allgem. Kunstwiss.* 3, 1908, 1-46, 255-87, 319-24, und in „*Aufsätze über Ästhetik*“, Marburg, 1948. Die Kategorie des Primitiven ist dort nicht berücksichtigt. Für primitive Stile gelten zwar einige Bestimmungen des „Archaischen“; primitive Stile unterscheiden sich aber vom Archaischen durch Ungenauigkeit oder Unsicherheit der Formgebung und ersetzen das plastische Verfahren der Modellierung teilweise durch Gravur. Wenn wir hier daher von „unplastisch“ oder „vorplastisch“ reden, widerspricht das nicht der Allgemeingültigkeit der Definition des Plastischen, sondern bezeichnet nur den rudimentären Charakter des Primitiven, bzw. den graduellen Unterschied zwischen primitiver und archaischer Skulptur. Vgl. hierzu die Bemerkungen weiter unten S. 166. Grundlegend für derartige Untersuchungen und Begriffsbestimmungen bleibt auch Riegls „*Spätromische Kunstindustrie*“, bes. Kap. 2,

der Figur, bzw. das Stehenlassen der Form im ausgehobenen Grunde, der, in geringer Tiefe, parallel zur vorderen Reliefebene verläuft (Flachschnitt, *taille en méplat*) - dabei wird mitunter eine pseudoplastische Wirkung der Form lediglich durch Abrunden oder Abschrägen der Kanten der im übrigen wie ausgestanzten Figuren erzielt - und ferner als Mittel, die Binnen- und Detailformen anzugeben, den Kerbschnitt oder die Ritzzeichnung. Das gilt schon für die aquitanischen Sarkophage des 5.-6. Jahrhunderts⁵⁾, für die gesamte Bauplastik seit der justinianischen Zeit bis zu den karolingischen Flechtwerksteinen des 8.-9. Jahrhunderts⁶⁾ sowie für alle Nachfolgewerke und Ableger dieser spät- oder nachantiken Skulptur im Westen und Norden Europas. (Weitere Beispiele in dem betreffenden Raum des Zentralmuseums⁷⁾: Ciborium, Kreuz und Schrankenfragment aus Ravenna, Ambo aus Romainmôtier⁸⁾, Sarkophag in Moissac⁹⁾, Zier- und Schrankenplatten aus Müstair (Graubünden)¹⁰⁾, St. Peter in Metz¹¹⁾ und Lauterach¹²⁾, Bauplastik aus Toledo und aus Santa Maria de Naranco und San Miguel de Lillo bei Oviedo¹³⁾. Als bezeichnendes Beispiel dieser Kunstübung mit figürlicher Darstellung sei statt des Ratchis-

(Neudruck Wien 1927, S. 83 ff.). Die Terminologie ist zwar eine andere, aber die ausschlaggebenden Beobachtungen Riegls sind auch in der Hamannschen Theorie der Plastik verarbeitet. - Zum Unterschied der Formbehandlung in verschiedenen Materialien vgl. den Anhang.

⁵⁾ J. B. Ward Perkins, *The Sculpture of Visigothic France*, *Archaeologia* 87, 1937 (ed. 1938), 79-128. - D. Fossard, *Répartition des sarcophages mérovingiens à décor en France*, in *Ét. mér.* 117-126; und *La chronologie des sarcophages d'Aquitaine*, in *Studi di ant. crist.* 22, 1957, 321-333. Für die Datierung sind ausschlaggebend: die Einheitlichkeit des Stiles (mit auffälligen Qualitätsunterschieden), die Entstehung in verhältnismäßig kurzer Zeit nahelegt; der Anschluß an südfranzösische Ausläufer frühchristlicher Figurensarkophage, m. a. W. vormerowingische Züge; die stilistische Verwandtschaft mit den Rankensäulen der Daurade, um 460 (Fossard, in *Studi*, Fig. 5. - *Musée nat. du Louvre*, M. Aubert und M. Beaulieu, *Descr. rais. des sculptures*, I, *Moyen Age*, 1950, Nr. 1-2) und mit den Konsulardiptychen des frühen 6. Jh. (Areobindus 506, Lucca; Philoxenus 525, Mailand und Paris; Justinus 540, Berlin, Delbrück, *Konsulardiptychen* Taf. 15, 30, 31, 34). Perkins setzt sie daher in die französische Westgotenzeit (420-507); über die Mitte des 6. Jh. wird man kaum hinausgehen können. Der stilistische Sachverhalt spricht jedenfalls gegen Verteilung der ganzen Gruppe auf zwei Jahrhunderte und mehr

(bis 1. H. 8. Jh.), die durch die ganz unsicheren traditionellen Zuschreibungen einzelner Stücke an bestimmte Personen nicht gerechtfertigt werden kann; diese geben bestenfalls Daten für die Zweitverwendung an.

⁶⁾ Außer Haseloff vgl. die grundlegenden Aufsätze von Th. v. Bogyay, *Zum Problem der Flechtwerksteine*, in *Forschungen zur Kunstgesch. und chr. Archäol.* 3, Karol. u. otton. Kunst, 1957, 262-276, und von Ginhart, Karaman und Kautzsch (dort zitiert).

⁷⁾ Die meisten Stücke abgebildet in *RGZM Ww.* 16, 1940.

⁸⁾ Haseloff Taf. 53. - J. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz I*, 1936, 61, Abb. 38. - *Lasteyrie Arch. rom.* Fig. 223.

⁹⁾ Hubert *Art pr.*, Taf. XXIX c. - Fossard, in *Studi* Fig. 1 (vgl. Anm. 5).

¹⁰⁾ J. Zemp, *Das Kloster St. - Johann zu Münster in Gr.*, o. J., Taf. 29-66. - *KD. der Schweiz*, Kanton Graubünden V, 1943, 306 ff. - *Akten z. 3. intern. Kongr. für Frühmittelalterforschung*, *Frühm. Kunst in den Alpenländern*, 1954, Fig. 101-106.

¹¹⁾ *CA* 83, 1920, Abb. S. 47 f. - Vgl. auch Anm. 70.

¹²⁾ J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters II*, *Deutschland, Frankreich und Britannien*, 1930 (*Hdb. d. Kunstwiss.*) Abb. 47. - *Carinthia I*, 132, 1942, S. 125, Abb. 23.

¹³⁾ *Ars Hispaniae II*, 1947, S. 346-363. - *Zu Toledo* vgl. *RGZM Ww.* 16, 1940.

Altars eines der besten und originellsten, sicher ins 7. Jh. zu datierenden Stücke aus Frankreich analysiert: Das Fragment mit zwei Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie in Poitiers (Taf. 18, 4)¹⁴), einem Ort, der auch in unserer weiteren Untersuchung eine wichtige Rolle spielen wird. Die Tatsache, daß die Querarme des Kreuzes in einer Zwischenschicht zwischen Grund- und Vorderfläche liegen, widerspricht der grundsätzlich unplastischen Flächigkeit des Reliefs nicht; es bedeutet nur eine Differenzierung dieses Prinzips und ist ein Kriterium der Qualität des Stückes innerhalb dieses Stilprinzips. Alle Formen sind in reiner Frontalität oder reinem Profil (Unterschenkel) dargestellt und liegen durchweg in der Vorderfläche des Reliefblockes. Man beachte besonders die wie Henkel an den Körper angelegten Arme, die wie abgeschnitten erscheinen dort, wo sie vom Körper überschritten gedacht sind. Daß diese Körperfigur wie eine Verbindung von Schnalle und Riemenzunge wirkt, verrät die Herkunft der Formenphantasie des Steinmetzen. Entsprechend sind die Haare wie eine spangenartige Einfassung um den Kopf gelegt. Der Grund ist senkrecht ausgehoben, die dabei entstehenden Kanten sind etwas abgerundet. Die unteren Kreuzarme und die Stufen der Säulenbasis sind in Kerbschnittmanier eingetieft, desgleichen die Falten des Schurzes und die Blätter des Kapitells (übrigens genau die gleiche Detailbehandlung wie bei den Engelgewändern auf dem Ratchisaltar). Die Formgrenzen (Gesicht-Haar, Leib-Schurz) sind eingekerbt und ebenfalls, an den Gesichtern nur einseitig, abgerundet. Im übrigen sind alle Formen absolut flach und platt. Die Binnenformen der Gesichter sind nur eingraviert. Die Begriffe Körper und Raum existieren für diesen Künstler nicht. Er kennt nur die durchbrochene Fläche, die dort, wo sie stehen bleibt, durch Gravierung bzw. Kerbschnitt - was grundsätzlich auch kein Unterschied ist - belebt werden kann. Einlegearbeit oder Zellenmosaik sind der Anschauungsbereich, in dem er - auch als Bildhauer - zu Hause ist. Als allgemeine stilistische Parallele auf deutschem Boden wäre die frühkarolingische Schrankenplatte mit Majestas-Darstellung aus Gondorf an der Mosel zu nennen (Taf. 17, 6)¹⁵). Auch für die merowingischen Tonreliefs gelten, selbst wenn hier die Gesamtform stärker gerundet (nicht ausgesprochen platt) gegeben ist, die gleichen Gesetze, wofür ich nur auf die kürzlich in diesem Jahrbuch behandelte Terrakottaplatte von Grésin verweise¹⁶).

Dem gegenüber fallen bei dem Majestas-Relief vom Agilbert-Sarkophag vier grundsätzliche Veränderungen auf. Erstens ist das Kerbschnittprinzip auf die Gesamtform angewandt: Mandorla und Flügelflächen sind schalenartig eingetieft. Zweitens entspricht den kontinuierlich schräg verlaufenden Mulden ein Herauswölben der Gesamtform in entsprechend gleichmäßiger Rundung.

¹⁴) Frühe Kunst S. 65, Nr. 37.

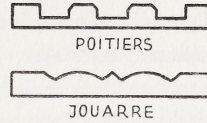
¹⁵) K. Böhner, Zur Deutung zweier frühmittelalterlicher Steindenkmäler im Rhein. Landes-Museum Bonn, BJ. 151, 1951, 108-115, bes. II, 110 ff. - F. Rademacher, Frühkarolingische Grabsteine im Landesmuseum zu Bonn, BJ. 143/144, II, 1939, 265-282. - W. Holmquist, Kunstprobleme der Merovingezeit, 1939, 223-228, Taf. LI und Germanic Art during the first millenium A. D., Stock-

holm 1955, 39, Abb. 62. - Baum Abb. 176. Seine Datierung „um 600“ ist nicht haltbar. - Mémorial d'un voyage d'études de la Soc. Nat. des Antiquaires de France en Rhénanie, Paris 1953, 88 f. - Vgl. allgemein zu dieser Stilanalyse auch R. Rey, L'art roman et ses origines, 1945, 73 ff., bes. S. 75 und K. Böhner, in Germania 28, 1944-50, 66.

¹⁶) 1, 1954, Taf. 21.

Der Kerbschnitt wird zur Schale für einen plastischen Kern. Das In-die-Tiefe-Gehen ist nicht, wie bei dem merowingischen Relief, ein treppenförmiges Absetzen der erhabenen Teile gegen den Grund, ein Aufhören der positiven Form. Hebungen und Senkungen sind vielmehr ein Kontinuum konvexer und konkaver Formen. Vgl. die schematische Darstellung der Reliefstrukturen in der nachstehenden Abb. 1. An die Stelle des Wechsels von erhabener Form und

Abb. 1.
Merowingische und
frühromanische Reliefstruktur.



leerer Hintergrundsfläche ist die totale Durchmodellierung der Relieffläche getreten. (Es ist der gleiche Unterschied, der die Nachbildung frühmittelalterlicher Ornamentik auf den romanischen Türstürzen in Moissac und Cahors vom Vorbild trennt und als solche erkennen läßt¹⁷). Drittens gibt es hier nicht mehr *nur* oder fast gar nicht mehr ein Nebeneinander von Formen in der Ebene, sondern es zeigt sich ein offensichtliches Bemühen um vielfache Schichtung als Darstellung von Überschneidungen, d. h. einer Formengebung, die wieder auf die Vorstellung einer räumlichen Ordnung von körperlichen Erscheinungsformen schließen läßt: Die Hände Christi liegen vor dem Buch, das Buch vor dem Gewand, das Obergewand über dem Untergewand, das Gewand mit seinen verschiedenen Faltschichten vor dem Körper, der Körper vor der Mandorlanische, die Füße auf dem Rahmen, die Haare auf den Schultern und um die Wölbung des Schädels herum, nicht neben dem Kopf wie in Poitiers. Viertens ist die Anordnung der Figuren nicht mehr ein relativ beliebiges oder, wie bei dem Gondorfer Stein, teppichhaftes Nebeneinanderstehen im leeren Raum, sondern bewußte Komposition im Sinne tektonischer Gliederung des Bildraumes und einer dynamischen Bezogenheit aller Einzelheiten. Durch Rhythmisieren und genaues Abwägen aller Verhältnisse in der Flächenaufteilung und Tiefengliederung hat der Künstler in Jouarre die Vorstellung einer lebhaften und bewegten Figurenkonstellation in ein festes Formengefüge übersetzt, das aus der Intensität und Konsequenz formaler Überlegungen heraus die Lebendigkeit seiner Wirkung bezieht.

Die Lebendigkeit des Reliefs in Poitiers dagegen beruht auf regellosen Verschiebungen und Asymmetrien, durch die ein, durch das Motiv gegebenes, starres Schema aufgelockert wird, das für einen strengen Figuren- und Bildaufbau zu verwerten dieser Bildhauer vermeidet. Bei dem Relief in Poitiers sind alle Formen unbestimmt: Das linke Kreuz steht schief und berührt unten die Säulenbasis, das rechte steht senkrecht und weit ab von der Säule; die Gelenke (Schultern, Ellbogen) sind mal rund, mal spitz; die rechte Brust sitzt hoch, die linke tief (rechte Figur); die Haarkappen sind ohne erkennbaren Grund breit oder schmal, glatt oder geritzt; die Schurz falten verlaufen hier schräg, dort parallel. An alledem erkennt man unschwer letzte Rudimente antiker Kontrapostmotive. Die eine Figur steht gerade, unbewegt, frontal da, die andere beschreibt eine leichte C-Kurve: letzter Rest der Drehung um die eigene Achse oder der Schreitbewegung einer

¹⁷) Antikenstudium S. 168-171 mit Abb. 10-17.

antiken Ponderationsfigur. Die primitive Linearität der Formen ist in ihrer Zufälligkeit und Unstraffheit nur eine letzte Verkümmernng naturalistischer, römischer Formen. Die Wurzel dieses Stiles ist das spätantike illusionistische Relief oder die ihr entsprechende Malerei, d. h. eine den Körper entwertende, die spezifisch plastischen Werte gering schätzende oder negierende Kunst.

Das Relief in Jouarre steht unter einem anderen Zeichen. Sinn für plastisches Leben der Formen, Freude am Modellieren und ein ausgesprochen positives Empfinden für die körperliche, greifbare Erscheinung und ihre ästhetischen Werte, wie sie die Skulptur in Frankreich seit dem 11. Jh. auszeichnen, sind hier vorhanden. Im Einzelnen sind freilich auch hier noch zahlreiche Primitivismen im Spiele ähnlich denen der Merowingerzeit: Ritzzeichnung, starre Flächen, unscharfe Konturen und unsichere Linienführung. Die spezifisch plastischen Werte des Modellierens sind noch wenig entwickelt. Auch hier herrscht noch ein primitiver Stil, aber es ist eine vor- oder früharchaische (vor-romanische, nicht spätest-antike) Primitivität. Primitiv heißt hier wirklich „anfänglich“, und was hier anfängt, ist der romanische Stil. In Anbetracht des embryonalen Zustandes der plastischen Formvorstellung könnte man auch von einem latent plastischen Stil oder einem „kryptoplastischen“ Flachrelief reden im Gegensatz zu dem unplastischen, reinen Flächenreliefstil der Merowinger- und Karolingerzeit. Flechtwerk, die in dieser Zeit bevorzugte Dekoration, ist, auch wenn sie skulptiert ist, Darstellung von Gewebestrukturen, ein Zeichen dafür, wie stofflich¹⁸⁾, d. h. unplastisch der Künstler denkt und daß für ihn die Fläche, der zweidimensionale Raum die Kategorie ist, in der sich seine Formvorstellung ausschließlich bewegt. Sein Relief ist Linienzeichnung mit ausgehobenem Grund. Wir nennen dieses Relief deshalb „Flächenrelief“ (als ästhetisch-qualitative Kategorie im Gegensatz zu der technisch-quantitativen Kategorie „Flachrelief“). Für den Künstler von Jouarre dagegen garantiert die Flachheit des Reliefs äußerste Formenstrenge, Geschlossenheit, Kompaktheit und zugleich steinerne Festigkeit der Darstellung, Haltbarkeit im wörtlichen, materiellen Sinn und im übertragenen Sinne von Monumentalität und Ewigkeitswert. Anwendung des Flächenreliefs ist Zeichen von Verkümmernng oder völligem Fehlen von körperlich-plastischer Formvorstellung. Das früharchaische, „kryptoplastische“ Relief dagegen ist Zeichen einer spontanen und entwicklungsfähigen körperlich-plastischen Formvorstellung. Hinsichtlich der plastischen Qualitäten ist die Primitivität der Merowingerzeit reduktiv, die des Reliefs von Jouarre produktiv; jene ist - als Endstadium spätantiker Form - retrospektiv, diese prospektiv, originell, Ursprung und treibende Kraft der Entwicklung zur romanischen Plastik; sie ist vorromanisch, um diesen terminus in einem präzisen stilgeschichtlichen Sinne anzuwenden (vgl. hierzu den Anhang).

Aus alledem muß man den Schluß ziehen, daß die Entstehung des Reliefs von Jouarre im 7. Jh. äußerst problematisch ist, m. a. W. daß wir sie eher in der Zeit zu suchen haben, in der sich dieser früharchaische, im engeren Sinne vor-romanische Stil bildet: dem 11. Jh. Bevor wir weitere

¹⁸⁾ R. Hamann, Die Kategorie der Stofflichkeit in der bildenden Kunst. In Neue Beiträge deutscher Forschung (Worringer-Festschrift) 1943.

Argumente für diese Vermutung beibringen, sei noch eine einschränkende Bemerkung grundsätzlicher Art vorausgeschickt. Auch im 11. und 12. Jh. gibt es noch zahlreiche Skulpturen, vor allem in den primitiven Relieffriesen (z. B. am Turm in St.-Restitut)¹⁹⁾ und unter den Metopenreliefs, die an Apsiden und Fassaden die Zwischenräume der Konsolgesimse ausfüllen (z. B. Melle-sur-Béronne, St. -Savinien; Javarzay (Deux-Sèvres); Poitiers, Baptisterium St. - Jean)²⁰⁾, die sich in ihrer Ausführung gar nicht oder minimal von dem frühmittelalterlichen Flächenrelief unterscheiden. Flächenrelief - wir müssen jetzt sagen „als Technik“ - ist kein Reservat der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends. Die Reliefbehandlung als solche, die materielle Struktur der Form reicht also als Kriterium der Datierung in diesem Fall nicht aus. Nun ist aber in den meisten derartigen Fällen der tektonisch-konstruktive und architektur-bezogene Charakter der Komposition erkennbar, direkte Analogien zu sicher datierten Denkmälern oder ikonographische Kriterien treten hinzu oder der bauliche Zusammenhang gibt Aufschlüsse, um solche Analogien als trügerisch zu erweisen; vor allem aber sind dann fast durchweg, wenn auch sehr geringe, Ansätze einer „kryptoplastischen“ Reliefauffassung vorhanden. Ich verweise dafür auf die Steinmetzdarstellung in dem genannten Fries von St. - Restitut und ein Gegenstück dazu in Poitiers²¹⁾, wo bei aller Roheit der Ausführung die Art, wie die Figuren die Werkzeuge von vorn und hinten kraftvoll umfassen, nur in diesem Sinne interpretiert werden kann.

Was wir als früharchaisch-vorromanischen Reliefstil bestimmt haben, bekräftigt ein Blick auf die Denkmäler der Steinskulptur des 11. Jahrhunderts in Frankreich. Besonders aufschlußreich für den Weg, den man ganz zu Anfang der Entwicklung eingeschlagen hat, sind die Kapitelle der Kirche von Vignory (Haute-Marne)²²⁾. Das Langhaus wurde wahrscheinlich schon um 1000 errichtet (oder spätestens nach 1032 begonnen), Querhaus und Chor sind sicher zwischen 1049 und 1051 entstanden. Die erste, ältere Kapitell-Gruppe, im Langhaus, besteht vorwiegend aus geometrisch ornamentierten Klotz- oder Würfelkapitellen, die als Vorbild das korinthische Kapitell noch erkennen lassen; die Vierungskapitelle schließen sich ihnen eng an (Taf. 15, 1). Die Ornament-Motive stimmen mit den von merowingischen und karolingischen Sarkophagen bekannten z. T. noch genau überein. Aber die Komposition, mit der Betonung der Ecken durch Tierköpfe, der Akzentuierung der Hauptschauseite durch eine Pyramide und der Anpassung der Strichlagen an die konische Form des Kapitellblocks und an die Richtung der Voluten, ist deutlich aus der tektonischen Grundform des Kapitells entwickelt. Daß die Tierköpfe modelliert und nicht mehr nur, wie die Klötze daneben, ausgeschnitten sind, und daß das merowingische Scharriermuster (Taf. 15, 3) - eine Reduktion antiker Fischgrätenkanneluren (Taf. 15, 4) - sich in, durch gegenseitige Überschneidung (linke Nebenseite des Kapitells) oder mit der glatten Pyramidenfläche kontrastierte, Reliefschichten verwandelt hat, verrät, daß ein, wenn auch noch ganz latentes,

¹⁹⁾ E. Bonnet, *Les bas-reliefs de la tour de Saint-Restitut*, CA. 76, II, 1910, 251-274.

²⁰⁾ Foto Marburg 40227-9; LA 687/29-33; 34968.

²¹⁾ E. Bonnet, a. a. O. Abb. 21 (S. 264). - *Frühe Kunst* S. 107 Nr. 82.

²²⁾ BM. 88, 1929, 89-107. - Focillon, *Moyen âge, sur-*

vivances et réveils, 1945, 55 ff., 77 ff. - Ronot et Dautreuil, *L'église de Vignory*, 1952, bespr. BM. 110, 1952, 385 f. - M. Aubert, *L'église de Vignory, essai sur les dates de sa construction*, *Mém. Soc. Antiquaires de France*, 9e sér., 3 (Centcinquantenaire 1954), 165-169. - GdK. Abb. 118-120.

plastisches Empfinden den Steinmetzen veranlaßt hat, sich nicht nur mit dem Flächenrelief zu begnügen.

Bei den jüngeren Chorsäulenkapitellen (Taf. 15, 2) ist das Neue zunächst die Tier- und Pflanzendarstellung. Schon daraus ergibt sich, daß am Anfang neben der Stereometrisierung und Geometrisierung antiker Kapitellmuster die Funktionalisierung der tektonischen Form durch abstrakt geometrische Ornamentik steht und welche Bedeutung der Architektur und dem Architektonischen als Lebensgrund der Skulptur in dieser Epoche beigemessen wird. Auch in Deutschland wird ja auf diesem Wege zunächst das reine Würfelkapitell zur bevorzugten Form und erst später tritt wieder der figürliche Schmuck hinzu. Auf den geometrischen Stil folgt ein orientalisierender Tierornamentstil. Wie bei dem Chorkapitell in Vignory die Greifen sich nach der Mitte zu aufrecken, die Bäume zwischen ihren Köpfen, emporgetrieben, sich nach oben ausbreiten, die Bögen sich in schwungvoller Kurve über die Fläche spannen und die Eckpalmetten übereinandergreifen und sich fächerförmig entfalten, all das läßt, trotz des flachen Reliefs, eine ganz neue Aktivität des Bildaufbaues und dazu den Blick für die plastischen Werte des Konturs erkennen, die dem Stil der Merowingerzeit fremd sind. Vergleicht man den Gondorfer Grabstein (Taf. 17, 6), so sieht man plötzlich, wie die Greifen in Vignory, trotz des Wappenschemas der Komposition, sich bewegen und ihre Schwänze zwischen den Beinen hindurchschleudern und was das Absetzen der Oberschenkel und der Köpfe gegen den Hals hier bedeutet. In Gondorf ist die Form als geometrische Flächenmusterung entworfen, in Vignory beruht sie auf der Vorstellung von organischer Gliederung und Muskelbewegung des Körpers. Daß bei dem Gondorfer Grabstein davon keine Rede sein kann, beweist die Art, wie bei der Büste Hals und Schultern in den Oberarm verwandelt sind. Bei den Tieren liegen hier alle Formen strikt *nebeneinander*. Es bedarf also kaum mehr des Hinweises auf die Ähnlichkeit dieser Tierdarstellungen mit denen auf germanischen Schmuckstücken wie z. B. der Börse aus dem Schiffgrab von Sutton Hoo, Mitte 7. Jh.²³⁾, oder mit der Fischvogelornamentik der nordostfränkischen Buchmalerei und auf das Perlstabornament, um den Grabstein der frühkarolingischen Zeit zuzuweisen.

Zur weiteren Kennzeichnung der Stilbildung und -entwicklung der Steinskulptur in Frankreich im 11. Jh. seien zunächst vier Majestasdarstellungen zusammengestellt: Am Anfang steht der inschriftlich auf 1020/21 datierte Türsturz von St.-Genis-des-Fontaines (Taf. 16,1)²⁴⁾; ihm folgt eine schwächere, aber entwickeltere Nachahmung in St.-André-de-Sorède (Taf. 16,5)²⁵⁾, und das ebenfalls noch zu dieser Schule gehörige Tympanon-Kreuz an der Fassade in Arles-sur-Tech (Taf. 17,1)²⁶⁾. Am Schluß steht das herrliche Fragment in Rodez (Taf. 17,2)²⁷⁾, das wieder die Qualität von St.-Genis-des-Fontaines erreicht. Mit diesem Werk ist die Schwelle zur hochromanischen Plastik bereits überschritten. Alle vier Darstellungen stimmen in Typus

²³⁾ The Sutton Hoo ship-burial, a provisional guide, London, Brit. Mus. 1956⁵, Taf. 18.

²⁴⁾ GdK. Abb. 166. - Deschamps, Rom. Pl. Taf. 4 A. - Zur ganzen Gruppe: M. Durliat, La sculpture romane en Roussillon, I, 1952², 5-15, und G. Gailard, Premiers essais de sculpture monumentale en

Catalogne aux Xe et XIe siècles, 1938, 59-72.

²⁵⁾ BM. 84, 1925, Taf. bei S. 68. - Deschamps Rom. Pl. Taf. 4 B.

²⁶⁾ CA. 73, 1906, 131 und Taf. bei S. 130. Eine Weihe der unvollendeten Kirche von 1046 ist überliefert.

²⁷⁾ Frühe Kunst S. 208 Nr. 192. - CA. 100, 1937, 376 f.

(Haar- und Barttracht) und Gebärden (Haltung des Buches), den Gewandmotiven (vgl. z. B. den über die Schultern herabfallenden Überwurf und die Schmuckborten) und im Relief (Flachrelief) überein, lassen sich also gut vergleichen. Aber auch bei der ältesten und flächigsten Darstellung (St.-Genis) verrät ein Blick auf die straffe und differenzierte Innenmodellierung der Köpfe und ihre, zwar ins Flachrelief übersetzte, aber ganz kugelig gesehene Gesamtform, der ein schalenförmig vertiefter Nimbus antwortet, daß wir es mit dem gleichen „kryptoplastischen“ Stil wie in Jouarre zu tun haben. Die Schichtung des Gewandes und der Flügel bei den Engeln, die sehr klar gekennzeichneten Überschneidungen ihrer Glieder, das Greifen der Mandorla, bei der der Perlstab für schrägen und allmählichen Übergang des Rahmens in den Reliefgrund sorgt, und nicht zuletzt die fast virtuos schwungvolle Art, wie die Engel den Raum zwischen Mandorla und Arkatur ausfüllen, all das entspricht grundsätzlich genau der Formengebung bei dem Relief in Jouarre. In St.-André-de-Sorède ist alles unklarer, ungeschickter, roher, im Ganzen wie im Einzelnen vereinfacht und vergrößert, also eine schwächere Nachahmung von St.-Genis. Aber das Relief ist gleichzeitig stärker gerundet (Köpfe; die rechte hohle Hand des linken Engels), also fortschrittlicher im Sinne der Befreiung der Figur aus der Bindung an die Reliefblockfläche. Diese Tendenz kommt in Arles-sur-Tech noch stärker zur Geltung. Der Künstler verzichtet jetzt fast ganz auf die unruhige, graphische, flächenfüllende Faltengebung. Dieser Stufe steht das Relief in Jouarre am nächsten. Der Künstler von Rodez geht darüber weit hinaus. Er preßt zwar die Gestalt wieder stärker in die Fläche, ähnlich wie der Meister in St.-Genis - ein Beweis, daß Gebundenheit an die Fläche bei den besten Werken dieser frühromanischen Zeit nicht Verzicht auf Plastik ist, sondern als Mittel der Formenstrenge gesucht und als Rahmen, in dem sich alles plastische Leben abzuspielen hat, positiv bewertet wird, wie wir es oben andeuteten; aber diese Sparsamkeit des plastischen Volumens wird durch den großartigen kontrapostischen Aufbau der Figur und die schwungvollen Kurven der Stoffbahnen wettgemacht, und aus dem primitiven System der Faltenschichtung (Engelgewänder in St.-Genis) ist jetzt eine völlig neue, reich abgestufte und äußerst subtil differenzierte Oberflächenbewegung geworden. Diese Kunst des Reliefs haben die Meister der Portale von Moissac und Vézelay weiter entwickelt, aber nicht übertroffen.

Für die Besonderheit des Majestas-Reliefs von Jouarre wäre so eine allgemeine Erklärung gefunden, die es nun durch sichere äußere Anhaltspunkte zu stützen gilt; die Parallele zu den Nachfolgewerken von St.-Genis-des-Fontaines reicht dafür nicht aus. Die Datierung in das 2. Viertel des 11. Jahrhunderts wird zunächst durch folgende Beobachtungen nahegelegt: Aus dieser Zeit ist uns in dem Turm am nördlichen Seitenschiff von St.-Hilaire-le-Grand in Poitiers ein sicher datiertes Denkmal erhalten (terminus ante 1049)²⁸). Eines der Kapitelle im Untergeschoß des Turmes (Taf. 15, 6) zeigt den korinthischen Typus, durch einen Taustab in zwei Zonen zerlegt. Der obere Blattkranz ist durch Tierdarstellungen ersetzt. Wie diese Tiere gegen-

²⁸) G. Weise in *BM.* 111, 1953, 15-27 u. M. Aubert in *CA.* 109, 1951, 44-57. - R. Crozet, *L'art roman en Poitou*, 1948, 51-56.

ständig gruppiert sind, wie sie sich zusammendrängen, sich in mehreren, im einzelnen noch ziemlich flächig behandelten Schichten überschneiden und sich in diagonalen Bewegungen der Rahmenform der Kapitellflächen an- und einpassen, das alles ist nicht nur eine Parallele zu dem Chorkapitell in Vignory, sondern entspricht auch genau dem Kompositionsprinzip der Stirnwand des Agilbert-Sarkophages. Wie hier, am Sarkophag, die Seiten und oberen Ecken durch Blütenstengel ausgefüllt sind, hat eine grundsätzliche Analogie in dem Ausfüllen der hinter dem Volutenkeldh stehengebliebenen Kapitellkernflächen durch einen Fries von herabhängenden Blattzungen. Wie der Blattkranz am Kapitell in Poitiers sind in Jouarre die Blüten als feste, kompakte Form gegeben und die einzelnen Blätter nur durch Ritzlinien getrennt. Ein einzelner Blütenstengel ist als Taustab behandelt wie in Poitiers - ebenso vereinzelt - die kleine Säule mit Blattkapitell in der oberen Zone der rechten Schmalseite des Kapitells. Wie die Voluten zu Spiralen umgebildet sind durch schräge Kerbung und fächerförmige Schichtung, entspricht der Behandlung der Flügel in Jouarre. In zwei Fragmenten von einem Engelfries aus dem Turm von St.-Hilaire in Poitiers (Taf. 17, 3. 4) wölben sich die Körper und Köpfe ähnlich rund aus den nach innen abgeschrägten Flügelflächen heraus wie die Christusfigur aus der vertieften Mandorla in Jouarre. Hier wie dort sind die Flügel im abgerundeten Winkel gebrochen und die Oberflächen von Ober- und Unterteil verschieden charakterisiert. Die Engel sind genau so auf den rechteckigen Rahmen des Relieffeldes hin komponiert, wie das Matthäus- und Johannesymbol in Jouarre diagonal im Dreieck auf die oberen Zwickel des Relieffeldes bezogen sind. Ob die Stirnseite des Agilbert-Sarkophages unmittelbar mit diesen Skulpturen in Poitiers etwas zu tun hat, soll dahingestellt bleiben; daß es sich aber um die gleichen Kompositionsprinzipien, die gleiche Reliefauffassung und Relieftechnik, also um die gleiche Stilstufe handelt, kann nicht übersehen werden.

Dafür spricht auch der Vergleich mit dem als Inkunabel der romanischen Skulptur Frankreichs berühmten Figurenkapitell in der Krypta von St.-Aignan in Orléans (um 1010-29) (Taf. 19, 5). Das Abplatten der runden Körperformen der Hauptfigur und das Einritzen von Parallellinien, die an den Enden in den glatten Flächen verlaufen - am Bart der Figur - entspricht genau der Behandlung der Schoßpartie des Majestas-Christus in Jouarre.

So aufschlußreich eine in dieser an Denkmälern der Skulptur armen und auf diesem Gebiet im Zusammenhang noch nicht ernsthaft untersuchten Zeit jede stilistische Parallele allgemeiner Art auch sein mag - um die Stilprovinz näher zu bestimmen, der der Agilbert-Sarkophag angehört, liegt es näher, nach Nordostfrankreich zu blicken statt im Süden und Südwesten zu suchen. Jouarre liegt unweit von Meaux, östlich von Paris, auf dem Weg in die Champagne. Die Längs- und Hauptschauseite des Sarkophages mit ihrer originellen Darstellung vermag uns hier den Weg zu weisen (Taf. 20, 1 und 18, 1). In der Mitte thront Christus, ein mächtiges Schriftband entrollend - Hubert nennt es „das Buch des Lebens“ -, umgeben von halbbekleideten, frontal stehenden Oranten (links fünf, rechts vier), deren Reihe am Ende je ein Engel flankiert. Beide Engel schreiten nach außen, entfernen sich von der Gruppe, sind aber durch Armbewegung und Rückwendung mit den letzten Orantenfiguren eng verbunden. (Der rechte Engel ist unten nicht vollendet, der linke scheint nachträglich überarbeitet zu sein, vielleicht von dem Bildhauer, der das frühgotische Zweifigurenrelief

in Jouarre geschaffen hat) (Taf. 15, 5). Das Gewand der Oranten besteht aus einer Art um die Hüften gewickelter Schärpe, deren eines Ende vorn herabhängt, während das andere hinter dem Rücken emporgezogen zu sein scheint: es kommt unter der rechten Achsel wieder hervor, läuft schräg über die Brust und fällt dann über die Schulter seitlich hinter dem linken Arm herab. Ein dritter Engel, der dem ersten Oranten links die Hand aufs Haupt legt, taucht hinter dem Thron Christi auf, schräg gestellt wie das Matthäussymbol an der Schmalseite und sich in ähnlicher Weise der schrägen Oberkante des Relieffeldes anpassend. Bei den Oranten unmittelbar zu seiten Christi sind beide Arme ganz sichtbar; beide Arme liegen in der vorderen Reliefschicht, während bei den folgenden Figuren jeweils der linke Arm vom rechten des Nebenmannes überschritten wird.

Das Orantenmotiv - Hubert spricht von dem antiken Akklamationsgestus - ist dem 11. Jh. ebenso vertraut wie dem Frühmittelalter. Das schönste Beispiel bietet ein kleines Steinreliquiar in Poitiers (Taf. 19, 4), das künstlerisch in der Tradition der ältesten Skulpturen von St.-Hilaire in Poitiers, aber schon auf einer entwickelteren Stufe steht²⁹⁾. (Auf die oben besprochenen Turmskulpturen folgen die Kapitelle mit Flucht nach Ägypten³⁰⁾ und Hilariustod³¹⁾ von St.-Hilaire (Querschiff, Westseite) und das bekannte Zwietrachtkapitell im Museum³²⁾, denen sich das Reliquiar zusammen mit den Kapitellen der Vorhalle von St.-Benoît-sur-Loire³³⁾ aus der gleichen Werkstatt anschließt). Es wird im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts entstanden sein.

Überraschend aber und bisher ohne Parallele in der Plastik ist, daß in Jouarre mit diesem Orantengestus bei einer ganzen Schar von Auferstehenden Frohlocken und Erlösungsgewißheit zum Ausdruck gebracht sind. Der thronende Christus, das Engelgeleit und die Verbindung mit der Majestasdarstellung lassen keinen Zweifel daran, daß wir uns auch mit dieser Darstellung im Bereich einer Endzeitthematik befinden, die im späteren 11. und frühen 12. Jh. in Frankreich in der Monumentalplastik und Sepulkralskulptur gang und gäbe war, während man sie in diesem Bereich in der Merowingerzeit vergebens sucht³⁴⁾. Den bartlosen Christus - von dem Hubert behauptet, er sei nach der karolingischen Epoche in Gallien nicht mehr nachweisbar - zeigt auch eines der bedeutendsten, noch dem 11. Jh. angehörigen Denkmäler: das Majestas-Relief im Chorumgang von St.-Sernin in Toulouse. In den Kapitellen von St.-Sernin hat dieser Typus Schule gemacht³⁵⁾. Eine eigenwillige, oft rätselhafte Ikonographie - ich denke u. a. an die zahlreichen

²⁹⁾ Frühe Kunst S. 105 Nr. 80. Weitere Beispiele an den Kapitellen der Vorhalle von St.-Benoît-sur-Loire (Deschamps Rom. Pl. Taf. 5 A und CA. 93, 1930, Abb. 597), St.-Porchaire in Poitiers (Antikenstudium Abb. 146; CA. 79, 1912, 1, Abb. S. 299), Moissac und Toulouse (Deschamps Rom. Pl. Taf. 16 C-D. - Antikenstudium Abb. 150. Meist Daniel-Darstellungen; vgl. hierzu Anm. 36).

³⁰⁾ Foto Marburg 35033, 35034.

³¹⁾ CA. 70, 1903, Taf. bei S. 398.

³²⁾ Frühe Kunst S. 191-193, Nr. 172-174. - CA. 70, 1903, Taf. bei S. 400.

³³⁾ Frühe Kunst S. 100 Nr. 75.

³⁴⁾ Porter meint, diese Ikonographie sei den eben Verstorbenen, d. h. dem Grab, aber nicht dem Heiligenkult, d. h. dem Reliquiengrab angemessen, ein Beweis für zeitgenössische Entstehung. Vgl. dazu die Reliquiengräber mit Majestas und apokalyptischen Motiven wie den Ägidiuschrein und das Junianusgrab in St.-Junien, beide 12. Jh. (R. Hamann, Die Abteikirche von St.-Gilles und ihre künstlerische Nachfolge, 1955, 299 ff., Abb. 381-383. - Deschamps Rom. Pl. Taf. 56).

³⁵⁾ Deschamps Rom. Pl. Taf. 7 A und 8 A. - Hamann, St.-Gilles Abb. 162. - GdK. Abb. 165.

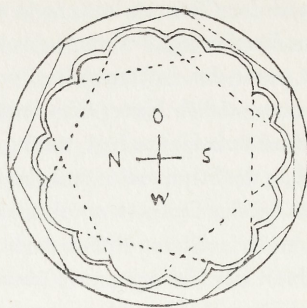


Abb. 2. Reims, St.-Remi.
Ursprünglicher Grundriß
eines Langhauspfeilers.
Ansicht entsprechend Taf. 18, 2.

Pseudo-Danieldarstellungen auf Kapitellen des 11. Jahrhunderts⁸⁶⁾ gehört zum typischen Bilde dieser jungen, ebenso oft äußerst entschiedenen wie seltsam unsicheren, tastenden, beeinflussbaren Kunst der frühromanischen Epoche. Als formales Gegenstück und paralleles Zeugnis für die Phantasiefülle und den Gedankenreichtum der Kunst des 11. Jahrhunderts aus dem Gebiet der Architektur sei auf die siebeneckigen Bündelpfeiler im Langhaus von St.-Remi in Reims verwiesen (Taf. 18, 2 u. Abb. 2)⁸⁷⁾. Rein ästhetisch ist dieses Architektur-Motiv aus dem gleichen Geiste wie die Komposition in Jouarre: unregelmäßige Grundform, Reihung vieler im Volumen und im Vor und Zurück rhythmisch wechselnder Einzelglieder, Zusammenballung zu wuchtig erster und gewaltiger Masse. Genau so in Jouarre ein schiefer Rahmen und keine starre Symmetrie der Komposition, trotzdem eine lapidare Betonung von Flanken und Zentrum des Bildes, Einklang der Haltungen und Gebärden, aber Vielfalt der räumlichen Stufung, alles in allem eine packende Verbindung von monumentaler Architektur von Leibern und lebhafter, drastisch anschaulicher Erzählung und Gebärdensprache. Mit einem Wort: „ottonische“ Kunst.

Der Stil des Reliefs der Längsseite scheint sich auf den ersten Blick von dem der Majestasschmalseite zu unterscheiden. Man ist versucht, an zwei ausführende Hände zu denken. Dies bleibt, vorläufig jedenfalls, eine sekundäre Frage, solange kein besonderer, zwingender Grund vorliegt, diese Möglichkeit ins Auge zu fassen. Bei genauerer Betrachtung verflüchtigt sich der Unterschied der beiden Sarkophagseiten wieder. Er ist zunächst nur ein gradueller, der Unterschied von Flach- und Hochrelief. (Beide Reliefarten kommen zu allen Zeiten, die sich nicht mit dem reinen Flächenrelief begnügen, zeitlich und räumlich nebeneinander vor, auch im 11. Jh. Das muß der häufig begegnenden Rede von einem Übergang vom Flachrelief zum Hochrelief als einem Phänomen der Stilentwicklung entgegengehalten werden). Daß bei der Konzeption der Ausstattung des Sarkophages mit plastischem Schmuck ganz allgemein ein römischer oder altchristlicher Sarkophag

⁸⁶⁾ Z. B. Paris, St.-Germain-des-Prés (Antikenstudium Abb. 144. - CA. 82, 1919, Abb. S. 333; Frühe Kunst S. 97, Nr. 72); Le Mans, Kathedrale, nördliches Seitenschiff (vom Neubau des Bischofs Vulgrin, gest. 1064) (Antikenstudium Abb. 145); Orléans, St.-Aignan (Taf. 19, 5). Vgl. Gertrud Wacker, Ikonographische Untersuchungen zur Darstellung

Daniels in der Löwengrube, ungedruckte Diss. Marburg 1954, 60-68.

⁸⁷⁾ CA. 78, 1911, 1, 64 f. - Demaison spricht hier irrtümlich von „oktogonalen“ Basen. Schon Thomas H. King, The study-book of mediaeval architecture and art, London 1858, III pl. 85 (Reims pl. 11) hatte den Grundriß des Pfeilers richtig gezeichnet.

Pate gestanden hat, darf man ohne weiteres annehmen. Bei diesen Sarkophagen sind in der Regel die Vorderseiten in Hochrelief, die Schmalseiten in Flachrelief behandelt und die Rückseiten gar nicht bearbeitet. Das Gleiche ist beim Agilbert-Sarkophag der Fall. Das Kapitell in Orléans (Taf. 19, 5) beweist, daß dieses Prinzip des Reliefwechsels an ein und demselben Bildträger auch andernorts im frühen 11. Jh. bekannt war. Die Vorderfläche des Kapitells höhlt der Steinmetz hier tief aus, an der Schmalseite gibt er die Figuren in Flachrelief und betont den Gegensatz von Haupt- und Nebenseite auch dadurch, daß er am Kämpfer an der Schmalseite statt des Taustabes nur einen glatten Wulst weiterlaufen läßt.

Auch im einzelnen sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Reliefs am Agilbert-Sarkophag größer als die Unterschiede. Die Gesichter der Figuren an der Längsseite sind zwar nicht so länglich wie an der Schmalseite, sie zeigen aber die gleichen dicken Backen, die kantig klobigen Nasen, die kugeligen Augen und den gerade geschlitzten Lippenhügel. Die Verwandtschaft des Kompositionsprinzips bei dem Engel hinter dem Thron Christi mit der Majestas wurde schon erwähnt. Die Gewandung Christi und ihre Drapierung unterscheidet sich nur dadurch, daß an der Längsseite der Mantelzipfel über die rechte Schulter wie ein weiter Ärmel frei herabfällt, während er an der Schmalseite, durch parallele Strichlagen charakterisiert, hinter dem rechten Unterarm verschwindet. Während Christus in der Mandorla ganz frontal sitzt, ist an der Längsseite der Oberkörper gegenüber den Oberschenkeln etwas nach links verschoben; Christus wendet sich, wie der Engel hinter ihm, der Figur links von ihm zu. Das ist auch noch, außer durch die Handbewegung, durch eine leichte Drehung des Hauptes angedeutet, die daran erkennbar ist, daß die rechts herabfallende Strähne des Haupthaars voluminöser ist als die linke und diese vom Kopf stärker überschritten wird. Daß die Formgebung hier im Ganzen runder und weicher, an der Schmalseite flacher, härter und graphischer ist, hängt, wie mir scheint, in diesem Falle mit der bewußten Unterscheidung von Hoch- und Flachrelief zusammen und verrät ein Ausprobieren ihrer Wirkungsmöglichkeiten. Überhaupt zeigt sich in der Bauplastik des 11. Jahrhunderts häufig ein Schwanken in der Formgebung, was man wohl als ein für dieses Entwicklungsstadium charakteristisches Zeichen des Tastens und Suchens (mit Benutzung verschiedener Vorbilder) ansehen darf. Wir sprachen oben schon davon. Man denke nur an die großen Stilunterschiede bei den Kapitellen aus St.-Germain-des-Prés in Paris (Cluny-Museum)³⁸⁾, wo diese Tatsache ebenfalls keine Veranlassung ist, die ganze Gruppe zeitlich sehr weit auseinanderzureißen.

Für den Stil der Orantenfiguren von Jouarre (Taf. 18, 1) haben wir nun eine direkte Analogie in den figürlichen Kapitellen, die dem 1049 vollendeten Bau von St.-Remi in Reims angehören. In Frage kommen hier besonders ein Kapitell der Südempore (Abb. 3 u. Taf. 19, 1)³⁹⁾, bei dem

³⁸⁾ Focillon, *Moyen âge*, 82-84. - CA. 82, 1919, Abb. S. 330-333. - J. Hubert, in *BM.* 108, 1950, 69-84 hat mit guten Gründen wahrscheinlich gemacht, daß nur der Turm aus der Zeit des Abtes Morard (gest. 1014) stammen und man das Datum nicht auch, wie bisher, auf das Langhaus beziehen kann.

Dieses - und damit die Kapitelle - werden erst in der zweiten Hälfte des 11. Jh. entstanden sein, und zwar in sehr langsamer Baufolge. Trotzdem nimmt H. (S. 81), um den Stilunterschied zu begründen, auch nur einen geringfügigen zeitlichen Abstand an.

³⁹⁾ Foto Marburg 175253.

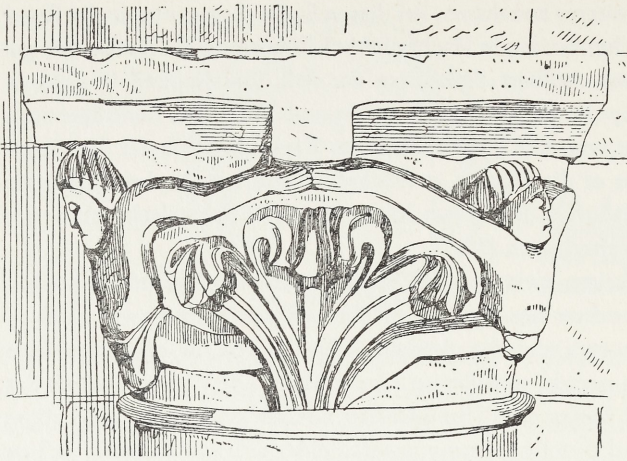


Abb. 3. Reims, St.-Remi.
Empore, Kapitell der Säule
südlich neben dem südwest-
lichen Vierungspfeiler.

Eckfiguren als zwei rückwärts gegenständige Karyatiden ausgebildet sind, und das Kapitell an der Ostseite des südlichen Langhauspfeilers⁴⁰⁾, mit dem das „ottonische“ Langhaus endet und die um 1170/80 erneuerte Turmhalle einsetzt (Taf. 19, 2. 3). Die Frontseite zeigt hier ein Vogelpaar; die Mitte wird, wie bei dem Karyatidenkapitell, durch eine Blattstaude bezeichnet. Die Darstellungen der Nebenseiten sind meist als Simsondarstellungen gedeutet worden. Links (Südseite) trägt ein nach rechts schreitender Mann einen halbmondförmigen Korb („Türen von Gaza“), rechts steht ein Mann hinter einem Löwen, nach dessen zurückgewandtem Kopf er die Arme ausstreckt. Die schlauchartig weichen gelenklosen Glieder, der unsichere Stand der Figuren, bei dem Löwen auch die gestrichelten, züngelnden, spitzen Locken der Mähne, all das findet sich auch in Jouarre. Der Leib des Oranten rechts neben Christus ist, wie bei den Karyatiden in Reims, etwas aufgequollen und über dem Schurz scharf eingezogen. Die Köpfe in Reims sind ebenso zum gleichmäßigen Oval gerundet, die vortretenden Formen von Auge, Nase und Mund ebenso stereometrisch vereinfacht und das Haar als scharf abgesetzte Kalotte über den runden Schädel gestülpt. Jouarre und Reims schließen sich somit zu einer nordostfranzösischen Gruppe zusammen, die sich durch eine ausgesprochen weiche Formengebung, relativ lockere, bewegte Komposition und gewisse Naturalismen im Stil deutlich gegen die südfranzösische, stärker ornamental stilisierte, härter und präziser modellierte und straffer komponierte Denkmälergruppe absetzt. Schon in der Frühzeit des 11. Jahrhunderts bahnen sich damit Varianten des Stiles an, die bis ins Zeitalter der Gotik hinein konstitutive Elemente verschiedener Lokalschulen bleiben sollten.

Daß man sich bei der Reimser Karyatidenfigur so stark an deutsche ottonische Plastik (Gero-kreuz und Nachfolge) erinnert fühlt, ist nicht Zufall und gibt uns, wie wir sehen werden, noch einen letzten Fingerzeig für die Einordnung des Agilbert-Sarkophages. Nicht nur allgemein stehen

⁴⁰⁾ Deschamps Rom. Pl. Taf. 1 C.

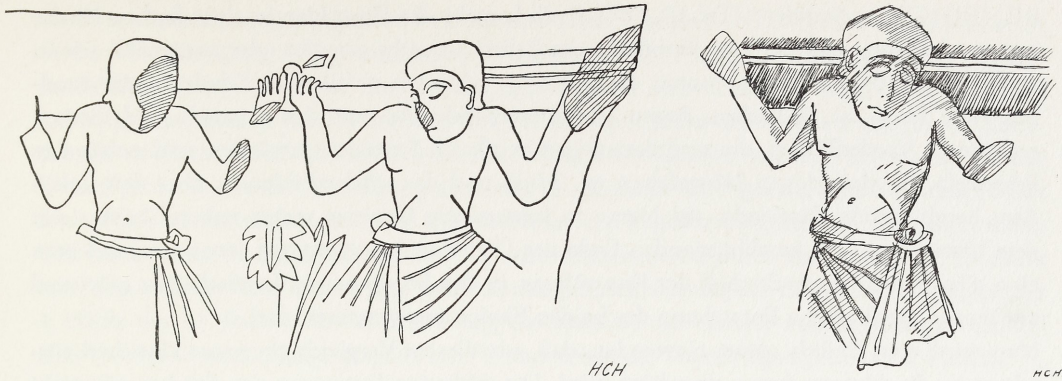


Abb. 4 u. 5. Zyfflich, St.-Martin, ottonisches Kapitell. Atlanten der Vorder- und rechten Schmalseite.

diese nordostfranzösischen Skulpturen des 11. Jahrhunderts der gleichzeitigen rheinischen (und sächsischen) Kunst sehr nahe - so wie auch im 12. und 13. Jh. champagnische, lothringische und rheinische Kunst (Nikolaus von Verdun und Reims) eng miteinander verbunden waren -; es müssen auch direkte Werkstattbeziehungen bestanden haben. Für die vegetabile Ornamentik sind sie von Hamann nachgewiesen worden (Blattkapitelle in Sens, St.-Remi in Reims, St. Lucius in Werden und Helmstedt)⁴¹⁾, und Wesenberg hat die möglichen rheinischen und lothringischen Voraussetzungen der bernwardinischen Plastik aufgezeigt⁴²⁾. Ein weiteres Glied in dieser Kette ist das herrliche ottonische Figurenkapitell aus Zyfflich (Abb. 4, 5), das kürzlich auf der Essener Ausstellung zu sehen war - ein niederrheinischer Bruder des Reimser Emporenkapitells⁴³⁾, und ähnlich kühn und reich gestaltete Pfeiler wie in Reims finden sich schon in den ottonischen Krypten von Emmerich, Vreden und Merseburg und in den älteren Teilen des Essener Münsters⁴⁴⁾.

So kann es nicht wundernehmen, daß auch der thronende Christus der Längsseite in Jouarre an ein rheinisches Werk denken läßt: den (vielleicht aus St. Alban in Mainz stammenden) cippusartigen Figurenpfeiler, dessen Vorderseite die Darstellung eines Mannes im Priestergewand zeigt, der ein Kreuz emporhält und ein geöffnetes Buch mit der Inschrift VENITE

⁴¹⁾ R. Hamann, Ottonische Kapitelle im Chor der Kathedrale von Sens, Festschrift für Hans Jantzen 1951, 92-96.

⁴²⁾ Wesenberg S. 125-150.

⁴³⁾ Kat. Essen Nr. 573. - Wallraf-Richartz-Jb. 14, 1952, Abb. S. 36. - Zum Bau: Jb. d. rhein. Denkmalpflege 20, 1956, 144.

⁴⁴⁾ KD. Rheinprovinz II, 1. Kr. Rees (ed. Clemen), Abb. S. 39. - P. Clemen, Die roman. Monumentalmalerei

in den Rheinlanden, 1916, 204 f., Abb. 161. - H. Thümmeler, in Westfalen 27, 1948, 203-205, Abb. 35, und in Westfalen 31, 1953, 296 (ohne Abb.). - K. Wilhelm-Kästner, Das Münster in Essen, 1929, Abb. 11. - H. Deckert, Dom und Schloß Merseburg, 1935, S. 16 f. und Abb. 25-27. - Vgl. auch W. Schorn und A. Verbeek, Die Kirche St. Georg in Köln, 1940, passim.

BENEDICTI präsentiert (Taf. 18, 3)⁴⁵⁾. Freilich steht die Figur hier in einer flachen Nische mit wandparallelem Grund; die Kernfläche des Reliefs ist nicht gewölbt oder ausgehöhlt wie in Jouarre. Aber die weichen Konturen der Figur, die schmalen abfallenden Schultern, der rundlich-ovale Kopf, die in flachem Bogen konturierten Schenkel mit den elastisch modellierten, geglätteten Vorderflächen, die steil-dreieckigen vertikalen Staufalten zwischen und neben den Schenkeln, die dreieckigen Hängefalten im Schoß und das nischenbildende, über den linken Arm herabfallende Kaselende - vgl. hierzu in Jouarre den Oranten rechts neben Christus mit dem hinter dem Leib herabhängenden Ende des Überwurfs - entsprechen Jouarre so, daß man eine allgemeine Verwandtschaft der Kunstübung in den benachbarten Landschaften spürt und annähernd gleichzeitige Entstehung der beiden Skulpturen vermuten darf.

Nun wird man freilich sofort einwenden, daß mit diesem Vergleich ein neuer Unsicherheitsfaktor in die Untersuchung eingeführt wird. Die bisherige Datierung des Stückes schwankt zwischen „karolingisch“, „vielleicht sogar noch älter“ und „spätes 9. bis Anfang 10. Jh“. Es scheint mir aber kein Zweifel darüber möglich, wohin das Mainzer Relief gehört. Motivisch nächst verwandt ist ein Stück wie die Paulustafel des Vöge'schen Echternacher Meisters im Cluny-Museum in Paris⁴⁶⁾ mit ihrer ganzen spätantiken, karolingischen und mittelbyzantinischen Ahnenreihe. Der byzantinischen und ottonischen Auffassung dieses Schemas der Arkadenfigur kommt unser Stein am nächsten. Und nun lese man in dem bahnbrechenden Aufsatz von Nordenfalk nach, wie er die Kunst des Registrum Gregorii-Meisters charakterisiert⁴⁷⁾, um festzustellen, daß seine Beobachtungen ausnahmslos auch für den Stein von St. Alban zutreffen. Man braucht sich die Gregorfigur⁴⁸⁾ des Registrums selbst nur stehend zu denken, um bis in die Schattierung hinein das mögliche gemalte oder zeichnerische exemplum des Mainzer Steinmetzen vor Augen zu haben und zu sehen, wie es auch hier zu jener „Polster-Plastik“ kommt, als die Nordenfalk sehr treffend die Grundstruktur der plastischen Formvorstellung des Meisters schlagwortartig definiert. Sogar die bei allen seinen Frontalfiguren zu beobachtende Differenzierung der Schultern in eine eckigere und eine schwächer gewinkelte kehrt hier wieder. Die tektonischen Elemente der Säulen des Reliefs stimmen mit denen der Elfenbeinmadonna im Mainzer Altertumsmuseum⁴⁹⁾ genau überein und das eigentümliche Lyramotiv der Blattkomposition des rechten Kapitells hat eine etwas reifere und feinere Parallele in der Bordüre der Nazariustafel in Hannover⁵⁰⁾. Man kann Nordenfalk bedenkenlos folgen,

⁴⁵⁾ R. Kautzsch, *Der Mainzer Dom und seine Denkmäler*, 1925, II, S. VII, Taf. 28-29. - K. F. Bauer, *Mainzer Epigraphik*, Zs. d. deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 9, 1926, 2/3, 21 Abb. 43. - RGZM Ww. 16, S. 22. - Die deutschen Inschriften. II. Heidelberg Reihe. II. Die Inschriften der Stadt Mainz von frühchristlicher Zeit bis 1650. I. Teil. *Der Mainzer Dom*. Bearbeitet von F. V. Arens (und K. F. Bauer), 1951, Nr 3, S. 4-5. - *Mémorial* (vgl. Anm. 15) 75 f., Fig. 4. - Vgl. auch Anm. 139, Schrade.

⁴⁶⁾ Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* II, 25.

⁴⁷⁾ *Mü. Jb. d. b. K.*, 3. Folge 1, 1950, 61-77.

⁴⁸⁾ *Kat. Essen* Nr. 420 Abb. 45.

⁴⁹⁾ *Kat. Essen* Nr. 426 Abb. 53. - *Mémorial* (vgl. Anm. 15) S. 68 und Fig. 2.

⁵⁰⁾ Goldschmidt II Nr. 40 und 39. Der Blattkranz im Bogen geht mit den (von Kautzsch als „Parallelen“ zitierten) karolingischen Elfenbeinen nur motivisch zusammen, stilistisch dagegen mit byzantinischen in der Art des Diptychons mit Medaillonkreuz in Gotha

wenn er diese Elfenbeinskulpturen dem Meister selbst zuschreibt. Das Lyramotiv an sich stellt in der Verschmelzung von geometrischer Organisation der Fläche, Frei-Schweben der „Figur“ im Bildraum, auch wenn sie ihn ausfüllt, und federnd schwellendem, organisch-plastischem Leben gewissermaßen das Idealschema des persönlichen Stiles des Meisters dar (in der Ornamentik erscheint ja oft das ästhetische Konzept großer Künstler wie auf eine mathematische Formel gebracht). In der Ausführung aber sind Ornamentik wie Figur bei dem Steinrelief fester und etwas starrer, romanischer, wie die Nachfolge des Registrum-Meisters in der Echternacher und Reichenauer Buchmalerei und den Lütticher Elfenbeinskulpturen des frühen 11. Jh. Stellt man den Mainzer Stein neben jene große Kreuzigungsdarstellung aus der Lütticher Gruppe der 1. Hälfte des 11. Jh., die für die Stilbildung des Meisters der Holztür von St. Maria im Kapitol eine so entscheidende Rolle gespielt hat⁵¹⁾, und neben die Verkündigungsszene der Holztür⁵²⁾, so wird zwar auf den ersten Blick klar, daß er auch in dieser Umgebung kein Fremdkörper ist und das, was ihn von den eigenhändigen Werken des Registrum-Meisters trennt, auf der gleichen Linie liegt wie die Neuerungen der übrigen Nachfolgewerke; während aber bei diesen, besonders in Köln, die geglätteten, voluminösen Formen prall und stramm wie gefüllte Ziegenschläuche geworden sind, wirkt das Mainzer Relief wie ein in die Breite gehendes, flachgequetschtes elastisches Kissen und bleibt damit dem Stil des Registrum-Meisters viel näher. Man könnte auch sagen: es ist die Mainzer Elfenbeinmadonna, mutatis mutandis, ins Flachrelief übersetzt. Durch den Umstand, daß das seltene Lyramotiv hier nachgeahmt ist, wird dieser Eindruck unmittelbarer Nachbarschaft bestätigt. Vielleicht darf man also in dem Mainzer Stein ein Zeugnis sehen für das, was der große Anreger auch für die Anfänge der monumentalen Stein-

und Dumbarton Oaks (Goldschmidt - Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jh., 1934, II, 36-37. - J. Deér, in Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 13, 1955, 64-66, Taf. VII-VIII). Auch das spricht für die ottonische Epoche. Das Diptychon gehört der Romanosgruppe an und ist nach Deér zwischen 945 und 959, nach Weitzmann (Mitteilung an Deér) vielleicht schon vor 927 anzusetzen. In der Romanosgruppe finden sich auch zahlreiche Beispiele des Figurentyps, der dem Mainzer Stein und den Lütticher Elfenbeinen letztlich als Anregung zugrundeliegt. Die karolingischen „Parallelen“ (Goldschmidt I Taf. 14, 17, 21, 29, 34-36, 39, 44, 57, 80) haben stilistisch nichts Zwingendes und das Figürliche auf den gleichen Elfenbeinskulpturen ist völlig verschieden, weswegen Kautzsch wohl darüber auch kein Wort verliert. Die epigraphische Bestimmung durch Bauer ist eingeständenermaßen genau so unsicher. „Gegen spätere Zeit spricht die Form des R“. Das gleiche R begegnet aber auf dem

Sargdeckel des Hemmo nummularius, den F.V. Arens ins späte 12. Jh. datiert (a.a.O. Nr. 18 S. 25, und in „Mainzer Inschriften“, 1945, Nr. 8) und die Inschrift an der Willigisttür des Domes (1. Jahrzehnt 11. Jh.) enthält Partien, die denselben Schriftcharakter zeigen (a.a.O. Nr. 5 S. 7; Bauer a.a.O. Abb. 49. - A. Goldschmidt, Die deutschen Bronzetzungen des Mittelalters, 1926, Taf. IX-X). Im Inschriftencorpus (a.a.O. Nr. 3 S. 5) lehnt auch Arens eine Datierung ca. 750-800 ab. Bei den Elfenbeinen des 9. und 10. Jh. denkt er aber offenbar auch nur an die von Kautzsch zitierten (s. oben).

⁵¹⁾ Goldschmidt II Nr. 55. Aus der ganzen Gruppe kommen hier besonders II, 54-56 in Betracht.

⁵²⁾ W. v. Blankenburg, Die Holztür der Kirche S.M.i.K. zu Köln, ungedruckte Diss. Bonn 1923. - R. Hamann, Die Holztür der Pfarrkirche zu S.M.i.K., 1926, Taf. 3. - H. Schnitzler, Die Holztür von S.M.i.K., 1937. - O. v. Falke, Die salische Tür der Kirche S.M.i.K. in Köln, Pantheon 20, 1937, 202-208.

skulptur bedeutet hat. Die Eigenart des Denkmals als Typus kann uns in dieser Vermutung nur bekräftigen. Leider erlaubt der jetzige Erhaltungszustand des Reliefs nicht zu entscheiden, ob die Figur bartlos war. Wenn sie, wie man angenommen hat, Christus selbst darstellt, wäre das auch in unserem Zusammenhang von Belang. Jedenfalls aber darf man nicht unterlassen daran zu erinnern, daß auch der Meister des *Registrum Gregorii* in dem Evangeliar aus der Ste.-Chapelle seinen Majestas-Christus (und alle vier Evangelisten) bartlos dargestellt hat⁵³). Erscheint so die Einordnung des Agilbert-Sarkophages in die Kunst des 11. Jahrhunderts stilistisch nach allen Seiten gesichert, so bleibt noch die Frage nach seiner Stellung in der Geschichte des Grabmals zu klären. Hier erregt zuerst der Sargtypus Bedenken.

Was beim Agilbert-Sarkophag an Entstehung in der Merowingerzeit denken läßt, ist die Trapezform der Längswand, bzw. des ganzen Sarkophages. Wenn es feststeht, daß solche Säрге im hohen Mittelalter nicht mehr angefertigt wurden, liegt die Frage nahe: warum sollte man nicht einen merowingischen Sarg, vielleicht sogar den ursprünglichen Agilbertsarg, für das neue Denkmal benutzt oder aus Pietät die alte Form des Sarges beibehalten haben? Die Komposition der Darstellungen, mit dem nach links schreitenden Engel am höheren Ende und der Majestas an der großen Schmalseite, zeigt, wie der Bildhauer diese Form zu nützen verstand und sie nicht ungerne als suggestiv genug empfand, um der Majestas einen besonderen Akzent zu verleihen. Entlehnungen des 11. und 12. Jahrhunderts aus der Kunst der Merowinger- und Karolingerzeit sind keine Seltenheit; für uns käme hier vor allem das Nachbilden von Edelmetall-Reliquiaren in Stein in Betracht. Davon weiter unten. Vorweggenommen sei nur ein Hinweis auf eines der charakteristischsten romanischen Denkmäler dieser Art, den Adelog-Sarkophag in Straßburg (Taf. 21,7), weil er eine Verjüngung am Fußende aufweist, die man wohl kaum nur als Nachlässigkeit der Ausführung betrachten kann (L. 165; Br. 50-44; H. des Deckels 21-19 cm).

Wir befassen uns zunächst mit den zugunsten des 7. Jh. angeführten Argumenten. Porters Behauptung, Sarkophage seien nur für eben Verstorbene, nicht als Reliquiare benutzt worden, und auch das nur im frühen Mittelalter⁵⁴), und Huberts Angabe, seit dem 8. Jh. seien Reliquiare, d. h. neu erstellte Heiligengräber, steinerne Schreine von wesentlich kleineren Ausmaßen als Sarkophage gewesen⁵⁵), werden dem Denkmälerbestand nicht gerecht. Der heilige Bernward von Hildesheim ist 1022 in einem Sarkophag mit figürlich geschmücktem Deckel beigesetzt worden⁵⁶). Dem 964 gestorbenen Grafen Lothar II., dem Stifter der alten Stiftskirche in Walbeck, ist bald nach seinem Tode eine 2 m lange, 44 cm hohe flachgedeckte, sehr sorgfältig ausgestattete Tumba errichtet worden⁵⁷). Das Kenotaph des Hl. Hilarius, des ersten Bischofs von Poitiers (gest. 367/8) in der Karmeliterkapelle, der ehemaligen Kirche St.-Hilaire de la Celle in Poitiers⁵⁸),

⁵³) Mü. Jb. 3. Folge 1, 1950, S. 65 Abb. 9.

⁵⁴) Spanish romaneseque sculpture, 1928, I, 10.

⁵⁵) Art pr. S. 157.

⁵⁶) Wesenberg 159 f.

⁵⁷) H. Feldtkeller, Das Stiftergrab in der Domruine zu Walbeck, Jb. d. Denkmalpflege in d. Provinz Sachsen und in Anhalt 1933/34, 48-56.

⁵⁸) C. de la Croix, in CA. 70, 1903, 216-222. - F. Eygun, St.-Hilaire de la Celle de Poitiers, CA. 109, 1951, 71-95, besonders 90-93. - Hamann und Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg, II, Die Plastik, 1929, 125-127, Abb. 168. - T. Sauvel, in Bull. Soc. Antiquaires de l'Ouest 1942-45 (1947), 669 bis 686 (vgl. BM. 105, 1947, 140 f.). - In einem zweiten

von dem die vordere Längsseite erhalten ist, war ein an drei Seiten reliefierter Marmor-Sarkophag von 2,24 m Länge und 0,93 m Höhe, auf dem der Tod des Heiligen (mit Seelenempfang) und (an den Schmalseiten)⁵⁹⁾ die zwei Episoden seines legendären Triumphes über den (unbekannten) Arianerpapst Leo dargestellt waren. Über das Aussehen der Rückseite ist nichts bekannt. Die „Zerstörung“ von 1562 durch die Hugenotten beschränkte sich auf das Abschlagen der Köpfe, denn nach dem Bericht eines Augenzeugen wurde das Denkmal, «un tombeau en dos d'âne ou en sépulcre», erst im 17. Jh. völlig zerstört. Offenbar hat es sich also ursprünglich um einen großen Prunksarkophag gehandelt. Er ist, nach dem Stil der Figuren zu urteilen, im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts geschaffen und über einem unterirdischen Raum aufgestellt worden, in dem, wie man glaubte, der Heilige die Messe gelesen hatte und gestorben war⁶⁰⁾. (Begraben wurde er ante portas, an der Stelle, wo später die Kirche St.-Hilaire le Grand entstand). Ein anderer Marmor-Sarkophag, mit der Darstellung des Saturninus-Martyriums - der deswegen auch in die Kategorie der Reliquiengrabbäuer gehört - bildet die Altarmensa der ursprünglich diesem Heiligen geweihten, ehemaligen Abteikirche von St.-Hilaire (Aude)⁶¹⁾. Ausschlaggebend für die Bestimmung als Reliquiengrab ist die Sarkophagform, die Ikonographie und die Verwendung als Altar, auch wenn diese erst 1645 bezeugt ist und die Saturninusreliquien nach Durliat noch 1345 zunächst an anderer Stelle erneut beigesetzt wurden. Als unmittelbares Vorbild hat hier eine bestimmte Gruppe von konstantinischen Sarkophagen in Gallien gedient. Stilistisch geht er mit der, von Toulouse abzuleitenden, manierten, barock-romanischen Skulptur in Katalonien diesseits und jenseits der Pyrenäen zusammen, deren extremster Vertreter im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts der Schöpfer des Sarkophages, der sog. Meister von Cabestany, ist. Die Beispiele ließen sich weiter vermehren. Die genannten genügen als Nachweis dafür, daß lebensgroße und größere Sarkophage auch nach dem 8. Jh. noch geschaffen worden sind, als Sarg und Grabmal zugleich oder auch als Reliquiengrab. Und auch die bedeutendsten sarkophagartigen steinernen Schreine des 12. Jahrhunderts, Ste.-Magnance (Yonne)⁶²⁾, St.-Menoux (Allier)⁶³⁾, stehen in ihren

Aufsatz «Les Monuments funéraires romans ornés de sculptures narratives» (ebd. 14, 1946-48, ed. 1949, 543-52) behandelt Sauvel die ganze Gruppe der hier in Betracht kommenden französischen Denkmäler.

⁵⁹⁾ Abb. CA. 109, 1951, S. 92 nach Gaignières (Paris, Bibl. Nat., Estampes, Pe. 1. 53, Bouchot 2582, und Manuscrits, lat. 17042, S. 9, Bouchot 6820). - *Legenda aurea*, S. Hilarius episcopus et confessor, 14. Jan.

⁶⁰⁾ Nach Sauvel ist über das Ergebnis der Grabung des Père de la Croix heute keine Klarheit mehr zu gewinnen.

⁶¹⁾ Früher - vor 1876 - soll er eine Zeitlang im Pfarrhausgarten gestanden haben (Lahondès, in BM. 1876, 289 ff.). - CA. 73, 1906, 57-60, Taf. vor S. 57. - *Antikenstudium* 179, 185, 250 Abb. 25, 28,

29. - *Ars Hispaniae* V, 1948, 57-64. - M. Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, IV. Le maître de Cabestany, Coustouges, Le Monastir del Camp, Espira de l'Agly, 1954, 27-39.

⁶²⁾ Länge 1,83 m. Magnentia (gest. 448) ist eine der Begleiterinnen des Hl. Germanus von Auxerre gewesen. Das Grabmal in Ste.-Magnance ist von einem Bildhauer ausgeführt, der am Portal von St.-Lazare in Avallon beteiligt war, und daher ziemlich genau in die vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts zu datieren. Es ist auf vier 1,10 m hohen Säulen aufgestellt, unter denen die Heilung suchenden Kranken gebückt hindurchschritten, und stand vor der Revolution hinter dem Altar der Kirche. 1850 restauriert. Von der Literatur hier nur das wichtigste: Dom Virole, *La Vie et les miracles du grand St.-Ger-*

Ausmaßen nicht dahinter zurück, von den zweigeschossigen, figürlich geschmückten, monumentalen Grabdenkmälern (Avila, San Vicente, zweite Hälfte 12. Jh.⁶⁴) und Autun, Lazarusgrab, um 1175⁶⁵), ganz zu schweigen.

Auch mit dem Argument, daß der Raum, der den Agilbert-Sarkophag beherbergt, im 7. Jh. als Außenkrypta und Mausoleum angelegt wurde und von den ursprünglichen Grabmälern zwei - die Sarkophage der Theodleheldis und der Agilberta - erhalten sind⁶⁶), läßt sich nichts anfangen. Im Gegenteil: Wer weiß, ob von den übrigen Grabmälern, die alle später erneuert, repariert oder ergänzt wurden, zur Zeit, als man den Kryptenbau gründlich restaurierte, noch etwas Brauchbares übrig war? Das könnte - angesichts der beiden reich verzierten erhaltenen Sarkophage - der Anlaß gewesen sein, das Agilbert-Grab zu erneuern, genau so, wie man später, um die Mitte des 12. Jahrhunderts über dem Grabmal der Äbtissin Balda (gest. um 680) von einem Bildhauer aus der Werkstatt von St.-Ayoul in dem nahegelegenen Provins (Taf. 14, 3) ein Relief anbringen ließ, in dem die Äbtissin in Begleitung eines weihrauchfaßschwingenden Engels dargestellt ist (Taf. 15, 5) - ein Denkmal, das Hubert neuerdings ebenfalls irrtümlich in die merowingische Kunst eingereiht hat⁶⁷). Außerdem ist zu bedenken: Sarg und Grabdenkmal, auch wenn dieses ein sarkophagartiger Aufbau („tumba“ nach merowingischem Sprachgebrauch) ist, sind zweierlei. Beim Theodleheldisgrab war die (erhaltene, heute sichtbare) Steinkiste für den Leichnam unter dem Prunksarkophag in einem Podest verborgen, das für die Aufstellung der Äbtissinnengräber errichtet (und später in eine Reihe von Einzel-

main, évêque d'Auxerre, Paris 1656, 142. - Baudouin, Notice sur le tombeau de Ste.-M., Bull. Soc. Sciences hist. et nat. de l'Yonne, 1, 1847, 201-205. und V. Petit, ebd. 269-271. - M. Gally, Actes du culte de Ste.-M., Bull. Soc. d'Études d'Avallon 8, 1866 (ed. 1867), 63-97. - Porter 129, Taf. 146. - G. von Lücken, Burgundische Skulpturen des 11. und 12. Jh., Jb. für Kunstwiss. 1, 1923, 116, Abb. 27.

⁶⁸) Abbildungen des Grabmals vor der Zerstörung: Achille Allier, L'ancien Bourbonnais, Moulins 1838, Atlas; Paris, Bibl. Nat. Est., Coll. Destailleur, Bd. 12 Taf. 18; Lazarusgrab S. 273 Abb. 146, 147. Nicht zu verwechseln mit dem in CA. 80, 1913, 39 und CA. 101, 1938, 114 erwähnten Reliquiensarg, der jetzt hinter dem Hochaltar aufgestellt ist (hierzu Lazarusgrab Abb. 151). - CA. 80, 1913, 40-42, Abb. S. 39. Der hier und in Génermont und Pradel, Les églises de France, Allier, 1938, 224 erwähnte Apostelfries (Lasteyrie Arch. rom. Fig. 695) gehört ebenfalls zu dem Grabmal. - Porter 129, Abb. 1257-1259.

⁶⁴) Ars Hispaniae V, 1948, 324-327, Fig. 487. - A. K. Porter, Spanish romanesque sculpture II, 1928, Taf.

134. - Vgl. auch Lazarusgrab S. 276 Abb. 152 f.

⁶⁵) Lazarusgrab Abb. 148 f.

⁶⁶) Hubert Art pr. Taf. 36, 37 a. - Bernheimer, in Ars Islamica V, 2, 1938, S. 226, Fig. 5, 6. - Claussen S. 238 ff. und 242 ff., Abb. 50-53. - Vgl. auch unsere Anm. 3.

⁶⁷) Lantier-Hubert S. 124 Fig. 35. Die rechte Figur ist nicht auch ein Engel, wie Hubert meint, sondern eine Frauengestalt in einem Mantel, der um die linke Körperseite herumgeschlagen ist und dessen Saum an der anderen Seite senkrecht herabhängt. Ich halte die Figur daher für die Darstellung der Äbtissin, die als Verstorbene von dem Engel begleitet wird wie die Seele der Toten auf zahlreichen Grabmälern und Himmelfahrtsdarstellungen des 12. Jh. Über das allgemein Chartresische hinaus sind es gerade die in Provins auffallenden Eigentümlichkeiten der Abwandlung des Stiles der Chartreser Westfassade, die in dem Relief in Jouarre, trotz der ziemlich rohen Arbeit, deutlich wiedererkennbar sind. Das Profil der Deckplatte des Grabmals weist auch auf das 12. Jh.

sockeln verwandelt) wurde. Auch das Agilberta-Grabmal ist nur eine Stuck-Verkleidung, kein Sarg. Einen Agilbertsarg scheint es nicht zu geben. Das erhaltene Denkmal ist Sarg und Prunksarkophag zugleich. Daß Agilbert, zumal wenn er wirklich der Erbauer des Mausoleums war, schon zu Lebzeiten seinen Sarg anfertigen ließ, ist durchaus denkbar. In der Vita des Abtes Wunibald von Heidenheim (gest. 761) heißt es: *illa sarcophago, in qua posuerunt illum* - also der Sarg -, *multos annos, antequam de mundo migravit, fuerat excisa*⁶⁸). Ob Agilbert selbst dann wie diejenigen, für deren sichtbaren Ruhm er gesorgt hatte, auch eine „tumba“ - ein Prunkgrabmal - erhielt, bleibt völlig ungewiß.

Es gibt also keinen zwingenden Grund anzunehmen, daß für Agilbert ein Grabmonument schon im 7. Jh. errichtet wurde. Die Sarkophage der Agilberta und Theodlechdis sind in der damaligen Zeit schon Ausnahmen. Die Ornamentik des Agilberta-Sarkophages, deren genaue Vorbilder in Mesopotamien nachweisbar sind, hat Bernheimer veranlaßt, ihn als sassanidische Arbeit anzusehen. Hilde Claussen⁶⁹) hat diese These mit guten Gründen widerlegt und wahrscheinlich gemacht, daß es sich um einheimische Arbeit handelt. Auf jeden Fall ist bei beiden Denkmälern wie in den Kapitellen der Krypta der fremde Einfluß stärker als die heimische Tradition. Nimmt man hinzu, daß in ihrer Dekoration alles Figürliche fehlt, so bleibt kaum etwas übrig, was diese Denkmäler mit dem Agilbertsarkophag verbindet.

Diesen Überlegungen scheint der Befund am jetzigen Deckel des Agilbert-Sarkophages zu widersprechen (Taf. 23, 2): Er besteht aus einem kurzen Stück am Kopfende und einem langen, das etwa drei Viertel des Sarkophages deckt. Das kurze Stück ist mit einer Ranke verziert, deren Hauptstrang einen Kreis bildet und von dem aus gefederte Blätter nach innen abzweigen. Auch die Zwickel sind mit Blättern gefüllt. Es bedürfte einer sorgfältigen Reinigung des Stückes, um über den Stil etwas aussagen zu können. Vorläufig läßt sich nur feststellen, daß die Ranke unregelmäßig verläuft und das Ornament die ganze Fläche teppichhaft ausfüllt, gerahmt von einem mäanderartigen Muster, vergleichbar dem an der Längswand des Agilberta-Sarkophages, aber bereichert durch rechteckige Vertiefungen für farbige Einlagen; an der Schmalseite bildet außerdem eine Leiste aus flacher Kehle zwischen 2 dünnen Stäben, die auch an der anderen Kante des Sarkophagedeckels teilweise erhalten ist, den Abschluß. Solche Profile kommen zahlreich auf den Schrankenfragmenten der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts von St. Peter auf der Citadelle in Metz vor⁷⁰) und die Vertiefungen für farbige Einlagen auf einem Sarkophag in der Mellebaudis-Memorie in Poitiers⁷¹). Der Deckel des Kenotaphs der Theodlechdis weist auch noch Spuren solcher Kreis- bzw. Wellenranken auf. All das erlaubt also, in diesem Deckelfragment ein weiteres Stück des 7. Jahrhunderts zu sehen (obwohl die Profilleiste auch an die Kämpfer des 11. Jahrhun-

⁶⁸) Claussen S. 242 (mit Anm. 3). - Vita Wynnebaldis c. 9, MG SS. XV, 114.

⁶⁹) S. 238 f.

⁷⁰) E. Knitterscheid, in Jb. d. Ges. f. lothr. Gesch. u. Altertumskunde 10, 1898, Tf. 6-10. - Über den Bau, der im Kern eine Anlage des 4. Jh. ist und nicht erst um 613/620 gegründet wurde, sondern damals Kirche

eines Nonnenklosters wurde und bei dieser Gelegenheit die Schrankenausstattung erhalten haben muß, zuletzt (W. Reusch und) H. Mylius in Tr. Zs. 18, 1949, 202-216; über die Schranken Holmquist, Kunstprobleme der Merowingerzeit, 1939, 200 ff.

⁷¹) Frühe Kunst Nr. 36. Zur Ikonographie dieses Stückes Gaillard in Ét. MÉR. 133 ff.

derts in der Krypta von Jouarre denken läßt)⁷²⁾. Ob das längere Stück die Fortsetzung dieses oberen Teiles bildet, ließe sich nur durch eine erneute Untersuchung an Ort und Stelle klären. Von der Ornamentik sind nur noch ähnliche Vertiefungen für Einlagen am äußersten Rande der Dachschräge zu erkennen, die aber an der Fuge, den Abständen nach zu urteilen, nicht genau anschließen; außerdem ist nicht auszumachen, ob ihnen am inneren Rande der Rahmenleiste eine zweite, auf Luke stehende Reihe entsprochen hat, und schließlich scheint auch die Firstlinie des kürzeren Deckelstückes etwas steiler abzufallen. Wenn die Stücke nicht zusammengehören, stammt also mindestens eines von einem anderen Grabmal. Hätte man irgendeinen Anhaltspunkt, in einem der beiden ein Stück des ursprünglichen Agilbertsarkophages zu sehen, so würde die Hypothese, daß man die Reliefs im 11. Jh. in den ursprünglichen Sarg eingearbeitet hat, eine weitere Stütze erhalten, vorausgesetzt, daß man ihre Entstehung im 7. Jh. für ausgeschlossen hält.

Wenn der erhaltene Agilbert-Sarkophag im 11. Jh. entstanden ist und die Benennung des Stückes richtig ist, würde er die uns bis heute bekannte große Reihe von Heiligen- und Reliquiengräbern eröffnen, die seit dem 11. Jh., im Zuge der „Wiedergeburt der Skulptur“⁷³⁾, durch bildhauerisch reich ausgestattete Steindenkmäler eine neue Gestalt bekommen haben, und die vielleicht öfter, als wir zunächst vermuten können, frühmittelalterliche Vorgänger nicht nur ersetzt, sondern auch, wenigstens teilweise, nachgebildet haben, von der Typentradition ganz abgesehen. Daraus erklären sich die bei solchen Denkmälern häufig auftretenden Primitivismen, mehr der Motive und Ikonographie als der Form, die man dann als Kriterium der Entstehung in der Merowingerzeit in Anspruch genommen hat.

Das ist z. B. der Fall bei den Grabdenkmälern der Heiligen Desiderius und Regenfrid in St.-Dizier bei Delle im Territorium von Belfort. Anatole de Barthélémy hat sie 1858 und 1874 zuerst beschrieben und für zeitgenössisch gehalten, Viollet-le-Duc setzte sie in die Mitte des 12. Jahrhunderts; Jean Hubert widmete ihnen 1935 eine kleine Monographie⁷⁴⁾ und kam auf Grund neuerer historischer Forschung und einer Ausgrabung von 1880 zum gleichen Ergebnis wie Barthélémy. Eine erneute Untersuchung an Ort und Stelle im Jahre 1948 ergab, daß Huberts sachliche Angaben der Korrektur und Ergänzung bedürfen⁷⁵⁾ und daß Viollet-le-Duc mit seiner Datierung das Richtige getroffen hat. Das eine, sarkophagartige, innen in der Mitte quergeteilte Reliquiar (Taf. 20, 3) zeigt an der Längsseite einen Fries von oben geschlitzten zwiebelartigen Gebilden, hinter denen sich eine Zone unten zusammenhängender, oben sich stark in die Tiefe wölbender Blätter erhebt, deren Spitzen nach unten gegenständig zurückfallen und sich spiralig gerieftelt, tütenförmig zusammenrollen. Zwei dicke bandartige Stengel, die ebenfalls von den Knollen aus aufsteigen, stoßen in entgegengesetzter Biegung, in die glatten, gekrümmten,

⁷²⁾ Hubert Art pr. Tf. 31.

⁷³⁾ Paul Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, BM. 84, 1925, 5-98.

⁷⁴⁾ BM. 94, 1935, 213-235. Vgl. auch Art pr. 159, 161.

⁷⁵⁾ Der zur Verfügung stehende Raum erlaubt nicht, eine quellenkritische und archäologische Revision von Huberts These hier vorzulegen. Ich muß mich auf die stilistischen Argumente beschränken.

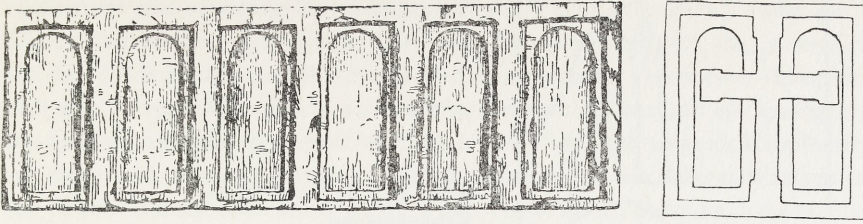


Abb. 6 u. 7. St.-Dizier, Kirche, zweigeteilter Sarkophag, Rückseite und linke Schmalseite.

hinteren Blattflächen hinein. Oben, wieder hinter dieser Doppelblattzone schräg nach vorn aufsteigend, ist ein zweiter, ähnlich gebildeter Blattfries erkennbar, der abgeschlagen ist. Nach allem, was wir eingangs über die prinzipiellen Unterschiede der Reliefauffassung in der merowingischen und frühromanischen Epoche festgestellt haben, sind dieses vielfach geschichtete und plastisch bewegte, die Steinfläche sozusagen durchpflügende Relief, die Fähigkeit, bei einem Pflanzenornament den Eindruck lebendigen Sprießens und Knospens zu erwecken, und die durch straffe Ordnung (auch in der Tiefendimension) noch gesteigerte Vitalität der Form nur in der romanischen Epoche denkbar und nachweisbar. Hubert nennt die sculpture «franche et profonde». Von welchem Relief des 7. Jahrhunderts könnte man das sagen? Auch die mathematische Präzision, mit der die in steilrechteckige Felder versenkte Arkatur der Rückseite (Abb. 6) geschnitten ist - motivisch vergleichbar einem Grabmal des 12. Jahrhunderts in Montbron (Charente) (Abb. 8-9) - verrät romanisches Formengefühl. An der Schmalseite ist dieser Arkatur ein mit der Rahmenleiste zusammengezogenes Kreuz vorgelegt (Abb. 7). Die Ausstattung der Enden des Kreuzes mit rechteckigen Scheiben entspricht einem erst seit dem 11. und im 12. Jh.

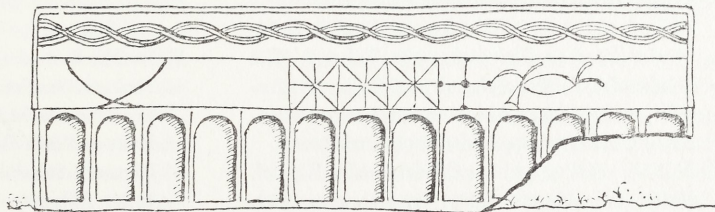
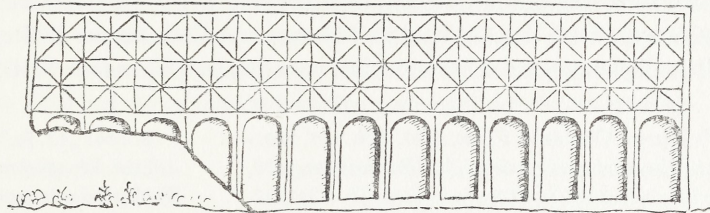


Abb. 8 u. 9.
Montbron (Charente),
Friedhof,
Schrein-Blockgrab,
beide Längsseiten.

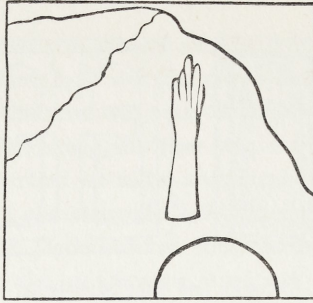


Abb. 10. St.-Dizier, Kirche,
Katafalkgrabmal,
westliche Schmalseite des Deckels.

gebräuchlichen Typus von Altar- und Vortragekreuzen (z. B. Reichskreuz, Bernwardkreuz, Welfenschatz, Rogerus, Fritzlar, Maasschule, St. Trudpert)⁷⁶).

Bei dem als offenes Katafalk-Grab gebildeten zweiten Denkmal (Taf. 20,5), das, wie zahlreiche südwestfranzösische Schreinblock- oder Sargdach-Grabmäler des 11. und 12. Jahrhunderts, aus einem Sargdeckel mit schrägen, reich ornamentierten Dachflächen besteht, der hier auf einen Unterbau in Form eines geöffneten Kastens gelegt ist, genügt die Gegenüberstellung mit den Grabmälern aus Laleu (Charente-Maritime) im Museum von La Rochelle (Taf. 20,4)⁷⁷), auf dem Friedhof in Pers (Deux-Sèvres) (Taf. 22,5) und im Museum von Niort (Deux-Sèvres) (Taf. 22,8) sowie mit Kapitellen des 12. Jahrhunderts in St.-Hilaire in Melle (Deux-Sèvres) (Taf. 20,6) und im Museum in Poitiers (Taf. 22,6)⁷⁸), um zu sehen, daß diese herzförmig gerahmte Blatt- und verschlungene Perlrankenornamentik motivisch und stilistisch nicht merowingisch, sondern romanisch ist, und daß das Denkmal in St.-Dizier mit einer im Südwesten Frankreichs im 12. Jh. weit verbreiteten Gruppe von Grabmälern in Form und Typus, Motivenschatz und Stil aufs engste zusammengeht⁷⁹). Auch im benachbarten Elsaß und Schwaben ist die herzförmig verschlungene Perlbandranke in der romanischen Ornamentik anzutreffen⁸⁰). Huberts Hauptargument, daß die romanische Ornamentik die ineinander verflochtenen Palmetten nicht kennt, sondern nur die gereihten oder durch einen Bügel verbundenen (wie auf dem Grabmal in Pers), ist durch diese Beispiele widerlegt. Auch das Grabmal im Museum von Châteauroux (Indre) (Taf. 22,7) - eine Variante dieses Typus -, auf das Hubert selbst verweist, weil hier wie in St.-Dizier (Abb. 10) an der einen

⁷⁶) Jantzen, *Ottomische Kunst*, 1947, Abb. 167, 170. - Falke, Schmidt, Swarzenski, *Der Welfenschatz*, 1930, Tf. 2, 3, 26. - Swarzenski, in *Städeltj. b.* 7/8, 1932, Abb. S. 282. - Borchgrave d'Altena, *Orfèveries mosanes*, o.J. Tf. 17-20. - Deckert, Freyhan, Steinbart, *Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau*, 1932, Tafelbd. II, S. 252, 261. - Inge Schroth, *Mittelalt. Goldschmiedekunst am Oberrhein*, 1948, Taf. 6, 8. - Die Wiedergabe der Sarkophagschmalseite in den *Annales archéol.* (denen Abb. 6 entnommen ist) ist ungenau und für unsere Beobachtung irreführend.

⁷⁷) BM. 22, 1856, 608-614. - C. Enlart und J. Roussel, *Musée de sculpture comparée, Cat. gén.* 1929,

B. 124: „12. Jh.“. - J. Roussel, *La sculpture française, l'époque romane*, 1928 (?), Taf. 46, 2.

⁷⁸) *Musée des Antiquaires de l'Ouest* Nr. 592. Aus dem Kreuzgang des ehemaligen Kapitels von Ste.-Radegonde.

⁷⁹) Vgl. zu dieser Gruppe Lasteyrie arch. rom. 717 f. und Fig. 724 f.

⁸⁰) St. Dié, Kathedrale, Kapitell: J. Baum, *Romanische Baukunst in Frankreich*, 1928², Abb. S. 206. - Tympanon der Stiftskirche in Ellwangen: M. Scheffold, *Stadt und Stift Ellwangen*, 1929, Abb. 7. - H. Ehl, *Deutsche Steinbildwerke der Frühzeit o. J.* (nach 1925), Abb. 37.

Giebelfront eine segnende Hand dargestellt ist⁸¹), wird man ins 12. (oder gar 13. Jh.) setzen dürfen. Merowingisch ist es jedenfalls nicht. Charakteristisch für die ganze Gruppe ist nicht nur, daß beide Dachflächen überhaupt und untereinander verschieden dekoriert sind, sondern auch eine bewußte Unordnung der Aufteilung des Schmuckes und ein sprunghafter Wechsel in den Motiven. Die andere Dachfläche in St.-Dizier (Taf. 22, 3) zeigt als Hauptmotiv eine Arkatur mit einem sich überschneidenden Steilgiebelmuster, das mit Palmettenblättern ausgefüllt und von einer Perlschnur oben durchschnitten und an der linken Seite durch dieses Blattrankenmotiv ganz ersetzt wird.

Angesichts der zahlreichen und so wesentlichen Analogien kann man also nicht daran festhalten, daß der Dekor «témoigne d'une technique de la sculpture et de règles décoratives bien différentes de celles de l'époque romane», und für die Datierung ist nichts gewonnen, wenn man noch so viele Motive als in der merowingischen Kunst bekannt nachweist, worauf sich Hubert's Bemühen in erster Linie richtete. Die Anregungen freilich für diese ganze romanische Grabmalgruppe stammen zweifellos von den reich dekorierten merowingischen Sargdeckeln in der gleichen Gegend ab, deren beste Beispiele im Baptisterium St.-Jean in Poitiers aufbewahrt werden (Taf. 22, 9)⁸²). Die Oberfläche ist hier nicht modelliert wie in St.-Dizier, sondern platt; alles ist in reinem Flächenrelief gearbeitet, und im allgemeinen ist die Verzierung symmetrisch komponiert, auch das ein wesentlicher Unterschied. Aber ein Motivwechsel in sich entsprechenden Feldern ist doch auch mehrfach zu beobachten und verschlungene Kreise, mit Blättern ausgefüllt, und zweisträhnige Zopfmuster, wie sie in St.-Dizier den First und die Gesimse des Daches zieren, gehören u. a. zum Formenschatz dieser Dekoration. Abgesehen davon, daß es in der romanischen Ornamentik zahlreiche Beispiele für das Wiederaufgreifen des sog. „lombardischen“ Flechtwerks gibt und man noch auf spätromanischen Kapitellen in Trier die merowingische Wirbelranke als Zier verwendet findet (Taf. 22, 2)⁸³), beweist die Verwendung des gleichen Zopfmusters als Gesimsdekoration an dem im 11. Jh. errichteten Westbau des Baptisteriums St.-Jean in Poitiers (Taf. 22, 1) - eine Parallele zu dem geometrischen Stil der älteren Kapitelle in Vignory (Taf. 15, 1) -, daß man gerade in den Anfängen der romanischen Kunst sich besonders gern bei der merowingischen Kunst Rat holte. Auch bei dem Grabmal in Montbron (Abb. 9) läuft der Zopf auf der einen Dachschräge unterhalb des Firstes entlang.

⁸¹) BM. 94, 1935, 222 Anm. 2 und Fig. 3. - In Châteauroux kommt diese Hand von oben, wie die Hand Gottes auf Darstellungen von Kains und Abels Opfer. Sie stellt Gottes Segen für den Toten dar. In St.-Dizier weist die in die roh abgearbeitete Schmalseite nur eingravierte Hand nach oben und gleicht der Wiedergabe eines aufrechtstehenden Armreliquiars. Da ein solches in St.-Dizier seit der Überführung der Gebeine nach Murbach (vor 1041) existierte, hängt die seltsame Darstellung vielleicht mit dieser Tatsache zusammen. Jedenfalls stellt die Hand hier den Segen des Märtyrers für die Gläu-

bigen dar. - Die Formgebung in Châteauroux entspricht der an einem um 1120/30 anzusetzenden Doppelkapitell in Charroux (Vienne), wo die Hand Gottes an der Schmalseite zwischen den Evangelistensymbolen des Lukas und Markus dargestellt ist. Foto Marburg LA. 683/32.

⁸²) E. Ginot, Le Baptistère St.-Jean de Poitiers et son Musée lapidaire, o. J., Cat. Nr. 46, aus Antigny, Abb. S. 44. - D. Fossard, in Ét. mér. 118, Gruppe 3. - Couil S. 40, 6. Gruppe, und Taf. IX (S. 72).

⁸³) Im Ostchor des Domes (Irsch, Dom zu T., KD. Rheinpr., 1931, Fig. 72 f. - Foto Marburg 58958 f.).

Bei der Entstehung dieser Gruppe südwestfranzösischer romanischer Grabmäler handelt es sich also um den gleichen Vorgang: ohne eine direkte Beziehung zur Kunst der Merowingerzeit ist sie nicht denkbar. Insofern hat Hubert auch mit Recht auf die südostfranzösischen Grabsteine (besonders im Museum von Nîmes (Taf. 22, 4)⁸⁴) hingewiesen, deren Dekoration mit Arkadenfriesen, Dreiecken, Quadraten, Andreaskreuzen und Sternen fast alle, der zweiten Dachseite in St.-Dizier eigentümlichen, anorganischen Ornamentmotive aufweist. Das Dekorationsprinzip aber ist hier konsequent parataktisch, merowingisch, in St.-Dizier syntaktisch, romanisch.

Die Syntax besteht darin, daß die geometrischen Ornamente die Klotzkonsolen schmücken, die die Bogenflucht tragen, und somit dem tektonischen Element untergeordnet sind. Auch das Giebelstabwerk akzentuiert dieses Element und läßt es im Gesamtgefüge der Dekoration dominieren. In der Ausführung unentschieden, entspricht diese Ordnung prinzipiell doch wieder einer Gruppe von hochmittelalterlichen Grabmälern in Périgueux (Taf. 23, 1.2), wo die beiden Hauptmotive der Dekoration des merowingischen Sargdeckels in Nîmes, Kreisornamente und Arkatur, in straff geometrischer, tektonisch bestimmter Komposition wiederkehren und der scharfe Schnitt des Reliefs der Behandlung der Nebenseiten des Doppelreliquiars in St.-Dizier entspricht; in Nîmes ist die Reihung der Kreisornamente vom Rhythmus der Arkaden unabhängig - 10 Kreise fallen auf 8 Arkaden⁸⁵).

Daß Assimilierung und formale Umdeutung frühmittelalterlicher Ornamentik als der wesentlichste Zug in der künstlerischen Physiognomie dieser südwestfranzösischen Sepulkralkunst angesehen werden darf, bestätigt auch das Grabmal aus Laleu (Taf. 20, 4). Auch hier gibt sich der „Lebensbaum“ an der Schmalseite des Denkmals als ein Relikt aus dem Motivenschatz der frühmerowingischen, sog. aquitanischen Sarkophage zu erkennen (Taf. 21, 6), aber der Bildhauer des 12. Jahrhunderts verwandelt die Zweige in Faltblätter, er stellt sich zwei Blatthälften übereinandergelegt vor. Vgl. auch die beiden Blätter links an der Vorderkante. Auf den aquitanischen Sarkophagen findet man nur gelegentlich etwas Vergleichbares (Taf. 21,6 Mitte oben)⁸⁶: manchmal sind die entsprechenden Blätter so gestaltet, daß der Fächer gerippter Blattzungen oben von einem, vom Stamm aus bis zur Spitze glatten Rand begrenzt werden, der motivisch dem Überfall in Laleu entspricht, aber - typisch merowingisch - in reinem Flächenrelief neben (nicht über) dem übrigen Teil des Blattfächers liegt. Das Prinzip der Rückbildung eines ursprünglich räumlich gestalteten Motivs entspricht der Verwandlung der naturalistischen römischen Wein- und Efeuranken in einen zweidimensional empfundenen, teppichartigen, reinen Flächendekor, dem Hauptcharakteristikum der aquitanischen Sarkophage (Taf. 21, 2). Daß der romanische Bildhauer ein an sich so geringfügiges, kaum mehr erkennbares Rudiment räumlicher Vorstellung als Anweisung für eine plastische Durchbildung des Blattmotivs aufgreift, bestätigt von neuem, was

⁸⁴) Albin Michel, Nîmes et ses tombeaux chrétiens, Mém. de l'Acad. de N., 7e série, 3, 1880 (1881), 1-41, bes. S. 31 f. und Taf. bei S. 32. - Coutil S. 48, 7. Gruppe, Taf. X (das dort nach Fotografie abgebildete, S. 50 erwähnte Stück befindet sich

nicht in Arles, sondern in Nîmes). - Von D. Fossard, Ét. mér., nicht genannte Gruppe.

⁸⁵) Die Zeichnungen bei Michel und Coutil sind ungenau. Sie geben nur 9 Kreise auf 8 Arkaden wieder.

⁸⁶) Vgl. Antikenstudium Abb. 11.

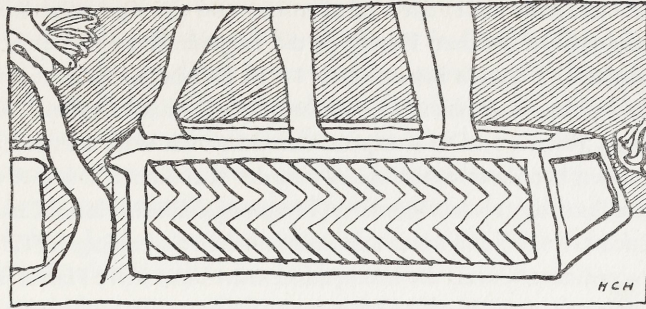


Abb. 11. Autun, Kathedrale,
Westportal, Türsturz,
Sarkophag mit Auferstehenden.

wir eingangs über den grundlegenden Unterschied in der Stilbildung der beiden Epochen feststellten.

Für die Assimilierung frühmittelalterlicher Vorbilder in der romanischen Sepulkralkunst kennen wir noch weitere bereicherte und wichtige Beispiele. Bei dem oben erwähnten Reliquiar in Poitiers aus dem 11. Jh. (Taf. 19, 4) ist es angesichts des unmittelbaren Werkstattzusammenhanges mit St.-Benoît-sur-Loire mehr als wahrscheinlich, daß der Meister des Reliquiars den kleinen Mumma-Schrein aus dem 7. Jh. in St.-Benoît⁸⁷⁾ gekannt und sich durch dessen Gestalt, Format und Ikonographie hat anregen lassen. Auch dort ist an der Schmalseite ein stehender Orant dargestellt, und die Kanten des Reliquiars sind in gleicher Weise mit einem Taustab verziert.

Wenn man die Särge, aus denen die Toten auferstehen, darzustellen hatte, war man offensichtlich bemüht, einige als besonders alt zu charakterisieren, indem man sie mit merowingischen Fischgrätenmustern verzierte, wie es der Türsturz des Westportales der Kathedrale von Autun (um 1120) zeigt (Abb. 11).

Solche Särge hat man auch im 12. Jh. auf Löwensockeln neu montiert und als Heiligengräber definiert (St.-Omer, Kathedrale, Grabmal des hl. Erkembode, gest. 742. Aus einem älteren Bau in den nördlichen Chorumgang der Kathedrale übertragen. Taf. 23, 4)⁸⁸⁾. Daß Suger in seinem Neubau von St.-Denis die karolingischen Türen wiederverwendete und den vermeintlichen Dagobertfaltstuhl restaurieren ließ⁸⁹⁾, liegt auf der gleichen Linie.

Bei dem Sarkophag des Bischofs Adelog (gest. 830) in St. Thomas in Straßburg (Taf. 21, 7) haben schon Porter⁹⁰⁾ und Baum an Nachahmung eines karolingischen Stückes gedacht, aber der Nachweis darüber ist noch nicht erbracht worden. Seine konische Form wurde oben schon erwähnt. Der Adelog-Sarkophag ist eines der Hauptwerke einer im Elsaß mehrfach nachweisbaren Bildhauerwerkstatt des 12. Jahrhunderts. J. Baum hat die betreffenden Denkmäler zusammengestellt⁹¹⁾. Die wichtigsten sind die Kreuzgangkapitelle aus Eschau (Straßburg, Archäolog. Museum) und in

⁸⁷⁾ Frühe Kunst S. 43-45, Nr. 13-15.

⁸⁸⁾ CA. 99, 1936, 508 und CA. 1867, 150 ff. (Abb.).

⁸⁹⁾ J. Hubert, Le fauteuil du roi Dagobert, in *Demareteion* 1, 1935, 17-27.

⁹⁰⁾ *Spanish romaneseque sculpture* 1928, I, 21.

⁹¹⁾ *The Porch of Andlau Abbey*, *The Art Bulletin* 17, 1935, 492-505, bes. 502, Fig. 13. - Hubert *Art pr.* 162 f. - Abb. der Rückseite bei Feldtkeller a. a. O. S. 55 (vgl. Anm. 57). - Foto Marburg 25847-56 (Schmalseiten: 25852 und 25856).

Andlau (nach 1161) der Vorhallenfries und das Figurenportal. Der Adelog-Sarkophag ruht auf vier, von der gleichen Hand wie die Sargwände gearbeiteten Löwen - das von unzähligen romanischen Portalen bekannte, im 12. Jh. beliebteste Karyatidenmotiv - und entspricht darin den südwestfranzösischen und nordspanischen Sargdach-Grabmälern des frühen 12. Jahrhunderts (z. B. Laleu, Taf. 20, 4). Das Kompositionsschema mit den Halbfiguren und in Arkaden gestellten Blattstauden hat direkte Analogien, von der Kleinkunst zunächst abgesehen, in der byzantinischen Bauplastik des 11. Jahrhunderts (Templongebälke in Hosios Lukas und Türsturzfragment aus Kiev, Taf. 21, 3. 4)⁹²⁾ und unter den aquitanischen Sarkophagen (Taf. 21, 2), Denkmälergruppen, deren gemeinsame Wurzel die frühbyzantinische dekorative Plastik ist. Ein entsprechendes frühmittelalterliches, wohl karolingisches Stück ist uns auch im Westen erhalten (Taf. 21, 5)⁹³⁾, und die Arkadenreihe mit Halbfiguren ist vor der Jahrtausendwende in der Wandmalerei nachweisbar (Mals, St. Benedikt)⁹⁴⁾. Wichtiger aber scheint mir zu sein, daß sich diese Motive gemeinsam, landschaftlich benachbart, auf einem Denkmal der Edelmetallkunst, das ebenfalls ein Reliquiar ist, nachweisen lassen: an der Silberbursa des Bischofs Altheus von Sitten (780-99) (Taf. 20, 2; 21, 1)⁹⁵⁾. In Straßburg lassen sich also die Atavismen durch den Rückgriff des romanischen Bildhauers (oder seines Auftraggebers) auf die Kunst der Karolingerzeit - wozu ihn die Aufgabe, einem Heiligen des 9. Jahrhunderts ein neues Denkmal zu erstellen, veranlaßte - zwanglos erklären. Es liegt nahe anzunehmen, daß ein ähnlich der Sittener Burse verziertes, schreinartiges Reliquiar - aus welchem Material bleibe dahingestellt -, das dem Brande von 1144 zum Opfer fiel, der Vorgänger des steinernen Adelogreliquiars aus der Mitte des 12. Jahrhunderts gewesen ist. Im Zusammenhang mit unserer Fragestellung muß schließlich noch eines letzten Grabmals gedacht werden, dessen Entstehung in karolingischer Zeit - und damit die Existenz karolingischer

⁹²⁾ Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, 1914, Abb. 437. - J. G. Aseev und G. N. Logoin, *Architektura ukrainskoj*, I, 1954, Abb. 10. - Ein längeres Stück befindet sich noch an Ort und Stelle. O. Powstenko, *The cathedral of St. Sophia in Kiev*, 1954, Abb. S. 92.

⁹³⁾ L. 0,72; H. 0,20 m. E. Le Blant, *Cat. des Monum. chrét. du Mus. de Marseille*, 1894, S. 82 Nr. 50. - A. Michel (vgl. Anm. 84) S. 39, bildet das Stück nach einer Zeichnung von Révoil ab und bezeichnet es als einen Marmorsarkophag von 1,75 m Länge, der sich in der alten Kathedrale von Marseille befindet. Coutil S. 80 übernimmt die Abb. (Taf. X) und das falsche Längenmaß, spricht aber nur noch von einem „devant de sarcophage“ von „nur 20 cm Höhe“. Ich halte es für ein Gebälkfragment von einer frühmittelalterlichen Altarschranke.

⁹⁴⁾ J. Garber, *Die karolingische St.-Benediktikirche in Mals*, Innsbruck 1915 (*Zs. des Ferdinandeums* 59),

34, Taf. XXIII (Abb. auch in *BM.* 84, 1925/28 und *R. Rey*, *L'art roman et ses origines*, 1945, 141). Die Kirche ist trotz ihrer prächtigen Ausstattung mit Malereien und Stuckierung nur eine bescheidene Landkirche. Es ist durchaus denkbar, daß ein Halbfigurenfries, wie er hier als oberer Abschluß der Altarwand in Malerei ausgeführt ist, in größeren Kirchen auch stuckiert war, wie in Mals die übrige, als Einfassung der Fresken dienende Dekoration der Ostwand. - G. de Francovich versucht, im Gegensatz zu Garber, nachzuweisen, daß die Ausstattung der Kirche aus der Zeit um 1000 stammt. *Röm. Jb. f. Kg.* VI, 1942/44, 168 ff.

⁹⁵⁾ M. Rosenberg, *Gesch. d. Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*. Zellenschmelz, 1921, 63, Abb. 98-100. - O. Homburger, in *Frühmittelalterl. Kunst, Akten zum III. intern. Kongreß für Frühmittelalterforschung*, 1954, 342 f. - Vgl. auch die Reliquienkästen in Astorga (2.H. 9. Jh.) und in Oviedo (910). *Ars Hispaniae* II, Fig. 425 f.

Monumentalplastik - Porter in einer eingehenden Abhandlung vergeblich nachzuweisen gesucht hat: des sogenannten Hinkmar-Grabes, das sich bis zur Revolution in St.-Remi in Reims befand⁹⁶). Schon Martène et Durand⁹⁷) haben an dieser Benennung gezweifelt und wahrscheinlich gemacht, daß es sich um das Grabmal des 1124 verstorbenen Erzbischofs Raoul le Verd handelt. Nach Ausweis eines inzwischen wiedergefundenen Fragmentes ist es eindeutig in die zwanziger Jahre des 12. Jahrhunderts zu setzen. Aus der gleichen Zeit, wohl etwas früher entstanden, ebenfalls in St.-Remi in Reims, stammen die Sitzstatuen der spätkarolingischen Könige Ludwigs IV. Übersee und seines Sohnes Lothar, bei denen zum mindesten die Frage berechtigt ist, ob auch sie Erneuerungen älterer Denkmäler (2. H. 10. Jh.) aus Edelmetall (?) sind⁹⁸).

Erkennt man - nach allem, was wir bisher erörtert haben - an, daß der Agilbert-Sarkophag seinen Platz zwischen den Kapitellen von St.-Hilaire in Poitiers, St.-Aignan in Orléans, St.-Remi in Reims und dem Tympanon von Arles-sur-Tech hat, dann muß er ins zweite Viertel des 11. Jahrhunderts gesetzt werden. Er nimmt in der Kunst dieser Zeit noch eine besondere, man darf vielleicht sogar sagen, eine Schlüsselstellung ein. Neben den Kapitellen in Reims ist er das Hauptstück einer nordostfranzösischen Richtung, die sich als eine mehr „vorromanisch-ottonische“ von den stärker „früh-romanischen“ Strömungen im Süden (Katalonien) und im Südwesten, mit den Zentren in Poitiers und Orléans (und St.-Benoit-sur-Loire) abhebt, ein Unterschied, mit dem schon in dieser frühen Zeit der Grund gelegt wird für die verschiedenen plastischen Schulen in der romanischen und frühgotischen Kunst Frankreichs im 12. Jh.

Die Besonderheit des Agilbert-Sarkophages - die Frage, von der wir ausgingen - scheint damit restlos gelöst. Es wäre gegen alle unsere stilgeschichtlichen Begriffe und Erfahrungen, wenn es etwas Analoges im 7. Jh. gegeben hätte, ausgerechnet in dem Jahrhundert, in dem in ganz Europa alle Künste und vornehmlich die Steinskulptur die Rückbildung der spezifisch plastischen Werte bis zum Nullpunkt so drastisch demonstrieren, wie es unsere Analysen eingangs gezeigt haben. (Wir kommen auf diesen Sachverhalt zum Schluß noch einmal zurück). Auf einer derartigen Vorstellung - von der Existenz einer radikal anderen Richtung im 7. Jh. - beruht ein letztes Argument für die Frühdatierung des Agilbert-Sarkophages, mit dem wir die Auseinandersetzung bisher schuldig geblieben sind. Wir können unsere Überlegungen nicht beschließen, ohne darauf einzugehen, denn diese Frage rührt wiederum an den Nerv der grundsätzlichen hier aufgerollten Problematik.

Ob unsere Stilbestimmungen für das 7. und 11. Jh. uneingeschränkt gelten können, hängt davon ab, ob diejenigen recht behalten, die jene berühmte Gruppe northumbrischer Figurenkreuze für frühmittelalterlich halten, die man von jeher als etwas in ihrer Zeit einzig dastehendes angesehen und zugleich stets als Kronzeugen für die Datierung des Agilbert-Sarkophages ins 7. Jh. zitiert hat. Es handelt sich in erster Linie um die Kreuze von Ruthwell

⁹⁶) Spanish rom. sculpture 1928, I, 17 ff.; schon von Hubert, Art. pr. S. 162 f. widerlegt. - T. Sauvel (vgl. Anm. 58) 1949, 546 f.

⁹⁷) Voyage littéraire de deux Bénédictins, 1717, II, 81.

⁹⁸) Hamann-Mac Lean, in Kunstchronik 9, 1956, 10, 287. Von diesen Denkmälern soll an anderer Stelle ausführlicher die Rede sein.

und Bewcastle⁹⁹); die anderen sind nur fragmentarisch erhalten¹⁰⁰). Bei der seit über 100 Jahren heftig umstrittenen Datierung ist vom 7. bis zum 12. Jh. kaum eines ausgelassen worden. In einer Arbeit speziell über die englische Kunst des 7. Jahrhunderts hat sich von den Frühmittelalterforschern zuletzt, soweit ich sehe, Niels Åberg zusammenfassend darüber geäußert¹⁰¹). (Ich selbst kenne die Denkmäler nicht aus eigener Anschauung). Nach ihm ist die herrschende Lehrmeinung folgende (ich zitiere fast wörtlich und stelle die Argumente einfach nebeneinander, ohne jeweils ihren hypothetischen Charakter zu vermerken): Es besteht ein „consensus of opinion“, daß die Kreuze von Ruthwell und Reculver im letzten Viertel des 7. Jh., das von Bewcastle um oder kurz nach 700 entstanden sind. Die Kreuze als solche sind eine englische Schöpfung. Prototyp war ein Holzkreuz, das König Oswald auf dem Schlachtfeld von Heavenfield anläßlich der Eroberung von Northumberland errichtete, nach Beda überhaupt das erste, das in England aufgestellt wurde. Die Idee stammt aus Irland, wo Oswald lange als Flüchtling weilte und die Taufe erhielt; hier hatte der Typus des Steinpfeilers schon seit der heidnischen Zeit eine ununterbrochene Tradition. Der Schmuck der northumbrischen Kreuze, der keinerlei keltische oder englische Stileigentümlichkeiten aufweist - abgesehen von den Runeninschriften, die gegenüber den lateinischen Inschriften an untergeordneter Stelle angebracht sind -, und vielleicht auch ihre Ausführung in Stein, sind das Werk orientalischer Künstler (unter Beteiligung einheimischer Gehilfen). Das Figürliche hat einen ausgesprochen klassischen Charakter. Es ist z. T. fast freiplastisch behandelt und erreicht in Konzeption und Ausführung einen Grad von Vollkommenheit, der in den entsprechenden Gattungen der damaligen mittel-

⁹⁹) Die kunstgeschichtlich wichtigsten Monographien sind: A. S. Cook, *The date of the Ruthwell and Bewcastle Crosses*, 1912 (mit vollständiger Übersicht über die ältere Literatur. In Ergänzung dazu: Cook, *Some accounts of the Bewcastle Cross between the Years 1607 and 1861*, New York 1914). - G. B. Brown, *The Arts in Early England V*, 1921. - W. G. Collingwood, *Northumbrian crosses of the pre-norman age*, 1927. - Meyer-Schapiro, *The religious meaning of the Ruthwell Cross*, *Art Bull.* 26, 1944, 232-245.

¹⁰⁰) Reculver, Easby (London, Victoria and Albert Museum), Hoddon und Rothbury: C. R. Peers, *Reculver: its Saxon Church and Cross*, *Archaeologia* 77, 1927 (ed. 1928), 240 ff., bes. 250-256, und Miss M. Longhurst, *The Easby Cross*, *Archaeologia* 81, 1931, 43-47. - Casson, *Byzantium and anglo-saxon sculpture*, *Burl. Mag.* 61, 1932, 265-274; 62, 1933, 26-36. - R. F. Jessup, *Reculver*, in *Antiquity* 10, 1936, 179-194, bes. 184-186. - Den sogenannten Schlüssel des heiligen Hubert in Ste.-Croix in Lüttich hat man ebenfalls mit den Kreuzen

von Ruthwell und Easby in Zusammenhang gebracht und ins 7. Jh. datiert, eine Bestimmung, die wohl auch einer Revision bedarf. Art mosan, et arts anciens du pays de Liège, *Expos. intern. o. J.* (1952), Nr. 38. - In *Kat. Essen* Nr. 279 zuerst ins 8. Jh. datiert, in der erst nach Abschluß des Manuskripts erschienenen 4. Aufl. ins 12. Jh. Die Revision ist also bereits vollzogen.

¹⁰¹) Åberg I, 47-51 u. II, 20. - Vgl. auch Baum Fig. 151 f., 154-157. - An neuerer Literatur wäre ferner zu nennen; J. Brønsted, *Early english ornament* (engl. Übers.), 1924, bes. S. 16-93. - A. W. Clapham, *English romanesque architecture before the Conquest*, 1930, 55-76, Taf. 11-30. - A. Gardner, *A handbook of english medieval sculpture*, 1935. - T. D. Kendrick, *Anglo-Saxon art to A. D. 900*, 1938, 126-142, 152-158, Taf. 46-52, 61-64. - D. T. Rice, *English Art 871 bis 1100*, 1952 (*Oxford History of Art II*), passim und Taf. 9 b. - M.-M. Dubois, *Le culte de la sainte croix en Grande-Bretagne aux VIIe et VIIIe siècles . . .*, in *Ét. mér.* 75-83.

meerischen Kunst ohnegleichen ist. Die Erklärung dieses singulären Charakters ist darin zu suchen, daß uns die mittelmeerische Kunst dieser Zeit nicht genügend bekannt ist, bzw. daß Orientalen, wahrscheinlich Emigranten aus Italien, in Northumberland tätig waren.

Es ist unmöglich, die Ungereimtheiten und Verlegenheiten in dieser Argumentation zu übersehen - die Kreuze sollen gleichzeitig englisch, irisch, orientalisch und klassisch (d. h. hellenistisch) sein -; aber sie hat sich durchgesetzt und man operiert mit ihrem Ergebnis, ohne weiterhin die Ansichten von Cook und Rivoira (z. T. auch von Enlart und einigen englischen Forschern des 19. Jahrhunderts) zu diskutieren, die die Kreuze in die Mitte des 12. Jahrhunderts setzten. So sind, auch wenn hier nicht der Ort ist, den ganzen Fragenkomplex erneut aufzurollen, doch einige Bemerkungen dazu erforderlich. In diesem Ergebnis spiegelt sich die Unsicherheit, in der uns Brown gelassen hat, der - zusammen mit dem Philologen Webster - den Kreuzen die ausführlichste Monographie gewidmet hat⁹⁹). Mag die literarische, linguistische und epigraphische Kritik der Runeninschriften deren Altertümlichkeit so wahrscheinlich gemacht haben¹⁰²), daß sich die Kunsthistoriker auf dieses Argument seither stützen zu müssen glauben - es muß so lange auf sich beruhen, als nicht auch die kunsthistorische Problematik als solche bewältigt ist, zumal jetzt deutlich ist, welcher Atavismen das 11. und 12. Jh., gerade auf dem Gebiet des Denkmals und Grabmals, fähig waren, was Brown damals für unmöglich hielt¹⁰³). Er selbst hat dieser Problematik wiederholt, besonders zuletzt noch in seinem zusammenfassenden Schlußkapitel, Ausdruck verliehen: *On the artistic side, it must be repeated that the work in question is in some ways so excellent that its appearance in Anglo-Saxon England is something like an artistic miracle, and we have really to seek for the epoch when it would be, not most likely, but, least surprising*¹⁰⁴). Am wenigsten überraschend und kein Wunder wäre diese Kunst, das muß noch einmal betont werden, im 11. oder 12. Jh. Brown wollte, entgegen Cook, die Entstehung der Kreuze im letzten Drittel des 7. Jahrhunderts auch mit stilistischen und historischen Argumenten nachweisen. Bei aller Vorsicht ist aber sein Vorgehen methodisch so unsicher, daß man unmöglich seine Ergebnisse in toto akzeptieren kann. Daß er mehrfach betont, die philologische Untersuchung ergäbe eine Datierung um 725¹⁰⁵), was seine eigene Position von vornherein schwächt, ist in unserem Zusammenhang, wo es nur um die ganze Epoche geht, nicht von Belang. Er beschränkte sich aber auch nicht darauf, die Cook'schen Argumente eindeutig zu widerlegen, was nur in einigen Punkten möglich war¹⁰⁶), sondern versuchte, die größere Wahrscheinlichkeit seiner These hauptsächlich mit Argumenten allgemeiner Art plausibel zu machen¹⁰⁷) - wobei er auch für die gegnerische These neue Gesichtspunkte¹⁰⁸)

¹⁰²) cap. VII - IX.

¹⁰³) S. 192.

¹⁰⁴) S. 305.

¹⁰⁵) z. B. S. 22, 149, 305.

¹⁰⁶) z. B. S. 193 und 267 hinsichtlich der philologischen Argumente, S. 281 und 283 hinsichtlich der ikonographischen.

¹⁰⁷) Bes. Cap. IX u. S. 313 (hist. Situation) u. S. 286 (Stil).

¹⁰⁸) z. B. S. 20 (Bayeux-Teppich), S. 283 f. (Magdalena), S. 299 - 301 (Däneneinfälle). S. 301 gibt er zu, daß die Beziehungen von Ruthwell und Bewcastle zu den anderen Kreuzen (z. B. Gosforth, 1. H. 11. Jh.) noch nie systematisch untersucht wurden. Ein negatives Ergebnis wäre unerläßliche Voraussetzung für seine These. Vgl. auch weiter unten unsere Bemerkung über die Ormside-Schale und Anm. 112.

beibrachte - und verzichtete entweder überhaupt darauf, konkrete Belege seiner Ableitung des plastischen Stiles zu nennen (hellenistisch-orientalische Herkunft¹⁰⁹) - eine Lücke, die Kitzinger später im Anschluß an Brønsted auszufüllen versuchte¹¹⁰) - oder mußte sich mit in der Datierung unsicheren Stücken begnügen (Vorkommen des Schachbrettornaments in der Reliefplastik vor dem 11. Jh.)¹¹¹). Oder er zitierte irrelevante Parallelen wie die Ormside-Schale im Museum von York, deren getriebene äußere Silberverkleidung sicher dem 12. Jh. angehört¹¹²). Indem er ihr, als einer vermeintlich „hellenistischen“, „sicher nicht barbarischen“ Schöpfung aus dem merowingischen Gallien des 7. Jahrhunderts, ein ganzes Kapitel widmete, stützte er unfreiwillig die Spätdatierung auch der Kreuze.

Das gilt auch von Hubert, wenn er sagt: «Les seuls monuments dont la sculpture a le même caractère que celle des tombeaux de Jouarre» - er meint hier vor allem den Agilbert-Sarkophag - «sont les croix de Ruthwell et de Bewcastle»¹¹³), und das, wie er betont, im Gegensatz zu dem äußerst barbarischen Charakter der figürlichen Fragmente aus der Mellebaudis-Memorie in Poitiers¹¹⁴), was in unserem Sinne bedeuten würde, daß die Kreuze ebenfalls (früh- oder hoch-) romanisch sind - wenn es für Hubert nicht feststünde, daß sie im 7. Jh. entstanden sind. Im Agilbert-Sarkophag vermutet er dann, ganz konsequent, auf Grund historischer Sachverhalte, eine Etappe auf dem Wege jener orientalisches beeinflussten Künstler nach England. Was man

¹⁰⁹) Als einziges Beispiel bildet er die Nachzeichnung eines zerstörten, angeblich frühchristlichen gemalten Christus auf Löwe und Drache aus einem Grabe in Alexandria ab (S. 284 Fig. 20). So auch bei E. B. Smith, *Early christian iconography . . .*, Princeton 1918, 148 ff., Fig. 136. Diese Nachzeichnung ist aber nach E. Weigand (*Byz. Zs.* 32, 1932, 72) eine der Beschreibung des Originals (von Ne-routos-Bey, *L'ancienne Alexandrie*, 1888, 45 ff.) widersprechende, willkürliche Rekonstruktion nach dem Lorscher Elfenbein im Vatikan (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen I*, Nr. 13. - H. Schnitzler, in *Mü. Jb. d. b. K.*, 3. F., 1, 1950, 26-42). Das Fresko war schon 1864 ganz undeutlich, 1876 „bis auf ein unbedeutendes Detail verschwunden“.

Die Parallelen aus der Zeit um 700 für das Rankenwerk auf dem Acca-Kreuz (S. 274 Taf. XXV, 1), das Flechtwerk im Lindisfarne-Evangeliar (S. 172 f. Taf. XXIII) und das Tier mit Blattschwanz auf germanischen Schmuckstücken (S. 278, Taf. XXV, 10) reichen nicht aus, die Kreuze als gleichzeitig zu betrachten.

¹¹⁰) Anglo-saxon vine-scroll ornament, *Antiquity* 10, 1936, 61-71. Der Nachweis ist m. E. nur für die motivische Herkunft gelungen. - Vgl. hierzu auch: C. Mowbray, *Eastern influence on carvings at St.*

Andrews and Nigg, Scotland, in Antiquity 10, 1936, 428-440, sowie Curle und Henry, *Early christian Art in Scotland*, *Gaz. d. Beaux Arts* 24, nov. 1923, 257-272.

¹¹¹) S. 171 f.

¹¹²) Der archäologische Befund (Brown S. 319-327, Taf. XXX f.) ist, wie ich glaube, so zu deuten: eine - vielleicht frühmittelalterliche - schmucklose Bronzeschale bildet das Gerüst für eine Verkleidung mit zwei Rundscheiben, außen und innen im Zentrum (die innere vielleicht eine frühmittelalterliche Scheibenfibel) und mit einer getriebenen Silberblechfassung an der Schalenaußenwand, deren Gliederung in vier Teilstücke auf die Komposition der Scheibenfibel Rücksicht nimmt. Ob alte Stücke verwendet sind oder nicht, auch dieses Werk wäre ein Beispiel für archaisierende Tendenzen im 12. Jh. Was Brown „hellenistisch“ nennt, ist das antikisierende Element in dieser romanischen Tierrankenornamentik. Es ist unmöglich, im 7. Jh. - Brown sagt „difficult“ - to find any close parallel to it (S. 327). - Vgl. auch Brønsted S. 86-89.

¹¹³) Art pr. S. 157.

¹¹⁴) Zu dem oben analysierten Stück (Taf. 18,4) kommen hauptsächlich noch die in Frühe Kunst S. 64 abgebildeten Fragmente. Vgl. Anm. 71.

unter „orientalisch“ und „klassisch“ in diesem Zusammenhang versteht, ist schwer auszumachen, da man die in Frage kommenden Denkmäler verloren glaubt¹¹⁵⁾ - ein befremdendes Argument angesichts der Fülle des Erhaltenen gerade aus dem Bereich der Steinskulptur, eines Materials, das besonders in Italien sicher datiert ist und hier auch keineswegs provinziellen Charakter hat. Es sei erinnert an die Denkmäler in Ravenna, von der justinianischen Ausstattung- und Sarkophagplastik angefangen, über die Agnellus-Kanzel (um 560) bis zum Felix-Sarkophag (frühes 8. Jh.) und Eleucadius-Ciborium (806/10); an den Sarkophag der Theodota (gest. 720) in Pavia und die Antependien des 8. Jahrhunderts in Cividale¹¹⁶⁾; an die westgotische und asturische Skulptur des 7.-9. Jahrhunderts (Narbonne [Taf. 23, 3], San Pedro de Nave, Quintanilla del las Viñas [Taf. 16, 2], Oviedo)¹¹⁷⁾, an die Friese von Skripu in Böotien (873/4) (Taf. 16, 3)¹¹⁸⁾, an das Theodlecheldis- und Agilberta-Grabmal in Jouarre⁶⁶⁾, die Gondorfer Schrankenplatte (Taf. 17, 6) und die Reitersteine von Hornhausen in Halle¹¹⁹⁾.

Im christlichen Osten lassen sich grundsätzlich die gleichen Stilunterschiede zwischen dem frühen und hohen Mittelalter beobachten. Um zunächst einen Seitenblick auf die hohe Kunst dieser Zeit zu werfen: Niemand kann leugnen, daß zwischen theodosianisch-justinianischer und makedonischer Epoche, zwischen Ravenna und Hosios Lukas oder zwischen Hosios David in Saloniki und Hagia Sophia in Istanbul die Mosaiken des 7. Jahrhunderts in Hagios Demetrios in Saloniki¹²⁰⁾ den Tiefststand des plastischen Sensoriums in der Darstellung der menschlichen Figur anzeigen, m. a. W. daß sie mit ihrer fast restlosen Gleichung von Wand und Figur ein Analogon zum Flächenrelief darstellen und uns damit einen Maßstab für den Zeitstil an die Hand geben. In der englischen Buchmalerei, meint Nordenfalk, tritt erst im Stockholmer Codex aureus von Canterbury, bald nach 750, „die plastische Modellierung wieder als wesentliches Darstellungsmittel hervor“^{120a)}; das wäre also gegenüber dem 7. Jh. ein Novum, ich würde sagen, ein vorkarolingisches und damit ein, wie auch in der späteren karolingischen Buchmalerei, durch das Kopieren spätantiker Vorbilder bedingtes Element. Aber auch hiervon abgesehen kann ich Nordenfalk in seiner Interpretation dieser vermeintlich plastischen Werte der Stilbildung im Canterbury-Codex nicht folgen; ich möchte im Gegenteil behaupten, daß sich kaum eine in ihrer Konsequenz und Systematik des analytisch-ornamentalen Denkens großartigere Um-

¹¹⁵⁾ Auch Brown, von dem diese Terminologie stammt, zitiert nicht ein einziges Beispiel, sondern beruft sich nur allgemein auf die hellenistische Tradition im frühbyzantinischen Osten. Vgl. Anm. 107 f.

¹¹⁶⁾ Haseloff. - Baum. - R. Kautzsch, Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jh. Röm. Jb. f. Kg. III, 1939, 1-73. - M. Lawrence, The sarcophagi of Ravenna, 1945.

¹¹⁷⁾ Ars Hispaniae II. - M. Durliat, Un groupe de sculptures visigothiques à Narbonne, in Ét. mér. 93-101. Vgl. auch Frühe Kunst S. 37, Nr. 7 und S. 84, Nr. 57. Eins von mehreren neu gefundenen Stücken dieser Gruppe kann ich dank der Liebenswürdig-

keit seines Entdeckers, Marcel Durliat, hier veröffentlichen.

¹¹⁸⁾ Maria G. Sotiriou, in 'Αρχαιολογική Έφημερίς 1931, 119-157.

¹¹⁹⁾ Baum Fig. 136-138.

¹²⁰⁾ Abbildungen bei O. Demus, Byzantine mosaic decoration, 1953², und A. Grabar, La peinture byzantine, 1953. - Hosios David in Saloniki: *Ευγγέπουλος*, in 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 12, 1929, 142-180. Foto Marburg LA 1277/36-39, 277154-5.

^{120a)} A. Grabar und C. Nordenfalk, Die großen Jahrhunderte der Malerei, Das frühe Mittelalter vom 4. bis zum 11. Jh., Genf 1957, S. 125 u. Taf. S. 123.

setzung plastischer Werte in eine sowohl durch konturierende Felderbildung wie durch Symmetrien und Parallelismen der scheinbar modellierenden Elemente bestimmte Flächenmusterung denken läßt als sie dieser Maler bietet. Bei den voluminösesten Teilen des Bildes (fol. 9 verso, Matthäus), den Säulen, bedeutet das Einrahmen der Einzelformen (Kapitelle, Basen, Schäfte) durch dunkle Ränder an allen vier Seiten eine exakte malerische Parallele zu dem, was wir eingangs als durch das Abrunden und Abschrägen der Kanten hervorgerufene pseudoplastische Wirkung des Flächenreliefs beschrieben. Die Elfenbeinschnitzerei scheint im 7. und 8. Jh. ganz auszufallen¹²¹⁾, was sich nicht nur mit äußeren Gründen erklären läßt, da es für das Material als solches ja Ersatz gibt. Volbachs Datierungen 6./7. Jh. oder 8./9. Jh. bedeuten, daß es sich um Ausläufer der frühbyzantinischen Kunst oder frühkarolingische Arbeiten handelt, die zu einem primitiven Stil hin oder von ihm weg tendieren. Mögen Steinmetzhandwerk und Sepulkralskulptur in diesen Jahrhunderten als untergeordneter Zweig künstlerischen Schaffens Sonderbedingungen unterliegen, so sind diese doch nicht so ausschlaggebend, daß sie keine allgemeingültigen Schlüsse über Stilwandel und Epochenegensätze zuließen. Das lehrt u. a. ein Überblick über die Sammlung im Kunsthistorischen Museum von Tiflis, in der Steindenkmäler aus allen Jahrhunderten des frühen Mittelalters aufbewahrt sind. Schon die Kapitelle der Sionkirche in Bolnisi (zw. 478 und 493) (und die Reliefs der Kirche von Džvari bei Mzchet, um 600) zeigen den Übergang zum primitiven Reliefstil¹²²⁾. In den „merowingischen“ Jahrhunderten herrscht auch hier der merowingische Stil, am besten vertreten durch den Kulptfeiler aus Dmanisi (Taf. 21, 8) und die Schrankenfragmente aus Gvldesi (Taf. 17, 5)¹²³⁾. Denkmäler des 9. und 10. Jahrhunderts wie die Stifterreliefs von Opiza (Taf. 16, 6) und Petobani¹²⁴⁾ zeigen erst ganz geringfügige Ansätze eines grundsätzlichen Wandels der Reliefauffassung. Dieser Wandel, d. h. der Übergang zum „ottonisch-vorromanischen“ Stil ist erst im 11. Jh. in den Schranken aus Safara (Taf. 16, 4) und Chovle¹²⁵⁾ mit dem Anschluß an byzantinische Vorbilder vollzogen. Und man darf auch nicht vergessen, daß es unter den irischen¹²⁶⁾, schottischen

¹²¹⁾ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 1952².

¹²²⁾ Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, I, 1950, Taf. 30-40. - Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, 1929, Taf. 76, 80. - Čubinašvili, *Pamjatniki tipa Džvari*, 1948, Taf. 18 bis 25. - Gabašvili, *Portaly v gruzinskoj architektura*, 1955, Taf. 4 f.

¹²³⁾ Alexander Džavachišvili, *Altchristliche memorial-kultische Denkmäler Georgiens*, ungedr. Diss. Tiflis georgisch. Zugänglich war mir nur das russische Résumé, Tbilisi 1949, 20 S.). Nach Mitteilung von Prof. Čubinašvili sind diese Pfeiler in Georgien nur bis zum 10. Jh. bekannt, die meisten sind aber in das 5.-8. Jh. zu datieren. - Fragmente von armenischen Figurenpfeiler-Kreuzen abgebildet bei Strzygowski, *Baukunst der Armenier II*, 1918, S. 716-719, der schon auf die Bedeutung dieser Denkmälergruppe für

die angelsächsischen aufmerksam machte, und bei Baltrušaitis Taf. 81. - Gvldessi, eine Tochtergründung des Klosters des hl. Schio, das schon im 6. Jh. bestand, wird in Urkunden des 9., 10. u. 11. Jh. erwähnt. Die Kirche und ihre Ausstattung gehören stilistisch ins 7.-8. Jh. Tschubinaschwili, *Die Schiomghwime-Lawra*, in *Bull. de l'Université de Tiflis* 5, 1925, 228.

¹²⁴⁾ Auf einem Fenstersturz. Ein Mann und eine Frau, vor einem Vorhang stehend, halten gemeinsam ein Kirchenmodell. Foto Marburg LA 1324/32.

¹²⁵⁾ Amiranaschwili a. a. O. Taf. 6, 113 und 112.

¹²⁶⁾ Françoise Henry, *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, 1933. - J. Hubert, *Les églises à rotonde orientale*, in *Frühmittelalterl. Kunst in den Alpenländern*, *Actes du 3e Congrès international pour l'étude du Haut Moyen Age* 1951, Olten 1954, 308-320.

und englischen Kreuzen genug datierbare Stücke gibt, die uns eine Vorstellung davon vermitteln, wie solche Denkmäler im frühen Mittelalter aussahen. Ich verweise vor allem auf die Steine von Hartlepool, Lindisfarne und Clonmacnois aus dem 7.-10. Jh., die stilistisch genau mit dem Evangeliar von Lindisfarne zusammengehen¹²⁷⁾, das Brown ebenfalls als stilistische Parallele für Ruthwell und Bewcastle heranzieht¹²⁸⁾: Nicht eines der genannten Denkmäler widerspricht unserer Stilanalyse für das Frühmittelalter, genau so wie die Gruppe der northumbrischen Kreuze und der Agilbert-Sarkophag sich zwanglos mit vielem verbinden lassen, was wir vom europäischen Stil der Skulptur im 11. und 12. Jh. wissen. Was an Reminiszenzen aus älterer Zeit in sie eingegangen ist, wiegt nicht schwerer als bei den besprochenen französischen Grabmälern dieser Epoche und der dekorativen romanischen Skulptur überhaupt. Auch die northumbrischen Kreuze wird man dann als ein Zeugnis jener Denkmalfreude des frühen Hochmittelalters ansehen dürfen, der frühmittelalterliche Überlieferung eine willkommene Legitimation bedeutete, und als geistesgeschichtliche Parallele zur Verarbeitung germanisch-frühmittelalterlicher Sagen und Ereignisse in den Heldenepen des 11. und 12. Jahrhunderts¹²⁹⁾.

Anhang: Zum Begriff „vorromanisch“.

Anlässlich dieser Untersuchung erscheint es mir notwendig, auch ein Wort zur Präzisierung unserer historischen Begriffe zu sagen. Es geht nicht an, „vorromanisch“ in jenem mechanisch-chronologischen Sinne die gesamte Kunst des 1. Jahrtausends von der konstantinischen bis zur karolingischen Zeit zu nennen, wie es Haseloff und Hubert getan haben¹³⁰⁾. Romanisch ist ein Stilbegriff. Vorromanisch - wenn dieser Begriff kunstgeschichtlich einen Sinn haben soll - ist die Kunst, die den romanischen Stil ankündigt, die noch nicht romanisch ist. In diesem Sinne hat Puig y Cadafalch von „premier art roman“ gesprochen und Hamann in seiner „Geschichte der Kunst“ die

¹²⁷⁾ Brown Taf. VI-VII, IX, 1 u. Fig. 5 S. 80. - Es ist auch bezeichnend, daß in der Reihe der mit dem 5./6. Jh. beginnenden, entsprechenden Denkmäler in Wales (früheste sichere Datierung 530) die reicher skulptierten und dekorierten überhaupt erst seit dem 9. Jh. auftreten. Vgl. V. E. Nash-Williams, *The early christian monuments of Wales*, 1950. Freilich haben auch die besten und reichsten Stücke - Nr. 61, 220 (E. 9. Jh.), 234, 303 (1033-35), 382 (1078-80) - etwas Provinzielles und behalten bis ins 12. Jh. das primitive Flächenrelief bei (nur bei Nr. 206 sind Ansätze zu echter Plastik zu erkennen).

¹²⁸⁾ Kap. XIV-XVI.

¹²⁹⁾ In diese Gruppe wären dann auch die Denkmäler von St. Andrews und Nigg einzubeziehen. Mowbray a. a. O. (vgl. Anm. 110).

¹³⁰⁾ Die vorromanische Plastik in Italien; Hubert Art pr. - Genau so mechanistisch und irreführend ist der

Begriff „Les arts primitifs français“ - der Titel eines von Léon Gischia und Julien Mazonod anlässlich der Pariser Ausstellung von 1937 zusammengestellten, von Verrier eingeleiteten Bilderbuchs (kürzlich neu aufgelegt, im Bilderteil identisch mit „Frühe Kunst“)-, wenn er auf ein Material angewendet wird, das außer der stilistisch primitiven, frühmittelalterlichen und vorromanischen Kunst, auch gallorömische Provinzialkunst, frühchristliche Denkmäler, orientalische Importstücke, Völkerwanderungskunst aus Italien, karolingische Kunst, deutsch-romanische (elsässische) Plastik und französische romanische, frühgotische und provinzielle Kunst des 13. Jh. umfaßt. Um diesem Dilemma einigermaßen zu entgehen, habe ich der deutschen Bearbeitung des Buches den Titel „Frühe Kunst im Westfränkischen Reich“ gegeben.

deutsche ottonische Kunst als vorromanisch bezeichnet¹³¹). Er hätte nur auch die französische Kunst des 11. Jahrhunderts als vor- oder frühromanisch stärker von der primitiven Kunst des 1. Jahrtausends abheben müssen¹³²), d. h. die früh-*hoch*mittelalterliche, *pseudo*-frühmittelalterliche Primitivität von der wirklich frühmittelalterlichen. Ob man vor-romanisch oder früh-romanisch sagt, hängt - wenn man wiederum nicht nur rein mechanisch-chronologisch lediglich das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts, in Deutschland auch noch die Frühzeit des 12., als frühromanisch und damit als Anfangsstadium des Romanischen so benennen will - davon ab, ob man an der betreffenden Stelle mehr das „noch nicht romanisch“ oder das „schon romanisch“ im Auge hat. Eine solche - begrifflich nur graduelle - Differenzierung von vor- und frühromanisch im 11. Jh. ist sachlich insofern begründet, als in dieser Epoche die französische Kunst, und zwar vornehmlich die südfranzösische (wie wir oben gesehen haben), entschiedener die romanische vorbereitet, während die deutsche ottonische und die nordfranzösische Kunst noch stärker von karolingischer und damit frühchristlich-spätantiker Tradition durchsetzt sind. Aber auch für die deutsche Kunst des 11. Jahrhunderts, die „ottonische“ Kunst - ottonisch hier ebenfalls als Stilbegriff genommen -, gibt es ein bezeichnendes Kriterium des Unterschieds gegenüber dem eigentlichen Frühmittelalter. Die ottonische Kunst konnte ihrerseits ebenfalls ein Weg zum Romanischen mit seiner hieratisch strengen Kunst werden, weil sie sich an der mittelbyzantinischen Kunst, d. h. an der *mittelalterlichen* griechischen Kunst orientierte¹³³). Das Frühmittelalter, bis zur karolingischen Kunst, hat sich an der *Spätantike* orientiert (vornehmlich der italischen). Und genau so ist das, was die (reduktive) primitive Kunst des Frühmittelalters von der (produktiven) des 11. Jahrhunderts unterscheidet, die Tatsache, daß sie nachantike (die Antike rückbildende) Kunst ist. Wir werden also gut tun, den Begriff vorromanisch für diese Epoche aufzugeben und künftighin von der Zeit bis 1000 zusammenfassend nur noch von „frühmittelalterlich“ zu reden. Auch die Geschichte der Architektur rechtfertigt diesen Einschnitt um 1000. Mit der Monumentalisierung des Chorumgangs mit Kapellenkranz, d. h. seit seiner konsequenten Anwendung auf den ganzen Kirchenbau (nicht nur die Krypta), mit der Ausbildung des Stufenportals und des Würfelkapitells seit dem frühen 11. Jh., läßt das Mittelalter die vorbereitenden Stadien seiner Stilschöpfung hinter sich und beginnt bewußt seine eigenen Wege zu gehen¹³⁴). Die Monumental-

¹³¹) GdK. S. 229 (1957: S. 223). - J. Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, 1928. - Vgl. auch H. Deckert, *Opus interrasile als vorromanische Technik*, *Marburger Jb. f. Kunstwiss.* 6, 1931, 137-152 und Lavedan's Formulierung, die älteren Teile der Kirche von Valcabrère gehören «à la période sinon carolingienne, au moins préromane, au premier art roman». P. Lavedan und R. Rey, *Luchon, St. Bertrand de Comminges et la région*, 1931, S. 39.

¹³²) GdK. S. 133-136 (1957: S. 127-130).

¹³³) Die mittelbyzantinische Kunst hatte einen solchen Stil, als Fortsetzung der frühbyzantinischen (vor-mittelalterlichen) Kunst, auf ihre Weise schon aus-

gebildet. Daß diese mittelbyzantinische Kunst gleichzeitig Renaissance der Spätantike war und darin der karolingischen Tradition in Deutschland entsprach, erleichterte der ottonischen Kunst das Anknüpfen an sie. In Deutschland sind also nur Wege und Mittel, nicht das Ziel in der Entwicklung vom Vorromanischen zum Romanischen anders; und das Ergebnis nur insofern, als es von der Wahl der Mittel mitbestimmt wird.

¹³⁴) Vgl. auch H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, 1947, bes. S. 10 f. u. H. Focillon, *L'An Mil*, 1952 (z. T. schon in „*Moyen âge, survivances et réveils*“, 1945). Vgl. auch Anm. 146.

skulptur lehrt das Gleiche. Die Geschichte des Figurenkapitells und -portals in Frankreich beginnt um 1000. Schon die hier besprochenen Beispiele genügen, diesen Sachverhalt zu bestätigen. Ältere gibt es nicht. In der deutschen Baukunst tritt seit dem 11. Jh. die Reliefigone als Figurenschmuck auf¹³⁵⁾, und die Fassade von St. Pantaleon in Köln besaß schon am Ende des 10. Jahrhunderts überlebensgroße Nischenfiguren¹³⁶⁾. Tür und Säule von Hildesheim, aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts, stehen am Anfang der deutschen monumentalen Bronzeplastik¹³⁷⁾. Das älteste erhaltene Grabmal mit der lebensgroßen Darstellung des Verstorbenen ist die marmorne Grabplatte des Abtes Isarn in Marseille (gest. 1047; hier sind zwar nur Büste und Füße des Toten dargestellt, den Leib bedeckt eine Inschriftplatte - wie ein monumentalisiertes Bahrtuch -, aber der Idee nach gehört das Denkmal in diese Kategorie)¹³⁸⁾. Das Bronze-Grabmal Rudolfs von Schwaben (gest. 1081) in Merseburg hat höchstwahrscheinlich im 10. Jh. ganz ähnliche Vorgänger in dem Grabmal des Markgrafen Gero (gest. 964), ehemals in Gernrode¹³⁹⁾, und dem Stucksarkophag Bischof Gebhards I. von Konstanz (gest. 992) in der Klosterkirche von Petershausen gehabt¹⁴⁰⁾.

All das besagt nichts anderes, als daß die Ausbildung des im eigentlichen Sinne plastischen Stils auch in der Steinskulptur des 11. Jahrhunderts nur die eine Seite eines umfassenderen Phänomens ist: der Entstehung der mittelalterlichen Monumentalskulptur, die es als eigentlich plastische Kunst vorher nicht gibt. Der Mailänder Paliotto¹⁴¹⁾ und die karolingischen Elfenbeine haben in der Steinskulptur keine Parallelen. Und auch die Geschichte des Kultbildes, deren Anfänge wesentlich weiter zurückliegen als 1000, gehört der Geschichte der Goldschmiedekunst an¹⁴²⁾, als bewegliche Plastik kleineren Formats stellt sie sowieso eine andere Kategorie dar und als Plastik im strengen Sinne verleugnet sie sich durch die Verwendung des glänzenden, spiegelnden Metalles; und auch dem Format nach monumentale Holzsulptur, bei der dann Gold- und Silberbemalung die Metallverkleidung zunächst ersetzte, kennen wir erst seit dem

¹³⁵⁾ Z. B. Regensburg, Münster i. W., Xanten, Petersberg bei Fulda: H. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, 1924, S. 26-34, 76-79.

¹³⁶⁾ R. Wesenberg, *Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln*, *Zs. f. Kunstwiss.* 9, 1955, 1-28, und in *Bernwardinische Plastik*, 1955.

¹³⁷⁾ Wesenberg.

¹³⁸⁾ E. Le Blant, *Cat. des Monum. chrét. du Mus. de Marseille*, 1894, Nr. 27, S. 59-61. - *Abbildungen nach Gipsabguß*: J. Roussel, *La sculpture française, l'époque romane*, Taf. 33. - *BM.* 88, 1929, Taf. IX zu Deschamps. - *Lasteyrie arch. rom. Fig. 795*. - *Porter Abb. 1278*. - *Original*: Foto Marburg 39986-7.

¹³⁹⁾ H. Schrade, *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik, Westfalen 35*, 1957, 33-64. - *Feldtkeller a. a. O.* (vgl. Anm. 57) S. 53 f. - *Zur Rekonstruktion der ottonischen Grabplatte vgl. die*

Darstellung Heinrichs des Zänkers in einer Miniatur des 10. Jh. (P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, I, 1928, Abb. 67) und *Siegel Ottos III.* (ebd. Abb. 68 c-d) und *Geros* (Schrade Abb. 33). *Mit Schrades Beurteilung des Gemäldes aus dem Anfang des 16. Jh., das vermutlich die ehemalige Grabplatte Geros darstellt, stimme ich vollkommen überein.*

¹⁴⁰⁾ J. v. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, 1896, 236.

¹⁴¹⁾ V. H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, 1952 (*Bonner Beiträge z. Kunstw.* 2).

¹⁴²⁾ H. Keller, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*, *Festschrift für Hans Jantzen*, 1951, 71-91. - R. Rey, in *Annales Faculté des Lettres Toulouse* 5, 1956, fasc. 3 (Bespr. *BM.* 114, 1956, 283). - *Dazu auch Schrade* (vgl. Anm. 139).

Gerokreuz im Kölner Dom (um 970). Auch insofern ist die Frage berechtigt, ob der Reliefstil des 11. Jahrhunderts im 7. Jh. nicht ebenso undenkbar ist wie ein Relief Ghibertis oder Donatello im 13. Jh.

Die primitive Kunst des Frühmittelalters wird in den edlen Künsten (des Hofes und der Klosterschulen) in der karolingischen Zeit durch einen neuen Stil abgelöst, in der Steinmetzkunst lebt sie bis ins 10. Jh. (und teilweise noch darüber hinaus, als Provinzialismus bis ins 13. Jh.) fort¹⁴³). Nur in dieser Spätzeit des Frühmittelalters bedeutet daher Unterschied des Materials auch Unterschied des Stiles, aber nicht generell und prinzipiell, sondern eben nur in dem genannten Gegensatz von Steinskulptur und Kleinkunst (was auch wieder ein bezeichnendes Streiflicht auf das Wesen der karolingischen Renaissance als einer gezüchteten, nicht frei gewachsenen Kultur wirft). Erst seit dem späten 10. Jh. findet der Ausgleich dieses Gegensatzes statt. Es kann, da sich dieser Gegensatz historisch begründen läßt, also keine Rede davon sein, daß der Stil der primitiven Steinskulptur durch das Material bedingt oder besonders materialgerecht sei. Wir geraten mit der Feststellung dieser Divergenz nicht in Widerspruch zur Logik des in der Kunstgeschichte gültigen Stilbegriffes, für den das Material etwas ist, was sich grundsätzlich jedem Stile fügt (auch wenn gewisse Zeiten bestimmte Materialien bevorzugen).

Haben wir einmal Klarheit über diesen Sachverhalt, d. h. das Bestehen einer solchen Divergenz nur in diesem besonderen Falle der Spätzeit des 1. Jahrtausends, gewonnen, dann müssen wir uns, eben diesem Stilbegriff und seiner Logik zufolge, entschließen, aus unserem Bild von der Kunst des Frühmittelalters im Bereiche der Steinskulptur diejenigen Denkmäler auszuscheiden, die, mag man noch so viele rein historische Argumente ins Feld führen, stilistisch nicht hineinpassen. Künstlerische Sachverhalte sind, sofern genügend Vergleichsmaterial zur Verfügung steht, grundsätzlich vollständig und untrüglich, historische sind grundsätzlich beides nicht; jede Überlieferung, jeder Bericht ist lückenhaft und ex definitione schon subjektive Interpretation. Das Ausscheiden betrifft den Agilbert-Sarkophag, das Zwei-Figuren-Relief in Jouarre, die Grabmäler in St.-Dizier und den Figurenpfeiler in Mainz. Diese Denkmäler werden darum nicht heimatlos. Es hat sich vielmehr gezeigt, daß sie sich in jeder Hinsicht zwangloser der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts einfügen als der des Frühmittelalters. Dem Indizienbeweis für frühmittelalterliche Entstehung, sofern er überhaupt lückenlos ist, fehlt sozusagen nur das Geständnis: die Evidenz der künstlerischen Form mit ihrer immanenten Logik und kunsthistorischen Gesetzmäßigkeit. Die «renaissance de la sculpture sur pierre, seconde moitié du VII^e siècle», der dann, ein reichlich verspäteter Nachzügler, die «renaissance des lettres» um 800 folgt, ist eine Fata Morgana¹⁴⁴). In karolingischer Zeit wäre diese Renaissance der Steinskulptur noch denkbar, aber auch dieser naheliegende Ausweg ist mit Recht abgelehnt worden. Die historische Überlieferung, sofern sie überhaupt Anhaltspunkte für das 7. Jh. bietet, kann man verschieden interpretieren. Was man aus der allgemeinen Formengeschichte und Typologie des Grabmals zugunsten einer Frühdatierung angeführt hat, hält dem Denkmälerbefund nicht stand. Und das

¹⁴³) Vgl. hierzu Frühe Kunst S. 26 und R. Hamann, Grundlegung zu einer Geschichte der deutschen

Plastik, Marburger Jb. f. Kunstwiss. 1, 1924, 1-48.
¹⁴⁴) Lantier-Hubert, letzte Seite und S. 158.

vermeintlich Frühmittelalterliche der Gestaltung sind Reminiszenzen, die bewußt anzuwenden und zu pflegen ein charakteristisches Anliegen der romanischen Sepulchrkunst gewesen ist, ein Zug, der, ebenso wie das Aufgreifen und Variieren zahlreicher Typen (die zum großen Teil seit dem 13. Jh. wieder verschwinden oder in stark verwandelter gleichförmiger Gestalt weiterleben)¹⁴⁵⁾ und eine alles andere als stereotype Ikonographie, die Physiognomie dieses Zweiges der frühen mittelalterlichen Kunst so lebendig und reizvoll erscheinen läßt¹⁴⁶⁾.

¹⁴⁵⁾ W. Franzius, Das mittelalterliche Grabmal in Frankreich. Die Grabmalstypen im 12. und 13. Jh. Ihre Entstehung und Bedeutung. Diss. Tübingen 1955. F. benutzt im wesentlichen das von mir gesammelte,

in „Lazarusgrab“ S. 182 f. erwähnte Material.

¹⁴⁶⁾ Das Zitat von Hubert in Anmerkung 126 (hier versehentlich untergebracht) gehört zu Anmerkung 134.