

RUDOLF KAUTZSCH

DIE LANGOBARDISCHE SCHMUCKKUNST IN OBERITALIEN

INHALTSÜBERSICHT

Wiederbelebung der dekorativen Plastik in Oberitalien im Beginn des 8. Jahrhunderts. Einwirkung aus dem Osten fraglich	3
Würdigung der Denkmäler aus der Frühzeit des neuen Stils in Pavia (S. 4), Bobbio (S. 8), Cividale (S. 9 und S. 16), S. Giorgio di Valpolicella (S. 11) und Modena (S. 14). Übersicht über weitere Überreste von Werken des frühen Stils (S. 19). Entstehung der oberitalischen Schmuckkunst des frühen 8. Jahr- hunderts im Lande selbst (S. 21).	
Übersicht über die Denkmäler des reifen Stils – seit etwa 775 –	23
abgesehen von anderen insbesondere in Aquileja (S. 23), Bobbio (S. 27), Como (S. 30), Grado (S. 32), Mailand (S. 34), Ravenna (S. 36).	
Würdigung des reifen Stils	38
Abkehr von aller schönen Wirklichkeit (S. 38), abstrakte Stilisierung (S. 39), Vorherrschaft von Band und Ranke (S. 41). Die dynamischen Werte – Bewe- gung und Spannung – in der neuen Kunst (S. 43). Überwindung der Spät- antike. Beginn einer eigenen künstlerischen Entwicklung im Abendland (S. 45). Das Neue ist nordisch, ist germanisch (S. 46). Schöpfer der wesent- lichen Eigenheit des neuen Stils sind die Langobarden.	

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alinari: 1, 2, 3, 20, 21, 32	Kunsthistorisches Institut in Florenz: 9, 17a und b.
Anderson: 43, 45.	Luce, Rom: 14, 15
O. Böhm, Venedig: 7, 8.	Vitt. Umberto Orlandini, Modena: 11, 12, 13.
Caprioli, Venedig: 41.	Paoletti, Mailand: 38, 39, 40.
Chiolini e Turconi, Pavia: 4, 24, 25, 26, 27.	Poppi, Bologna: 29.
Croci, Bologna: 30	Prof. Verzzone, Turin: 47, 50.
Luigi Farfalletti, Bobbio: 5, 6, 28.	
Verfasser: alle übrigen.	

IM dritten Bande dieses Jahrbuches habe ich die Denkmäler der sogenannten langobardischen Schmuckkunst in Rom erörtert. Ich habe versucht, sie nach ihrer Entstehungszeit zu ordnen und habe ihren Charakter besprochen. Es ergab sich: diese neue Kunst ist so ziemlich fertig in Rom eingeführt worden, so wie sie ist; aber nicht aus dem Osten, weder aus Byzanz, noch aus Kleinasien, Syrien, Palästina oder Ägypten: die gleichzeitigen Denkmäler dort sehen anders aus. Die Frage blieb offen: wo und wie ist die neue Weise entstanden?

Daß Denkmäler der sogenannten langobardischen Kunst in Oberitalien besonders häufig sind, steht fest. Darnach ist diese Kunst in Oberitalien offenbar bodenständig gewesen. Ist sie hier auch allererst geschaffen worden? Diese Frage hat die Forschung zu verschiedenen Zeiten verschieden beantwortet¹. Zuletzt lautete das Urteil besonnener Betrachter etwa so: die dekorative Steinplastik des 8. und 9. Jahrhunderts in Oberitalien ist keine eigentliche Neuschöpfung. Sie ist eine Teilerscheinung eines künstlerischen Schaffens, das in dem ganzen Gebiet der einstigen römischen Reichskunst gleichartig bemerkbar wird. Kein einziges der Motive dieser Schmuckkunst ist neu oder ihr allein eigentümlich, auch nicht das Bandgeflecht, das vielmehr spätrömisch und im Osten ebenso bekannt ist wie im Westen. Auch bestimmte entscheidende Grundzüge ihres Wesens sind weder neu noch eigentümlich: in der Abkehr von der Natur, in der Neigung zu abstrakter Stilisierung, im Flächigmachen der Gebilde ging die gesamte Kunst der Spätantike ähnliche Wege. Freilich im einzelnen verschiedene. Dies sah man. Dennoch war man wenig geneigt, ein besonderes Gepräge der oberitalienischen Schmuckkunst gelten zu lassen, noch weniger, einen schöpferischen Anteil der Langobarden an diesem Gepräge anzuerkennen. Dafür wurde immer wieder, bald allgemeiner, bald bestimmter, der Osten als die eigentliche Heimat unserer Kunst bezeichnet.

Meine Bedenken gegen diese Überschätzung östlicher Einwirkungen habe ich bereits angemeldet². Mir scheint aber, die ältere Forschung hat sich überhaupt zu einseitig an die Motive und an die äußere Form der langobardischen Zierkunst gehalten und nicht eindringlich genug nach deren innerstem Wesen gefragt³. Sollte sich ergeben, daß dieses ein sozusagen grundsätzlich anderes ist als das Wesen der Kunst des Ostens, ja aller Kunst der Spätantike überhaupt, so ist die Frage erneut zu stellen: woher kommt das Neue? Wer sind die Schöpfer, die Langobarden oder wer sonst?

Unbestritten ist: auch in Oberitalien regt sich im 7. Jahrhundert nur ein sehr dürftiges künstlerisches Leben. Die ravennatische Plastik artet aus, und auch sonst sind keine irgend erheblichen Leistungen zu verzeichnen. Aber bald nach Beginn des 8. Jahrhunderts ändert sich das. Es erscheinen allerlei Werke, unter sich zusammenhängend, die neues Leben verraten. Die Art dieser Arbeiten ist, das wird ziemlich allgemein angenommen, byzantinisch mit östlichem Einschlag. Zur byzantinischen Überlieferung des 6. Jahrhunderts, die wir in Ravenna studieren können, tritt, so sagt man, ein neuer Zustrom von Schmuckmotiven des Ostens, insbesondere die orientalische Tierornamentik wird jetzt aufgenommen, wilde Tiere und Fabelwesen: der Löwe, der Greif, der Meerdrache, der Adler. Die Tiere werden gern einander gegenübergestellt, in der Mitte zwischen ihnen steht dann ein Baum oder eine Vase. Insbesondere die textilen Stoffe, die man nachweislich in diesen Zeiten in großer Menge und in den kostbarsten Qualitäten aus dem Osten bezog, sollen dem Abendland die neuen Schmuckelemente vermittelt haben.

Wir halten hier einen Augenblick inne. Ist das wirklich so? Ja, es ist nicht zu leugnen: die antithetischen Tiere spielen in den Mustern alexandrinischer, persischer, aber auch byzantinischer Seidenstoffe des 6. bis 8. Jahrhunderts und weiter eine große Rolle. Aber, soweit ich sehen kann:

¹ Ich nenne nur G. Graf Vitzthum und A. Haseloff. Eine Übersicht über die wichtigere Literatur habe ich in diesem Jahrbuch III, S. 3, gegeben.

² A. a. O. S. 56.

³ Darüber unten, gegen Ende, mehr.



Abb. 1. Pavia, Museum: Sarkophag der Theodota

nirgends fühlt man sich unmittelbar an die Bildwerke unserer Kunst erinnert. Auch die wilden Tiere sehen anders aus. Und schließlich gab es antithetische Tiergruppen im ganzen Bereich der Spätantike, auch im Abendlande, besonders an Sarkophagen. So kommen an römischen Sarkophagen nicht selten zwei Greife einander gegenüber vor. Und an christlichen Sarkophagen kann Daniel zwischen den Löwen sehr wohl als antithetische Gruppe gelten, ebenso wie später die Pfauen, die einen Kantharos zwischen sich haben. Aber auch die Meerdrachen sind der Sarkophagplastik nicht fremd. Wenn man nicht an den Meerdrachen des Jonas denken will, sollte man sich doch die so überaus häufigen Züge zu den Inseln der Seligen vergegenwärtigen: da erscheinen Meerwesen aller Art, auch Ungetüme mit Köpfen von Löwen oder Löwinnen, Panther, Stieren, Widdern usw., mit Flossen, Fischschwänzen und Flügeln. Kurz, mir scheint: am Ende sind die Anregungen, die die kostbaren Textilien gegeben haben, gar nicht so stark gewesen; man konnte die fraglichen Motive auch in der heimischen Kunst finden, wenn man die älteren Werke einigermaßen aufmerksam ansah.

Aber so oder so, jedenfalls: zu Anfang des 8. Jahrhunderts belebt sich in Oberitalien die dekorative Plastik wieder. Man hat gesagt, der Bilderstreit habe ausgewanderte oder geflüchtete griechische Künstler nach Oberitalien gebracht; auf ihre Initiative sei das wiedererwachte neue Leben zurückzuführen. Mir scheint, das stimmt nicht. Abgesehen davon, daß das Verbot der Bilder erst erlassen wurde, als in Oberitalien schon die ersten Schritte auf den neuen Wegen getan waren, das Verbot richtete sich doch gegen die Bilder; Steinmetzen der nur schmückenden Kunst hat sicherlich niemand in der Ausübung ihres Berufes gehindert. Es genügt völlig, darauf hinzuweisen, daß sich in Oberitalien die Verhältnisse schon länger so weit geklärt und gefestigt hatten, daß jetzt Fürsten und Kirche wieder als Auftraggeber in Sachen der Kunst mit gewissen Ansprüchen auftreten konnten.

Im Anfang der Entwicklung steht, wie man schon lange erkannt hat, eine Gruppe von Werken, deren Entstehungszeit sich bestimmen läßt, und die untereinander näher verwandt sind. Da sind drei Platten von dem einstigen Sarkophag der Theodota, einer Nebenfrau des Königs Kuninkpert (gest. 720), im Museum zu Pavia (Abb. 1-3)⁴. Erhalten sind zwei rechts und links beschädigte Langseiten und eine an drei Seiten beschnittene Schmalseite. Ich hebe die Züge hervor, die mir be-

⁴ Alinari 39764, 39765, 39766.



Abb. 2. Pavia, Museum: Sarkophag der Theodota

sonders bezeichnend erscheinen. Auf allen drei Platten ist ein Mittelfeld ausgeschieden und von einem breiten, wiederum besonders gerahmten Randstreifen umgeben. Das entspricht der Überlieferung der klassischen Kunst, die gern die Mitte betont und die Fläche von der Mitte aus aufzuteilen liebt. Klassisch ist auch der Perlstab, der den Randstreifen vom Innenfeld absetzt.

In den Innenfeldern finden wir figürliche Darstellungen. Einmal zwei Pfauen, die aus einem Kantharus trinken, also ein Bild, das sich aus der Überlieferung der Sarkophagplastik ohne weiteres ableiten läßt; auf der anderen Langseite rechts und links von einem „Lebensbaum“, der die Mitte hält, je ein prachtvolles Meerungeheuer, und hinter diesen in den unteren Ecken des Innenfeldes je einen Fisch. Den geflügelten Meerungeheuern gegenüber kann man, wie gesagt, an die Meerwesen erinnern, die an römischen Sarkophagen in den Zügen zu den Inseln der Seligen erscheinen. Es gibt solche mit dem Kopf einer Löwin oder eines Panthers, ähnlich wie hier, mit Flossen und mächtigen Fischschwänzen. Und z. B. auf einem Sarkophagdeckel im Antiquarium der Stadt Rom haben diese Ungetüme auch Flügel. Die kleinen Fische in den Ecken, die das Element noch einmal angeben, in dem die Ungeheuer eigentlich schwimmen, sind erst recht ganz antikisch. Freilich fällt unser Künstler nun aus der Rolle, wenn er zwischen die schwimmenden Tiere einen „Lebensbaum“ setzt. Damit wird ganz deutlich, daß er an den ursprünglichen Zusammenhang, an die Situation, in die die Meerwesen von Rechts wegen gehören, gar nicht mehr denkt.

Was den „Lebensbaum“ anlangt, so ist es natürlich möglich, daß dieses wie man sagt persische Motiv wirklich erst jetzt, d. h. im frühen 8. Jahrhundert, durch Textilien, auf denen es tatsächlich vorkommt, dem Abendland vermittelt wurde. Die Lebensbäume, die ich auf Abbildungen von Seidenstoffen bemerkt habe, sehen aber recht anders aus als der unsere. Und vielleicht darf man daran erinnern, daß ähnliche Gebilde, zunächst eine Art Akanthuskandelaber mit dekorativem Blattwerk in symmetrischer Anordnung, der römischen Kunst der Kaiserzeit, dann der spätantiken Malerei und auch den Mosaiken durchaus nicht fremd waren⁵: sie werden zum Schmuck von

⁵ Einen klassischen Akanthuskandelaber dieser Art bildet K. A. C. Creswell ab: *Early Muslim Architecture*. Oxford 1932. Fig. 125, 126. Er verfolgt dann die weitere Entwicklung dieses Motivs im Osten bis zu den „Lebensbäumen“ in den Mosaiken des Felsendoms S. 182 ff., Taf. 5 ff. Angesichts dieser Reihe fragt man sich: gehört dann das „unorganische Aufeinandersetzen einer Reihe größerer und kleinerer Akanthuskelche“, nämlich der „sasanidische Palmettenbaum“ (Wulff, *Altchristl. und byzantin. Kunst*. Berlin-Neubabelsberg. I. 1914. 269), nicht auch in diesen Zusammenhang? Es wäre höchst erwünscht, wenn das Verhältnis dieses „Palmettenbaums“ zum altorientalischen Lebensbaum erneut untersucht würde. Aber: mag nun der persische Lebensbaum auf den altorientalischen Lebensbaum oder auf den



Abb. 3. Pavia, Museum: Sarkophag der Theodota

Zwickelflächen, aber auch zur Trennung der Schmuckfelder an Decken und Wänden gern verwendet. Ich könnte mir denken, daß das ursprünglich klassische Motiv eine Entwicklung zum „Lebensbaum“ in diesem Sinne in Italien selbst durchgemacht hat, ganz unabhängig von dem uralten eigentlichen Lebensbaum des Orients.

Im Innenfeld der erhaltenen Schmalseite steht ein Lamm, das ein Kreuz geschultert trägt. Ich habe leider über den Ursprung des merkwürdigen Motivs nichts Zuverlässiges ermitteln können⁶. Es begegnet uns in der Frühzeit des neuen Stils nicht selten. Man vergleiche die unten aufgeführten Denkmäler in Aosta (S. 20), Bagnacavallo (S. 27), Pavia (S. 21) und Vicenza (S. 38). Den Sarkophag eines Unbekannten

in S. Apollinare in Classe mit zwei Lämmern, die ein Kreuz schultern, bildet Cattaneo ab⁷. Wenn auch auf einer der schönen Schrankenplatten in Aquileja ein Lamm mit dem Kreuz auf der Schulter erscheint (s. unten S. 23 u. Abb. 20), so könnte das vermuten lassen, das Motiv stamme aus dem Osten. Aber sicher ist das keineswegs. Vielleicht ist es doch im Bereich der ravennatischen Sarkophagplastik entstanden. Auf Denkmälern des reifen Stils scheint es nicht mehr vorzukommen. Aber da werden größere Tierfiguren überhaupt selten (vgl. unten S. 38).

Doch nehmen wir die Beschreibung unserer Sarkophagplatten wieder auf. Noch ist eine Eigenheit anzumerken: die Felder sind möglichst gefüllt, leere Stellen werden nicht geduldet. Da der Becher mit den Pfauen das sehr lange schmale Feld nicht völlig decken konnte, ist diese Komposition nicht in die Mitte des Bildstreifens gesetzt, sondern nach links verschoben; den freibleibenden Raum rechts aber nimmt ein großes Vierlilienkreuz (wieder ein spätantikes Motiv) ein. Aber auch die Räume über und unter den Pfauen, sowie zwischen ihnen und dem Gefäß sind mit Rosetten, Bandgeflechten, Lilien besetzt. Und ähnlich ist auch das Feld mit dem Lamm behandelt.

Die Randstreifen der Platten sind mit Ranken belegt. Die Ranke auf der Platte mit den Meerwesen bildet in regelmäßigem Wechsel große und kleine Kreisschlingen, so genau, daß man zunächst keine organische Ranke, sondern ein lebloses Band zu sehen glaubt. Aber dann ist es doch eine Ranke, nicht nur weil sie rundstielig ist, sondern vor allem, weil sie Blättchen in die leeren Räume um die kleinen Kreisschlingen und je ein schmales Blatt und eine Weintraube in die großen Kreisschlingen entsendet. Dabei sind diese Blätter und Trauben recht naturalistisch gebildet, und naturalistisch biegt sich vor allem auch der Ausläufer der Ranke, der sie trägt, jedesmal in das große Rund herein. Dagegen sind die zwickelfüllenden Blättchen – dreisträhnig und von zwei-

römischen Akanthuskandelaber oder – auf beide zurückgehen, es gab im Abendland eine parallele Entwicklung der Form, vgl. Wulff, a. a. O. 314, 342, 345.

⁶ Die älteren Ikonographien, auch Cabrol-Leclercq, versagen, soviel ich sehe. Das Motiv wird erwähnt. Aber wann und wo es aufgekommen ist, wird nicht untersucht.

⁷ R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venezia 1888. S. 25. Die zwei Lämmer schultern das Kreuz nicht richtig (wie auf den anderen oben angegebenen Reliefs), die Kreuze sind nur schräg hinter die Lämmer gestellt. Ist das ein früher, unvollkommener Versuch der Darstellung oder eine schüchterne, nicht gelungene Wiederholung?

strähnigen Voluten begleitet – stark ornamental stilisiert. Wir nehmen Kenntnis von dieser zwei-deutigen Haltung der Ranke, die in der Gesamt-anlage (Band oder Ranke?) wie im einzelnen zwi-schen Naturalismus und abstrakter Stilisierung schwankt.

Auf der zweiten Langplatte finden wir eine rundstielige Wellenranke, die ihre Wellen durch gleich rundstielige Ausläufer zu Vollrunden er-gänzt. Die Ausläufer tragen Rosetten (!) oder große Blätter oder je ein schmales Blatt zusammen mit einer Weintraube. Auch hier stehen naturalistische Züge – die Bildung der Blätter und Trauben, die Einbiegung der Ausläufer, die sie tragen, die Zeichnung der Vögel, die hie und da an den Trau-ben naschen – neben ganz unnaturalistischen: der vollkommenen Form der Runde, der leblosen Art der Abzweigung der Ausläufer, den Rosetten. Zu beachten sind auch die dreiblättrigen Zwickel-füllungen.

Endlich die Ranke der Schmalseite. Sie setzt sich aus einzelnen gekerbten füllhornartigen Stielen zusammen, denen im Innern der Wellenrunde jedesmal drei zunehmend länger werdende Blätter angegliedert sind, und die je außer dem nächsten Stiel noch einen volutenbesetzten Zweig tragen, der das Rund schließt. Die ganze Bildung ist schon sehr unnaturalistisch und abstrakt.

Sind diese Ranken neuer Import aus dem Osten? Man hat das behauptet. Und es läßt sich nicht leugnen, Wellenrundranken mit Halbpalmetten, mit großen Blättern und Weintrauben, mit Ro-setten, auch mit Vögeln, gab es in Syrien (z. B. an Portalen) nicht nur vor der Eroberung durch die Araber, sondern auch noch im 7. und 8. Jahrhundert⁸. Aber man muß immer wieder darauf hinweisen: es ist im Abendlande so viel zugrunde gegangen, daß wir kaum einmal mit Sicherheit sagen können, dieses oder jenes Motiv war unbekannt. Und in unserem Falle kann man immerhin daran erinnern, daß z. B. an den Deckeln nicht weniger Sarkophage allerlei Wellenranken und Wel-lenrundranken mit Voluten, Rosetten, Lilien oder Dreiblättern, mit größeren Blättern und Früch-ten vorkommen⁹. Ja, an der Kathedra des Maximian, die doch seit etwa 550 in Ravenna stand und sicher viel bestaunt wurde, stoßen wir auf eine Wellenrundranke, die in jedem Rund ein Blatt

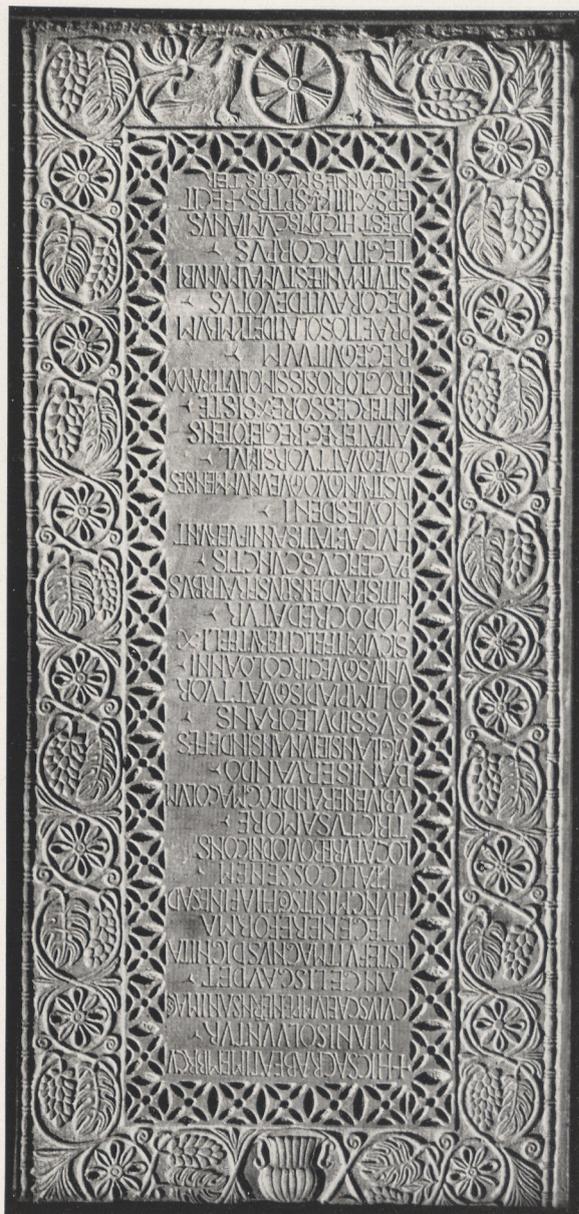


Abb. 4.

Bobbio, S. Colombano: Grabplatte des hl. Cumianus

⁸ Vgl. K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture* S. 88f. Ferner Taf. 25, 27, 65: Beispiele aus dem Felsendom und von der Mschatta-Fassade.

⁹ Beispiele in allen Sarkophag-Werken, bei Garrucci (im 5. Band), bei Wilpert usw.

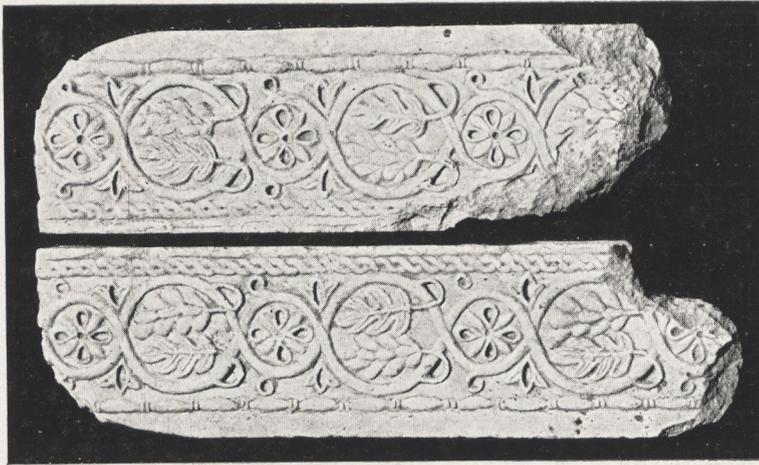


Abb. 5. Bobbio, S. Colombano: Überreste einer zweiten Grabplatte

weiteres wieder aufnehmen konnte. Dazu noch eins: wie weit die Umstilisierung der Naturformen in Ranken schon früh gediehen war, kann die Kanzel in S. Spirito in Ravenna zeigen¹⁰. Selbst wenn die Kanzel nicht von Agnellus gestiftet sein sollte, im späten 6. oder im 7. Jahrhundert muß sie doch wohl entstanden sein.

Mit dem Sarkophag der Theodota ist aufs nächste verwandt die bekannte Grabplatte des Heiligen Cumianus in Bobbio (Abb. 4)¹¹ und war weiter eine zweite ebensolche Platte ebenda, die später, nämlich zu der Zeit, als man auch die Rückseite der Platte des Cumianus neu bearbeitete (s. unten), zersägt und in der Form von Schrankenpfeilerchen wieder verwendet wurde. Drei solcher Pfeilerchen und zwei Bruchstücke sind in Bobbio noch vorhanden (Abb. 5). Sie tragen sämtlich an einer Seite noch Reste eines Randstreifens mit einer Ranke genau oder fast genau von der Art des Randstreifens der Cumianusplatte. Ja eines der Pfeilerchen weist auch noch ein großes Stück der Inschrift auf, die in sehr schönen Charakteren einst die Bestimmung der Platte verkündete (Abb. 6).

Die beiden Grabplatten wurden nach der Inschrift der Cumianusplatte von König Liutprand (712–743) gestiftet, die des Cumianus von einem Magister Johannes gefertigt. Ihre Randstreifen unterscheiden sich nur in ganz untergeordneten Zügen von den Randstreifen des Theodota-Sarkophags: hier bilden zwei rundstielige Wellenranken, die sich fortlaufend überkreuzen, im Wechsel kleinere und größere Runden. In allen größeren Runden erscheinen in Bobbio nebeneinander ein schmales Blatt und eine Weintraube (ganz gleich denen des Theodota-Sarkophags), in allen kleinen Runden die gleichen achtstrahligen Rosetten. In den Zwickeln wechseln kleine Voluten, wie sie ganz vereinzelt auf der Sarkophagseite mit den Pfauen auch vorkommen, und jene dreiteiligen Blättchen, die an derselben Sarkophagseite die Zwickel beherrschen. Auf der Cumianusplatte begleitet den Randstreifen innen noch ein Band aus Kreuzchen, die so ausgeschnitten sind, daß sie sich hell vom Tiefendunkel des Grundes abheben. Ob die ausgeschnittenen Hohlräume ursprünglich etwa mit einer dunklen Masse ausgefüllt waren, läßt sich nicht mehr feststellen. Höchstwahrscheinlich war das der Fall bei den Rosetten, in denen jedesmal vier von den acht Blättchen oder Strahlen ausgehöhlt sind. Und ebenso bei den Zwickeldreiblättern und den Voluten im Randstrei-

¹⁰ Anderson 27635. Haseloff Taf. 39.

¹¹ Photos von Chiolini e Turconi in Pavia und Ex-Bassani in Mailand, auch von Luigi Farfalletti in Bobbio. Die Kenntnis der letzteren verdanke ich der Güte des Herrn Pfarrers in Bobbio, dem ich dafür auch an dieser Stelle noch einmal herzlich danke.

oder eine Traube oder einen Vogel aufweist, den Ranken des Theodota-Sarkophags grundsätzlich also sehr nahekommt. Weiter muß man daran denken, daß auch im Bauschmuck, z. B. an Kapitellen, Ranken erschienen. Kurzum: die dekorative Plastik Oberitaliens kannte natürlich auch im 6. Jahrhundert Wellenrundranken mit allerlei Schmuck. Wieviel davon im 7. Jahrhundert in Übung geblieben war, wissen wir nicht. Vielleicht doch so viel, daß man nun im Beginn des 8. Jahrhunderts den Faden ohne

fen der zersägten Platte. Endlich tritt am Saum der Randstreifen auf den Bruchstücken der zersägten Platte in Bobbio noch ein Zweiriemenflechtband auf, das am Theodota-Sarkophag nicht erscheint. Das ist alles. Und da alles übrige auch in der Einzelbehandlung genau übereinstimmt, so kann man eigentlich nicht zweifeln: die Grabplatten in Bobbio werden aus derselben Werkstatt stammen, die den Sarkophag der Theodota hergestellt hat.

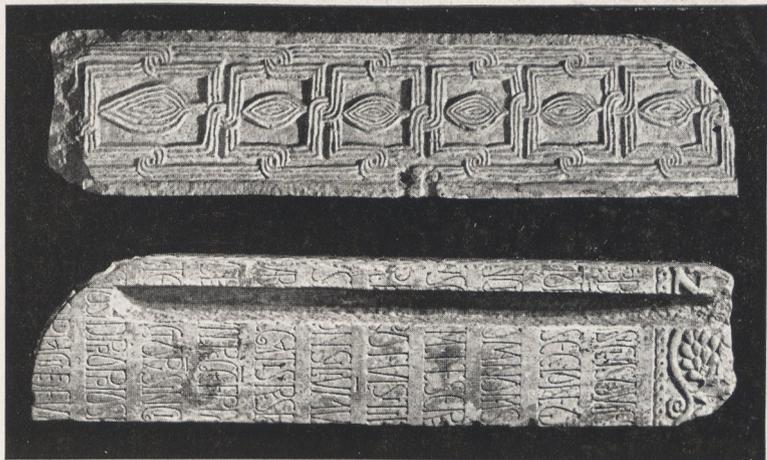


Abb. 6. Bobbio, S. Colombano: Überrest einer zweiten Grabplatte: Vorder- und Rückseite desselben Stücks

Eine dritte, den eben beschriebenen durchaus entsprechende Grabplatte, die ich leider nicht gesehen habe, teilt Garrucci mit. Sie gehörte dem Grab eines Bischofs Vitalianus in Osimo an¹². Bischof Vitalianus nahm am Konzil 743 in Rom teil und starb unter Papst Hadrian (772–795). Diese Daten liegen auffallend spät. Immerhin ist möglich, daß der Bischof sich die Grabplatte schon zu seinen Lebzeiten bestellt hat – ohne Inschrift. Diese konnte dann nach seinem Tode eingesetzt werden. So ist offenbar die Cumianusplatte auch erst nachträglich mit ihrer Inschrift ausgestattet worden: sonst wäre schwer zu erklären, wie es kommt, daß dort die Inschrift verkehrt zum Rahmenstreifen steht. Es ist aber auch denkbar, daß die Werkstatt, die diese Grabplatten vielleicht auf Vorrat herstellte, sehr lange in der gleichen einmal eingeführten Weise fortarbeitete.

Etwas entfernter, aber noch immer deutlich verwandt mit diesen Frühwerken des neuen Stils sind sodann zwei Baldachine, nämlich das sogenannte Baptisterium in Cividale und die Überreste eines ähnlichen Baldachins in S. Giorgio di Valpolicella. Der Baldachin über dem Taufbecken im Dom zu Cividale¹³ ist zuletzt im Jahr 1645 so zusammengebaut worden, wie er heute dasteht. Von den Schranken des Unterbaus sehen wir hier zunächst ab. Die Säulen mit ihren Kapitellen stammen sicherlich nicht aus dem 8. Jahrhundert: sie sind bei einer der mehrfachen Wiederherstellungen anderswoher übernommen und hier eingesetzt worden. Dagegen gehören sieben von den acht Bogen des heutigen Aufbaus der ursprünglichen Anlage (Abb. 7 u. 8) an. Die Inschrift, die auf diesen Bogen oben ringsum läuft, meldet, daß das „tegurium“ unter König Liutprand (712 bis 743) von dem Patriarchen Callixtus errichtet wurde. Calixt residierte seit 730 in Cividale. Um diese Zeit wird der Baldachin entstanden sein.

An allen sieben Seiten ist der Bogen von einem Randstreifen eingefasst, ähnlich den oben erörterten Randstreifen. Wir finden zwischen zwei Perlstäben oder zwischen einem Perlstab und einem Tau rundstielige Wellenranken mit je einem großen Blatt oder einer Weintraube (oder einer Rosette (in regelmäßigem Wechsel) in den Wellen. An den Trauben naschen Vögel (wie im Randstreifen der Pfauenseite des Theodota-Sarkophags). Die ganze Behandlung, auch die Stilisierung, Umriß und Gliederung der Blätter mit den plastisch vortretenden Rippen und den Bohrlöchern in den Tiefen der Blattlappeneinschnitte ist dieselbe wie in den Arbeiten der oben behandelten Gruppe.

¹² R. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*. Prato 1872 ff. V, 393, Nr. 9.

¹³ Garrucci VI, 425. Cattaneo S. 86. G. Clausse, *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*. Paris 1897. S. 34f. Carlo Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*. *Memorie storiche forogiuliesi* XV. 1919. S. 55. Photos O. Böhm, Venedig.



Abb. 7. Cividale, Dom: Baldachin über dem Taufbecken

Auch daß die Wellenranke auf beiden Seiten einem großen Becher entsteigt, ist nicht nur spätantike Überlieferung, sondern hat auch wiederum ein Gegenstück in der großen Urne an der unteren Schmalseite der Cumianusplatte, wenn auch dort der ursprüngliche Sinn des Gefäßes nicht mehr richtig verstanden ist.

Weiter gibt es in den Randstreifen eine Wellenranke, die sich aus füllhornähnlichen Stielen zusammensetzt – wie die Ranke an der erhaltenen Schmalseite des Theo-

dota-Sarkophags. Hier entläßt jedes Füllhorn neben dem nächsten noch ein Halbblatt der üblichen Bildung, das mit dem Füllhorn ein geschlossenes Oval bildet und zugleich zusammen mit einer Weintraube das Oval vollkommen füllt. In den Zwickeln kleine Voluten. Alles in allem kein Zug, der nicht in dem Formenkreis der oben besprochenen Werke ebenso oder ganz ähnlich vorkäme.

Neben diesen uns bekannten Wellenranken treten aber in den Randstreifen unseres Baldachins auch noch andere Motive auf: so ein Zweiriemenflechtband, die Riemen fünfsträhmig, die Strähnen rund, die mittlere Strähne häufig durch eine Perlschnur ersetzt, oder eine Wellenrundranke mit Halbpalmetten, die die Wellenrunde ganz füllen. Auch die senkrechten Kanten der Baldachinseiten decken Zweiriemenflechtbänder der besprochenen Art. In den verbleibenden Dreieckfeldern finden wir je zwei Meerungetüme, die nach kleinen Fischen schnappen, oder zwei Vierfüßler – es könnten Lämmer gemeint sein – oder zwei Pfauen (zweimal), zwei Löwen, zwei Hirsche, zwei Greife. Die Zwickel unterhalb der Tiere füllen bisweilen Bäume, die ihre Herkunft von den Palmen, z. B. ravennatischer Sarkophage, deutlich verraten. Im übrigen herrscht der horror vacui: Zweige, Wirbel- und andere Rosetten, dreiteilige Blätter (wie in den Zwickeln der Ranken am Theodota-Sarkophag), einmal ein Becher, endlich stark gekrümmte sichelförmige Blätter, vier- oder mehrstreifig: ein Gebilde, das wir uns einprägen wollen (an der Pfauenseite), füllen jedes leere Fleckchen. Oben schließt ein Eierstab und darüber der umlaufende Inschriftfries jede Seite ab – heute: ursprünglich war sicherlich noch eine andere Bekrönung da.

Gewiß, dieser Baldachin ist nicht aus derselben Werkstatt hervorgegangen, wie die früher behandelten Stücke. Die Arbeit ist beträchtlich derber, und es scheint auch, als ob hier z. B. die Bandgeflechte sich einer stärkeren Vorliebe erfreuten als dort¹⁴. Aber im übrigen ist die Verwandtschaft

¹⁴ Ganz bestimmt läßt sich das nicht sagen, da, wie wir uns leicht überzeugen können, die verschiedenen Aufgaben nach feststehenden Überlieferungen behandelt werden. Im Schmuck der Baldachine spielen offenbar herkömmlich die Bandgeflechte eine größere Rolle als an Sarkophagen und auf Grabplatten. Vgl. dieses Jahrb. III, 42: die Überreste von Ziborien in S. Maria Antiqua und in S. Alessio in Rom.

in den Motiven und sozusagen im Grundsätzlichen doch so groß, daß man urteilen muß: alle diese Werke sind aus denselben Quellen gespeist, sie bilden zusammen eine erste Gruppe früher Arbeiten.

Mit dem Baldachin in Cividale gehören aber weiter zunächst einige Bruchstücke von Ziborien oder Baldachinen in den Museen zu Cividale und Aquileja aufs engste zusammen, in Aquileja ein Bruchstück mit einem Löwen und einem kleineren Tier (im Randstreifen eine Wellenranke mit Halb-



Abb. 8. Cividale, Dom: Baldachin über dem Taufbecken

palmetten), in Cividale ein Bruchstück mit einer Palme und den Klauen eines Vierfüßlers (darüber der Randstreifen, den Randstreifen des sog. Baptisteriums besonders nahe verwandt), die Arbeit sehr gut. Ferner in Cividale ein kleineres Bruchstück mit dem Kopf eines Pfau, einem Dreiblatt und einem muschelartigen Blatt (gleich den oben erörterten sichelförmigen Blättern), dazu einem Vogel in der Ranke des Randstreifens. Endlich gehört in demselben Museum wohl auch noch das Bruchstück mit einem Löwen und den Buchstaben LCHF vom Inschriftfries hierher.

Weit wichtiger aber ist, daß wir auch das heutige Ziborium in S. Giorgio di Valpolicella und dazu ein paar Bruchstücke im Kreuzgang dieser Kirche hier anschließen dürfen. Auch andere haben schon bemerkt, daß dieses Ziborium (Abb. 9)¹⁵, zu klein für den Altar, neu zusammengesetzt ist, und daß wahrscheinlich die Bruchstücke von mindestens zwei weiteren Bogen ursprünglich dazu gehörten, so daß also ursprünglich ein sechs- oder gar ein achtseitiger Baldachin da war, wenn nicht zwei verschiedene Ziborien. Zwei Bruchstücke im Kreuzgang passen aneinander und bilden ein Bogenstück mit je zwei Fischen in den Zwickeln, die gegen eine große Wirbelrosette stoßen (Abb. 10), ganz gleich den Fischen der Ostseite des Ziboriums in der Kirche. Ein weiteres Bogenstück im Kreuzgang zeigt zwei große Vögel in den Zwickeln – gemeint sind doch wohl Pfauen –, die ihre langen Hälse je über eine kleine Rosette gegen die Mitte des Bogens vorstrecken, genau gleich dem Schmuck der Nordseite des Ziboriums. Auch im Muster der Bogenrandstreifen und des oberen Abschlusses stimmen (mit einer ganz kleinen Ausnahme) die Bruchstücke im Kreuzgang mit den entsprechenden Bogen des Ziboriums so vollständig überein, daß sie uns nichts Neues lehren: wir können uns im folgenden auf die Erörterung des Ziboriums beschränken. Eine dritte Bogenplatte im Kreuzgang ist andersartig und wird uns später beschäftigen. Das Ziborium trägt eine Inschrift, die besagt, daß der kleine Bau unter König Liutprand und unter dem Bischof Dominicus errichtet wurde. Dieser Bischof Dominicus starb 712 (nach Cattaneo), in demselben Jahr,

¹⁵ Cattaneo S. 79f. G. Clausse a. a. O. S. 28ff. Kingsley Porter, Lombard Architecture Taf. 198, 4.



Abb. 9. Valpolicella, S. Giorgio: Ziborium

in dem König Liutprand zur Regierung kam. Darnach wäre das Ziborium im Jahr 712 aufgestellt worden. Ich gestehe, daß mir das nicht ohne weiteres einleuchtet. Wir werden uns überzeugen, daß die Art des Schmuckes unser Werk eher in die Zeit nach dem Theodota-Sarkophag und nach der Cumianus-Platte, als in die Jahre vor diesen Werken zu verweisen scheint. Am Ende stimmt die Nachricht vom Todesjahr des Bischofs Dominicus nicht, oder es gab noch einen zweiten Bischof dieses Namens. Es muß auch auffallen, daß die Inschrift ganz und gar nicht monumental wie an den Ziborien zu Cividale oder Ravenna oder Bagnacavallo oder wo immer angebracht ist, sondern sehr wild auf zwei Säulen(!) – also vielleicht nachträglich aus dem Gedächtnis – eingegraben erscheint. Müssen wir uns aber damit abfinden, daß das Ziborium in S. Giorgio di Valpolicella wirklich im Jahr 712 hergestellt worden ist –

was ich bei unserer einstweilen noch sehr unvollkommenen Kenntnis der Gesamtentwicklung gar nicht für ausgeschlossen halte –, so wäre zu sagen: es ist durchaus möglich, daß Züge, die wir im ganzen zweifellos als bezeichnend für den reifen Stil ansehen müssen, doch schon sehr früh vorbereitet waren und nur zeitweilig und in einzelnen Werkstätten gegenüber anderen Zügen zurücktraten. Auf unseren Fall angewendet würde das heißen: die Vorliebe für das Bandgeflecht, die an dem Ziborium von S. Giorgio deutlich bemerkbar wird, ist in Oberitalien älter als 720. Sie wird vorübergehend und stellenweise zurückgedrängt von den stärker naturalistischen Neigungen der Werkstatt, die den Theodota-Sarkophag und die Platten in Bobbio schuf, lebte daneben aber weiter und später allgemein wieder auf.

Endlich ist auch hier zu berücksichtigen, was schon oben bemerkt wurde: die verschiedenen Aufgaben haben ihre eigenen Überlieferungen. Sarkophage und Grabplatten bestritten ihren Schmuck aus dem Formenkreis der Sarkophage, die Ziborien zeigten schon früh eine Vorliebe für Bandgeflechte¹⁶.

¹⁶ Vgl. die Zusammenstellung in diesem Jahrbuch III, S. 42.

Wie immer, der Frühzeit gehört unser Ziborium auf jeden Fall an, ob es nun schon 712 oder erst um 730 geschaffen worden ist. Sehen wir näher zu. Ich hebe zunächst die Züge hervor, die unser Ziborium mit dem Baldachin in Cividale verbinden. Vor allem ist die Gesamtgliederung der einzelnen Seiten hier wie dort die gleiche: den Bogen begleitet ein Randstreifen, die senkrechten Kanten ein Schmuckband. In den Bogenzwickeln finden wir Tiere oder sonst ein größeres Hauptmotiv.



Abb. 10. Valpolicella, S. Giorgio: Überreste eines Bogens von einem Ziborium

Oben schließt ein waagerechtes Band ab. Weiter: an der West- und an der Südseite zeigt der Randstreifen zwischen zwei Perlstäben eine dicke rundstielige Wellenranke mit jenen sichelförmigen Blättchen, die ich oben hervorgehoben habe (S. 10). An der Südseite sind zur Füllung leerer Stellen um die Weinranke in den Bogenzwickeln Dreiblätter verwandt, wie wir sie oben mehrfach kennengelernt haben. Das ist nicht viel. Aber es genügt, um den Zusammenhang herzustellen. Im übrigen bringt unser Ziborium Neues.

Da ist in erster Linie die gesteigerte Verwendung von Flechtbandmotiven hervorzuheben. In Cividale haben wir ein Zweiriemenflechtband beobachtet: die Riemen hatten am Baldachin fünf, an dem Bruchstück mit der Palme im Museum drei rundliche Strähnen. Dieser Form begegnen wir hier wieder: die drei Strähnen sind die Form der Zukunft. An zwei Seiten des Ziboriums begleiten den Bogen in den Randstreifen je zwei parallele Zweiriemenflechtbänder. Dieselben zwei Seiten werden oben je durch ein breites Fünfriemenbandgeflecht abgeschlossen. Diese Bandgeflechte sind aber nicht dreisträhnig wie die genannten Zweiriemenflechtbänder, sondern nur zweifädig. Bänder aus zwei runden Fäden oder Strähnen sind der byzantinischen Kunst der Zeit Justinians durchaus geläufig: man vergleiche nur die bekannten schönen Schrankenplatten in Ravenna, die ihresgleichen in Konstantinopel haben. Es gibt also innerhalb unserer Gruppe früher Werke des neuen Stils nebeneinander drei Arten von Bandwerk: das Band der byzantinischen Überlieferung (zweifädig), neue Versuche der Stilisierung (fünfsträhniges Band, geperltes Band) und auch schon das später kanonische dreisträhnige Band. Nur daß dieses noch runde Fäden oder Strähnen hat statt der späteren scharfkantigen (im gekerbten Band).

Weiter tritt hier wieder wie am Theodota-Sarkophag das große Vierlilienkreuz (die Lilien in Ankerform) auf, auch dies ein byzantinisches Motiv. Sodann in den waagerechten Abschlußstreifen über den Bogen zweimal je eine Reihe einander paarweise zugekehrter S oder richtiger Doppelspiralen mit Dreiblättchen innerhalb der Paare und zwischen den Paaren. Endlich bekrönt das ganze Ziborium ein besonderes Architekturglied, eine Art ägyptischer Hohlkehle und darüber ein hohes glattes Band mit demselben Doppel-S-Fries, wie darunter. Alles in allem können wir feststellen, daß der Schmuck des Ziboriums ein allmähliches Weiterschreiten in der Richtung anzeigt, der die Zukunft gehören sollte.



Abb. 11. Modena, Domsammlung: Bruchstück mit dem Namen Lopicenus

Mit Recht hat man zu den frühen Werken des neuen Stils auch die Stücke gerechnet, die heute in der Sammlung des Domes zu Modena, mit einem Bischof Lopicenus in Verbindung gebracht werden. Einen Bischof Lopicenus gab es um 750. Sein Name und sein Monogramm stehen nun freilich nur auf einem der Bruchstücke des Dommuseums (Abb. 11)¹⁷. Und wir haben keinen Beweis dafür, daß dieses Bruchstück mit den anderen zu einer Domausstattung aus einer und derselben Zeit gehört hat.

Aber die Art seines Schmuckes ist früh, ebenso wie die der anderen Stücke. Und wenigstens eine handwerkliche Gepflogenheit, die wir in der Arbeit an der Lopicenus-Platte beobachten können, läßt sich auch an mehreren anderen Werken der Gruppe feststellen: die betonten Bohrlöcher in den Tiefen der Blattlappeneinschnitte und sonst. Diese dekorativen Bohrlöcher, die in den Werkstätten der Frühzeit offenbar sehr beliebt waren, werden später selten, wenn sie auch – selbst im reifen Stil – nie ganz verschwinden. In Modena dürfen wir in ihrem mehrfachen Erscheinen im Schmuck verschiedener Platten ein gemeinsames Merkmal früher Kunst sehen.

Da ist also zunächst das Bruchstück mit dem Namen des Lopicenus (Abb. 11). Erhalten ist ein reich geschmückter Randstreifen, den ein Perlstab gegen das Innere der Platte absetzt. Diese Anlage erinnert durchaus an die Grabplatten in Bobbio. Und die Art der Ausführung zeigt deutliche Merkmale der Frühkunst. Zweifädige Bänder durchkreuzen sich so, daß sie Dreiecke und Rhomben bilden. Ihre Enden sind paarweise unten und oben in einer Lilie, einer Palmette, einem Zapfen zusammengeführt. Und diese Figuren füllen jeweils ein Dreieck. In die Rhomben aber hängt von oben je ein größeres Blatt oder eine Weintraube herein. Ohne Frage ist dieser Schmuckstreifen den Doppel-S-Streifen an dem Ziborium in S. Giorgio di Valpolicella einigermaßen verwandt. Der ganze Charakter der Arbeit aber rechtfertigt sehr wohl die Annahme einer Entstehungszeit um 750.

Soviel ich sehen kann, lassen sich mit diesem Bruchstück die allermeisten der weiteren Überreste in der Domsammlung zusammenstellen. Da sind vor allem zwei lange Platten, beide leider an allen vier Seiten beschnitten oder verletzt (Abb. 12 u. 13)¹⁸. An beiden Platten ist oben und unten ein breiter Randstreifen durch Doppelstege von dem noch breiteren Mittelstreifen abgesetzt. An beiden Platten schmückt den oberen Randstreifen eine zweifädige Wellenrundranke mit Blättern und Trauben. Hie und da naschen Vögel an dem Wein. Auch Kopf und Klaue



Abb. 12. Modena, Domsammlung: Reliefplatte (Seite eines Sarkophags?)

¹⁷ Photo Vitt. Umberto Orlandini, Modena.

¹⁸ Photos Orlandini, Modena.

eines Ungetüms tauchen hier und da in den Runden auf. Ausläufer mit kleinen Voluten füllen die Zwickel zwischen den Runden. Die Stilisierung der Blätter erinnert an die Blätter in Bobbio und am Sarkophag der Theodota. Auf der einen Platte (Abb. 12) steht im oberen Randstreifen in der Mitte ein bauchiges Gefäß, aus dem die Ranken entspringen. Im unteren Randstreifen findet sich an beiden Platten eine Wellenrundranke aus Füllhornstielen mit kräftigen Ausläufern, die die Runde

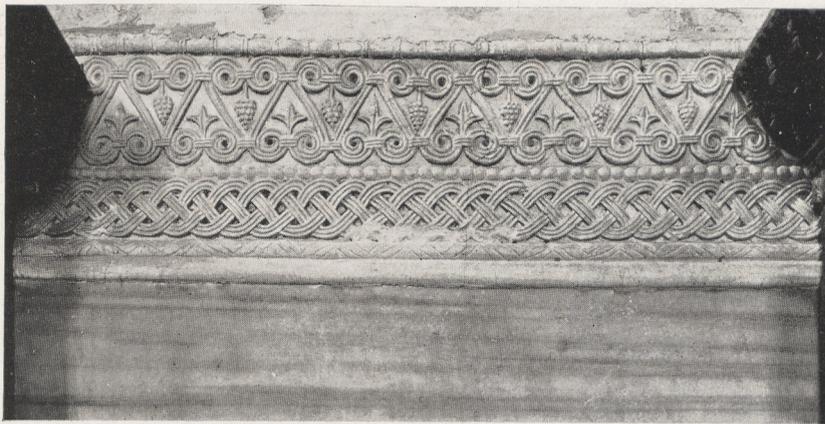


Abb. 14. Cividale, S. Maria della Valle: Sturz des Eingangportals

schließen. An Stielen und Ausläufern kleine rotierende Blättchen, deren Spitzen eine kleine Rosette in der Mitte berühren. In den Zwickeln langgezogene Tropfen. Einmal auch hier in einem Rund an Stelle der Blättchen Klaue und Kopf eines Untiers. Die Stiele, Ausläufer und Blättchen sind hier richtig gekerbt, die Stege scharfkantig!

Im Mittelstreifen der einen Platte (Abb. 12) ist ein größeres langrechteckiges Feld in der Mitte gegen je zwei quadratische Felder rechts und links durch Doppelstege abgegrenzt. Im Mittelstreifen zwei Pfauen, zwei Löwen, zwei Hirsche antithetisch um ein Kreuz gruppiert. In den quadratischen Feldern je eine große Wirbel- oder andere Rosette in einem dreisträhnigen Rund mit Zwickeldreiblättern. Oder ein Kreuz aus vier diagonal gestellten Zweigen.

Der Mittelstreifen der anderen Platte (Abb. 13) ist in lauter quadratische Felder aufgeteilt¹⁹. Diese sind wiederum mit jenen Diagonalkreuzen aus Zweigen gefüllt, oder auch mit konzentrischen dreisträhnigen Kreisen und Zwickeldreiblättern. Einmal erscheint auch ein Greif und einmal ein Adler, der einen Hasen gepackt hat.

Mit diesen beiden Platten gehört nach Gesamtanlage und Motiven unbedingt zusammen ein hochrechteckiges Bruchstück der Sammlung (Nr. 83). Es zeigt im oberen Randstreifen die zwei-fädige Ranke, in der Mitte vier quadratische Felder mit Diagonalkreuzen oder konzentrischen Kreisen gefüllt – alles wie an den großen Platten. Neu ist nur, daß im unteren Randstreifen ein dreisträhniges Vierriemenflechtband auftritt.

Weiter ist mit diesen Stücken in den Motiven und im Stil verwandt ein Ambo²⁰. Das breite Kreuz, das dessen gerundete Vorderfläche in vier Rechtecke zerlegt, ist mit einer Wellenrundranke ausgestattet, in deren Runde je dreimal zwei bis drei schmale, dicht zusammengeschlossene Blätter eingreifen, von der Ranke abzweigend. In den Rechtecken Diagonalkreuze wie oben oder



Abb. 13. Modena, Domsammlung: Reliefplatte (Seite eines Sarkophags?)

Blattwerk in Baumform. In der Außenkante ein dreisträhniges Zweiriemenflechtband.

¹⁹ Diese Art der Füllung langrechteckiger Felder hält sich im Osten noch sehr lange. Vgl. *Monumenta Asiae Minoris antiqua* IV, Taf. 17 und öfter. ²⁰ Ch. Rohault de Fleury, *La messe*. Paris 1883 ff. III, 180. Der Ambo muß früh sein: er berührt sich noch in einigen Punkten mit dem Amborest in Ankona s. S. 23.



Abb. 15. Aosta, Kathedrale: Platte

Endlich ist noch eine Reihe weiterer Bruchstücke hierher zu rechnen. So Nr. 23: zwei zusammengehörende Platten mit großen Bogen, unter denen Bäume oder konzentrische Kreise mit Rosetten, darüber allerlei Getier stehen. Bemerkenswert ist die weitgehende Umstilisierung der Tiere: der Leib eines Vierfüßlers ist mit einem Zweiriemenflechtband belegt, der Schwanz endet in einer Lilie. Auch ein Achtergeflecht kommt hier vor. Ferner Nr. 24 mit konzentrischen Kreisen (Zweiriemenflechtband, Tau usw.) und einem Kreuz in der Mitte mit A und O. Nr. 40 mit einem großen Kreuz aus Zweiriemenflechtband usw.

Eine letzte Gruppe früher Werke des neuen Stiles finden wir endlich

in S. Maria della Valle in Cividale²¹. Und zwar gehört dazu mindestens ein Teil der Ausstattung des Kirchenraumes ebenso wie die Sammlung der Bruchstücke im Vorraum der Kirche. Auf die Frage der Entstehungszeit der Stuckfiguren und der mit ihnen zu verbindenden Dekoration gehe ich hier nicht ein: sie wird endgültig nur zu lösen sein, wenn es gelingt, die Figuren einigermaßen überzeugend in eine Reihe ähnlicher Stücke einzuordnen. Doch will ich nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß die Datierung, die Hautmann vorgeschlagen hat: „etwa Mitte des 8. Jahrhunderts“ sich genau mit der Zeitspanne deckt, die ich als Entstehungszeit der zu besprechenden Ausstattungs- und Schmuckstücke annehmen möchte.

Im Innern der Kirche rechne ich hierher den Schmuck des Sturzes unter dem großen Bogen mit der Weinranke (Abb. 14)²². An dem Sturz findet sich von unten nach oben ein Rundstab mit eingeritztem Zickzack, darüber ein dreisträhniges Vierriemenflechtband, eine Perlkette und ein Fries, den paarweise gegeneinandergestellte zweifädige Doppelvoluten in S-Form bilden. Die Doppelvoluten sind durch dreisträhnige Riegel aneinander gebunden. Die dreieckigen Innenräume richten abwechselnd ihre Spitzen nach oben und nach unten: je nachdem steigen Dreiblätter auf oder hängen Trauben herein. Dieser Fries hat große Ähnlichkeit mit den Doppelvoluten- oder Doppels-Bändern an dem Ziborium in S. Giorgio di Valpolicella (s. o. S. 13 und Abb. 9). Ein Perlstab schließt unseren Sturz oben ab.

Den Doppelvolutenfries finden wir an einem Giebelstück im Vorraum der Kirche wieder²³. Er krönt zwischen Taustäben die beiden Giebelschrägen, die darüber noch mit Krabben besetzt sind. Krabben begegnen uns hier zum erstenmal. Sie sind von dem – verwilderten – Schmuck der Eckakroterien an Sarkophagen, Stelen usw. abzuleiten und tauchen schon früh innerhalb der Spätantike auf. Sie sind sicherlich nicht erst jetzt aus dem Osten herübergekommen.

²¹ Die langobardischen Denkmäler in Cividale hat Carlo Cecchelli in den *Memorie storiche forogiuliesi* (XII. 1918–XIX. 1923) ausführlich und sehr lehrreich gewürdigt. ²² Luce 7432. ²³ Luce 7434. Haseloff Taf. 51.

Auch die Basis des Giebels hat einen Randstreifen. Er zeigt zwischen einem Tau- und einem Perlstab eine Wellenrundranke aus füllhornähnlichen Stielen und Ausläufern, die in einer kleinen Volute enden. Stiele wie Ausläufer entsenden ins Innere der Runde je drei Blättchen, deren Spitzen eine Rosette in der Mitte berühren. Die Mitte des Giebfeldes nimmt ein Kreisornament ein, zwei konzentrische Kreisschlingen aus dreisträhnigem Band, unter sich durch kleinere Kreisschlingen verbunden und einem größeren Ährenbandkreis eingegliedert. Rechts und links Ungetüme.

Ein zweiter Giebel ebenda hat ganz dieselben Randstreifen. Im Giebfeld aber finden wir ein quergestelltes



Abb. 16. Cividale, Museum: Bruchstücke eines Bogens

Rechteck mit einem Diagonalenkreuz: vier mächtige Lilien stoßen von einem mittleren Rund mit Rosette nach den Ecken vor. Daneben große Rosetten, ein Pfau, ein Blattornament.

Mit diesen Giebeln gehören eng zusammen einige Plattenstücke ebenda, die mit genau denselben Schmuckstreifen und mit Krabben ausgestattet sind, wie die Giebel²⁴; dazu eine größere Platte, die an die langen Platten in Modena erinnert: wie jene hat sie unten und oben einen Zierstreifen und ist in der Mitte in quadratische Felder eingeteilt²⁵. Ja, in diesen Feldern treten dieselben Ziermotive auf wie dort, das Diagonalenkreuz aus vier Lilien, eine große Wirbelrosette, konzentrische Kreise aus Schmuckstreifen. Die rahmenden und teilenden Zierstreifen sind anderer Art, wenn auch nicht überraschend. Füllhornähnliche Stiele bilden zusammen mit jenen kurzen, breiten, sichelartigen Blättchen, die uns z. B. am Ziborium in S. Giorgio di Valpolicella begegnet sind, eine Wellenrundranke. Oder es erscheint eine rundstielige Weinranke mit Blättern, Trauben und Voluten. Oder endlich eine Wellenranke mit Lilien, deren Mittelblatt verkümmert ist, während die Seitenblätter rund nach unten eingezogen sind, wie die der Lilien des Diagonalenkreuzes. Man sieht: kein eigentlich neues Motiv, alles hat den Charakter der Frühzeit.

Von einem weiteren Giebel und einigen anderen Bruchstücken ebenda können wir absehen: diese Stücke bereichern das Gesamtbild, das wir gewonnen haben, nicht weiter.

Dagegen läßt sich hier noch anschließen das große Bruchstück mit einem Kreis- und Lilienornament, das neben der Platte mit den Evangelistensymbolen an der Brüstung des sog. Baptisteriums im Dom arg beschnitten wieder verwendet ist (außen, links vom Eingang)²⁵. Seinem Stil nach ist das Stück mit den besprochenen Arbeiten im Vorraum von S. Maria della Valle zusammenzustellen: man vergleiche etwa den Zackenkranz, der zwischen den Lilien den inneren Flechtbandkreis umzieht, mit dem Zackenkranz, der an der erwähnten in quadratische Felder eingeteilten Platte in dem Kreisornament eines der Quadrate erscheint. Die anstoßende Platte mit den Evangelistensymbolen dagegen scheint jünger, ich komme gleich auf sie zurück.

²⁴ Luce 7435.

²⁵ Photo Böhm, Venedig.



Abb. 17a. Mailand, Kastellmuseum: Pfeiler

den die Inschrift nennt, war Patriarch in den Jahren 762 bis 776. Da keineswegs ganz sicher ist, daß die Platte schon ursprünglich zu dem Baldachin gehört hat – ich könnte mir z. B. denken, daß sie anfänglich die Vorderseite eines Johannesaltars gebildet hätte, vielleicht in demselben Baptisterium, in dem auch unser Baldachin einst stand –, werden wir uns um so weniger wundern, daß sie einen ganz anderen Stil zeigt, als der rund 30 bis 40 Jahre ältere Baldachin. Von der Stilisierung der Evangelistensymbole, so interessant sie ist, will ich hier nicht sprechen. Dagegen bemerken wir, daß der Baum unten in der Mitte, dem zwei Greife und zwei Vögel symmetrisch zugeordnet sind, ein Motiv vom Sarkophag der Theodota (an der Seite mit den Meerungetümen) wiederholt, nämlich die symmetrischen füllhornähnlichen Zweige, die in Köpfen enden, an der Siguald-Platte derber, flacher und summarischer als dort. So ist überhaupt die ganze Platte gearbeitet; es bestätigt sich: vom Standpunkt des Naturalismus aus gesehen wird die Qualität der Ausführung schlechter. Das ist aber nur eine Seite der Sache. Viel wichtiger ist, was die außerordentliche Stilisierung der Evangelistensymbole lehrt: diese Kunst hat durchaus kein Interesse mehr an der natürlichen Form. Es ist also wesentlicher, festzustellen: die Umbildung der Naturform hat noch nicht durchweg ein einheitlich neues Gepräge gefunden, die Erinnerungen an die natürlichen Formen sind noch nicht völlig in einer neuen durchstilisierten Erscheinung aufgegangen. Daher kommt es, daß man von einem Sinken oder Roherwerden der Form sprechen kann, während man vielmehr den Beginn und den Fortschritt der Stilisierung bemerken sollte. Die Siguald-Altarplatte ist eines der wichtigsten Denkmäler dieses Prozesses. Ich verzeichne noch die beiden Palmettenbäume in der Mitte oben, ein Motiv, das später sehr beliebt werden sollte.

²⁶ Cattaneo 95. Photo Luce 7433.

²⁷ Photo Böhm, Venedig. Haseloff Taf. 46.

Etwas anders gehalten, aber sicher ebenfalls noch früh sind die beiden Platten, aus denen mit anderen der Sarkophag der Peltrudis (oder Pertrudis) in der Kirche S. Maria in Valle zusammengebaut ist²⁶. Es sind offenbar zwei Wangen eines hohen Thrones. Ich hebe nur die zweifädige Wellenrundranke mit den dreiteiligen Blättchen auf der einen Platte hervor, der auf der anderen Platte ein dreisträhniges Zweiermenflechtband entspricht. Dieser Schmuck läßt wohl den Schluß zu: nicht ganz früh, jedenfalls erst nach der Mitte des 8. Jahrhunderts, vielleicht erst aus dessen letztem Drittel. Damit kämen wir aber genau in die Zeit, der die von Cattaneo zitierte Chronik von 1533 die Erbauung und Ausstattung des Chores von S. Maria in Valle zuschreibt, nämlich in die Zeit des Patriarchen Siguald (762–776).

Dieser Zeit gehört zweifellos an die bekannte Siguald-Platte, ursprünglich wohl die Vorderseite eines Altars, jetzt in die Brüstung des Baldachins im Dom, in das sog. Baptisterium, verbaut (rechts vom Eingang)²⁷. Der Siguald,

Ich komme auf die schon erwähnte Platte mit den Evangelistensymbolen am Baptisterium im Dom (links vom Eingang) zurück²⁸. Daß die Evangelistensymbole ikonographisch mit den Symbolen der Siguald-Platte genau übereinstimmen, hat schon Haseloff hervorgehoben. Nur sind sie ganz anders stilisiert, und die Arbeit ist summarischer und derber. Das braucht keinen Zeitunterschied zu bedeuten. Aber es ist darauf hinzuweisen, daß das nicht ganz gewöhnliche dreisträhnige Bandgeflecht im Kopfstück der Platte sich ähnlich schon an der Unterseite des großen Bogens mit dem Weinlaub im Innern der Kirche findet, freilich dort noch aus zweifädigen Riemen geflochten. Das alles legt den Schluß nahe: der Meister unserer Platte kennt noch sehr wohl die Überlieferungen der frühen Kunst in Cividale, aber er folgt doch bereits dem neuen Geschmack, den wir noch kennenlernen werden. Das Werk wird wohl erst im letzten Drittel des Jahrhunderts entstanden sein.

Die bisher besprochenen Werke bilden einige geschlossene Gruppen, die wieder untereinander zusammenhängen. Überlieferte Daten erlauben uns, diese ganze Produktion etwa in die Zeit von 720 oder 710 bis 770 zu versetzen. Nun gibt es aber in ganz Ober- (und Mittel-)italien noch eine gar nicht kleine Reihe mehr oder weniger vereinzelter Stücke, die ebenfalls das Gepräge der Frühkunst tragen, bisweilen rein, bisweilen durchsetzt von einzelnen Zügen fortgeschrittener Art. Das ist ohne weiteres zu verstehen. Gewiß gab es neben den oben erörterten Zentren früher Kunst noch andere, die gleichzeitig in demselben Sinne unter denselben Voraussetzungen arbeiteten. Dann aber – spätestens im letzten Drittel des 8. Jahrhunderts – kam die Wandlung zu einer neuen Weise. Einige Werkstätten wandten sich sofort entschieden der neuen Art zu. Andere pflegten die alten Überlieferungen mehr oder weniger treu weiter, ganz allmählich erst fanden neue Züge, fand der neue Geist in ihnen Eingang. Endlich haben wir auch in dieser Zeit immer noch mit vereinzelt Einbrüchen byzantinischer oder sonst östlicher Kunst durch wandernde Steinmetzen zu rechnen. Nach alledem ist es im einzelnen Falle – wenigstens heute noch – nicht immer ohne weiteres möglich, bestimmt zu sagen, ob wir ein früh entstandenes, oder ein zurückgebliebenes oder ein seiner Art nach aus der Ferne kommendes Werk vor uns haben. Ich verzichte daher darauf, die Arbeiten, die ich in diesem Zusammenhang noch zu nennen habe, nach der Entstehungszeit zu ordnen. Aber ich will doch, was mir bekannt geworden ist, hier zusammenstellen zu Nutz und Frommen weiterer Klärung. Ich halte mich dabei an die alphabetische Folge der Fundorte und füge jeweils ein paar Bemerkungen über den Charakter der Stücke hinzu.

Albenga: wohl die meisten der reichen Platten im Baptisterium, wenn nicht alle, sind Frühwerke,



Abb. 17b. Mailand, Kastellmuseum: Pfeiler

²⁸ Photo Böhm, Venedig. Die Platte mit den zwei Evangelistensymbolen ist mit dem zerschnittenen großen Rund (s. oben S. 17 und Anm. 25) zusammen aufgenommen. Haseloff Taf. 47.



Abb. 18. Mailand, S. Aquilino bei S. Lorenzo: Sarkophag

solcher reichgeschmückter Säulchen findet sich auch wieder verwendet auf einer Loggia im Hof der Kaserne nebenan. Einige Erscheinungen in dem Schmuck, wie der sehr naturalistische Pfau, eine zweifädige Wellenrundranke mit je einem Blatt oder einer Weintraube in den Runden u. a. m., legen nahe, eine frühe Entstehungszeit anzunehmen. Aber die Wellenrundranke, die den Pfau umgibt, ist sehr wenig naturalistisch stilisiert, und die Basis der Platte säumt ein Randstreifen mit einem komplizierteren Bandgeflecht. Andere ebenso reife Bandgeflechte finden wir an einem achteckigen Pfeilerchen. Und auch die aufgelösten Halbpalmetten in den Runden einer zweifädigen Wellenranke sehen nicht früh aus. Mir scheint, wir haben hier wirklich einen der oben als möglich bezeichneten Ausnahmefälle vor uns: ein Steinmetz aus dem Bereich oder aus der Schule der noch immer weit stärker naturalistisch orientierten Kunst des Ostens hat den Pfau, vielleicht auch noch anderes geschaffen, aber wohl in einer Werkstatt, in der auch einheimische jüngere Kräfte mitarbeiteten.

Cividale, Museum: eine Platte mit einem Kreuz in einem Rund über zwei kleinen Rundbögen. Weiter Bruchstücke von einem oder zwei Bögen mit einem Flechtband aus vier dreisträhnigen Riemen. Eines der beiden Fragmente trägt ein Stück aus einer Inschrift: RECEBEN (Abb. 16).

Ferrara, Universität: zwei gerundete Stücke von einem Ambo, angeblich aus Voghenza³³. Wohl nicht ganz früh. Die rundstieligen Ranken wären dann aus einer einwirkenden byzantinischen Überlieferung heraus zu erklären. Die Weintrauben sind schon langobardisch. „Eine weitere, nicht zum Ambo gehörige Platte“ bildet Cattaneo ab³⁴.

Grado, Dommuseum: zwei Stücke von einem Ambo. Wohl früh³⁵.

Mailand, Kastellmuseum: die beiden schönen Pfeiler Nr. 456 und 485 (früh) (Abb. 17a und b) und

²⁹ Cattaneo 132. Gute Photos erhielt ich von Herrn Professor P. Verzone in Turin, dem ich auch hier dafür noch einmal herzlich danke.

³⁰ Luce 3895. Die Tiere sind bedeutungsvoll: es sind zwei Lämmer, die ein Kreuz schultern (vgl. die Schmalseite des Theodota-Sarkophags S. 6 und Anm. 6) und zwei Hirsche, die Schlangen im Maul haben (vgl. den Pfau, der eine sich ringelnde Schlange im Schnabel hält, auf einer der Platten des Ziboriums zu Bagnacavallo S. 27, dort ebenfalls neben Lämmern, die Kreuze schultern). Es möchte sich wohl lohnen, dem eigentlichen Sinn dieser Darstellungen einmal ernster nachzuspüren.

³¹ Cattaneo 111. Photo Poppi, Bologna 94^A.

³² Cattaneo 126ff. Kingsley Porter Taf. 36, 5. Photos des Museums in Brescia.

³³ Rohault de Fleury, La messe III, 182f. Photos Poppi, Bologna 6411 und 6412. Haseloff Taf. 52.

³⁴ Cattaneo 110.

³⁵ Cattaneo 103.

noch mindestens ein verwandtes, wenn auch viel geringeres Bruchstück (Nr. 484)³⁶.

Mailand, S. Aquilino bei S. Lorenzo: Sarkophag (Abb. 18)³⁷. Ein sehr bedeutsames Stück. An der Vorderseite die bekannte Gruppe der drei Gehäuse: auf spiral kannelierten, fast vollrunden Säulchen in der Mitte ein flacher Giebel, rechts und links je ein Bogen, alles in kräftigem Relief. Unter dem Giebel in einem quadratischen, ganz flach vertieften Feld ein Kantharus, aus dem zwei dreistrännige Bänder aufsteigen. Diese wenden sich nach außen und bilden rechts und links je einen senkrechten Streifen aus zwei Achtern übereinander, oben quer einen richtigen Kreisschlingenstreifen. In jedem Rund eine Rosette oder ein Blatt, oder auch mehrere Blättchen, die von dem Band abzweigen, als ob das Band eine Ranke wäre. Auch Vögel, die an Trauben picken, und Kreuze mit offenem Rho-Haken kommen vor. Unter den Bogen je ein schlankes Kreuz mit offenem Rho in kräftigem Relief.

Die plastische Gliederung der Front wirkt altertümlich, die flache Füllung des Mittelfeldes mit dem dreistrännigen Bandwerke dagegen recht fortgeschritten. Die Vermutung liegt nahe, der Schmuck der Mitte könnte nachträglich an Stelle eines anderen, ursprünglichen, stärker plastischen, nach dessen Entfernung eingesetzt sein.

Da aber die Kreuze unter den großen Bogen genau dieselbe Form haben wie die Kreuze in den Kreisschlingenstreifen der Mitte oben, ist mir das unwahrscheinlich. Auch zeigt der Sarkophag des Erzbischofs Felix (um 725) in S. Apollinare in Classe in Ravenna noch dieselbe Gruppe der drei Gehäuse wie unser Sarkophag. So scheint mir denn: auch der Sarkophag in S. Aquilino gehört dem Anfang des 8. Jahrhunderts an. Sein Bandornament, halb Band, halb Ranke, läßt sich mit der Bandranke am Theodota-Sarkophage (S. 6) vergleichen.

Murano, Dom: im Innern der Kirche wird ein Sarkophag verwahrt, dessen Vorderseite man mit den Überresten im Dommuseum zu Modena zusammenstellen kann³⁸.

Pavia, Museo Civico: zwei Pfeilerchen (abgeschnittene Randstreifen?) (Abb. 19)³⁹.

Perugia, Universität: Ziborium aus der Kirche S. Prospero⁴⁰.

Sovana (Siena), S. Maria: Ziborium⁴¹.

Spezia, Museum: Säulchen aus der Kathedrale zu Luni mit früher Ranke⁴².

Spoletto, S. Gregorio: Türsturz⁴³.

Trient, Museum: allerlei Platten⁴⁴.

Verona, Kastellmuseum: ein schmalhohes Bruchstück mit einer großen Blume in einem Rund, das aus zwei Tauen gebildet wird, und mit einer Hecke im Kopfstück.

Vicenza, Museo Civico: zwei Bruchstücke, die aber wohl erst dem reifen Stil angehören (s. S. 38).

Ich fasse noch einmal in aller Kürze zusammen, was uns diese Denkmäler lehren. Nicht ein Zug ist uns im Ganzen ihrer Kunst aufgefallen, der unwiderleglich neu aus dem Osten eingeführt



Abb. 19. Pavia, Museum: zwei Pfeilerchen (abgesägte Randstreifen?)

³⁶ Cattaneo 117. Photos Paoletti und Lissoni, Mailand. Die Ranke an dem bei Cattaneo abgebildeten Kämpfer gleicht der Ranke um den Pfau in Brescia, Cattaneo 127.

³⁷ Garrucci V, 387, Nr. 6.

³⁸ Cattaneo 102.

³⁹ An dem einen wiederum ein Lamm, das ein Kreuz schultert.

⁴⁰ Alinari 21402.

⁴¹ Alinari 41635.

⁴² Freundliche Mitteilung des Herrn Professor Verzone in Turin.

⁴³ Luce 5257.

⁴⁴ Emerich Schaffran, Geschichte der Langobarden. Leipzig 1838.

wäre. Gewiß, ein paar Einzelheiten, wie die zweifädige Ranke oder bestimmte Palmetten, auch der stärkere Naturalismus hie und da beweisen, daß die spätantike Überlieferung in einer Form, die uns im Osten besonders deutlich entgegentritt, auch hier noch da und dort fortwirkte. Aber wir können doch nicht mit Bestimmtheit sagen, ob diese Prägung einheimische Überlieferung solcher Bezirke ist, die längst schon mit Byzanz und dem weiteren Osten in engerer Fühlung standen, oder ob es sich um eine Erneuerung an sich älteren Wesens handelt, eine Erneuerung, die neu aus dem Osten kommenden Kräften zu verdanken wäre. Diese Frage ist deshalb so schwer zu entscheiden, weil die Erscheinungen, die in Betracht kommen, an sich nicht neu sind: es ist durchaus denkbar, daß alle Einzelmotive und daß auch die Grundtendenzen, die wir in der zu beobachtenden neuen Blüte im frühen 8. Jahrhundert wahrnehmen, im Lande selbst noch lebendig waren.

Aber selbst wenn wirklich das eine oder andere Motiv erst jetzt aus dem Osten in Oberitalien eingebürgert wurde – man kann etwa an den Lebensbaum, an die Hecke, an gewisse Rankenformen denken, so ändert das an dem Schlußergebnis nichts: in der Hauptsache ist die Schmuckkunst des frühen 8. Jahrhunderts in Oberitalien im Lande selbst entstanden aus denselben Voraussetzungen heraus, die anderswo eine ähnliche Blüte ermöglichten.

Der Vorgang war überall derselbe: die Freude an der schönen Welt, insbesondere am schönen Menschen hatte sich überlebt, war schal geworden. An die Stelle der natürlichen Wirklichkeit, die man um ihrer Schönheit willen verherrlicht hatte, treten in der schmückenden Kunst sinnvolle Symbole, die zunächst noch naturalistisch gebildet, bald immer stärker stilisiert werden, tritt ein oft ganz primitives abstrakt-lineares Ornament. Die Kunst wird – von der Antike her gesehen – ärmer. Und diese Verarmung erreicht mitunter, namentlich in der Provinz, einen erschütternd tiefen Grad. Ich brauche hier nicht zu wiederholen, was andere längst vortrefflich auseinandergesetzt haben⁴⁵. Ich will nur ganz knapp mit ein paar flüchtigen Andeutungen zeigen, daß Denkmäler jener Verarmung in dem ganzen großen Gebiet, das für unsere Frage überhaupt in Betracht kommen kann, nirgends fehlen. Für Byzanz gibt der Mendelsche Katalog des Archäologischen Museums in Konstantinopel gute Beispiele: man braucht nur die Sarkophage durchzugehen (vgl. III, 528, Nr. 1320). Für Anatolien vergleiche man, was Margarete Ramsay sehr lehrreich zusammengestellt hat⁴⁶. In Palästina kann man auf die drei Sarkophage des Theodosiosklosters hinweisen, die Weigand besprochen hat⁴⁷. Oder auch auf die bekannten jüdischen Ossuarien und im Sinai-gebiet auf Hafir el Audscha, dessen Denkmäler Wiegand überzeugend erläuterte (s. oben). Daß die koptische Kunst⁴⁸ reich an entsprechenden Zeugnissen ist, braucht man kaum zu betonen. Und so bleibt eigentlich nur noch Italien. Die Entwicklung in Rom habe ich schon an anderer Stelle geschildert. Immerhin möchte ich hier noch auf ein Denkmal hinweisen, das schlagender als irgendein anderes mir bekanntes jene Verarmung des Schmucks kennzeichnet, die der Wiederbelebung des 8. Jahrhunderts voranging. Das ist ein aus einem mächtigen römischen Architekturstück gearbeiteter christlicher Sarkophag, den ich zuerst im Antiquarium der Stadt Rom sah, der

⁴⁵ Studniczka, *Tropaeum Trajani*. Abhandlungen der phil.-hist. Kl. der Kgl. Sächs. Ges. der Wiss. 22. 1904. 4. Heft, S. 132. Theod. Wiegand, *Wissenschaftl. Veröffentlichungen des Deutsch-türkischen Denkmalschutzkommandos Heft 1: Sinai*. Berlin und Leipzig 1920. S. 100ff., 113ff. Zur Bedeutung des Orients in dem Zersetzungsprozeß der Spätantike vgl. G. Rodenwaldt, *Der Klinesarkophag von S. Lorenzo*. *Jahrb. des Deutschen Arch. Inst.* 45. 1930. 116.

⁴⁶ M. W. Ramsay, *Studies in the History and Art of the Eastern Provinces of the Roman Empire*. Aberdeen 1906. Darin: A. Margaret Ramsay, *Isaurian and East-Phrygian art in the 3rd. and 4th. centuries after Christ*. Ferner: W. H. Buckler and W. M. Calder, *Anatolian Studies etc.* Manchester 1923. Darin S. 323; A. Margaret Ramsay, *Examples of Isaurian Art*. Auch mehrere Bände der *Monumenta Asiae Minoris antiqua* enthalten schlagende Beispiele.

⁴⁷ *Byzantin. Ztschr.* 23. 1914-1919. S. 167ff.

⁴⁸ A. Gayet, *L'art copte*. Paris 1902. Vgl. insbesondere die Stelen.

dann aber im Frühsommer 1938 in das Museum auf dem Kapitol überführt wurde. Kreuze und Sternrosetten bilden seinen einzigen Schmuck. Er wird im 7. Jahrhundert entstanden sein.

Ähnliche Sarkophage gibt es nun auch in Oberitalien, namentlich in Ravenna (in S. Apollinare in Classe und sonst). Einige bildet Cattaneo ab⁴⁹, andere nenne ich unten (S. 36f.). Weiter findet man da und dort ein Stück, das in derben, ungeschickten Formen die Entartung der alten Schmuck-schemata, die Verarmung zeigt. So sah ich im Museum zu Verona einen kastenartigen Stein: er könnte etwa einem Kreuz als Fuß gedient haben: alte Motive der Sarkophagkunst, roh wiederholt, schmücken ihn. Weiter gehört die Platte, die an der Fassade des Doms zu Monza eingemauert ist und die Cattaneo mitteilt, hierher⁵⁰. Und auch den mehrfach zitierten Amborest in Ancona aus der Zeit des Papstes Sergius (687–701) darf man in diesem Zusammenhang nennen⁵¹.

So weit war man im 7. Jahrhundert gekommen. Und nun lebte zu Beginn des 8. die schmückende Kunst wieder auf. Wie war das möglich? Wir wissen es nicht. Deutlich ist nur: rund 130 Jahre saßen nun die Langobarden in Oberitalien, die Verhältnisse hatten sich gefestigt, Handel und Wandel waren wieder im Gang. Ganz naturgemäß stiegen nun auch die Ansprüche an alles, was das Leben verschönt. Die Möglichkeit einer neuen Blüte war auch für die Künste gegeben. Als Auftraggeber und Besteller erschienen zunächst die Fürsten und die Kirche auf dem Plan.

Woher aber kamen die Meister? Wir haben es hier nicht mit der hohen Kunst zu tun. Und darum ist es von vornherein unwahrscheinlich, daß man für diese einfachen Steinmetzaufgaben, als Sarkophage und Grabplatten, Altäre, Ziborien, Ambonen und Schranken, Meister von weit her berufen haben sollte. Viel wahrscheinlicher ist mir, daß die Verarmung, der Verfall keineswegs ganz allgemein so weit gingen, wie einzelne Denkmäler glauben machen könnten. Gewiß gab es hier und da noch eine einheimische Werkstatt, die jetzt rasch, Stufe um Stufe, wieder in die Höhe kam. Aber selbst wenn wir annehmen, daß im Anfang in einzelnen Fällen neu aus dem Osten gekommene Kräfte anregend und qualitätsfördernd mitgewirkt haben, sehr bald war die Produktion so ausgebreitet, so unbekümmert derb und so – ungriechisch, daß man deutlich sieht: die einheimischen Werkstätten mit ihrer Überlieferung bestimmten das Bild.

Den besprochenen Schöpfungen der Frühzeit der neuen Blüte steht jetzt eine Gruppe offenbar jüngerer Werke gegenüber, die den reifen Stil repräsentieren. Ich stelle zunächst summarisch zusammen, was mir davon bekannt geworden ist, und will dann versuchen, zusammenfassend die Züge zu bezeichnen, die die Eigenart der reifen langobardischen Kunst begründen.

Aquileja, Dom: vier Platten zwischen Pfeilerchen bilden eine Schranke im südlichen Querhausflügel (Abb. 20 u. 21)⁵². Mit diesen großartigen Stücken gehören dem Stil nach gewiß zusammen die oberen vier Stufen des Patriarchenstuhls im Chor⁵³, weiter eine größere Anzahl Bruchstücke im Baptisterium, sowie einige Kämpfer in der Vorhalle des Doms, endlich zwei leidlich erhaltene größere Platten mit Kopfleisten und ein paar kleinere Bruchstücke im Museum.

Alle diese Arbeiten hängen untereinander eng zusammen. Ich bin aber gar nicht ganz sicher, ob wir sie wirklich hier anführen dürfen. Sie unterscheiden sich nämlich deutlich durch eine ganze Reihe von Eigenheiten von allen den anderen Werken des reifen Stils, die ich noch zu nennen habe. Und so sind sie denn auch wiederholt schon beträchtlich später angesetzt worden. Auffallend ist vor allem das Profil des Bandwerks. Die Bänder sind nämlich nicht gekerbt dreisträhnig, haben also nicht drei mehr oder weniger scharfe Kanten, vielmehr ist, wie man nament-

⁴⁹ Cattaneo 22, 25, 56.

⁵⁰ Cattaneo 46.

⁵¹ Rohault de Fleury, La messe III, 180. G. Clausse a. a. O. S. 26 f.

⁵² Alinari 20882–20885.

⁵³ Alinari 20879.



Abb. 20. Aquileja, Kathedrale: Schrankenplatte

wir vorläufig noch nicht ganz sicher wissen, ob das beschriebene Profil etwa schon im 9. Jahrhundert gefunden wird, wie Cattaneo, von der Gabelentz und andere annehmen. Wenn ja, dann bleibt seine Verwertung offenbar zunächst ausschließlich auf das stärker östlich bestimmte Gebiet (Venedig!) beschränkt. Der ausgesprochen reife langobardische Stil wendet es nicht an.

Zugunsten der Annahme, daß die Arbeiten in Aquileja doch schon im 9. Jahrhundert, wenn auch wohl erst in dessen zweiter Hälfte, entstanden sind, kann man geltend machen, daß neben allerlei andersartigen doch sehr viele absolut normale Motive auftreten. So sind die Bandgeflechte der Pfeilerchen und Kopfleisten an der Schranke im Dom und sonst weit überwiegend herkömmlich, wenn auch bisweilen neuartig kompliziert. Und so haben auch die Einzelmotive aller dieser Werke allermeist in normalen Arbeiten der reifen langobardischen Kunst ihresgleichen. Aber man darf nicht verhehlen, daß die Verwertung der Motive hier mitunter eine andere ist als dort, und daß andererseits doch auch nicht wenige Motive auftreten, die ich in jener Sphäre, wenigstens bis jetzt noch, nicht nachweisen kann. Allerdings kann da ein Beispiel zur Vorsicht mahnen: wir übersehen noch keineswegs die ganze Produktion des 9. Jahrhunderts wirklich vollständig. Eine sehr auffallende Erscheinung sind die Schlangen, die wir in den Rahmen zweier Pfeilerchen der Schranke im Dom antreffen (Abb. 20 u. 21)⁵⁴. Wiederholt ist betont worden, daß das langobardische Bandgeflecht wenigstens der Schmuckkunst in Stein, die Verbindung mit Tierkörpern oder -gliedmaßen eben nicht kennt. Diese Schlangen wären also eine



Abb. 22. Bagnacavallo, S. Pietro in Silvis: Bogen eines Ziboriums

⁵⁴ In diesem Jahrbuch III, 66f.

⁵⁵ Alinari 20882 und 20885.

Ausnahme. Allenfalls könnte man an das vereinzelte Auftreten von Tierkörpern in karolingischen Bandgeflechten der Schweiz erinnern: wie das Tierornament dort wären unsere Schlangen dann deutlich ein germanisches Element in der Kunst zu Aquileja. Wie dem nun sei: gerade dieses Motiv läßt sich in Oberitalien noch einmal nachweisen: ich komme darauf später zurück (s. unten unter Mailand). Wenn wir uns dies vergegenwärtigen, werden wir zugeben: vielleicht sind auch noch andere

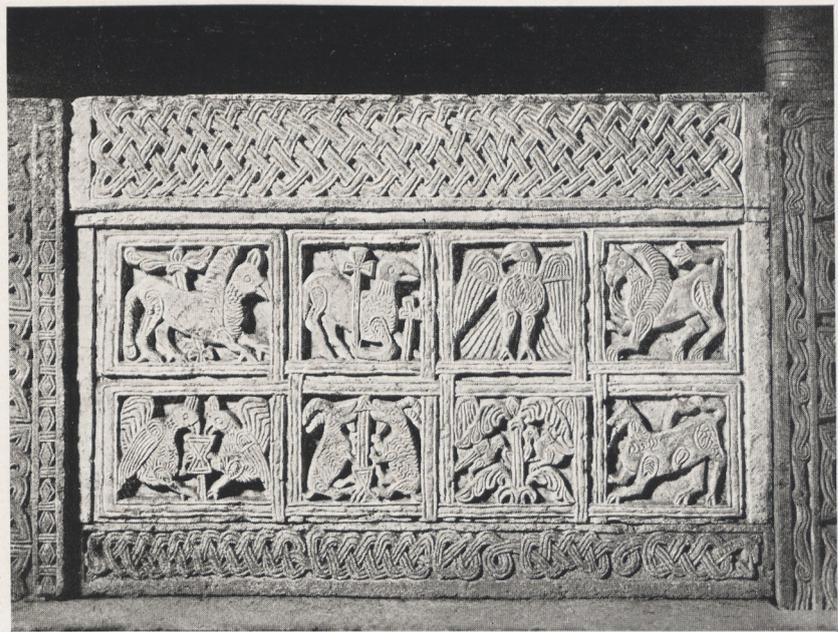


Abb. 21. Aquileja, Kathedrale: Schrankenplatte

Teilerscheinungen innerhalb der Schmuckkunst in Aquileja, die uns zunächst seltsam vorkommen, der langobardischen Kunst gar nicht so fremd, wie wir nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse glauben annehmen zu müssen. Ich hebe einiges hervor. Byzantinisch muten die übereck ineinander geschalteten Quadrate einer Platte in den Domschranken an, ebenso eine Figur aus Quadraten und Kreisen ebenda: ein Kreis ist einem Quadrat eingegliedert und mit ihm durch Schlingen verbunden; das Quadrat ist einem größeren Kreis, und dieser wiederum dem Rahmen der quadratischen Platte einbeschrieben; alle Zwickel sind gefüllt, in der Mitte ein Untier (Abb. 20). Byzantinisch oder sonst östlich ist wohl auch die Vorliebe für Tiere und Unwesen kleineren Maßstabes als Füllungen (Abb. 21): Greif, Lamm mit Kreuz, Adler, Adler und Hase, Hirsch, ein hundartiges Ungetüm, das den Kopf rückwärts wendet (einmal auch geflügelt) und das Maul aufsperrt, dann antithetisch mit oder ohne Lebensbaum zwei Pfauen, Greife, Ziegen, Hirsche, Wasserwesen, Vögel. Aber nur das massenhafte Auftreten dieser Tiere und die besondere Art der Stilisierung überrascht, vereinzelt oder ähnlich stilisiert sind so gut wie alle diese Gestalten der langobardischen Kunst durchaus vertraut. Weiter fallen Vierecknetze auf (im Dom, im Baptisterium, im Museum): neben einem



Abb. 23. Bagnacavollo, S. Pietro in Silvis: Bogen eines Ziboriums

richtigen Viereckschlingenstreifen (im Patriarchenstuhl im Dom) sind Netze beliebt, deren Vierecke nicht durch Schlingen miteinander verbunden sind (Abb. 21). Vielmehr laufen die Bänder in gehörigen Abständen parallel von einem Plattenrand zum anderen und überkreuzen sich rechtwinklig. Sie bilden nirgends Schlingen, sondern sind nur abwechselnd über- und untereinander durchge-



Abb. 24. Bobbio, S. Colombano: Rückseite der Cumianusplatte

führt. Diese Art von Vierecknetzen habe ich nur noch einmal außerhalb Aquilejas festgestellt, im Museo Civico in Padua. Zu erwähnen wären allenfalls noch ein paar kleinere Einzelmotive, die so innerhalb der langobardischen Kunst kaum vorkommen: ein kurzer Stamm (Baum), der sich oben teilt und zwei Halbpalmetten nach unten sendet; eine Vollpalmette; ein zierliches Rankenornament mit Blättern und Halbpalmetten. Diese drei Motive muten antikischer an als ihre Verwandten in der langobardischen Kunst, was wiederum ganz allgemein als östlich gekennzeichnet werden darf. Darüber unten mehr (s. S. 48).

Das Gesamtergebnis ist also: was die Arbeiten in Aquileja von den anderen oberitalischen des reifen Stils unterscheidet, ist in der Hauptsache eine etwas stärker byzantinische, allgemein östliche Haltung. Vereinzelt kommen aber die hier festgestellten östlichen Züge auch innerhalb der ausgesprochen langobardischen Kunst vor. Über die Entstehungszeit der Werke in Aquileja ist damit noch gar nichts ausgesagt. Vielleicht läßt sich die Frage der Entstehungszeit einmal entscheiden, wenn wir über das Aufkommen des neuen Bandprofils endgültig Bescheid wissen.



Abb. 25. Bobbio, S. Colombano: Tumba des hl. Bertulf



Abb. 26. Bobbio, S. Colombano: Tumba des hl. Attala

Bagnacavallo: erhalten sind in der Kirche im nördlichen Seitenschiff zwei Bogen eines Ziboriums (Abb. 22 u. 23) und ein Bruchstück eines dritten⁵⁶. Die Stücke gehören zusammen. Eine Inschrift (Abb. 22) besagt, daß in den Zeiten des Bischofs Deusdedit der Presbyter Johannes das Werk machen ließ. Leider läßt sich offenbar nicht feststellen, wo dieser Deusdedit Bischof war, und wann er gelebt hat. So sind wir für die Bestimmung der Entstehungszeit des Ziboriums auf die Merkmale angewiesen, die uns das Werk selber bietet.

Die großen, übrigens ganz flach ausgeschnittenen Tiere, die den Hauptschmuck bilden als Lämmer mit Kreuzen, Pfauen und andere Vögel (Abb. 23), die einfachen Bandgeflechte, die Rahmenleisten – Tau, Perlenkette –, eine Palme in einem Zwickel, der durch kleine Streumotive gestillte *horror vacui*, das alles mutet früh an. Indessen ist die Dreisträhnigkeit in den Bandgeflechten durchgeführt, und das Kreuz im Scheitel des einen Bogens (Abb. 23) hat an den Enden der Arme kleine Voluten und ist mit einem Bandgeflecht belegt. Solche Kreuze kommen, soviel ich beobachtet habe, erst im reifen Stil vor⁵⁷. So möchte ich glauben, daß unser Ziborium im letzten Drittel des 8. Jahrhunderts entstanden ist.

*Bobbio*⁵⁸: ich habe schon oben erwähnt, daß sich in Bobbio neben der Grabplatte des Heiligen Cumianus noch Reste einer zweiten fast gleichen Grabplatte finden, zu Pfeilerchen einer einstigen Schrankenanlage zerschnitten und dementsprechend neu dekoriert. Abermals, und zwar nun beträchtlich später, sind dann diese Pfeilerchen als Konsolen wiederverwendet worden,

⁵⁶ Rohault de Fleury, *La messe* II, 10. Cattaneo 107, 109. Kingsley Porter a. a. O. Taf. 198, 5.

⁵⁷ Eine brauchbare Ikonographie der Kreuzform in den Jahrhunderten der Frühzeit haben wir noch nicht. Den Übergang zum Volutenkreuz bezeichnen: das Kreuz auf der Lopicenus-Platte in Modena (S. 14), ein Kreuz auf einem Bruchstück in Albenga (S. 19 f.), die Kreuze an der Rückseite des Ratchis-Altars in S. Martino zu Cividale (aus der Zeit zwischen 744 und 749), Cattaneo 90: hier ist der ursprüngliche Rho-Haken, vervielfacht, ganz so verwendet wie später die Voluten. Die ältesten mir bekannten datierten Kreuze unseres Typs, also mit je zwei Voluten an jedem Kreuzarmende, sind die schlanken Kreuze an dem Sarkophag des Erzbischofs Graziosus († 788 oder 795?) in S. Apollinare in Classe in Ravenna. Möglicherweise ist das Kreuz in dem Giebelbruchstück zu Vicenza (S. 38) noch etwas älter. Es folgen die Kreuze am Ziborium des hl. Eleucadius wiederum in S. Apollinare in Classe in Ravenna (um 810) und so weiter.

⁵⁸ Photos Chiolini e Turconi, Pavia. Die Rückseite der Grabplatte des Cumianus bildet A. Kingsley Porter Taf. 24, 1 und im Burlington Mag. 30. 1917. 98 ab. Einiges auch bei Toesca.

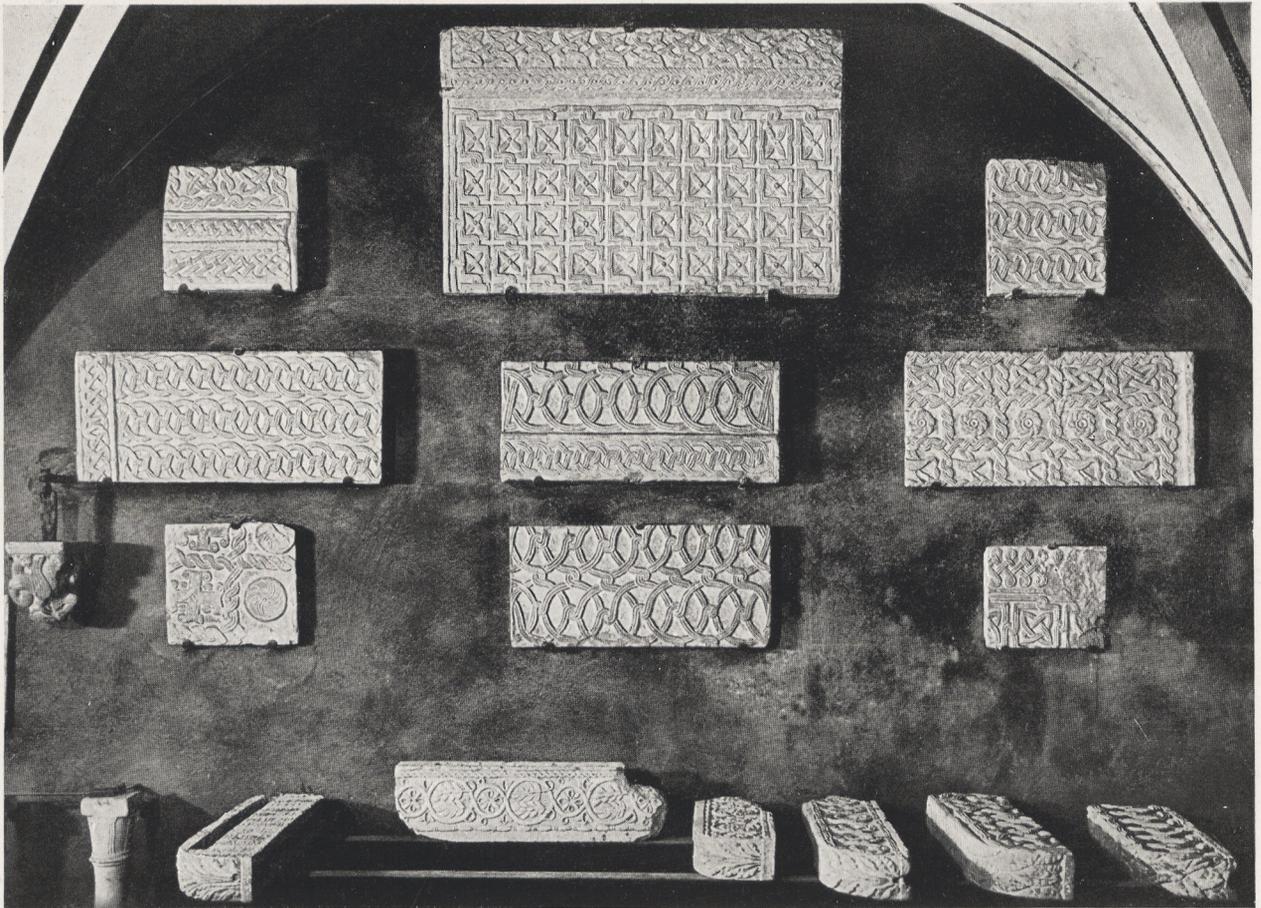


Abb. 27. Bobbio, S. Colombano: Platten, Pfeilerchen und Bruchstücke

wovon wir hier ganz absehen können. Den Sachverhalt bezeichnet vollkommen deutlich ein Pfeilerchen (s. oben Abb. 6 auf S. 9), das auf einer seiner Breitseiten (Abb. 6 unten) einen Ausschnitt einer Inschrift trägt ganz gleich der der Cumianus-Platte und dazu glücklicherweise auch noch ein Stückchen vom Randstreifen, groß genug, um erkennen zu lassen, daß dieser Randstreifen eine rundstielige Doppelranke aufwies mit Blättern und Weintrauben wiederum gleich der der Cumianus-Platte. Ein Falz zur Aufnahme der Schrankenplatte, ganz rücksichtslos in die Inschrift eingeschnitten, zeigt unwiderleglich, daß der ursprüngliche Schmuck dieser Seite, Inschrift und Randstreifen, entwertet wurde, als man das aus einer größeren Platte herausgeschnittene Stück einer neuen Bestimmung zuführte. Dieser neuen Bestimmung entspricht nun der Schmuck zweier anderer Seiten des Pfeilerchens. Die der beschriebenen Inschriftseite gegenüberliegende Breitseite (Abb. 6 oben) zeigt einen gesäumten Viereckschlingennetzstreifen, der die Seite vollkommen füllt. In jedes Viereck hängt ein spitzovales Blatt herein, das konzentrisch gerieft ist. Diese Blattform ist in der reifen langobardischen Kunst nicht selten: man vergleiche z. B. die Schrankenplatte im Museum zu Cividale, die ich unten anführen werde. Weiter ist unser Pfeilerchen an einer seiner Schmalseiten mit einem Vierriemenflechtband ausgestattet. Dieser ganze Befund zeigt deutlich, daß eine Grabplatte von der Art der Cumianus-Platte in den Zeiten der langobardischen Kunst zu Pfeilerchen verarbeitet wurde. Die Pfeilerchen erhielten ihrer neuen Bestimmung und dem Geschmack der Zeit entsprechend neuen Schmuck (vgl. auch Abb. 28 oben). Die Cumianus-Platte entging demselben Schicksal nur dadurch, daß sie zwar –

namentlich an den Schmalseiten – etwas beschnitten, im übrigen aber ganz gelassen und an ihrer Rückseite mit einer neuen Zier versehen wurde. Die ursprünglich glatte Rückseite (Abb. 24) wurde jetzt mit einem gesäumten Viereckschlingennetz (zwei Streifen) überzogen, die recht großen Vierecke reich gefüllt. Der Charakter dieser Füllungen – sehr entwickelte, auch kompliziertere Flechtwerkknoten, Kreuze mit Flechtband belegt mit großen Voluten an den Kreuzarmenden, Palmettenbäume unter einem Bogen, Bogen mit Zweiriemenflechtband ausgestattet auf diagonal kannelierten



Abb. 28. Bobbio, S. Colombano: Bruchstücke

Säulchen, Kreisschlinge mit vier kleinen Schlingen, Diagonalkreuz aus vier Lilien, alle Bänder durchweg dreistrännig gekerbt – diese Füllungen also bekunden ebenso wie der neue Schmuck des oben beschriebenen Pfeilerchens, daß diese Umarbeitungen älterer Werke in den Zeiten der reifen langobardischen Kunst erfolgten.

Ich trage aber kein Bedenken, derselben Zeit auch die zahlreichen weiteren Arbeiten, Platten und Bruchstücke langobardischer Kunst, die hier in Bobbio noch oder wieder beisammen sind, zuzuweisen. Mir scheint, alle diese Reste stammen aus einer und derselben sehr großartigen Neuausstattung des Heiligtums. Dazu gehören zunächst die Vorderseiten der beiden Tumben der Heiligen Bertulf und Attala (auf Konsolen beim Grab des Heiligen Kolumban) in der Krypta (Abb. 25 u. 26) und dann die Platten und Bruchstücke, die an den beiden Schildwänden in dem Nebenraum der Krypta angebracht sind, vier an der einen, neun an der anderen Schildwand (Abb. 27). Dazu endlich noch einige weitere Stücke, in demselben Raum unten ringsum (Abb. 28). Der Charakter ist durchaus einheitlich: die Bandgeflechte herrschen: Kreisschlingestreifen, Kreisschlingennetze, dabei häufig zwei gleichlaufende Netze, um einen halben Kreisdurchmesser gegeneinander verschoben, übereinander und miteinander verflochten (Abb. 27), oder auch in jede Kreisschlinge konzentrisch eine zweite mit vier Schlingen eingeflochten (Abb. 28); Viereckschlingennetze mit Füllungen, Vierecknetze aus Zweiriemenflechtband gebildet, desgleichen Systeme aus mächtigen, dann immer kleiner werdenden konzentrischen Kreisschlingen, die mit Zweiriemenflechtbändern belegt sind (Abb. 25). Allen diesen Bandgeflechten steht als einzige Ausnahme eine große Platte mit einem stattlichen Rankenbaum gegenüber (Abb. 26). Er entläßt nach der einen Seite Ranken mit rotierenden Blättchen oder Haken in den Runden, nach der anderen Ranken mit einer Figur, die aus zwei umstilisierten, einander zugekehrten Halbpalmetten gebildet erscheint.

Bologna, S. Giovanni in Monte: Steinkreuz, Abguß im Museum⁵⁹. Wichtig, weil nach der Inschrift datierbar: es ist 801 oder 802 entstanden. Das Kreuz trägt auf der Vorder- wie auf der Rückseite eine Wellenrundranke mit rotierenden Blättchen, eingefaßt von einem Taustab (Abb. 29 links).

⁵⁹ Cattaneo 174 scheint die Kreuze zu verwechseln: das Kreuz in S. Giovanni in Monte ist das kleinere, das Kreuz in Budrio das größere. Photos Croci und Poppi, beide in Bologna.



Abb. 29. Bologna, Museum: Abgüsse zweier Steinkreuze in S. Giovanni in Monte (links) und in S. Giuliano zu Budrio (Mitte)

Bologna, Museum: Abguß eines Steinkreuzes in der Kirche S. Giuliano zu Budrio, angeblich von 827⁶⁰. An der Vorderseite, die die Inschrift aufweist, ist der Kopfbalken und der Querbalken mit einem Doppelbrezelband ausgestattet. Die Rückseite trägt eine Wellenrundranke mit abwechselnd stehenden und rotierenden Sternen (Abb. 29 Mitte).

Bologna, S. Stefano: in dem Ehrenhof der Gefallenen sind in den Obermauern über den Arkaden außer einem älteren Stück mit einem Pfau, von dem ich absehe, zwei Bruchstücke mit Kreisschlingennetzen eingemauert⁶¹, auf dem einen zwei Kreisschlingennetze miteinander verflochten, auf dem anderen ein Kreisschlingennetz von geraden rechtwinklig gekreuzten Bändern durchsetzt (Abb. 30).

Brescia, Museum (s. oben S. 20): sehr wahrscheinlich ist der größere Teil der oben erwähnten Schätze des Museums erst in der Zeit des reifen Stils entstanden. Ausdrücklich zu erwähnen sind hier noch einige Stücke richtiger Terrakotta, in langobardischem Geschmack verziert. Das ganz flache Relief scheint mittels aufgepreßter Model im weichen Ton hervorgebracht zu sein.

Cividale, Museum: abgesehen von einigen kleineren Bruchstücken eine verstümmelte Platte mit einem gesäumten Viereckschlingennetz. Die ziemlich großen Vierecke sind bezeichnend gefüllt (Abb. 31).⁶²

Como, Museum: Überreste einer größeren Schrankenanlage, nämlich Platten, Pfeilerchen und Säulen einer Pergola; dazu weitere Platten und Bruchstücke von solchen, alles aus verschiedenen

⁶⁰ Poppi 2574 und 2575.

⁶¹ Photos Croci, Bologna.

⁶² Photo des Museums.

Kirchen Comos, insbesondere aus S. Abondio, eine überaus reiche und wie es scheint ziemlich einheitliche Sammlung (Abb. 32–34). Ich zählte etwa 10 Pfeiler und mehr als 15 Platten, kleinere Bruchstücke nicht mitgerechnet. Die Arbeiten sind ganz reifen Stils, ein Datum läßt sich leider nicht beibringen⁶³.

Hier treffen wir nun das ganze Repertorium des reifen Stils: da gibt es Bandgeflechte einfacher ebenso wie recht komplizierter Art; besonders die Pfeilerchen und die Kopfstücke der Platten geben Gelegenheit, immer neue und immer verwickeltere Kombinationen zu erfinden. Weiter treten Viereckfelder auf (wie in Bobbio) oder größere Figuren aus offenbar ein mächtiges Diagonalkreuz aus großen Blättern mit schmälern Zwischenblättern in den Hauptachsen zeigte. Kleinere Bruchstücke anderer Art übergehe ich. Dagegen soll noch erwähnt werden, daß auf Kopfleisten oder Fußstücken die Hecke, der Bogenfries mit Halbrossetten, ein Hufeisenbogenfries mit Füllstücken, das Achterband, auch Wellenranken erscheinen neben den schon erwähnten reizvollen Bandgeflechten. Kurzum, alles in allem: ein Durchschnitt durch die landläufige Summe dieser Kunst und als solcher wertvoll. Wir dürfen ihn als durchaus bezeichnend ansehen, gerade weil auch die Qualität durchschnittlich gar nicht besonders hoch steht. So haben die meisten dieser Werkstätten gearbeitet, die ja,



Abb. 30. Bologna, Ehrenhof der Gefallenen bei S. Stefano: Plattenbruchstück

Zweiriemenflechtband gebildet, in denen Kreise und Vierecke verschiedener Größe mit- und ineinander verflochten erscheinen, ähnlich wie im Korbboden, bisweilen mit Füllungen in den freien Räumen. Auch ein richtiger Korbboden findet sich mit allen bezeichnenden Zügen seines Typs (Abb. 32). Natürlich fehlen die einfachen Kreis- und Viereckschlingennetze nicht mit den hergebrachten Innen- und Zwickelfüllungen. Ebensov wenig die Wellenrundranken, sei es mit rotierenden Blättchen, sei es mit Halbpalmetten. Ich verzeichne noch eine Platte mit Bogen auf Säulchen, unter denen Palmettenbäume stehen (Abb. 32) und eine andere, stark zerstört, die



Abb. 31. Cividale, Museum: Platte

wie von verschiedenen Seiten sehr mit Recht hervorgehoben worden ist, nicht den Anspruch erhoben, hohe Kunst zu schaffen. Hohe Kunst war in diesen Zeiten die Treibarbeit in Metall und die Stuck-

⁶³ Cattaneo 188 f. Kingsley Porter Taf. 59, 4. Alinari 39468, 39474.



Abb. 32. Como, Museum: Platten und Pfeilerchen

Grado, S. Maria delle Grazie: in den neuerdings wiederaufgerichteten Chorschranken der schönen Kirche (zwischen älteren Platten) zwei Pfeilerchen unseres Stiles.

Ebenda: die Trümmer eines Ziboriums, im Fußboden der Kirche gefunden, jetzt an der Wand des nördlichen Seitenschiffes aufgestellt. Es ist anzunehmen, daß die vier Bogenstücke, die sich aus den hier vereinigten Fragmenten zusammensetzen lassen, zu einem und demselben Ziborium gehört haben (Abb. 37).

Über Grado haben wir einige Nachrichten⁶⁴. Der Patriarch Fortunatus (803–814 und 818 bis 826), der in engerer Fühlung mit der fränkischen Regierung Oberitaliens stand, stellte die Kirchen seiner Stadt wieder her und baute sie teilweise neu. Als er vorübergehend dem Patriarchen Johannes (814–818), der es mit den Griechen hielt, das Feld räumen mußte, fuhr dieser in der Ausstattung der Kirchen einfach fort. Von ihm heißt es: marmoreis columnis et tabulis honorifice choras componere studuit. Weiter errichtete er in der Marienkirche (S. Maria delle Grazie) ein Ziborium. Zurückgekehrt hat dann Fortunat (818–826) das Werk durch die Stiftung kostbarer Geräte vollendet.

plastik – um im Bereich der Bildnerei zu bleiben. Unsere Schrankenplatten haben brave Steinmetzen geschaffen. Und wenn wir uns das vergegenwärtigen, können wir die Fülle der Phantasie, über die sie verfügten, nur bewundern.

Fontaneto, Abbaziale: wenige Bruchstücke⁶⁴.

Genua, S. Maria di Castello: im Tabernakel für das heilige Öl eingesetzt eine verstümmelte Platte mit einem Rankenbaum⁶⁵. Bemerkenswert ist die Art, wie die Ausläufer der Wellenrundranke die Füllungen – gestielte Rosetten, Kreuze, Dreiblatt – scharf rechtwinklig gebrochen in die Runde einführen.

Grado, Dom: in den Patriarchenstuhl sind Pfeilerchen und zwei größere Platten von einer einstigen größeren Schrankenanlage verbaut (Abb. 35), die etwa an die Arbeiten in Como erinnern mögen. Ein paar ähnliche, vielleicht zugehörige Stücke im Lapidarium beim Dom (Abb. 36).

Grado, Baptisterium: zwei Pfeilerchen (zusammen mit zwei älteren Platten) in der Schranke, die den Chor absondert.



Abb. 33. Como, Museum: Platte und Pfeilerchen

⁶⁴ Paolo Verzone, *L'architettura romanica nel Novarese*. Novara 1935. I, 55. Fig. 57 und 58.

⁶⁵ Alinari 30304.

⁶⁶ Cattaneo 241.

Auf Grund dieser Nachrichten möchte man am liebsten die sämtlichen oben genannten Überreste der Zeit des Patriarchen Johannes zuschreiben: von ihm wird ausdrücklich gesagt, daß er die Chöre seiner Kirchen mit Schranken umstellte und in die Marienkirche ein Ziborium stiftete. Nun sind aber die verschiedenen Überreste nicht ganz gleicher Art. Während die Schrankenteile in den drei Kirchen, Pfeilerchen und Platten, durchaus den normalen reifen Stil zeigen, sehen die Bogenstücke des Ziboriums griechischer aus. Wir müssen sie etwas genauer betrachten.

An der einstigen Vorderseite des Ziboriums faßte den Bogen eine schön gezeichnete Wellenrundranke mit Halbpalmetten ein. Darüber zog sich noch eine rundstielige Wellenranke mit spitzen Efeublättern hin. Oben schloß ein Inschriftband, darüber Krabben, ab. Es scheint noch nicht gelungen, die stark zerstörte Inschrift zu lesen. An einem zweiten, besser erhaltenen Bogenstück (Abb. 37) begleitet den Bogen ein Streifen mit liegenden glatten ∞ -Bändern, die, gegenständig miteinander verbunden, abwechselnd nach oben und nach unten Palmetten und Blattwerk entsenden. Die Zeichnung ist sehr antikisch und gar nicht langobardisch. In den oberen Ecken des Bogenstücks je ein Rankenstrauch mit spitzen Efeublättern und zwei Vögel. Die Außenkante faßt ein Zweiriemenflechtband. Oben ein Schachbrettstreifen und Krabben. An dem dritten und vierten Bogenstück begleiten den Bogen Flechtbänder, einmal ein Dreiriemenband (Zopf) und einmal ein Vierriemenband. In den Ecken Blattwerk, ähnlich dem des zweiten Bogenstücks, doch ohne Vögel. Außen herum wieder ein Zweiriemenflechtband, oben Schachbrettstreifen und Krabben.



Abb. 35. Grado, Dom:
Platte am Patriarchenstuhl



Abb. 34. Como, Museum: Platte

Wie schon aus dieser kurzen Beschreibung hervorgeht, stehen hier neben uns wohlvertrauten Elementen (Bandgeflechten, Krabben) auch andere ganz andersartige: das Palmettenband, das Blattwerk in den oberen Ecken, die Efeuranke. Das alles sieht weit mehr klassisch aus als langobardisch, ist also vermutlich östlich. Da erhebt sich denn die Frage: hat der Patriarch Johannes etwa nur dieses Ziborium gestiftet? Dann wären die übrigen Stücke der von ihm geschaffenen Chorausstattung restlos verschwunden, und wir hätten dafür Überreste einer zweiten Einrichtung aus annähernd derselben Zeit, vielleicht gestiftet von dem Patriarchen Fortunat, zu dessen Verhältnis zum fränkischen Oberitalien der Charakter der erhaltenen Stücke sehr gut stimmen würde. Das ist möglich, aber recht unwahrscheinlich. Viel wahrscheinlicher ist, daß auf Johannes, von dem doch ausdrücklich gesagt wird, daß er die Chöre mit Schranken umgab, alle erhaltenen Bruchstücke zurückgehen. Trotz seiner (politischen) Griechenfreundlichkeit beauftragte er offenbar einheimische Werk-

stätten, die der allgemein-oberitalischen Überlieferung, d. h. der langobardischen, folgten. Der Lage Grados entsprechend mag es aber doch dort daneben auch noch eine griechische Werkstatt gegeben haben, oder es standen einzelne Griechen in den einheimischen Werkstätten in Arbeit. Mit dieser Annahme wäre der östliche Einschlag im Schmuck des Ziboriums in S. Maria dellè Grazie ohne weiteres erklärt. Mir scheint, wir dürfen die überlieferte Nachricht getrost auf die erhaltenen Reste beziehen: diese wären darnach zwischen 814 und 818 entstanden.

Mailand, S. Ambrogio: immer wieder sind die sechs Pfeilerstücke, die die inneren Pfosten am westlichen Hauptportal der Kirche bekleiden⁶⁷, für wiederverwendete Spolien erklärt worden. Hält man das fest, so muß man annehmen, daß die ihnen zunächst stehenden Dreiviertelsäulen sowie Teile der Kämpfer im Gewände und Teile der Archivolten im 12. Jahrhundert im allergeau-esten Anschluß an diese Spolien ausgeführt worden wären. Einen Unterschied in der Art der Ausführung wird man kaum feststellen können. Erklärt man aber kurz entschlossen das ganze Portal für einheitlich, also auch jene sechs Stücke trotz ihren unleugbaren Beziehungen zu echten Werken des neunten Jahrhunderts für Arbeiten des frühen zwölften, so stößt man am südlichen Nebenportal oben rechts und links vom Sturz auf Stücke offenbar ganz entsprechender Pfeiler oder Portalpfostenplatten, die nicht für ihre heutige Stelle gearbeitet sind:



Abb. 36. Grado, Domlapidarium: Pfeilerchen

ambrogio (vor der Bramanteschen Arkade) wiederverwendet werden. Ich konnte sie nicht genauer studieren, auch Photos konnte ich nicht erhalten. Nur so viel glaube ich gesehen zu haben: auch diese Platten sind den oben genannten Arbeiten näher verwandt. Aus alledem möchte man schließlich doch folgern: es ist wirklich so, die sechs Pfostenplatten am Hauptportal sind alt, sind wiederverwendete Stücke aus einer Ausstattung der Kirche, die im neunten Jahrhundert geschaffen wurde. Alles übrige aber, die Halbsäulen – selbstverständlich mit ihren Kapitellen – aber wahrscheinlich auch die Kämpferplatten und jedenfalls der Sturz und die Archivolten sind im frühen 12. Jahrhundert, zum Teil im allergeau-esten Anschluß an die älteren Stücke, dazu gearbeitet worden. Ich gestehe, daß mir diese Schlußfolgerung noch nicht endgültig bewiesen zu sein scheint. Aber solange wir noch nicht wissen, wie weit die zweifelhafte Wiederbelebung der langobardischen Schmuckkunst im 11. und 12. Jahrhundert gelangte,

sie sind rechts und links verstümmelt. Diese Platten sind mit Viereckfeldern geschmückt, die von Zweiriemenflechtbändern gebildet werden. Ihre Füllungen aber stehen den Füllungen des Viereckschlingennetzes an der Pfostenplatte des Hauptportals links unten so nahe, daß man urteilen muß: diese Dinge gehören zusammen. Ferner: in der Kapelle S. Satiro bei S. Ambrogio stand bis vor kurzem ein Altar, der, wie wiederholt bemerkt worden ist, mit Platten des neunten Jahrhunderts verkleidet war⁶⁸. Im Frühsommer 1939 war der Altar abgebrochen; die Platten – zwei große, vier etwa von der Breite der oben beschriebenen Portalpfostenplatten und acht schmale – waren zusammengelegt: sie sollten am Altar der eben wiederhergestellten Kapelle im einstigen Klosterhof von S. Am-

⁶⁷ Alinari 14151. Cattaneo 196.

⁶⁸ Cattaneo 201.

ob man wirklich so genau kopierte, kopieren konnte, kopieren wollte, solange wird die Frage offenbleiben müssen.

Mailand, S. Vincenzo in Prato : außen an der Kirche (an der Nordseite) ist eine Anzahl Bruchstücke vermauert, die bei der Wiederherstellung des Baues gefunden worden sind. Sie zeigen unseren Stil in voller Reife.

Mailand, Kastellmuseum : außer kleineren unbedeutenden Bruchstücken wird hier ein schöner Ambo (Abb. 38)⁶⁹ und ein größeres Plattenfragment (Abb. 39)⁷⁰ verwahrt, beide mit reichen Bandgeflechten. Dann aber gibt es da noch ein anderes, kleineres Bruchstück, das wir uns genauer ansehen müssen⁷¹ (Abb. 40). Es zeigt gegeneinandergebogene Bänderpaare, die Runde mit Halbpalmetten bilden (also ähnlich, wie an einer Seite eines der beiden Pfeiler desselben Museums, die wir oben besprochen haben). Die Bänder sind konkav gehöhlt: in der Rinne des einen liegt ein ge-



Abb. 37. Grado, S. Maria delle Grazie: Bogen von einem Ziborium

riefelter Wulst, in der Rinne des anderen eine dreistreifige Schlange mit ausgebildetem Kopf und deutlichem Schwanzende! Die Schlange gleicht durchaus den Schlangen an den Schrankenplatten im Dom zu Aquileja.

Mals (Malles-Venosta) : aus der Kapelle S. Benedikt stammen die jetzt im Rathaus verwahrten guten Platten mit Korbböden⁷². Die Ranke mit Halbpalmetten auf der einen Platte neben dem Korbboden erinnert an eine sehr ähnliche Ranke im Rahmen einer Platte mit einem großen Kreuz im Museum zu Ravenna (s. S. 37).

Modena : hierher wird doch wohl im Dommuseum – abgesehen von ein paar anderen – sicherlich das Bruchstück einer Platte mit einem Viereckschlingennetz (Nr. 35) gehören, wenn auch die Mehrzahl der übrigen im Dommuseum verwahrten Stücke älter ist. Unter den Füllungen des Netzes taucht die Figur der zwei zusammengewachsenen Lilien auf, und ebenso der Volutengiebel, beide Motive des reifen Stils. Daß im Dom zu Modena auch im 9. Jahrhundert noch Altarschranken errichtet oder andere Ausstattungsstücke unserer Art geschaffen wurden, das beweisen zwei Bruchstücke, die an der Kanzel mitten im Schiff wiederverwendet erhalten sind, ein Pfeilerchen mit einem Vierriemenflechtband und ein Plattenstück mit einer Wellenrundranke mit rotierenden Blättchen.

Murano, SS. Maria e Donato : außen an der Kirche sind zahlreiche Stücke ganz entwickelten Stils vermauert. So an der Chorseite im nördlichen Abschnitt in der Galerie eine Platte mit Korbbö-

⁶⁹ Photo Paoletti, Mailand.

⁷⁰ Photo Paoletti, Mailand.

⁷¹ Photo Paoletti, Mailand.

⁷² Photo F. Peter, Meran.

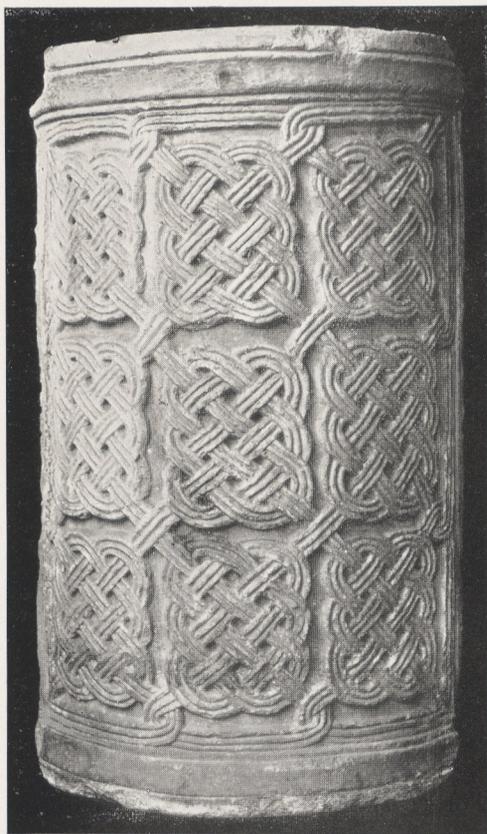


Abb. 38. Mailand, Kastellmuseum: Ambo

boden und eine andere Platte, die eine Wellenrundranke mit Halbpalmetten zeigt⁷³. Wohlerhaltene Stücke einer Schranke sind im Innern der Kirche auf Konsolen an einer Wand aufgestellt, Platten mit je vier großen Kreisschlingen mit Halbpalmetten(!) und mit einer Hecke in den Kopfleisten (Abb. 41)⁷⁴.

Murano, Museum: allerlei Überreste⁷⁵. Hervorzuheben ein primitiver Sarkophag mit einem Kreuz, einem Kreisschlingennetz, einem Lamm und weiteren Bandgeflechten, ein gutes Beispiel dafür, wie das ganz verarmte Schema sich nun mit den neuen langobardischen Motiven wieder bereichert. Sodann eine Platte mit zwei Bogen, unter denen Kreuze und Palmetten stehen u. a. m. *Novara, S. Maria d'Ingalardo*. P. Verzone, *L'architettura romanica nel Novarese*.

Novigradi: Platte mit einem Kreisschlingennetz, in den Runden meist Vögel⁷⁶.

Padua, Museo Civico: Bruchstücke aus S. Martino⁷⁷. Der reiche Schmuck berührt sich in einigen Zügen mit der Art der Arbeiten in Aquileja (Banddurchsteckungen, Vorliebe für kleine Tiere in den Füllungen).

Parma, Museum: Bruchstück (von einem Ziborium?) mit einer Wellenrundranke und Krabben⁷⁸.

Pavia, Museo Civico: Grabplatte mit Monogramm, im Randstreifen reiches Bandgeflecht (Abb. 42). Bruchstück einer Platte mit zwei übereinander gelegten und miteinander verflochtenen Kreisschlingennetzen. Bruchstück einer Platte mit einem Volutenkreuz, Pfauen und Rosetten. Dies Stück sicher früh innerhalb des Stils.

Ravenna, S. Apollinare in Classe: das bekannte Ziborium des Heiligen Eleucadius (Abb. 43 und 44)⁷⁹. Nach der Inschrift ist es gestiftet von einem Presbyter Petrus in den Zeiten des Erzbischofs Valerius (806–816). Der Schmuck zeigt den völlig ausgebildeten Stil: ich verweise auf die reichen Bandgeflechte und auf die durchstilisierte Weinranke. Die zweifädige Wellenranke mit Voluten oder Kreuzen, die noch vorkommt, kann nur als vereinzelte Erinnerung an die zurückliegende Frühzeit der neuen Kunst aufgefaßt werden. Auch an der Südseite des Ziboriums begleitet ein entwickeltes Bandgeflecht (ein Doppelbrezelband) den Bogen. Über den beiden Pfauen im Zwickel erscheint der Kielbogen.

Ravenna, S. Vittore: außer einigen weniger wichtigen kleinen Bruchstücken ein Sarkophag mit Kreuzen, Palmetten, Rosetten und einem Bandgeflecht im Rahmen, wiederum ein Beleg dafür, wie der arm gewordene Schmuck der Sarkophage durch Aufnahme von „langobardischen“ Motiven, insbesondere durch Bandgeflechte, wiederum bereichert wird (Abb. 45)⁸⁰.

Ravenna, Spirito Santo: neuerdings aufgefunden vier Bruchstücke, zwei mit Bandgeflecht und zwei

⁷³ Alinari 38906.

⁷⁴ Photo Caprioli.

⁷⁵ Photos P. Fiorentini, Venedig.

⁷⁶ Luce 5912.

⁷⁷ Photo des Museums.

⁷⁸ Photo des Museums.

⁷⁹ Anderson 27396, 27397. Haseloff Taf. 53.

⁸⁰ Anderson 27640. Übrigens gibt es auch in S. Vitale und in S. Apollinare i. Classe noch ein paar Sarkophage, die neben dem herkömmlichen Schmuck (Kreuz im Kranz, Lämmer, Palmen oder: Kreuz zwischen Hirschen und Pfauen unter Palmen) an den Schmalseiten oder wenigstens in einer Rahmenleiste die neue Kunst zu Worte kommen lassen.

mit parallel geführten Wellenranken, die Ovale bilden, in denen Halbpalmetten stehen.

Ravenna, Museum: eine größere Anzahl Bruchstücke ausgesprochen reifer langobardischer Kunst. Neben mehreren Pfeilerchen und Plattenüberresten mit Bandgeflechten oder Wellenrundranken (mit rotierenden Blättchen oder Trauben und Weinblättern, auch Halbpalmetten) findet sich ein Plattenstück mit einem Kreisschlingennetz (in den Runden Wirbelrosetten) und ein anderes mit gerahmten Viereckfeldern (die Teilungsstreifen mit einem Zweiriemenflechtband belegt); weiter eine Platte mit einem großen Kreuz, im Randstreifen eine Wellenranke mit Halbpalmetten ähnlich der Ranke auf einer Platte mit Korboden in Mals (s. oben S. 35)⁸¹. Sodann ist noch zu erwähnen der Giebel eines Ziboriums mit Kreuz, Dreischlingenknoten, Zweiriemenflechtbändern (um den Bogen) und Krabben⁸²; das Bruchstück eines Fenstergitters – ein gesäumtes Kreisschlingennetz von rechtwinklig gekreuzten Geraden durchschossen, der Grund ausgeschnitten –; endlich zwei Sarkophage: die Schauseiten des einen sind mit einem Zopfband oder auch mit einem Vierriemenflechtband gerahmt, innerhalb dieses Rahmens ist die Langseite abgearbeitet, an jeder Schmalseite ein Kreuz. An dem anderen Sarkophag (Abb. 46) sind die beiden Kreuze, die, umgeben von Rosetten, rechts und links die Langseite flankierten, abgearbeitet⁸³, den Raum zwischen ihnen nimmt eine zweistreifige Wellenrundranke mit rotierenden Blättchen ein.



Abb. 39. Mailand, Kastellmuseum: Bruchstück einer Platte

Ich habe diesen Besitz des Museums in Ravenna etwas ausführlicher besprochen, weil er deutlich zeigt, daß auch in Ravenna zu einer bestimmten Zeit wenigstens in einer oder einigen Werkstätten der langobardische Geschmack rein und vollständig herrschte.

Sirmione, in einem Durchgang vermauert: eine Platte mit Kreuzen unter Bogen und mit Viereckfeldern in Flechtbandrahmen (Abb. 47). Auch im Museum noch ein paar kleine Fragmente⁸⁴.

Treviso, Museo Civico: ein Taufbecken und einige Bruchstücke von ausgesprochen langobardischer Art⁸⁵. Insbesondere das Taufbecken mit seinem sehr bezeichnenden Schmuck ist ein Hauptstück. Daneben ein paar Überreste mehr byzantinischen oder östlichen Charakters: der Hauptarm eines Kreuzes – die Querarme abgebrochen – mit rundstieliger Wellenrundranke, ein Pfeilerchen mit zweifädigen Ranken und Kreuz u. a. m. Auch ein Plattenstück mit sehr künstlichen

⁸¹ Anderson 27679.

⁸² Früher bei S. Apollinare i. Classe, Cattaneo 173.

⁸³ Die Kreuze wurden offenbar abgearbeitet, als man den Sarkophag profanierte: man hat ihn als Wassertrog benützt, wie das runde Abflußloch unten in der Mitte der Vorderseite beweist. Gewiß sind auch die abgearbeiteten Kreuze auf den schönen Platten in S. Prassede und in S. Cecilia in Rom, die ich früher nicht erklären konnte, so zu erklären: in diesem Jahrbuch III, 6.

⁸⁴ Gute Photos erhielt ich von Herrn Prof. Verzone in Turin, dem ich dafür auch an dieser Stelle bestens danke.

⁸⁵ Luce 7941. Ein verwandtes Stück in Venedig: Anderson 22825.

Figuren aus dreisträhnigem Band mutet fremd an: das dünnlinige, überaus geistreich-künstliche Muster erinnert stark an die östliche Kunst und zwar an die frühislamische.

S. Giorgio di Valpolicella: im Kreuzgang neben der Kirche bei den oben gewürdigten Überresten frühen Stils noch ein Bogenstück von einem Ziborium, das aber nach seiner ganzen Art nicht zu dem beschriebenen Baldachin gehört haben kann. Die ganze Anlage wie einzelne Motive erinnern durchaus an die Ziborien der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts (Abb. 48)⁸⁶.

Ventimiglia, Baptisterium: Plattenstücke und Pfeilerchen im Fußboden der Apsis.

Verona, S. Lorenzo: allerlei Bruchstücke⁸⁷.

Vicenza, Museo Civico: Bruchstücke eines Giebels mit einem Kreuz in der Mitte und einem Lamm mutlich aus dem letzten Viertel des 8. Jahrhunderts mit Kreuz, Pfauen, Bandgeflechten und Hufeisenfries. Der horror vacui! (Abb. 50)⁸⁸.

(das ein Kreuz trägt!) unter dem erhaltenen Kreuzarm (Abb. 49). Ein weiteres Bruchstück mit einem Kreuz, von dessen Querarmen Weintrauben herabhängen. Die beiden Stücke gehören wohl erst der Zeit des reifen Stils an, dann aber sicher dessen Anfängen. Es ist zu wenig erhalten, einen sicheren Schluß kann ich nicht ziehen.

Villanova, S. Pietro: eine Platte ver-



Abb. 40. Mailand, Kastellmuseum: Bruchstück einer Platte

willen, um ihrer körperlichen oder malerischen Reize willen war, wird aufgegeben. Der Mensch, der doch sogar im Schmuck der germanischen Stämme des 6. und 7. Jahrhunderts nicht ganz fehlt, findet hier überhaupt keinen Platz. Die großen Tierdarstellungen, die wir noch in der Frühkunst des 8. Jahrhunderts fanden, verschwinden. Es gibt nur noch kleine Tierbilder als Füllungen von Ranken oder Netzen. Und in diesen sind die Tiere höchst energisch umstilisiert, d. h. ihrer natürlichen Erscheinung entkleidet und in eine abgekürzte, abstrakte, aber irgendwie ornamentale Form gebracht. Diese Umbildung erleichtert der Umstand, daß es sich sehr häufig gar nicht um bekannte Lebewesen handelt, sondern um Fabeltiere oder Tiere der Ferne, deren Gestaltung man getrost der Phantasie überlassen konnte, ohne durch Erinnerungen an die Wirklichkeit beirrt zu werden. Allenfalls kommen an Ziborien noch Pfauen mittlerer Größe vor, aber auch in diesem Falle liegt die Erklärung nahe: Pfauen ließen sich besonders gut ornamental stilisieren. Ich weiß eigentlich nur eine Ausnahme von der oben ausgesprochenen Regel zu nennen: lediglich klei-

⁸⁶ Cattaneo 80.

⁸⁷ Kingsley Porter, L. A. Taf. 219, 4.

⁸⁸ Cattaneo 177. Kingsley Porter, L. A. Taf. 241, 1.



Abb. 41. Murano, S. S. Maria e Donato: Stück einer Schranke

nere Vögel finden sich in Ranken oder Netzen einigermaßen natürlich dargestellt, an Trauben pickend oder ein Blatt im Schnabel tragend. Dieses beliebte Motiv der Spätantike hat sich erhalten, das ist alles.

Noch deutlicher wird die Abkehr von aller schönen Wirklichkeit, wenn wir die Umbildung der vegetabilen Motive ins Auge fassen. Die rundstielige Ranke, aber auch die zweifädige, verschwinden. Sie werden ersetzt durch das dreisträhnige Band, also eine ganz abstrakt-ornamentale Bildung. Selbst eine Ranke, die deutlich eine Weinranke sein soll mit Trauben und Weinblättern, wird als dreisträhniges Band charakterisiert, ebenso alle Arten von Wellenrundranken. Entsprechend nehmen die Blätter ornamentale Gestalt an, nur der Umriß erinnert noch dann und wann an die ursprüngliche Naturform (so eine Art Efeu-blatt in den Korbböden). Dabei gibt es eine ganze Anzahl verschiedener Blattbildungen, geschlossene und gelappte; insbesondere eine Art Weinblatt ist schon frühkanonisch festgelegt worden (vgl. etwa das dreiteilige Blatt auf der schönen Platte im Museum in Cividale Abb. 31). Bezeichnend für die ge-



Abb. 42. Pavia, Museo Civico: Grabplatte

wollte Vernichtung der natürlichen Gestalt ist dabei z. B. die konzentrische Riefelung ovaler Blätter oder die Ränderung der Weintrauben (vgl. die eben genannte Platte und das Ziborium in Ravenna Abb. 43). Auch die Rosetten streifen natürlich selbst die letzte Erinnerung an einen einstigen Zusammenhang mit der Erscheinung einer Rose oder sonst einer Blume ab. Sie werden ganz abstrakt ornamental. Folgerichtig sind Sterne und Wirbelrosetten besonders beliebt; aber auch künstliche Bereicherungen: auf einen flachen Teller wird eine Rosette gelegt (Tellerrosette), auf einen Stern eine Wirbelrosette (Abb. 32). Das Dreiblatt, die Lilie, beson-

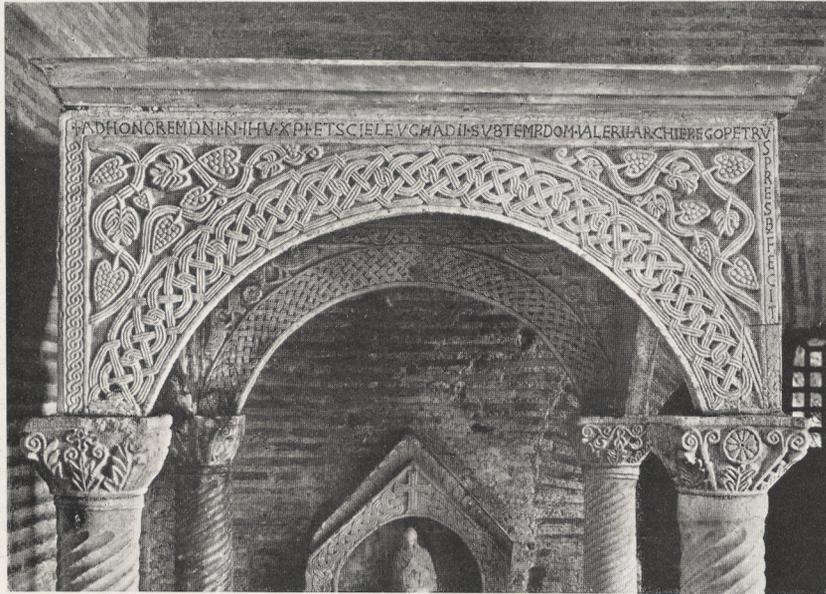


Abb. 43. Ravenna, S. Apollinare in Classe: Ziborium des hl. Eleucadius

sierung leicht zuläßt (vgl. die Randstreifen auf Platten in Ravenna und in Mals oben S. 35 und S. 37). Sodann begegnen wir Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen (Abb. 28). Daß diese Blättchen zu einer Art Haken ohne jeden Anklang an vegetabile Form geworden sind, haben wir schon oben bemerkt. Die Endungen der Rankenausläufer in Lilien oder in Voluten, die Tropfen in den Zwickeln, die Riegel an den Verzweigungsstellen – alles vervollständigt den abstrakten unnaturalistischen Charakter dieser Ranken. Ebenso steht es endlich mit den Wellenrundranken, die Halbpalmetten oder andere Füllungen in ihren Runden haben. Wie weit die Halbpalmetten „entarten“, wie frei sie behandelt werden können, dafür geben die Platte auf Konsolen an einer Wand im Innern von SS. Maria e Donato in Murano (Abb. 41) oder auch Platten in Como (vgl. auch Brescia oben S. 20) sehr gute Beispiele. Und das merkwürdige rechtwinklige Einknicken der Rankenausläufer, die dann mit einem Kreuz, einer Rosette, einem Dreiblatt das Rund füllen, bezeugt ebenso, daß an natürliches Gewachsensein hier ganz gewiß nicht mehr gedacht wird. Zu erwähnen wäre allenfalls noch die Ranke aus Füllhornstielen: auch sie gibt die Erinnerung an irgendeine Wirklichkeit auf und wird ein ganz ornamentales Gebilde.

Wohin zielt diese Verleugnung der schönen Wirklichkeit? Will man durch immer neue Anordnung mannigfaltiger ornamentaler Formen in der Fläche wirken, wie etwa die Arabeskenkunst des Orients? oder durch die Reize des Helldunkels wie die – nicht sehr glücklich – koloristisch genannte Kunst der justinianischen Zeit? Weder das eine noch das andere. Die Mannigfaltigkeit der Formen – abgesehen von den Bandgeflechten, von denen noch zu sprechen sein wird – ist gering. Man denkt auch gar nicht daran, das, was man hat, in immer neuen Gruppierungen zusammenzustellen (immer abgesehen von den Bandgeflechten). Vielmehr ordnet sich alles, was nicht selbst Band oder Bandranke ist, den

ders beliebt als Zwickelfüllung, erinnert bald gar nicht mehr an eine Blüte, ist nur noch Kunstform und läßt sich als solche die phantastischsten Umbildungen gefallen (vgl. die Vierlilienkreuze z. B. schon auf den Platten im Vorraum von S. Maria in Valle in Cividale oder auf der Rückseite der Cumianus-Platte in Bobbio (Abb. 24).

Von Ranken erhält sich in der neuen abstrakten Form (als dreisträhniges Band) eine Wellenranke mit Halbpalmetten, deren ohnehin anaturalistische Bildung eine weitere Umstili-



Abb. 45. Ravenna, S. Vittore: Sarkophag

Bandgeflechten und Ranken ein und unter als Anhängsel oder Füllung. Man kann die paar Ausnahmen, die man bestehen ließ, leicht nennen: ich kenne nur etwa die folgenden: ein großes Kreuz kommt als Zentralmotiv in Giebeln (z. B. an Ziborien) vor oder auch in einem Rund oder unter einem Bogen als Schmuck einer größeren Fläche (etwa an einem Ambo). Bogen auf Pfeilerchen oder Säulen zu zweien nebeneinander, darunter Kreuze zwischen Palmetten oder Palmetten allein, füllen ab und an



Abb. 44. Ravenna, S. Apollinare in Classe: Ziborium des hl. Eleucadius

ein Feld. Einen Taufbrunnen umzieht wohl auch einmal eine ganze Arkade, eine Bogenreihe mit allerlei Füllungen. Das ist alles, wenn man nicht etwa noch den Pfau auf dem Giebel- oder Wangenstück in Brescia oder das Diagonalkreuz aus vier großen palmettenartigen Blättern auf einer Platte in Como oder das Rund mit einer großen Blume darin in Verona anführen will. Man sieht: es handelt sich da um vereinzelte Überbleibsel älterer Überlieferung, die sich zumeist auch nur im Schmuck bestimmter Gattungen der Kirchengestaltung erhalten haben.

Reiz und Mannigfaltigkeit der Form ist es also nicht, worauf man hinauswill. Aber auch nicht das Helldunkel, das heißt hier der ornamental geordnete Wechsel von Hell und Dunkel, wie er z. B. an den prachtvollen byzantinischen Schrankenplatten des 6. Jahrhunderts in Ravenna oder an justinianischen Kapitellen erreicht ist. Unsere Kunst reifen Stils kennt das Tiefendunkel und die Hinterschneidung, die dort eine so große Rolle spielen, überhaupt nicht. Es ist deutlich: Licht und Schatten werden nur gerade so weit berücksichtigt, als zur Modellierung der Formen unumgänglich notwendig ist, nirgends um eigener Reize willen. Und zusammenfassend dürfen wir sagen: es sind also nicht malerische Wirkungen irgendwelcher Art, nicht Reize für ein verfeinertes Auge, die man sucht; der Sinn unserer Kunst muß ein anderer sein.

Wir kommen ihm näher, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das außerordentliche Übergewicht, das Band und Ranke – und zwar die dem Band möglichst angenäherte Ranke – jetzt haben, entscheidend sein muß. Mit einem Schlag sind die Geflechte in die erste Linie gerückt, alles andere



Abb. 46. Ravenna, Museum: Sarkophag

tritt ihnen gegenüber zurück. Da gibt es einfache Kreisschlingen- und Viereckschlingennetze mit und ohne Füllstücke; weiter solche Netze durchschossen von rechtwinklig gekreuzten Geraden (Abb. 30). Dann zwei Kreisschlingennetze um einen halben Kreisdurchmesser verschoben übereinandergelegt und miteinander ver-



Abb. 47. Sirmione (Gardasee): Platte

flochten (Abb. 27), oder ein Kreisschlingennetz, in dem jedem Kreis ein kleinerer konzentrisch eingeflochten (Abb. 28), oder jeder Kreis mit einem Vierschleifenkreuz durchflochten ist (Abb. 36). Es gibt Brezelflechtbänder (Abb. 44). Streifen aus je zwei miteinander verflochtenen Brezelflechtbändern, dicht aneinander parallel geführt, wirken wie ein Netz (Abb. 33). Brezelflechtbänder werden kombiniert mit Kreisschlingennetzen. Und es gibt noch andere, noch verwickeltere Geflechte (Abb. 32, 33, 35, 39), nicht zu gedenken der mannigfachen Knoten, die einzeln oder durch durchlaufende Bänder verbunden (Abb. 38), gereiht oder in anderen Gruppierungen auftreten, auch als Füllungen verwendet sind (Abb. 24). So ziemlich die kompliziertesten Gebilde finden sich an Pfeilerchen, soweit deren Felder nicht breitere Bänder aus drei, vier, fünf oder sechs Riemen geflochten ein-

nehmen. Beispiele brauche ich nicht zu nennen: Bobbio, Como, Mailand, Ravenna liefern reichlich Belege für alles Gesagte.

Immer neue Muster werden gefunden: die Phantasie, die mit diesen Stoffen spielt, scheint unerschöpflich. Dabei ist wesentlich, daß nirgends natürliche Geflechte dargestellt werden: sie ließen sich so gar nicht herstellen, könnten sich auch so nicht halten, man müßte sie denn auf Bretter aufnageln. Aber selbstverständlich spielen solche Vorstellungen gar nicht mit. Es handelt sich um ein ganz freies Komponieren, wie in der Musik.

Dagegen scheint mir eine andere Bemerkung wichtig: die Muster fallen kaum je ins Irrationale (was ja „malerisch“ wäre). Vielmehr waltet überall eine deutliche oder auch heimliche Ordnung. Der scheinbar willkürliche Kreuz- und Querlauf der Bänder ist in Wirklichkeit ein sehr geregeltes Hin und Her, In- und Durcheinander. Es muß den Urhebern und Betrachttern dieser Gebilde eine besondere Freude und Genugtuung bereitet haben, dem Gesetz in dem scheinbaren Chaos nachzuspüren. So kommen auch unsymmetrische Anordnungen kaum vor. Vielmehr gibt es recht bezeichnende Beispiele von Symmetrie auch da, wo man sie nicht ohne weiteres erwartet. Man sehe sich darauf einmal das Kreuz in S. Giovanni in Monte in Bologna an (Abguß im Museum: Abb. 29): auf Vorder- wie Rückseite ist die Wellenrundranke möglichst symmetrisch angelegt mit gegenständigen Entsprechungen, soweit solche sich ergaben. Oder man betrachte zwei schmalhohe Platten im Museum in Como: auf der einen gehen zwei Wellenrundranken mit rotierenden



Abb. 48. Valpolicella, S. Giorgio: Bogen eines Ziboriums

Blättchen, aus einem Stiel aufsteigend, nebeneinander hoch: sie entsprechen sich gegenständig genau; auch alle Füllungen entsprechen sich. Auf der anderen sind es die Füllungen der beiden Kreisschlingenstreifen, die die Symmetrie bis ins letzte durchführen: selbst zwei Vögel stehen sich in zwei Runden genau symmetrisch gegenüber (Abb. 34).

Neben dieser Welt der Geflechte behaupten sich nur etwa noch die Ranken als gleichwertig, mögen sie nun von einer Ecke aus eine Fläche in parallelen Zügen überspielen, oder mögen sie symmetrisch von einem Rankenbaum abzweigen. Die Frage nach dem letzten Sinn unserer Kunst kann also nunmehr bestimmter lauten: Was sollen diese Bandgeflechte und Ranken? Wiederholt hat man gesagt: sie machen Bewegung anschaulich, Bewegung an sich. Ich möchte formulieren: Spannung und Bewegung. Wir müssen es der physiologischen Psychologie überlassen, zu erklären, wie es zugeht, daß Linien die Vorstellung einer Bewegung in uns wecken können. Tatsache ist: eine ganze Anzahl der Bänder und Ranken unserer Kunst scheint lebhaft bewegt. Ganz unbestreitbar gilt das von den Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen (oder Haken). Und zwar nicht, weil man bei ihrem Anblick an eine natürliche etwa vom Wind bewegte Ranke dächte. Nein, das Band scheint sich, so wie es ist, abwechselnd nach oben und nach unten zu biegen, und die einzelnen durch die Ausläufer vervollständigten Runde scheinen – ganz gegen jede natürliche Möglichkeit – zu rotieren (Bobbio, die Kreuze in Bologna, Como usw.). Aber dasselbe gilt überhaupt von jeder Art Ranke, auch von den einfachen Wellenranken. Und es gilt auch von zahlreichen Bändern. Es ist nicht nur dies, daß alle Muster dieser Schmuckkunst unsere Augen unwiderstehlich reizen, den vielverschlungenen Wegen der Bänder zu folgen, nein, nicht wenige dieser Bänder scheinen ein eigenes Leben zu haben: sie durchsetzen in ausgreifender Bewegung einen Kreisschlingenstreifen, ein Kreisschlingennetz (Abb. 30, 42, 43), sie bilden mittels scharfer Knickung und Umkehr Brezelfiguren in Brezelbändern und Doppelbrezelbändern (Abb. 44) oder durch rückläufige Verflechtung Knotenbänder und Knotennetze (Abb. 38 39, 45), sie schwingen oder schmiegen sich, eilen oder winden sich, oft in sehr eigenwilliger Weise zu überaus komplizierten Mustern, immer voll Energie (Abb. 33, 35–39).

Von einer eigenen Bewegung in den Gebilden werden wir insbesondere da gerne sprechen, wo wir einen Anfang und ein Ende, einen Aus-



Abb. 49.
Vicenza, Museo Civico: Bruchstück eines Giebels



Abb. 50. Villanova, S. Pietro: Platte

gang und ein Ende, einen Aus-

Von einer eigenen Bewegung in den Gebilden werden wir insbesondere da gerne sprechen, wo wir einen Anfang und ein Ende, einen Aus-

gangspunkt und ein Ziel der Züge zu sehen glauben, wie bei allen Ranken, aber auch bei vielen Bändern z. B. an Pfeilerchen, in Rahmenstreifen usw. Wo dies nicht der Fall ist, insbesondere wenn das Muster aus kleineren, in gleicher Form immer wiederkehrenden Einheiten zusammengesetzt ist, ist der Eindruck der Bewegung nicht ebenso stark. Dagegen gewinnt solchen Mustern gegenüber eine andere Vorstellung an Bedeutung, die der Spannung. Man mache sich zunächst einmal klar: das normale Kreisschlingennetz (nicht der Kreisschlingenstreifen) setzt sich aus Vierecken zusammen, deren Ecken abgerundet und deren Seiten eingedrückt sind. Diese Figuren sind ineinandergehängt (Abb. 34). Ebenso besteht das Viereckschlingennetz aus ineinandergehängten Schlingenkreuzen (Abb. 31). Hat man das erst einmal richtig gesehen, dann wird man auch die Spannung nachempfinden, die durch ein solches Netz läuft, eine Spannung wie in einer Kette. Die Spannung erhöht sich, wenn die Figuren komplizierter sind. So besteht ein reicheres Kreisschlingennetz – größere und kleinere Kreise je zu zweien konzentrisch miteinander verflochten – in Wirklichkeit aus lauter gleichen, kleinen, ineinandergehängten Figuren (Abb. 25 unten). Ein Pfeilerchen ist mit einem Streifen aus fortlaufend miteinander verflochtenen Vierschlingenkreuzen geschmückt (Como). Und noch stärker scheint die Spannung zu werden, wenn verschiedenartige Figuren wiederkehrend miteinander verflochten sind. So sind in zwei sich kreuzende Wellenbänder Achter eingeflochten (Abb. 48), so verbindet sich ein Kreisschlingenstreifen, ein Kreisschlingennetz mit Vierschlingenkreuzen (Abb. 36), so kehren sich zwei kompliziertere Figuren gegeneinander, verbunden durch Verflechtung mit einer beiden gemeinsamen dritten Figur (Abb. 24, Knoten oben im zweiten Feld von links).

Wenn nun solche gespannte Felder von Geraden oder von Wellenbändern durchzogen werden, so scheinen sich Bewegung und Spannung gegenseitig zu steigern (Abb. 30, 42, 43). Und noch einmal ist eine weitere Steigerung möglich, je nachdem entweder die gespannte Figur oder die bewegte eigenwillig komplizierter gebildet wird (Abb. 39).

Genug. Es ist deutlich: den eigentlichen Gehalt dieser Schmuckkunst machen nicht optische, sondern dynamische Werte aus, Spannung und Bewegung, lebendig gemacht in einem völlig un-naturalistischen, also reizlosen Stoff, Spannung und Bewegung an sich.

Diese Beobachtungen lassen sich noch ergänzen durch eine Würdigung der Muster im ganzen. Da fühlt man einen grundsätzlichen Unterschied von aller Antike. Diese liebte zentral angelegte Muster, die in sich beschlossen und also beruhigt waren. Es war oben davon die Rede. Die reife Phase unserer Kunst aber will dergleichen nicht mehr. Sie gibt die breiten Randstreifen und die auf eine Mitte bezogenen Anordnungen, ja sogar die Reihung gleichgroßer zentral komponierter Elemente auf und überzieht die Flächen mit fortlaufenden Mustern, am liebsten mit Mustern ohne Ende. Es ist sehr bezeichnend, daß man nur noch ganz wenige Zentralmotive beibehielt, und ebenso bezeichnend, welcher Art diese sind, und was man mit ihnen anfang. Der Korbboden erhielt sich dank der Spannung, die die verschiedenen, in ihm lebendigen Bewegungsströme schaffen. Das Kreuz, begleitet von zwei hohen Palmetten unter einem Bogen, erhielt sich – aber es muß sich in die Bewegung, die der ganzen Figur gegeben wird, einbeziehen lassen. Das geschieht so. Die Säulchen oder Pfeiler, die den Bogen tragen, sind in der Regel diagonal gerieft oder auch mit einem Zweiriemenflechtband belegt: deutlich steigt die Bewegung in ihnen auf. Im Bogen wird sie durch eine Zickzacklinie oder wieder durch ein Flechtband fortgeleitet. Unten aber gehen wurzelartige Ausläufer von dem Kreuz und von den Palmetten aus und treten in Verbindung miteinander. So kann denn nun die Bewegung ringsum laufen; in den Palmetten und im Kreuz steigt sie auf, kehrt aber wieder zurück, um ihren Kreislauf zu vollenden⁸⁹.

⁸⁹ Vgl. in diesem Jahrbuch III, S. 68.

Übrigens werden nicht nur solche Kreuze unter Bogen in Reliefbildern in Bewegung versetzt, auch einzelnen für sich aufgestellten größeren Kreuzen wird Bewegung mitgeteilt. So sind die Kreuze in Budrio und in S. Giovanni in Monte in Bologna (Abb. 29) mit Wellenrundranken belegt, die den Hauptarm hinauf und symmetrisch am Querarm nach beiden Seiten ziehen.

Wir kehren zu den Zentralmotiven zurück. Die oben besprochenen Kompositionen haben die in sich beschlossene Ruhe wirklich zentral empfundener Anordnungen nicht mehr, andere, wie z. B. konzentrische Ringe aus breiten Bändern, die wieder mit Bandgeflechten belegt und wenigstens teilweise miteinander verflochten sind (Abb. 27), haben sie eben als Bandgeflecht erst recht nicht. Schließlich bleiben nur zwei ganz vereinzelt (je nur einmal) nachweisbare zentrale Gebilde übrig: ein Diagonalkreuz aus großen Blättern in Como und eine große Blume in einem Rund in Verona (s. oben S. 31 und 21). Das sind Überbleibsel aus der Frühzeit des neuen Stils ohne Bedeutung. Man sieht: unwiderstehlich hat der Drang, alle, wirklich alle ornamentale Form bewegt zu machen, sich durchgesetzt.

Ich hebe noch zwei Einzelmotive hervor, die, wie mir scheint, das Gesagte besonders deutlich erhärten, das Rotieren bestimmter Rosetten und der Blättchen in gewissen Wellenrundranken und die Krabben. Rotierende Rosetten gab es schon im Bauschmuck der Kaiserzeit, und scheinbar rotierende Blätter in Wellenrundranken mindestens seit dem 5. Jahrhundert (vielleicht auch schon länger). Neu erfunden sind also auch diese Motive nicht. Aber nie haben sie so, jeder Erinnerung an organisches Leben entkleidet, ausschließlich als abstrakte Träger rotierender Bewegung gewirkt, und nie sind sie mit solch offener Vorliebe so oft verwendet worden.

Auch die Krabben, die übrigens ihren Namen mit Recht tragen – sie haben dieselbe Funktion wie die Krabben in der Gotik –, sind nur als Bewegungsträger richtig zu verstehen. In ihnen strömt die Bewegung der Gebilde aus. Und dabei benehmen sie sich höchst verschieden: sie können sich kerzengerade aufrichten, sich sträuben (wie die Haare auf dem Kopfe eines Erschreckten), sich bäumen oder wieder sich schwingen, schließlich gar sich einrollen.

Ist nach alledem die Aktivität, die Bewegung, die Spannung, das eigentlich wesentliche Element im reifen Stil unserer Kunst, so ist endlich noch eins von Bedeutung: der Träger dieser Bewegungen und Spannungen muß körperlich einigermaßen kräftige Organe, muß eine gewisse gleichbleibende Stärke haben. Darum verschwinden die rundstieligen leichten Ranken, aber auch die dünneren zweifädigen Bänder durchweg zugunsten des kräftigen dreisträhnigen, bald immer gekerbten Bandes. Seine abstrakte Form, die dazu noch die Leistung verdreifacht, und sein Volumen sind die notwendigen Voraussetzungen seiner Wirkung.

Wenn wir so den wesentlichen Gehalt unserer Kunst in der Versinnlichung dynamischer Werte erblicken, so müssen wir uns sagen: das ist etwas Neues. Das ist nicht spätantik. Es ist aber auch nicht östlich. Ich habe in der Erörterung der römischen Denkmäler unserer Kunst im dritten Band dieses Jahrbuches einen freilich sehr gedrängten Überblick über die Entwicklung der dekorativen Plastik im byzantinischen Gebiet und dann überhaupt im Osten vom 6. bis ins 11. Jahrhundert gegeben. Ich bin leider auch heute nicht imstande, diesem Überblick wesentlich größere Fülle zu verleihen. Aber ich glaube doch, daß sein Hauptergebnis Bestand hat. Es ist nicht zu leugnen, daß auf Grund der Voraussetzungen des 6. Jahrhunderts, die im 7., 8. ja auch noch im 9. Jahrhundert im Osten annähernd dieselben waren wie in Oberitalien, in Byzanz, Kleinasien, Syrien, Palästina oder Ägypten, bisweilen Werke dekorativer Kunst zustande kommen, die den Werken der sog. langobardischen Kunst ähnlich sehen. Im Grunde aber sind sie dennoch anders empfunden. Das beweist der Durchschnitt der anderen Erzeugnisse jener Länder, das beweisen die Hauptwerke wie die

Mschatta-Fassade und später der Mimbar zu Kairuan (aus Bagdad). Im byzantinischen Gebiet ist die Entwicklung, abgesehen von einem kurzen (aber auch sehr andersartigen) Zwischenspiel, geradezu rückläufig: sie landet schließlich wieder bei den Zentralmotiven – die sie übrigens nie ganz aufgegeben hat. Es kann keine Rede davon sein, daß hier je eine Schmuckkunst zur Herrschaft gekommen wäre, die die Flächen mit bewegten Mustern gleichmäßig überzogen hätte. Die Möglichkeiten, zu einer solchen Kunst zu gelangen, die die justinianische Kunst bot (wenn auch ihrerseits noch mit anderer Tendenz, nämlich als Hell-Dunkel-Kunst), wurden nicht entwickelt. Und die frühislamische Kunst bleibt der Spätantike in Syrien und Palästina viel stärker verpflichtet, als alles Oberitalische. Vor allem: diese Kunst bleibt Augenkunst. Sie bewahrt das Tiefendunkel, das kleinteilige flimmernde Durcheinander von Licht und Schatten. Sie bewahrt auch viel, viel mehr schöne Wirklichkeit, d. h. natürliche organische Form ebenso im Ranken-, Blatt- und Blumenwerk wie in ihren Tiergestalten, und sie bildet solche schöne Erscheinung nicht nur in der Fläche aus, sondern läßt ihr auch körperliche Rundung. Endlich erhält sie sich zahlreiche Elemente der antiken Schmuckkunst, wie z. B. den Akanthus. Natürlich ist diese Kunst nicht erst eine Schöpfung des Islam. Dieser übernimmt vielmehr einfach, was in den von ihm unterworfenen Ländern, gewiß besonders auch in Persien, und was in Byzanz noch lebendig war. Wir sind nur eben leider heute noch nicht imstande, das ununterbrochene Weiterleben dieser vorderasiatischen Spätantike von der justinianischen Zeit an nachweisen zu können. Ganz zufällig hat sich da oder dort ein Zeugnis erhalten. So sah ich in Konia ein Kapitell mit einer ganz naturalistischen Weintraube⁹⁰. Der Form nach wird man das Stück dem 7. Jahrhundert zuweisen dürfen: es gehört gewiß in die Reihe der Denkmäler, die das Weiterleben naturalistischer Form selbst zu einer Zeit bekunden, die die Kerngestalt des Kapitells schon gründlich verändert hatte.

Darnach glaube ich, wir dürfen mit Bestimmtheit sagen: weder aus Byzanz noch aus Vorderasien oder Ägypten können die entscheidenden Antriebe zur Ausbildung des reifen Stils der sogenannten langobardischen Kunst gekommen sein, die völlige Umkehrung aller schönen natürlichen Erscheinung in abstrakte Form (z. B. die völlige Umstilisierung aller Ranken), die Vorherrschaft der Bandgeflechte, die Tendenz, in den abstrakten Gebilden vor allem Bewegung und Spannung sprechen zu lassen, das ist alles neu.

Ich meine: so neu, daß wir sagen dürfen, damit scheidet sich das Abendland von der Spätantike und vom Osten. Während der Osten in Byzanz der Statik des in sich beschlossenen, in sich beruhigten Ornaments der Antike treu blieb, oder in der islamischen Welt optische Reize suchte und folgerichtig zur Farbe überging, entwickelte zunächst Oberitalien die dynamischen Möglichkeiten einer neuen Schmuckkunst. Ich habe schon anderen Orts darauf hingewiesen, daß die Geschichte der Architektur unsere Schlüsse bestätigt: das Abendland machte aus dem Raum der frühchristlichen Basilika einen Raum der Bewegung, schuf in der Gotik eine dynamische Baukunst. Byzanz verharrte bei der Statik des Zentralbaus und der Islam bekleidete seine Gebetsräume mit farbigen Fliesen. Der gotischen Kathedrale steht die „Grüne Moschee“ in Brussa gegenüber. Die oberitalische Schmuckkunst des 8. Jahrhunderts ist ein erster Schritt auf dem Wege, der das Abendland endgültig vom Osten getrennt hat. Mit ihm beginnt das Mittelalter.

Woher kam das Neue? Das Neue ist, allgemein gesagt, nordisch, vor allem germanisch. Ich glaube, ich brauche das nicht erst zu beweisen. Wollte ich das, so könnte ich auch nichts Schlagenderes beibringen als das, was W. Pinder in seiner Kunst der Deutschen Kaiserzeit auf seine Weise über das wesentlich Germanische gesagt hat. Waren es aber die Germanen, die die Möglich-

⁹⁰ R. Kautzsch, Kapitellstudien Taf. 50, Nr. 852.

keiten dynamischer Reize und Wirkungen in der Schmuckkunst der Spätantike fühlten, entwickelten und schließlich gestalteten, dann dürfen wir auch getrost annehmen, daß diese jugendlichen reisigen Völker jene dynamischen Werte noch ganz anders, weit körperlicher empfanden als wir Spätgeborenen.

Alles in allem ist demnach, wenn wir uns nicht irren, der reife Stil unserer Kunst aus einer Germanisierung der spätantiken Überlieferung zu erklären. Ist das geschichtlich möglich?

Nun wird es Zeit, daß wir uns der „langobardischen Frage“ erinnern. Haben die Langobarden, wie Stückelberg, M. G. Zimmermann und andere wollten, wenigstens dem reifen Stil unserer Kunst das entscheidende Gepräge gegeben? In Oberitalien standen die Dinge so⁹¹: ein paar Jahrzehnte nach der Eroberung des Landes durch die Langobarden waren die römischen Großgrundbesitzer vollständig vernichtet. An ihre Stelle sind die neuen Herren getreten. Ihnen gegenüber war die unterworfenen italienische Bevölkerung zwar in der erdrückenden Mehrheit, aber sie war unfrei. Unfrei waren demnach auch alle oder doch die meisten Handwerker, jedenfalls Meister und Gesellen solcher Handwerke, die die Langobarden von sich aus gar nicht kannten, wie z. B. die des Steinmetzenhandwerks. „Überall war es ursprünglich die römische Bevölkerung, welche produzierte, der Nährstand, der für den besitzenden langobardischen Wehrstand . . . arbeitete“⁹². Hier erhielten sich die Zünfte, hier erhielt sich die Überlieferung der Spätantike.

Aber dieser Zustand konnte nicht unverändert andauern. Die Gesetze ermöglichten den Aufstieg von Römern, die zu vollem Recht freigelassen werden konnten. Auch Handwerker müssen allmählich in größerer Zahl frei geworden sein. Waren sie aber vollfrei, so konnten sie Langobarden ehelichen. Schon auf diesem Wege drang langobardisches Blut in die Handwerkerkreise ein. Aber nicht nur auf diesem Wege. Gab es einmal einen freien Handwerkerstand, so war die natürliche Folge, daß sich ihm auch Langobarden zuwandten, mit Grundbesitz weniger gesegnete, jüngere Söhne usw. Hartmann urteilt: „Um die Mitte des (8.) Jahrhunderts bestand schon ein so zahlreicher Stand von freien und grundbesitzlosen langobardischen Gewerbs- und Kaufleuten, daß ihre Kriegsdienstpflicht gesetzlich geregelt werden mußte“⁹³.

Mir scheint, das Bild, das wir so erhalten, bestätigt vollkommen die Ergebnisse unserer Stil-erörterung: die Grundlage alles Schaffens im Gebiet der oberitalischen Schmuckkunst in Stein bildet die spätantike Überlieferung, soweit sie noch in den Kreisen der unfreien römischen Handwerker lebendig war. Diese Überlieferung verarmte in den Zeiten der langobardischen Invasion. Sie belebte sich wieder, als Handel und Wandel sich erholten, namentlich seit der Herstellung des Friedens in Italien um 680. Und sie wird neu interpretiert, erhält einen neuen Sinn und ein neues Gepräge, sobald neues, jetzt langobardisches, Blut in die Handwerkerkreise eingedrungen seine Rechte geltend macht. Gefördert und entschieden wird die Entwicklung, der Sieg der neuen Weise dadurch, daß auch die Auftraggeber, die Stifter der neuen Werke, vielfach Langobarden oder – seit 781 – Franken waren. Diese führende Schicht empfand natürlich erst recht das Artgemäße des neuen Stils.

Nun könnte man einwenden: Gut, mag der reife Stil ein nordisches Element enthalten – muß er deshalb in Oberitalien entstanden sein? Ist nicht auch ein anderes Zentrum denkbar, von dem das Neue ausgehen konnte? Ein Zentrum etwas weiter östlich? Die Häufung der Denkmäler in den österreichischen Alpenländern, in Istrien und Dalmatien ist doch auffällig – ist nicht am Ende hier irgendwo die Wiege des neuen Stiles zu suchen?

⁹¹ Das Folgende nach Ludo Moritz Hartmann, *Geschichte Italiens im Mittelalter II*, 2. Gotha 1903.

⁹² A. a. O. S. 18.

⁹³ A. a. O. S. 20f.

Auf einen solchen Einwand kann ich nur erwidern: ich kenne nur den Besitz der Museen in Triest, Pola, Zara, Split und Knin aus eigener Anschauung und sonst noch einiges aus der Literatur. Alles, was ich da gesehen habe, stimmt mit den oberitalischen Denkmälern so vollständig überein, daß zunächst die Einheitlichkeit des Stiles nicht bestritten werden kann. Ganz geringfügige Unterschiede in der Stilisierung und in der Verwertung der einzelnen Motive lassen sich als Eigenheiten der verschiedenen Werkstätten ohne weiteres erklären. Aber selbst seltenere, ausgesprochen antikische Züge, wie etwa ein Band aus gegenständig schräg gelegten SS oder Doppelspiralen, deren Zusammentreffen jedesmal einer Art von Palmette als Halter dient, die, sei es nach oben, sei es nach unten, den freien Raum zwischen zwei S füllt: selbst solche Motive kehren in Oberitalien wieder: ich habe das beschriebene Band, das, überragt von Krabben, z. B. eine Abschlußleiste des reichen Museums in Knin schmückt, ebenso, wenn auch etwas anders stilisiert, auf einem Bruchstück des einstigen Ziboriums in S. Maria delle Grazie in Grado und im Rahmen einer Platte mit einem Pfau, vermauert in einer Oberwand des schönen Ehrenhofes der Gefallenen bei S. Stefano in Bologna, wieder beobachtet. Desgleichen kehren die schwungvollen Wellenranken mit Halbpalmetten, die man wiederum im Museum in Knin mehrfach sehen kann, auf Bruchstücken in den Museen zu Ravenna und Treviso wieder. Man wird schließen müssen: wenn sich hier in Dalmatien innerhalb unserer Kunst keine besondere Eigenart feststellen läßt, wenn keine Züge bemerkbar werden, die auf eine von Oberitalien unabhängige Entstehung des Stiles in diesen Landen hindeuten könnten, dann ist es doch das nächstliegende, anzunehmen, daß die neue Weise wie nach Rom, so eben auch hierher von Oberitalien eingeführt wurde⁹⁴.

Und für die österreichischen Alpenländer gilt erst recht dasselbe⁹⁵. Kleinere Abweichungen im Stil können, wie schon bemerkt, nicht gegen die Annahme einer einheitlichen Wurzel unserer Kunst ins Feld geführt werden. Die einzelnen Werkstätten mögen die ältere Überlieferung hier zäher, dort weniger zäh festgehalten haben. Dazu kann neuer Zuzug von Arbeitern aus dem Osten, wo man notorisch (wie allein schon die Mschatta-Fassade beweist) der Spätantike und damit auch dem Naturalismus treuer hörig blieb, immer wieder einmal in dieser oder jener Werkstätte eine von der allgemeinen Übung etwas abweichende Manier eingebürgert haben (vgl. oben S. 33 f. Grado). Der Stil ist doch in der Hauptsache einheitlich: er wird aus einem einheitlichen Quellgebiet gespeist. Und dieses Quellgebiet kann doch wohl nur Oberitalien sein.

Dafür spricht schließlich noch ausdrücklich und gewichtig die Tatsache, daß wir, soviel ich sehe, nur dort eine frühe Stufe des Stiles von einer späteren unterscheiden, also doch das Werden des Neuen in gewissem Sinne beobachten können. Die oben (S. 4 ff.) besprochenen Werke zeigen deutlich, wie die Schmuckkunst in Stein zunächst die Überlieferungen des 6. Jahrhunderts wieder auffrischt, insbesondere die Überlieferung der Sarkophagplastik. Möglicherweise kamen einige neuere Anregungen aus dem Osten hinzu. Dabei treten aber auch schon die Elemente, denen die Zukunft gehören sollte, die Bandgeflechte, da und dort bedeutsam hervor. Kurzum, man sieht, hier ist neues Leben, ein Werden, das bald zu einem neuen einheitlichen Stil führt. Ähnliches habe ich sonst nirgends beobachten können. Mir scheint, diese Tatsache entscheidet die Frage: Oberitalien ist tatsächlich das Ursprungsland, die Langobarden sind – in dem oben genauer umschriebenen eingeschränkten Sinne – die Schöpfer, sie sind die ersten Träger des neuen Stiles.

⁹⁴ Das ist offenbar auch die Ansicht von Abramić, *Altkroatische Denkmäler*, Jugoslovenski Turizam 1929. 165 ff., 201 ff.

⁹⁵ K. Ginhart, *Die bildende Kunst in Österreich*, Band II, Baden bei Wien 1937. S. 27; K. Hareiter, *Die karolingisch-vorromanische Bilderei in Österreich*.