

## AUSSTELLUNG ALTNIEDERLANDISCHER BILDER AUS AMERIKA IN BRÜGGE ZEICHNUNGEN VON VAN DYCK IN ANTWERPEN

(Mit 4 Abbildungen)

Von den rund 35 Bildern, die Amerika zu einer Schau „Le Siècle des Primitifs Flamands“ nach Brügge geschickt hatte, waren etwa die Hälfte recht bemerkenswert, wenn sie auch keine Vorstellung von dem Besitz der USA vermittelten, die Hauptwerke von Hubert und Jan van Eyck, Campin, Rogier und fast allen anderen großen Altniederländern ihr eigen nennen.

Von *Jan van Eyck* war der kürzlich gesäuberte hl. Hieronymus (3, Detroit) zu sehen, der fast in allen Teilen außerhalb der Figur des Künstlers Hand weist. Die Ausführung des Bildes geht über alles, was Petrus Christus geschaffen hat, weit hinaus, es ist auch wahrscheinlich, daß es mit dem im Besitz des Lorenzo de' Medici erwähnten Werke (Vasari) identisch ist. *Petrus Christus'* Namen trägt nur die Geburt Christi (7, Wildenstein) zu Recht. Das Bild ist bekannt und typisch. Das ehemals in der Sammlung Holford befindliche Porträt (6, Los Angeles) ist bestimmt nicht von dem Maler. Es imponiert durch energische Modellierung, zeigt aber auch Schwächen, z. B. im Ohr. Nach dem Kostüm ist es frühestens in den sechziger oder siebziger Jahren entstanden und dürfte eine Kopie nach einem frühen Werk Memlings sein, wie deren eines das wenig beachtete Porträt des Grafen von Romont, Jakob von Savoyen, in Basel ist (Friedländer, Altniederl. Mal. VI Nr. 101). Indiskutabel ist die hl. Katharina (8, Privatbesitz), solange sie nicht von ihren zahlreichen Ergänzungen befreit ist. Es könnte sich um ein schlecht erhaltenes Bild von Jan van Eyck oder eine Kopie nach ihm handeln, doch ist ein Urteil unmöglich, bevor das Bild nicht gründlich gereinigt ist. Wie die Dinge liegen, kann es auch ein Pasticcio sein. Obwohl seit dreißig Jahren bekannt, hat es keinen Eingang in die Eyck-Literatur gefunden.

Die Madonna in der Apsis aus dem Germanischen Museum wiederzusehen, war besonders erfreulich. Seitdem sie in Amerika war, hieß es, sie sei das Urbild der häufig nachgeahmten reizenden Komposition *Robert Campins* (10, Privatbesitz). Das ist sie allerdings nicht, aber sie zählt mit der im Metropolitan Museum zu den besten Wiederholungen und ist kennenswert wegen der sehr lebhaften Farbgebung des Engels links, eines eigentümlichen Weinrot mit viel Weißhöhung.

Die Konfrontation der beiden Lukasmadonnen von *Rogier van der Weyden* aus Boston und München änderte nichts an der vorsichtigen Beurteilung dieser Exemplare der berühmten Komposition. Das Original ist wohl zugrunde gegangen. Seitdem die Münchener Fassung als Kopie ausgeschieden ist, wurde der um 1930 von Ruhemann in Berlin restaurierten Bostoner eine Chance gegeben, aber mehr auch nicht – trotz vieler positiver Beurteilungen. Der jetzige Zustand ist beklagenswert, das Bild ist wie abgeschabt, die weißen Lichter des roten Mantels Lukas' sind weitgehend verschwunden, das Orangerot desselben ist ungewöhnlich in der aparten Tönung, die Landschaft, die Häuser, die Mauer und die Bäume ermangeln der Präzision der Zeichnung und des feinen emailartigen Tones, die in Rogiers guterhaltenen Bildern herr-

schen. Die Mauer links vom Kopf Lukas' ist sogar in dem Münchener Exemplar mehr in Rogiers Art ausgeführt. Überhaupt enttäuscht die Landschaft. Hingegen sind der Kopf und die Füße des Kindes, der Kopf des Lukas in Boston besser als in München. Was besonders enttäuschte, war der Gesamteindruck der amerikanischen Tafel. Der Farbkörper ist ohne die Festigkeit und Konsistenz eines wohl erhaltenen Originals, die Farben selbst befremden stellenweise durch eine Nuancierung, die man bei den originalen Werken der Altniederländer nicht kennt. Hiergegen behauptete sich der hl. Hieronymus (15, Detroit) als einwandfreies Original Rogiers, obwohl er nur ein Fragment ist (Abb. 2). Nicht so gut ist es um die beiden anderen Tafeln bestellt, die seinen Namen tragen: die Madonna mit Kind (16, Houston) und die Beweinung (17, San Diego). Die erstere, die ein Gnadenbild wiedergibt, ist in Händen und Beinen des Kindes zerstört und in anderen Partien undurchsichtig, mag aber eine Arbeit des Künstlers sein. Die Pieta steht wie diejenige im Mauritshuis auf der Grenze der eigenhändigen und Schülerwerke. Die empfindungsvoll gezeichnete Gestalt des Nikodemus, die Landschaft über ihm, der Akt Christi sind ausgezeichnet und Rogiers würdig. Hände und Kopf Mariä und Johannis, der Faltenwurf im Kopftuch der ersten lassen die Bestimmtheit der Zeichnung Rogiers vermissen. Die beiden Grisailen mit dem Ecce homo (12, Greenville) sind wie die etwas schwächeren mit derselben Darstellung in Fiesole Arbeiten aus der Richtung von *van der Stoct*.

Von *Dirk Bouts* war kein charakteristisches Werk aus Amerika gekommen. Die feine, gut erhaltene Verkündigung der Sammlung Gulbenkian (22), die aus der Eremitage stammt, entbehrt in ihrer blinkenden Nüchternheit der Atmosphäre, mit der sich alle Tafeln des Meisters präsentieren. Immerhin ist es den Schulwerken überlegen, die mit einer ungewöhnlich guten Verkündigung des Albert Bouts (32, Cleveland) vertreten waren.

Ein Hauptstück der Ausstellung war die Anbetung der Könige von *Joos van Wasenhove* (25, New York), ein Leinwandbild, das im Gegensatz zu den meisten erhaltenen in leidlich gutem Zustande ist. Köpfe und Geräte sind meisterlich, wobei Typen von goesischer Prägung auffallen. Alles in allem steht das gewichtige und hochinteressante Stück hinter dem Triptychon des Meisters in St. Bavo zurück, das neuerdings glücklich gereinigt und zu einem der schönsten Altarwerke der altniederländischen Kunst geworden ist.

Nicht minder eindrucksvoll bot sich die erst vor einem Jahrzehnt entdeckte Kreuzabnahme des *Hugo van der Goes* (28, Wildenstein), das Gegenstück zu den Trauernden Frauen in Berlin, das ebenfalls auf Leinwand gemalt ist. Das außerordentlich realistisch aufgefaßte Werk bekundet einen starken Willen zu pathetischer, monumentaler Gestaltung, wie er sich in den Niederlanden selten mit solcher Wucht äußert. Obwohl die Kreuzabnahme ganz offenbar ein Frühwerk – H. Pauwels ist, soviel ich sehe, bislang der einzige, der im Text des Katalogs die späte Entstehung vertritt – und nicht mehr ganz frisch ist, war das bisher nicht ausgestellte Bild einer der Höhepunkte in Brügge. Das bekannte Fragment mit Stifter und Schutzheiligen aus Baltimore (27), dem im Katalog eine Farbtafel gewidmet war, ist gewiß ein

sehr charaktervolles Werk, dessen Großartigkeit man noch ahnt, aber die Epidermis fehlt. Man braucht nur einen Blick auf den Hippolyt von Berthoz und seine Frau von Goes zu werfen, die ebenfalls ausgestellt waren (31), um zu erkennen, wie wunderbar gut erhaltene Altniederländer die Dichte und Feinheit der Malweise mit höchst nobler Auffassung des Menschen verbinden, um denkwürdige, für alle Zeiten gültige Leistungen zu schaffen.

Von *Memling* war ein halbes Dutzend Bilder geschickt worden, aber nur die köstlichen Flügel mit Stephan und Christophorus, die ehemals beim Großherzog von Weimar waren (47, Cincinnati), konnten als vollgültige Werke angesehen werden. Das Fragment eines Frauenporträts (42, Houston) und das Bildnis eines jungen Mannes (44, Montreal) waren, wie oft in Amerika zu scharf geputzt, immerhin respektable Arbeiten, besser erhalten war der segnende Christus in Halbfigur (37, Knoedler), eine etwas leere Arbeit. Dem anderen Jünglingsbildnis (35, San Diego) fehlten alle Eigenschaften eines eigenhändigen Werkes Memlings. Es ist vermutlich eine Kopie nach ihm.

Das am wenigsten bekannte der Hauptstücke dürfte das Triptychon des Jan de Witte von 1473 sein, das ehemals in der Galerie zu Sigmaringen war (33, Guggenheim). Die qualitätsvolle Arbeit, die von einem Zeitgenossen Memlings herrührt, von dem sich andere Werke nicht haben nachweisen lassen, ist einwandfrei erhalten und läßt einen Meister erkennen, der wohl wie Memling bei Rogier gelernt hat. Er war der Beste neben Memling in Brügge während der 1470er Jahre und kommt ihm nahe. Soviel ich sehe, ist das Triptychon das erste sicher datierbare mit dem späterhin so beliebten geschweiften Abschluß.

Von den Kleinmeistern, die im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Brügge und Brüssel tätig waren, ist der *Meister der Barbaralegende* in seinen Bildnissen sehr schätzenswert, von dem die beiden Flügel des Metropolitan Museums (31) ausgezeichnete Proben enthalten. Der Brügger *Meister der Ursulalegende* (50, Detroit, Triptychon) und der *Lucialegende* (53, Detroit, Vermählung der Katharina) zehren von Bildmotiven Rogiers und Goes', nehmen den Kunstfreund aber durch ihre gefällige Gestaltung ein.

Daß mit *Gerard David* die Brügger Malerei einen neuen Aufschwung nahm, bezeugte die köstliche, in aparten Farben prangende kleine Verkündigung (56, Detroit; Abb. 3). Auch die wenig bekannte Maria mit krönenden Engeln und vier männlichen Halbfiguren (60, Duveen), in denen Pauwels mit Recht Stifterporträts vermutet, war eine gute Vertretung der Kunst des Meisters. Hingegen war die große Kreuzigung (61, Greenville) eine mäßige Schülerarbeit, und der Christus in Halbfigur (58, Acquavella Galleries) zeigte zwar Davids Stil, stand der ähnlichen Darstellung von Memling (37, Knoedler) jedoch beträchtlich nach.

Von *Michiel Sittow* waren zwei vorzügliche Arbeiten auf der Ausstellung, beide aus Detroit: das Bildnis eines jungen Mannes mit roter Kappe (64), Katharina von Aragon als Magdalena (65). Sie tauchten seinerzeit im Berliner Handel auf und hielten jetzt der Nachprüfung stand, auch der junge Mann, dessen wahrer Urheber nicht sogleich gefunden worden war. Die Magdalena ist gewiß auf Grund derselben Natur-

aufnahme gemalt, die in dem Wiener Bildnis der Katharina von Aragon und in der Berliner Halbfigurenmadonna verwandt worden ist.

Von den drei Bildern aus Amerika, die *Hieronymus Bosch's* Namen trugen, stimmt das mittelgroße *Ecce homo* (66, Indianapolis) mit der Tafel in Philadelphia (Johnson-Sammlung) genau überein. Das letztere ist wohl selten angezweifelt worden, es scheint, daß das Exemplar in Indianapolis, auf dem vermutlich niemals ein kritisches Auge geruht hat, ihm ebenbürtig ist. Die geistvolle Komposition glänzt hier in bestechender Farbigkeit, die an das Triptychon in Lissabon erinnert. Das Fragment einer Allegorie (69, New Haven) dürfte ebenfalls eine eigenhändige Arbeit Bosch's sein, die aus der Zeit des Narrenschiffs ist. Das Jüngste Gericht (68, Privatbesitz) ist eine Kopie oder Nachahmung.

Die Kreuztragung in Kleeblattform aus der ehemaligen Sammlung Maier-Karlsbad (63, San Francisco), die jetzt Juan de Flandes heißt, geht in ihrer etwas manieristischen Haltung schon über die zeitliche Grenze hinaus, die der Ausstellung gesetzt war. Über die Zuschreibung braucht kein Wort verloren zu werden. Das interessante und neuartige Werk hat nichts mit dem spanischen Hofmaler zu tun. Es gehört in den Kreis der Auferweckung Lazari, die neuerdings in das Amsterdamer Museum gelangt ist. Diese ist - schwerlich zu Recht - Aertgen van Leyden zugeschrieben worden. Sicher ist sie holländisch und holländisch ist vermutlich die Maiersche Kreuztragung. Demselben Kunstkreis entstammt die große Kreuzigung (24, Detroit), die herkömmlich „Meister der tiburtinischen Sibylle“ genannt wird. Vermutlich stimmt die ziemlich allgemein angenommene Zuschreibung.

Die Repräsentation der altniederländischen Malerei durch die Bilder aus Amerika war im ganzen genommen etwas mager, aber sie hatte als Fundament die Schätze des Brügger Museums, die beiden van Eyck, Goes' Marienod, Moreelaltar und jüngst angekaufte Verkündigung von Memling und die großen Tafeln von Gerard David (Gerechtigkeitsbilder, Taufe Christi-Triptychon). Sie wurden durch die berühmten Werke des Memlingmuseums im Johanneshospital vermehrt, ein halbes Dutzend umfangreicher, bedeutender und reizender kleiner Altäre, Diptychen, Einzeltafeln. Auch waren zur Verstärkung Werke aus Antwerpen und anderen belgischen Sammlungen geliehen worden. Unter ihnen war die gewöhnlich dem Meister von Ste. Gudule zugeschriebene Maria mit Kind und einer weiblichen Stifterin aus dem Diözesanmuseum in Lüttich (54). Ich glaube nicht an die Zuschreibung, sicher scheint mir nur zu sein, daß die Tafel mit drei weiblichen Heiligen im Metropolitan Museum (Friedländer, Altniederl. Mal. IV Taf. 56 Nr. 71), die auch dem Gudulameister zugeschrieben wird, von derselben Hand herrührt. Ich möchte die Frage aufwerfen, ob die Bilder nicht Werke kleinen Formats von dem Schüler Rogiers sind, der die große Kreuzigung im Louvre („retable du parlement de Paris“) um 1460/70 gemalt hat. Die Landschaft und die Trachten im Hintergrund des Lütticher Bildes weisen auf diesen Maler, der offenbar ein Zugereister in Paris gewesen ist.

In der Ausstellung wechselten Bilder mit prachtvollen Skulpturen und Tapisserien ab, Schaukästen mit Schmucksachen, Bronzen, Messinggüssen, Rüstungen und Waffen

unterbrechen die chronologische Abfolge. Die am Eingang ausgebreiteten Urkunden, Siegel und Münzen sprachen den geschichtlichen Sinn der Besucher an. Alles in allem eine geschickt aufgebaute Darbietung, die ihre Wirkung auf das breite Publikum offenbar nicht verfehlte.

---

Der Ausstellung von Zeichnungen von P. P. Rubens, die F. Baudouin 1956 im Rubenshuis in Antwerpen veranstaltete und zu der ein Katalog von grundlegender Bedeutung von L. Burchard und R. A. d'Hulst erschien, hat der Direktor des Rubenshauses in diesem Sommer eine Schau von Zeichnungen des A. van Dyck folgen lassen. Sie ist fast noch interessanter, weil der Künstler als Zeichner wenig beachtet worden ist und sich als ein überraschend vielseitiger und unablässig gestaltender Meister der Feder und des Pinsels erweist. Der Katalog von R. A. d'Hulst und H. Vey ist, wie der der Rubenszeichnungen von 1956, als Ausgangspunkt für viele Fragen der van-Dyck-Forschung anzusehen, eine nicht hoch genug zu schätzende Leistung der beiden Gelehrten.

Der Kritik bietet sich kaum Anlaß, in Aktion zu treten. Die Schau von 122 Zeichnungen, der ein Dutzend Olskizzen zugesellt war, war wohl für alle sehr belehrend. Chronologisch angeordnet, vorzüglich aufgestellt derart, daß sich Gruppen von Feder- und Stiftzeichnungen abwechselten und am Ende die Aquarelle und Federzeichnungen von Landschaften erschienen, ergeben sich drei Höhe- und Schwerpunkte des zeichnerischen Schaffens van Dycks, die Werke der ersten fünf bis sechs Jahre in Antwerpen, die Arbeiten zur Ikonographie und die Landschaften.

In der ersten Antwerpener Zeit, die eine sehr einfühlsame und die fruchtbarste zeichnerische Phase ist, in der der Künstler zuweilen Rubens zum Verwechseln ähnlich ist, ringt er leidenschaftlich um Bildformen der Kreuztragung, Gefangennahme, der ehernen Schlange in Kompositionsstudien mit der Feder, Naturstudien mit dem Stift. Hinreißend in der dramatischen Bewegtheit, überwältigend durch die Fülle und Vielseitigkeit der Entwürfe zu einem und demselben Thema, sind die Schöpfungen der ersten fünf bis sechs Jahre vielleicht das Stärkste, das van Dyck mit der Feder aufs Papier gebracht hat. Der ungestüme, wilde Vortrag überbietet in der temperamentvollen Subjektivität Rubens und nimmt zusammen mit der breiten Lavierung die Wirkung der Blätter des später geborenen Rembrandt vorweg. Um so merkwürdiger ist, daß das Gestrudel der breiten Striche öfters mit einem Schleier heller Wasserfarben zu abgeschlossenen Kabinettstücken erhöht wurde.

Ganz an den Anfang stellen die Autoren des Katalogs eine unerhört dramatische Austreibung aus dem Paradies (1, Antwerpen), die in der Vehemenz der Führung von Feder und Pinsel ihresgleichen sucht, und zwei Kopien nach dem Bauernbruegel (2, 3, Lille, Chatsworth). Die ungemein sichere Setzung der dünnen, zarten Linien, mit denen der bethlehemitische Kindermord des alten Bruegel nachgezeichnet ist, erweckt eine ganz neue Vorstellung von van Dycks zeichnerischen Fähigkeiten (Abb. 1). Der Künstler geht zugleich auf den Ausdruck so feinfühlig ein, daß man begreift, daß ihn

sein einfühlsames Wesen zu Rubens' Lieblingsschüler machte. Zu den frühesten Arbeiten gehört wohl auch die quadrierte Berliner Vorarbeit zu dem Dalila-Samsonbild in Dulwich (4). Die stürmisch hingeschleuderten ersten Bildgedanken, die das Bild der Antwerpener Periode bestimmen, machen hier einer überlegten, beruhigten Ausarbeitung Platz. Sehr interessant sind die großen Naturstudien mit Kreide (11 - 14), in denen van Dyck seinem Lehrer Rubens verblüffend nahekommt, wobei sich das Sensitive seiner Kunst jedoch sehr vernehmlich äußert.

Sehr interessant ist die Zuschreibung von zwei sehr schönen Zeichnungen in großem Format aus dem Louvre, die Vorarbeiten in schwarzer Kreide für Stiche des Lucas Vorsterman nach Kompositionen von Rubens sind, die Prüfungen des Hiob und die Anbetung der Hirten (21, 22). Es sind außerordentlich subtil gearbeitete Werke, die wohl einzigartige Meisterzeichnungen van Dycks und nicht von Rubens sind.

Man meint schon in den Zeichnungen der italienischen Zeit ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte und die Entstehung einer Manier zu erkennen, die späterhin sichtbar wird, aber noch immer sind die Konzeptionen für figurenreiche Bilder (50, Chatsworth, Madonna; 51, Paris, Großmut des Scipio) großartig, Einzelfiguren oder Gruppen wie die beiden Niobiden (57, Lugt) gefühlvoll und adlig einfach. In den großen Kreidezeichnungen von Köpfen (52 - 54) kündigt sich am ehesten eine etwas reizlosere Art zu zeichnen an.

Der Beitrag, den die Ausstellung durch die Vereinigung von zehn Bildnissen zur Ikonographie (78 - 87) leistet, ist nicht weniger gewichtig als die leidenschaftlichen frühen Kompositionsskizzen. Sie sind in der zweiten Antwerpener Periode (ab 1627) und in den folgenden Jahren entstanden. Es sind Aufnahmen mit dem Stift nach der Natur, die zuweilen durch Pinselarbeit abgeschlossen wurden. Sind schon die ersteren faszinierend in der Anlage und erstaunlich minutiös in der Ausführung, so steigert die gemalte Ergänzung die Blätter zu einzigartigen graphischen Dokumenten. Man ermißt die Sorgfalt, mit der van Dyck zu Werke ging, und lernt seine geniale Begabung für das Bildnisfach wie selten noch kennen. Die Balen, Thulden, van der Geest, Coebergher sind hier verlebendigt wie die Modelle seiner besten gemalten Porträts (Abb. 4). In van Dycks geistvollen Radierungen zur Ikonographie überwiegt der graphische Reiz die lebendige Auffassung, und was aus den meisten der Naturaufnahmen in den Stichen der Vorsterman, Paulus Pontius usw. geworden ist, ist ein matter Abklatsch der ursprünglichen Idee. Schade, daß das Britische Museum aus seiner schönen Reihe originaler Arbeiten zur Ikonographie nichts hergegeben hat. Immerhin hatte man aus aller Welt Proben herbeigeht, die die neue Steigerung der schöpferischen Kräfte eindrucksvoll dartaten. Hier gipfelt die Gewissenhaftigkeit und Feinheit der niederländischen Kunst, ihre Fühlsamkeit gegenüber dem Dargestellten in erstaunlichen Leistungen.

Schließlich gelang es auch, relativ zahlreiche Aquarelle der späten Zeit zu vereinigen, wobei wiederum die hervorragenden Bestände des Britischen Museums vermißt wurden. Begrüßenswert war die Darbietung der vier Ansichten von Rye, in denen des alten Bruegel wundersam durchsichtige Gespinste in modernerer Gestaltung wieder-

zukehren schienen (100 – 104). Überhaupt stehen van Dycks mit der Feder gezeichnete Landschaften (90, 99 – 105) in ihrer kristallinen Klarkeit ebenbürtig neben den mehr bekannten Aquarellen. Diese sind die Inkunabeln der „water colours“, die bis auf den heutigen Tag in England praktiziert werden, niemals freilich mit dem Charme und der köstlichen Schlichtheit, mit denen van Dyck die seinen zu zeitlosen Werken gestaltete. Vor ihnen spürt man die ungeweinte, fast moderne Unbefangenheit der Gestaltung, die auch dem zuweilen routinierten Hofmaler des englischen Königs noch eigen ist.

Etwas enttäuschend war die kleine Kollektion der Olskizzen, die außerdem zu sehen war. Vor dem zweiten Antwerpener Aufenthalt scheint der Künstler keine gefertigt zu haben. Sie sind mit bedeutendem Können, aber etwas stereotyp entworfen und halten den Vergleich mit den Kompositionsskizzen der ersten Antwerpener Periode meist nicht aus. Die ungewöhnlich bewegte große Studie eines Reiters (123, Christ Church College), in der wohl lionardeske Vorbilder verarbeitet sind, und die reizende farbige Skizze der Himmelfahrt Mariä (127, Wien, Akademie), die schon durch ihre Ausmaße herausfallen, bildeten eine Ausnahme unter den monochromen Werken, in denen mit sicherer, aber routinierter Formgebung große Aufträge der zweiten Antwerpener und englischen Zeit vorbereitet wurden.

Friedrich Winkler

## REZENSIONEN

BERNHARD ORTMANN, *Baugeschichte der Salvator- und Abdinghofkirche zu Paderborn nach den Ausgrabungen 1949 – 56*. Diss. TH Hannover 1956. 109 Seiten, 24 Zeichnungen im Text, 36 Abbildungen auf 23 Tafeln. („Westfälische Zeitschrift“, 107. Band, 1957, S. 255 – 364, auch als Sonderdruck erschienen.)

In der anzuzeigenden Abhandlung legt der mit dem Boden Paderborns wohlvertraute Verfasser die Ergebnisse seiner in und an der Abdinghofkirche unternommenen Ausgrabungen vor. Allgemeinen Bemerkungen zur Geschichte der Kirche, des Ortes und der Ausgrabung folgen im ersten Hauptteil die Baubeschreibung und der Grabungsbericht. Aus Bauanalyse und Grabungsbefund gewinnt Ortmann insgesamt zehn Bauperioden. Im zweiten Teil wird versucht, die Datierung der einzelnen Bauphasen durch historische Erwägungen und kunsthistorische Vergleiche zu erhärten.

Bau A: Saalkirche mit eingezogenem Rechteckchor und (vermutlich) westlichem, in den Umriß des Schiffes einbezogenem Vorraum. – Sie ist nach O. die 777 erwähnte, von Karl d. Gr. errichtete Salvatorkirche, 778 und 793/94 von den Sachsen zerstört (Periode A 1 und A 2).

Bau B: Doppelchörige Basilika mit weitausladendem Westquerhaus, flankierenden Rundtürmen am Vorjoch der Westapsis und Umgangskrypta unter dem tiefen, apsidial geschlossenen Ostchor. – Sie umbaut die Kirche A und ist nach O. identisch mit der von Karl d. Gr. erbauten, 799 als vollendet und geweiht genannten Kirche „mirae magnitudinis“. In ihr weihte Papst Leo III. im gleichen Jahre einen Stephanusaltar, der sich der Vita Meinwerchi zufolge in einer Krypta befunden haben soll.