Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 3 (1996)

Anhang: Anhang: eine Abguss-Sammlung für Hans Rudolf Sennhauser ; Supplement zum Katalog frühmittelalterlicher Plastik

Autor: Goll, Jürg

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 25.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Anhang

Eine Abguss-Sammlung für Hans Rudolf Sennhauser

Supplement
zum Katalog frühmittelalterlicher Plastik (S. 57–116)

Redaktion: Jürg Goll

Vorbemerkung

Das vorliegende Supplement stellt einen Teil der Abguss-Sammlung vor, die Hans Rudolf Sennhauser zum 65. Geburtstag und zur Emeritierung überreicht wird.

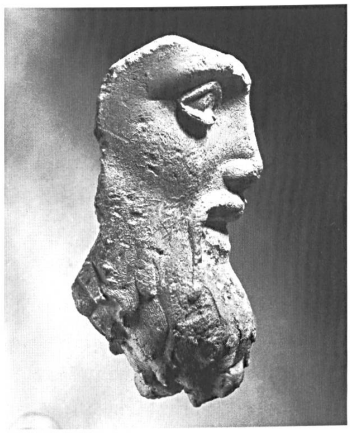
Hinweise zur Bedeutung und zum Zustandekommen der Abguss-Sammlung sowie des Supplements finden sich auf S. 35–36.

Die nachfolgende Dokumentation ist aus dem Bedürfnis heraus entstanden, die an Professor Sennhauser überreichten Objekte nicht ganz losgelöst von ihrer Geschichte und – weil es sich um Abgüsse oder Reproduktionen handelt – nicht ohne Verweise auf das Original zu präsentieren.

Den Nummern des Supplementkataloges ist zur Kennzeichnung ein »S« vorangestellt. Die Textredaktion besorgte Jürg Goll, das Lektorat Roland Böhmer und Martin Mittermair.

Nur dank dem finanziellen Engagement der Casinelli-Vogel-Stiftung, Zürich, und von Dr. François Guex, Freiburg i. Ue., ist die Drucklegung des Supplementes möglich geworden.

Müstair, im Frühjahr 1996 Jürg Goll



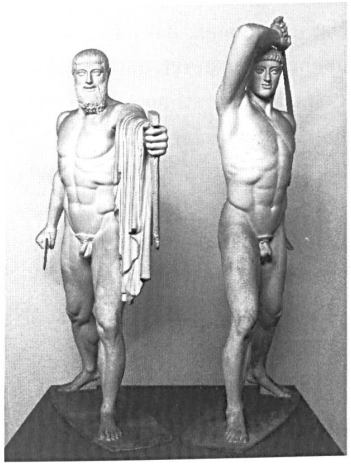


Abb. 1: S 1. Fragment eines antiken Gipsabgusses nach der Statue des Aristogeiton aus der Gruppe der sog. Tyrannenmörder.
Abb. 2: Gruppe der Tyrannenmörder, Rekonstruktion anhand von Gipsabgüssen nach den Repliken Neapel, Museo Nazionale Inv.-Nr. 6009 und 6010.

Standort: Baia, Antiquario Inv.-Nr. 174.479.

Technische Angaben zum antiken Abgussfragment: Hellweisser Feingips auf der Aussenseite, mit Zuschlagstoffen verstärkter Grobgips im Innern. Im Gesicht Spuren von Wurzelfasern sichtbar. Höhe 21,6 cm, Breite 10,7 cm.

Technische Angaben zur Kopie: Silikonform durch den Bildhauer und Restaurator Silvano Bertolin, München (1974/75), seit 1994 als Dauerleihgabe in der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich. Ausguss aus Alabastergips, 1:1, durch Rolf Fritschi, Restaurator der Archäologischen Sammlung (1995).

S 1: Fragment eines antiken Gipsabgusses nach der Statue des Aristogeiton aus der Gruppe der sog. Tyrannenmörder

Das Fragment zeigt in etwa die rechte Hälfte des »lächelnden«, bärtigen Gesichtes. Die grossflächigen Wangen sind knapp und kräftig modelliert. Das Auge wird von einem differenziert modellierten Brauenbogen und breiten, bandartigen Lidern gerahmt. Der leicht geöffnete Mund ist von einem langen, schmalen Schnurrbart umgeben. Die Bartlocken sind in mehreren Reihen flach angeordnet und mit einer feinen Ziselierung versehen.

Am antiken Gipsfragment lassen sich verschiedene Aufschlüsse über die Herstellung antiker Gipsabgüsse gewinnen, die in der Regel auch an der modernen Kopie deutlich werden. Der Ziselierung der Bartlocken zufolge muss es sich bei der Vorlage um eine Bronzestatue gehandelt haben. Darauf deutet auch die charakteristische Form der Augenlider: Zum Schutze vor Beschädigung beim Abformen wurden die aus dünnen Bronzelamellen geschnittenen Wimpern mit einem plastischen Material, wahrscheinlich Wachs, verklebt. Für den Ausguss wurde die Hohlform der oberen, ursprünglich wohl grösseren Wimper teilweise wieder aufgefüllt. Die Negativform wurde mit einem feinen, weissen Alabastergips ausgestrichen, der die Oberfläche detailgetreu wiederzugeben vermochte. Wie die Rückseite zeigt, wurde der Kopf hohl gegossen, wobei auf der Innenseite ein grober, poröser Stützgips zur Anwendung kam. Aus anderen Fragmenten aus Baiae geht zudem hervor, dass die lebensgrossen Vorbilder in mehreren passgenauen Einzelteilen, die ihrerseits mit Knochen, Blei oder anderen Metallarmierungen versehen waren, abgeformt wurden.

Das Gesichtsfragment wurde zusammen mit zahlreichen anderen antiken Gipsabgussfragmenten in der Schuttauffüllung eines Kellerraumes der sogenannten Sosandrathermen in Baiae am Golf von Neapel gefunden. Sie müssen vor dieser (wohl im 3. Jh. n.Chr. oder später erfolgten) »Entsorgung« ursprünglich zu Gipsabgüssen gehört haben, die in einer der Bildhauerwerkstätten dieses mondänen Badeortes als Kopiermodelle zur Herstellung römischer Marmorkopien dienten. Da das zugrunde liegende Bronzeoriginal auf der Agora in Athen aufgestellt war, muss das Negativ vor Ort abgeformt und der Ausguss wahrscheinlich ebendort, wohl in der frühen Kaiserzeit, angefertigt worden sein.

Angesichts der Tatsache, dass die meisten griechischen Meisterwerke verloren und uns allein in römischen Marmorkopien erhalten sind, kommt den Fragmenten aus Baiae zentrale Bedeutung zu. Als Abgüsse geben sie, abgesehen von den notwendigen Veränderungen für den Abformungsprozess, die plastische Form der Vorbilder authentisch wieder. Das Gesichtsfragment lässt sich aufgrund literarischer Quellen und römischer Marmorkopien als Abguss des Aristogeiton aus der sogennanten Gruppe der Tyrannenmörder identifizieren.

Aus den Quellen ist bekannt, dass im Jahre 514 v.Chr. die attischen Adligen Aristogeiton und Harmodios einen Anschlag auf die herrschenden Tyrannen Hipparchos und Hippias – die Söhne des Peisistratos – verübten, der allerdings nur teilweise glückte und nicht nur Hipparchos, sondern auch beiden Attentätern das Leben kostete. Obwohl das Motiv des Anschlags eher persönlicher als politischer Natur war, wurden die beiden Freunde später als Helden der athenischen

Demokratie gefeiert. Auf der Agora wurde ihnen ein Ehrendenkmal aufgestellt, das angesichts seines eminent politischen Charakters für die damalige griechische Welt ein absolutes Novum darstellte. Diese vom Bildhauer Antenor geschaffene Bronzegruppe der Tyrannenmörder wurde 480 v.Chr. vom Perserkönig Xerxes geraubt und nach Persien verschleppt. Die Athener wollten jedoch auf ihre »Freiheitsstatuen« nicht verzichten und liessen bereits im Jahre 477/76 v.Chr. durch die Bildhauer Kritios und Nesiotes eine Ersatzgruppe, ebenfalls aus Bronze, anfertigen. Da Alexander der Grosse oder einer seiner Nachfolger die erste Gruppe der Tyrannenmörder wieder nach Athen zurückholte und neben der Ersatzgruppe auf der Agora aufstellte, standen für die Abformung beide Gruppen zur Auswahl.

Die meisten Archäologen haben bisher aufgrund einer zweifelhaften Textstelle bei Plinius angenommen, dass die ältere Gruppe im Jahre 510 v.Chr. aufgestellt worden sei. Daraus ergab sich, dass die römischen Marmorkopien der Gruppe aus stilistischen Gründen nur auf die Ersatzgruppe zurückgeführt werden konnten. Dagegen sind die Historiker mehrheitlich zum Schluss gekommen, dass die politischen Voraussetzungen für eine Ehrung der Tyrannenmörder durch die attische Polis erst nach dem Sieg der Griechen über die Perser bei Marathon (490 v.Chr.) gegeben waren. Folgt man dieser Argumentation, müssen die beiden Gruppen in einem Zeitraum von ungefähr einem Jahrzehnt entstanden sein und die Zuschreibung der römischen Kopien neu überprüft werden.

Landwehr hat sich dieser zweiten Argumentation angeschlossen und kommt, ausgehend vom Abgussfragment aus Baiae, aus überwiegend stilistischen Gründen zum Schluss, dass die römischen Kopien mit der älteren Gruppe des Antenor zu verbinden sind. Dieses Ergebnis wird bisher von der archäologischen Forschung allerdings nur vereinzelt akzeptiert (Boardman). Dagegen sprechen sich Ridgway, Mattusch, Stewart und Rolley (1988 noch mit Fragezeichen) für die unter Archäologen traditionelle Datierung der Antenorgruppe um 510 v.Chr. aus und beziehen das Abgussfragment auf die jüngere Ersatzgruppe, jedoch ohne auf die Argumente von Landwehr angemessen einzutreten.

Obwohl uns also das Abgussfragment des Aristogeiton aus Baiae einen bruchstückhaften aber authentischen Ausschnitt des Bronzeoriginals überliefert, lassen sich die Widersprüche im Zusammenhang mit den beiden Tyrannenmördergruppen nicht vollständig auflösen.

Donation und Text: Hans Peter Isler und Adrian Zimmermann, Archäologisches Institut der Universität Zürich

Datierung: Der Gipsabguss dürfte im I. Jh. vor oder nach Chr. ausgegossen worden sein. Beim abgeformten Bronzevorbild handelt es sich vermutlich nicht um den Aristogeiton aus der 477/76 v.Chr. entstandenen Ersatzgruppe der Bildhauer Kritos und Nesiotes, sondern um denjenigen aus der älteren, von den Persern geraubten Tyrannenmördergruppe des Antenor, die wahrscheinlich erst nach dem Sieg der Griechen über die Perser bei Marathon (490 v.Chr.) von der attischen Polis in Auftrag gegeben wurde.

Literatur: Richter, Gisela M.A., *An Aristogeiton from Baiae*, in: American Journal of Archeology 74, Princeton 1970, S. 296, Abb. 74. – Schuchhardt, Walter-Herwig, *Antike Abgüsse antiker Statuen*, in: Archäologischer Anzeiger, Berlin 1974, S. 631 ff., Abb. 6. – Hees-Landwehr, Christa von, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen: Der Fund von Baia*, in: Ausstellungskatalog, Freiburg i.Br. 1982, S. 24–26, Abb. 24. – Ridgway, Brunilde Sismondo, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, Ann Arbor 1984, S. 67 mit Anm. 12. – Landwehr, Christa, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, in: Archäologische Forschungen 14, Berlin 1985, S. 27–47, besonders S. 30–34, Kat.-Nr. 1, Taf. 4–7. – Boardman, John, *Griechische Plastik: Die Klassische Zeit*, Mainz 1987, S. 39 f. – Mattusch, Carol C., *Greek Bronze Statuary: From the Beginnings through the Fifth Century B.C.*, Ithaca 1988, S. 122 ff., Abb. 6.3. – Rolley, Claude, *Les bronzes grecs*, Rez. zu Landwehr u.a., in: Revue archéologique, Paris 1988, S. 343 f. – Stewart, Andrew, *Greek Sculpture: An Exploration*, New Haven 1990, S. 135 f., Abb. 230. – Rolley, Claude, *La sculpture grecque Bd. I. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris 1994, S. 330–333.

S 2. Fragment des Konsulardiptychons des Asturius.

S 2. Elfenbeintafel: Fragment des Konsulardiptychons des Asturius

Der Konsul sitzt vor dem Porticus des Tribunals auf der Sella Curulis, in die Toga contabulata gekleidet, das Kodizill in der Rechten, das Zepter mit den Kaiserbüsten Theodosius' II. und Valentinians III. in der Linken haltend. Zwei Liktoren mit Fasces flankieren ihn. Der Büstenständer zeigt drei (!) Kaiserbüsten.

Die Aufschrift am oberen Rande lautet: MAG(ISTRO) VTRIVSQ(VE) MIL(ITIAE) CONS(VL) OE(R)D(INARIVS).

Die Tafel stellt nur die rückseitige Hälfte des Konsulardiptychons dar, dessen vordere Seite in einer Zeichnung erhalten ist und die Inschrift aufweist: FL(AVIVS) ASTVRIVS V(IR) C(LARISSIMVS) ET IN(LVSTRIS) COM(ES) EX.

Asturius hat sein Konsulat im Jahr 449 in Arles angetreten. Im 9. Jahrhundert war das Diptychon als liturgischer Deckelzierat in Lüttich wiederverwendet worden. Aus Lüttich, ehem. St. Martin, gelangte das Fragment in die Sammlung in Darmstadt.

Donation und Text: Viktor H. Elbern, Berlin

Standort: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Technische Angaben zum Original: Elfenbein, Höhe 17,2 cm, Breite 12,7 cm.

Technische Angaben zur Kopie: Gipskopie, 1:1.

Datierung: Mitte 5. Jh.

Literatur: Delbrueck, R., *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte II*, Berlin 1929, Nr. 4. – Volbach, Wolfgang Fritz, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3. Aufl., Mainz 1976, Nr. 3. – *Gallien in der Spätantike: Von Kaiser Konstantin zu Frankenkönig Childerich*, Katalog, Mainz 1980, Nr. 24.

S 3. Spoleto (Italien), San Salvatore: Portalskulptur.

S 3. Spoleto (Italien), San Salvatore: Portalskulptur

Mit einem Datierungsspektrum zwischen dem 4. und 12. Jahrhundert gehört die Salvatorkirche bei Spoleto zu den am kontroversesten diskutierten Bauten des Mittelalters. »Schuld« an diesem Umstand ist vor allem die plastisch reich dekorierte Fassade, die in der westlichen Baukunst des 1. Jahrtausends keine Parallele hat. Die Bauskulptur scheint hier das Paradoxon zu beinhalten, dass ihre hervorragende Qualität für eine Entstehung in der römischen Kaiserzeit spricht, ihre unmissverständlich christliche Symbolik aber eine Datierung vor das 4. Jh. verbietet. Diesem scheinbaren Widerspruch wurde in der Forschung häufig mit der These begegnet, die bauplastischen Stücke seien Spolien und die einzelnen christlichen Zeichen wie beispielsweise die Blattkreuze auf den Portalfriesen sekundär hinzugefügt. Der Befund an den Objekten selbst spricht aber klar gegen eine solche Interpretation und weist den Grossteil der an der Fassade verbauten Werkstücke als zeitgleich mit dem Bau aus. Dieser kann nun – vor allem durch Beobachtungen am »Tempietto sul Clitunno« bei Trevi – ins Frühmittelalter, und zwar in die Jahre der Langobardenherrschaft (ca. 570–774), datiert werden. Durch eine »barbarische« Auftraggeberschaft erklärt sich u.E. denn auch die formale Singularität von San Salvatore; als homines novi mit weitreichenden politischen Beziehungen und nicht unbeträchtlicher wirtschaftlicher Potenz, aber ohne eigentlichen kulturellen Hintergrund oder künstlerische Tradition engagierten die langobardischen Herzöge von Spoleto wohl Künstler und Bauhandwerker aus verschiedenen Regionen des Mittelmeerraums, wodurch ein Mischstil entstand, der nur unter genau diesen Bedingungen Bestand haben konnte, bei der leisesten Veränderung der Auftragssituation aber wieder verschwand und deshalb auch ohne Nachfolge blieb.

Donation und Text: Carola Jäggi und Hans-Rudolf Meier, Basel

S 4. Poitou (Frankreich): »Ritzsteine« – Pierres gravées à crucifixions

Standort: Spoleto (Prov. Perugia, Umbrien), an der ehem. Via Nursiana (beim heutigen Friedhof) ausserhalb der antiken Stadtmauer.

Technische Angaben: Marmor und Kalkstein; Mauerwerk in opus listatum.

Datierung: 7./frühes 8. Jh.

Literatur: Salmi, Mario, *La basilica di San Salvatore di Spoleto*, Florenz 1951. – Jäggi, Carola, *San Salvatore in Spoleto: Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens*, Diss., Basel 1995 (im Druck). – Zum »Tempietto sul Clitunno«: Benazzi, Giordana (Hrsg.), *I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempietto sul Clitunno*, Todi 1985. – Jäggi, Carola, *Spolie oder Neuanfertigung? Überlegungen zur Bauskulptur des Tempietto sul Clitunno*, in: Akten des Kolloquiums über spätantike und byzantinische Bauskulptur, Mainz 1994 (im Druck).

L'hypogée des Dunes de Poitiers, bien connu de tous les médiévistes et en particulier par ceux de l'epoque mérovingienne, recèle de nombreux hommages au Christ et a sa souffrance en croix. Déja l'inscription du chambranle droit de la porte d'entrée introduit le visiteur dans l'esprit christologique de l'abbé Mellebaude, fondateur de ce monument. Elle constitue une confession sans pareille, gravée dans la pierre. Citons-la in extenso:

+ IN D(E)I. NOMINI. EGO. / † HIC. MELLEBAUDIS / REUS. ET. SERVUS. IH(ESU)M XP(IST)O / INISTITUI. MIHI. ISPE / LUNCOLA. ISTA. UBI / IACIT. INDIGNI. / SEPULTURA. MEA. / QUEM. FECI. IN NOME / NI. D(OMI)NI. IH(ESU)M. XP(IST)I. Q(UE)M / AMAVI. IN QUOD / CREDEDI. V(ERE DIG)NUM / EST. CONFETI(RI DEUM) / VIV(UM CUJUS) / GL(ORI)A. MAGNA EST / UBI. PAX. FEDIS. CARI / TAS. EST. ISPE D(EU)S ET HO / MO. EST. ET D(EU)S IN ILLO

SI QUIS. QUI. NON HIC / AMAT ADORARE. D(OMI)N(U)M. ET. DISTRUIT. OPERA / ISTA SIT ANATHEMA. / MARANATHA. / USQUID. IN SEMPITERNUM.

+ Au nom de Dieu, moi. † Ici, Mellebaude, débiteur et serviteur de Jésus-Christ,

S 4. Poitiers, Hypogée des Dunes: Les deux larrons.

j'ai institué pour moi la crypte que voici où gît indignement ma sépulture. Je la fis au nom du Seigneur Jésus-Christ que j'ai aimé, en qui j'ai cru. Il est digne en vérité de confesser qu'il est le Dieu vivant, celui dont la gloire est grande là où règnent la paix, la foi et la charité. Il est Dieu et homme, et Dieu est en lui. Si quelqu'un n'aime pas adorer le Seigneur Jésus-Christ et détruit cette tombe, qu'il soit anathème – Marathana, jusque dans l'éternité.(1)

Malgré son serment d'humilité, Mellebaude appelle sa sépulture »speluncola«, terme réservé à l'époque à l'antre rocheux, habillé du tegurium, qui constitue le centre de la rotonde du Saint-Sépulcre à Jérusalem.La fin du texte a intrigué plus d'un chercheur. Ajoutées, dans un deuxième temps, les six dernières lignes de cette inscription promettent le Jugement apocalyptique à celui qui porterait – à nouveau – la main sur l'oeuvre de Mellebaude: »Maranatha usquid in sempiternum!« En effet, il y eut destruction du tombeau et ceci encore du vivant de Mellebaude. L'inscription dédicatoire inscrite sur le tympan de l'arcosolium, au-dessus de son sarcophage, le prouve: elle a dû être renouvelée, et d'une seule relique protectrice au départ, le nombre de celles-ci a été porté à 72! Quel a pu être le motif de cette première destruction? On a évoqué des faits de guerre. Aux alentours de 700, Pépin de Héristal agressa à deux reprises l'Aquitaine. Le Père Camille de la Croix, »inventeur« de l'hypogée des Dunes, avance comme dates possibles de la destruction (définitive) de l'hypogée, les années 719 ou 732 qui correspondent, la première aux spoliations par Charles Martel des biens et des revenus ecclésiastiques, la seconde – plus probable – au sac de Poitiers par les Sarrasins.

Toutefois, la première très partielle destruction revêt plutôt le caractère d'un attentat. Elle n'est peut-être que l'acte de vandalisme de quelque zélateur fanatique, opposé à la représentation du Christ en croix. Je m'explique: Dans l'hypogée a été retrouvé le célèbre cippe montrant les deux larrons de la Crucifixion attachés par leur bras coudés à l'instrument de leur supplice. Une colonne les sépare et le chapiteau qui la coiffe porte un linteau contre lequel bute la branche verticale des deux croix. Au-dessus de ce linteau ne subsiste qu'un monticule fortement arasé qui vraisemblablement formait support à la croix majeure du Seigneur. En effet, notre collègue M. Victor Elbern a su distinguer les traces d'un pied (deux orteils) du Crucifié debout sur ce support. Le problème, croix nue sans Crucifié, ou croix avec le personnage du Crucifié, se trouve par là résolu. Cette représentation faisant des larrons le support direct de la mise en croix du Christ n'est pas unique: elle figure, sous une forme assez frustre sur la croix sculptée de Carndonagh en Irlande du Nord, sous forme peinte dans un évangéliaire de Saint-Aubin conservé a Angers, enfin, ornant le ms Land. lat. 26 de la Bibliothèque bodléienne d'Oxford. Cependant nous aimerions ajouter ici un cinquième exemple figurant sur un »Ritzstein« retrouvé par Dom Jacques Coquet lors des fouilles de l'abbaye de Ligugé.

Cette pierre est ovale, grosse comme une tête d'enfant. Un Christ crucifié, les bras coudés comme ceux des larrons de l'hypogée, en occupe la partie centrale. Son visage, allongé en triangle, s'amenuise en un menton aigu; deux incises verticales indiquent le nez et la bouche, et cernent – sous le front apparemment lissé, deux yeux dont les pupilles écartées, comme la tête inclinée à gauche, expriment une souffrance résignée. Le Christ est vêtu d'une chemise dont la partie inférieure

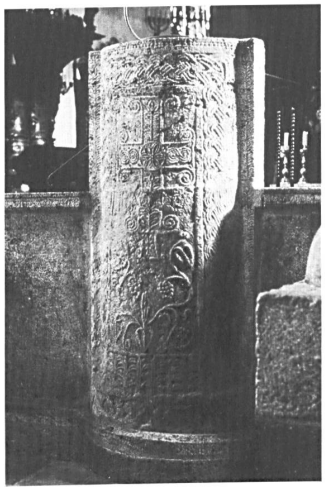
Notes: 1) »Maranatha«, mot syriaque signifie »Dieu viendra«. Ce mot (qui clôt l'Apocalypse de saint Jean, dernier chapitre du Nouveau Testament) était ajouté formule de l'anathème comme mise en garde, ainsi qu'il figure aussi à la fin de la première épître aux Corinthiens. – 2) Ce motif orne également un sarcophage mérovingien trouvé à Lavoux, petite commune à proximité de Chauvigny. Le couvercle – aujourd'hui scellé à l'intérieur de l'église – comporte une croix latine pattée, au pied fiché, avec au centre une rosace étoilée, compartimentée à la manière d'une roue.

s'élargit de beaucoup. Ce vêtement est coupé en deux par une large ceinture à stries. Les pieds du Crucifié ne sont plus guère visibles, mais des deux côtés de la chemise gonflée du Christ en croix, apparaissent, ressemblant à des poupées, les deux larrons aux bras cassés sur leurs croix. Le bon larron, de taille un peu plus grande que le mauvais, figure à gauche, donc à la droite du Christ. Gravé dans la partie latérale d'une pierre qui comporte un joli entrelac précarolingien, cette hâtive esquisse d'une Crucifixion triple constitue peut-être l'exercice d'un ouvrier à un moment de détente. Créée si près de Poitiers – quelques lieues à peine séparent Ligugé du plateau des Dunes situé au-dessus de la ville – cette Crucifixion si frustre représente le plus précieux des témoignages: celui de l'existence effective d'un monument semblable à Poitiers, sculpté en pierre.

La pierre retrouvée par le père Coquet n'est pas l'unique témoin d'une Crucifixion gravée de cette haute époque, des VIIème ou VIIIème siècles. Un bloc de pierre équarri de la manière la plus soigneuse, pose dans le mur oriental du bras Sud du transept de l'ancienne abbatiale de Ligugé – stade IV, mérovingien ou début de l'epoque carolingienne – porte également des incisions hautement éloquentes. Nous y voyons d'abord des cercles tracés au compas, comme les tailleurs de pierre mérovingiens aimaient en dessiner. A côté se dresse un personnage à tête en forme de losange, les yeux et le nez indiqués par des traits et des points. Un nimbe immense entoure cette tête qui semble s'appuyer contre une croix, indiquée uniquement par deux lignes: une longue ligne horizontale et une ligne plus courte, verticale, qui avec deux autres diagonales divisent le cercle du nimbe comme les rayons d'une roue.(2) Le bras droit du personnage, qui ne peut être autre que le Christ, est coudé. Pour le bras gauche, le graveur s'est montré plus hésitant: une première esquisse, plus maladroite, montrant une main à trois doigts, dirigée vers le bas, a été suivie par un second trait plus ferme, présentant le bras gauche en position presque horizontale, à hauteur d'épaule, la main pourvue cette fois de ses cinq doigts. Comme chez le Christ de la Crucifixion triple, le manteau de ce Crucifié debout s'évase vers le bas par de longs plis parallèles. A gauche, à côté de la tête du Christ, plane une autre tête, plus que sommaire, et plus haut, deux triangles qui s'interpénètrent formant une étoile à cinq branches. De l'autre côté de l'actuelle entrée de la crypte préromane, toujours sur le mur extérieur du transept Sud, on voit – gravée à 1,68 m au-dessus du seuil – une croix formant christogramme. La taille de ces pierres, à peine incisées, ressemble à celle d'autres motifs gravés, notamment ces V superposés en forme d'arêtes de poisson, retrouvés également a Ligugé.

Un dernier témoignage, conservé au baptistère de Poitiers, pourrait aider à dater ces »Ritzsteine«. La plaque du sarcophage, catalogué sous le numéro 99, comporte tout un ensemble de crucifixions gravées. Le Christ en croix a parfois à ses côtés un larron. Ici aussi, comme à Ligugé, il ne s'agit pas d'un travail d'ornementation déliberée, mais plutôt d'esquisses, jetées là comme par hasard, à un moment perdu. En tout cas, ces esquisses hâtives prouvent la fascination exercée par le thème de la Crucifixion à un moment précis de notre haut Moyen Age. On sait à quel point la décision du Concile in Trullo de 692, recommandant la représentation du martyre du Christ dans toute sa vérité, fut reçue avec une réserve extrême en Occident. A Narbonne, en 718, un Christ en croix, jugé indigne de la gloire du Seigneur fut jeté à la mer.

S 5. Saint-Maurice VS, Abteikirche: Karolingischer Ambo.



En d'autres lieux, l'accueil fait à ce thème semble avoir été meilleur. C'est le cas du Poitou où des ouvriers de la pierre ont pu vouloir faire une connaissance plus intime avec la souffrance du Christ. Avec Dom Coquet et François Eygun, qui furent les éminents inventeurs et connaisseurs de l'art mérovingien en Poitou, nous pensons que la fin du VIIème ou le VIIIème siècle paraissent les dates les plus plausibles pour ces oeuvres non seulement à cause de certaines survivances paléochrétiennes (comme le christogramme), ou de la disposition générale de la scène, mais surtout en raison de la problématique spirituelle, propre à cette époque d'intense mutation.

Texte: Carol Heitz (†), Port-Marly

S 5. Saint-Maurice VS, Abteikirche: Karolingischer Ambo

In der zwischen 1614 und 1627 (an Stelle verschiedener Vorgängerbauten vom 4. bis zum 16. Jahrhundert) erstellten Säulenbasilika der Abtei Saint-Maurice, die erst in den Jahren 1946 bis 1949 westwärts erweitert wurde, befindet sich im Vorchor ein restauriertes und ergänztes Fragment eines karolingischen Ambos. Dieses wurde bei Ausgrabungen im Klosterareal gefunden. Erhalten blieb nur das untere Mittelstück, das auf einem leicht vorkragenden Sockel ein umlaufendes Rankenmotiv zeigt. Aus dem bewachsenen Boden wachsen traubentragende Weinranken hervor. In den Weinranken ist auch der Fuss eines Kreuzes zu erkennen, der die Rekonstruktion des Ambos erlaubte. Man hielt sich dabei auch an den in Romainmôtier aufgefundenen und wieder aufgestellten Ambo, der viel besser erhalten ist, und an die Ambo-Fragmente von Baulmes im Jura. Wie in Romainmôtier wird beim Ambo von Saint-Maurice die Flechtband-Ornamentik seitlich durch ein Fischgrat-Muster abgeschlossen. Adolf Reinle schreibt über diesen Ambo: »Unter dem Kreuz erscheinen frei geführte Rebranken mit naturalistisch ausgebildeten Trauben und Herzblättern. Die Fischgratborte ist hier als Palmwedel erkennbar. Die Voluten am Kreuz haben grössere ionisierende Formen.«

Donation und Text: Gottfried Geissberger, Zürich

Fundort: Bei Ausgrabungen im Klosterareal gefunden.

Standort: Saint-Maurice VS, Abteikirche: Das restaurierte und ergänzte Fragment des karolingischen Ambos ist im Vorchor aufgestellt.

Datierung: 2. Hälfte 8. Jh.

Literatur: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.), *Kunstführer durch die Schweiz*, Bd. 2, Bern 1976, S. 391–398. – Reinle, Adolf, *Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. I: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils*, Frauenfeld 1968, S. 207–209.

S 6–14. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Marmi altomedievali

Le indagini archeologiche e i lavori di restauro in corso all'abbazia di Novalesa dal 1978 (Cantino Wataghin 1988) hanno consentito il recupero di numerosi frammenti di rilievi appartenenti alla sua fase altomedievale, essi sono venuti ad aggiungersi a quelli ritrovati negli anni precedenti in occasione dei primi interventi sulle murature e sul terreno seguiti al ritorno nel monastero, nel 1973, di una comunità benedettina. Questi ultimi sono stati analizzati a suo tempo dalla Casartelli (Casartelli 1979; cf. anche Casartelli 1988), mentre l'insieme dei pezzi è stato oggetto di studio nell'ambito di una tesi di Perfezionamento in Archeologia discussa presso l'Università di Torino (Dianzani 1988) e verrà pubblicato nel rapporto conclusivo di scavo; in questa sede si presentano alcuni pezzi, che costituiscono una campionatura significativa.

I frammenti sono stati ritrovati in strati di deposito/riempimento o reimpiegati in murature per lo più relativamente recenti, i grandi lavori effettuati nel XVII-XVIII sec. hanno palesemente comportato una marcata dispersione dei materiali di risulta delle demolizioni e degli sterri allora compiuti, ciò che rende problematica la ricostruzione dei contesti originari di appartenenza dei singoli pezzi: quasi sempre, tuttavia, è possibile il riscontro, quando non l'attacco, dei frammenti dispersi con altri provenienti dallo scavo archeologico della chiesa abbaziale, alla quale dunque si possono considerare pertinenti in massima parte i rilievi originari. Alcuni (nn. 6–8) sono contestuali alla prima fase della chiesa – a navata unica e presbiterio quadrangolare – costruita fra la fondazione dell'abbazia (726) e il 739, senza peraltro che queste date ne debbano costituire la precisa cornice cronologica; altri, più numerosi (nn. 9–14), rimandano ad un momento più avanzato dell'VIII sec. o all'inizio del IX. Essi possono essere il riscontro dell'associazione alla chiesa di un altro edificio di culto – una cappella tangente al suo lato nord – e della trasformazione della zona presbiteriale, che viene ad occupare parte della navata, con la sostituzione di un'abside semicircolare al coro originario (Cantino Wataghin 1988a).

La varietà morfologica dei frammenti segnala l'importanza degli arredi liturgici, la diversificazione delle maestranze e la complessità dei riferimenti culturali, che solo in alcuni casi, forse i più recenti, riportano esplicitamente ai modi dei marmi torinesi della basilica di S. Salvatore (818–827) (Casartelli 1979). Nell'VIII sec. l'abbazia, in piena espansione grazie alla sua posizione strategica ed alle solide basi economiche, appare ricoprire un ruolo di mediazione fra il mondo franco, da cui è espressa la sua fondazione, e quello longobardo, con il quale palesemente anche prima del 774 intrattiene rapporti serrati, già suggeriti dalla decorazione pittorica della chiesa abbaziale (Colonna Durando 1992 e Cantino Wataghin, Colonna Durando 1994). Si precisano così gli indizi che, ad una attenta lettura, traspaiono anche dalla documentazione storica (Sergi 1988). Il concetto di frontiera viene ad assumere un'accezione del tutto particolare, che porta a rimettere in discussione problemi quali i tempi e i modi di attività delle botteghe, in primo luogo di quella cosiddetta »delle Alpi Marittime« (Casartelli 1978), l'organizzazione dell'artigianato all'interno dei monasteri e l'approvvigionamento dei materiali.

Bibliografia: Panazza, Gaetano, *Lapidi e sculture paleocristiane e pre-romaniche di Pavia*, in: Arte del I Millennio (Atti del II Convegno per lo studio dell'arte dell'Alto Medioevo, Pavia 1950), Torino 1953, pp. 211–223. – Casartelli Novelli, Silvana, *Confini e bottega »provinciale« delle Marittime nel divenire della scultura longobarda dai primi del secolo VIII all'anno 774*, in: Storia dell'arte 32, 1978, pp. 11–22. – Eadem, *I marmi altomedievali*, in: Nuove scoperte alla Novalesa, Raccolta di studi presentati al convegno per il 1250esimo dell'atto di donazione di Abbone alla abbazia benedettina, Chieri 1979, pp. 47–67. – Cantino Wataghin, Gisella, *Le ricerche archeologiche in corso all'abbazia della Novalesa (1978–1981)*, in: La Novalesa. Ricerche – Fonti documentarie – Restauri (Atti del Convegno-Dibattito, Abbazia della Novalesa 1981), Susa 1988, pp. 329–357. – Eadem, *L'abbazia di Novalesa alla luce delle indagini archeologiche: verifiche e problemi*, in: Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale (XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, Torino 1985), Torino 1988, pp. 569–585. – Casartelli Novelli, Silvana, *Nota su due nuovi frammenti relativi all'abbazia merovingia*, in: La Novalesa. Ricerche – Fonti documentarie – Restauri (Atti del Convegno-Dibattito, Abbazia della Novalesa 1981), Susa 1988, pp. 25–60. – Sergi, Giuseppe, *Origini, crisi e rinascita della comunità novalicense (secolo VIII–XIII)*, in: La Novalesa. Ricerche – Fonti documentarie – Restauri (Atti del Convegno-Dibattito, Abbazia della Novalesa 1981), Susa 1988, pp. 13–23. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88. – Colonna, Mariacristina, *Proposte per uno studio sistematico dei frammenti di intonaci dipinti: il caso di Novalesa (To)*, in: Archeologia Medievale XIX, 1992, pp. 611–623. – Cantino Wataghin, Gisella / Colonna Durando, Mariacristina, *Classement et étude des fragments peints trouvés en fouille à l'abbaye de la Novalèse*, in: Èdifices et peintures aux IVe-XIe siècles (Actes du colloque C.N.R.S., Auxerre 1992), Auxerre 1994, pp. 135–154.

S 6. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Lastra frammentaria.

A questo proposito ci riferiamo in particolare all'impiego di marmo cipollino della valle di Susa per rilievi pavesi della prima metà dell'VIII sec. (Panazza 1953, nn. 64, 66, 67), non necessariamente da considerare, in questa prospettiva, materiale di reimpiego (Casartelli 1978). I materiali usati a Novalesa sono in genere marmi, di provenienza non locale, di cui non è esclusa la pertinenza alle cave delle Apuane; è presente anche un marmo proveniente dall'Ossola (Crevola) (n. 10); l'ipotesi di un recupero di materiali dalla vicina Segusio è evidentemente la più prudente, ma anche in questo caso – e nell'assenza di una precisa mappa di diffusione delle pietre da taglio nell'Italia nord-occidentale in età romana – non si possono escludere altre possibilità.

In attesa della collocazione definitiva, i frammenti sono conservati al Museo di Antichità di Torino, dove sono stati sottoposti nel 1990 ad un lavoro di pulitura delle superfici da parte del Laboratorio di restauro della Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, su incarico della quale sono anche state redatte le schede di catalogo, secondo il programma dell'Istituto Centrale del Catalogo (Schede RA).

Testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

S 6. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Lastra frammentaria

Il frammento presenta una decorazione in cui si individuano l'estremità destra del braccio orizzontale di una croce, a terminazione espansa, sul cui poggia un elemento verticale, mentre l'estremità superiore di una seconda croce, anch'essa a bracci espansi, occupa il campo sottostante. Se ne può dedurre uno schema simmetrico, costituito da una croce centrale affiancata da due croci minori e sviluppata in due rami stilizzati che la assimilano all'albero della vita; data la posizione della croce minore è poco probabile che il motivo fosse iterato su una superficie estesa.

Lo schema decorativo si confronta puntualmente con le composizioni di croci frequenti in una serie di sarcofagi merovingi, in particolare nel tipo detto »di Nevers«, dove occupano il lato breve di testa (Delahaye 1991, Fossard, M. Vieillard Troiekouroff, E. Chatel 1978, nn. 213, 299, 302, 344, 350); l'assimilazione della croce all'albero della vita (per la quale cf. ibid. n. 350) rimanda agli esemplari più recenti, attribuiti al VII–VIII sec. Le presumibili dimensioni originarie della composizione del pezzo novalicense sono compatibili con la sua attribuzione ad un sarcofago, il materiale impiegato ne esclude peraltro l'appartenenza al gruppo citato, nonostante le concordanze interessino anche il piano tecnico (tagli obliqui non rilavorati, superfici scabre).

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

Provenienza: Il frammento proviene da uno strato di deposito recente all'esterno dell'ala est del chiostro.

Collocazione attuale: Torino, Museo di Antichità, Inv. n. 56933.

Dati tecnici: Calcare microcristallino bianco a grana medio-fine. Misure 28,5 x 28,6 cm, spessore 7,5 cm. La superficie conserva evidenti tracce di scalpello a punta fine.

Datazione: Prima metà dell'VIII sec.

Bibliografia: Fossard, Denise / Vieillard Troiekouroff, May / Chatel, Elisabeth, *Monuments sculptés en France (IVe-Xe siècles), I.: Paris et son département*, Paris 1978. – Casartelli Novelli, Silvana, *I marmi altomedievali*, in: Nuove scoperte alla Novalesa, Raccolta di studi presentati al convegno per il 1250esimo dell'atto di donazione di Abbone alla abbazia benedettina, Chieri 1979, n. I, p. 47 s. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, n. 54, p. 89 ss. e passim. – Sopraintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, Torino: Scheda RA n. 44133 (P. Dianzani, 1990). – Delahaye, G.R., *Les sarcophages mérovingiens*, in: Naissance des arts chrétiens, Paris 1991, pp. 288–299.

S 7. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di transenna.

Provenienza: Il frammento è stato ritrovato reimpiegato nella muratura dell'altare, probabilmente seicentesco, della cappella di S. Maria, posta all'ingresso del monastero e attribuita alla sua fase iniziale (Pittarello, Micheletto, Wataghin 1979; Rava 1988). La morfologia della transenna può sollevare qualche riserva sulla sua attribuzione all'arredo liturgico della cappella, di dimensioni ridotte; il ruolo di questa nella vita liturgica del monastero (Micheletto 1982) potrebbe per contro giustificare la presenza di un pezzo di questa importanza.

Collocazione attuale: Torino, Museo di Antichità, Inv. n. 56935.

Dati tecnici: Calcare microcristallino bianco a grana media ricco in miche. Misure 17,3 x 14,1 cm, spessore 7 cm. La superficie presenta segni di scalpello a punta fine.

Datazione: Prima metà dell'VIII sec.

Bibliografia: Casartelli Novelli, Silvana, *La diocesi di Torino* (Corpus della scultura altomedievale VI), Spoleto 1974. – Pittarello, L. / Micheletto, E. / Wataghin Cantino, G., *Restauri e ricerche alla cappella di S. Maria dell'abbazia di S. Pietro della Novalesa*, in: Bollettino d'Arte, 1979, pp. 45–62. – Micheletto, E., *Le cappelle dell'abbazia della Novalesa: Architettura e schema distributivo*, in: Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Torino-Valle di Susa-Cuneo-Asti-Valle d'Aosta-Novara 1979), Roma 1982, pp. 103–113. – Casartelli Novelli, Silvana, *Nota su due nuovi frammenti relativi all'abbazia merovingia*, in: La Novalesa. Ricerche – Fonti documentarie – Restauri (Atti del Convegno-Dibattito, Abbazia della Novalesa 1981), Susa 1988, pp. 25–60. – Rava, A., *Intervento conservativo di intonaci antichi della cappella di S. Maria*, ibid., pp. 491–506. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, nn. 68 e 69, p. 68 ss. e passim. – Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, Torino: Scheda RA 44134 (P. Dianzani, 1990).

S 7. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di transenna

Il frammento, ricomposto da due pezzi combacianti, conserva l'angolo superiore di una transenna lavorata su entrambe le facce. La decorazione è costituita da arcatelle a giorno, perlate, sormontate da cornici fitomorfe separate da un listello piano; su una faccia (A) si trova un motivo a palmette a base semilunata e apici oculati, realizzate con intaglio a spigoli vivi, sull'altra (B) un tralcio vegetale con volute a cerchio quasi completo, rese con intaglio a superfici arrotondate, chiuso al fondo da un ricciolo, entro cui si collocano foglie trilobate; piccole foglie trilobate occupano anche gli spazi di risulta a lato degli archi.

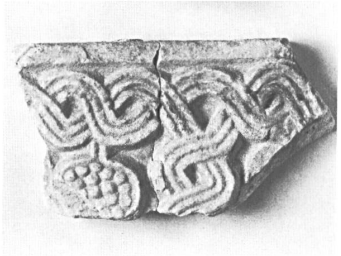
Il confronto con un pluteo e una transenna conservati al Museo di Arte Antica di Torino (Casartelli 1974, nn. 30 e 31, p. 94 ss.) consente di restituire anche per questa transenna uno schema a doppio ordine di arcatelle e per queste ultime un profilo a ferro di cavallo, definito da due riccioli aggettanti all'interno. Se singoli particolari possono confrontarsi con altri materiali piemontesi, liguri e milanesi, il sistema decorativo, di chiara matrice tardoantica e di forte valore simbolico, non trova altri esempi al di fuori di quelli citati, di provenienza sconosciuta, e di due frammenti della chiesa di S. Massimo a Collegno presso Torino (Casartelli 1974, nn. 28 e 29, p. 93 s.), con i quali il frammento novalicense ha una rispondenza puntuale anche nei modi dell'intaglio, tanto da giustificare l'ipotesi che i diversi pezzi siano opera della medesima bottega (Casartelli 1988).

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

S 8. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: frammento di pluteo

Cf. »Katalog frühmittelalterlicher Plastik Nr. 24«

Abb. 1: S 9. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di pluteo (A).
Abb. 2: S 9. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di pluteo (B).



S 9. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammenti di pluteo

I due frammenti, non combacianti, presentano identità di materiale e di intaglio, costituiscono parti diverse dello stesso schema decorativo e provengono da aree contigue della chiesa abbaziale: questo giustifica, sia pure con le dovute riserve, l'attribuzione ad un medesimo pluteo. Il frammento A, ricomposto di due parti combacianti, appartiene al settore superiore della lastra, quello B invece al settore inferiore, entrambi sono delimitati da un listello piano, di uguali dimensioni. La decorazione consiste in una trama di quadrangoli, formati da nastri a tre vimini intrecciati; i campi sono occupati da grappoli, uno chiaramente leggibile, gli altri ricostruibili sulla base di una esigua porzione del loro perimetro.

Nel frammento A i quadrangoli sono definiti da due nodi, in quello B da tre; questa irregolarità, che non incide sulle dimensioni dei campi, sostanzialmente uniformi, si riscontra anche nella lastra dell'altare di S. Vittore in Ciel d'Oro presso S. Ambrogio a Milano, che, nel contesto di un sistema decorativo vastamente diffuso con accezioni differenziate fra la seconda metà dell'VIII e il IX sec. (Kautzsch 1939; Casartelli 1974, P. 220 Ss.; Pani Ermini 1974, p. 149 ss.), costituisce un confronto puntuale anche per l'iterazione sullo stesso registro del medesimo riempitivo – il grappolo – e per la resa di questo con i chicchi inseriti in un perimetro a taglio triangolare (Casartelli 1979).

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

Provenienza: I due frammenti provengono dal vano contiguo al lato nord del presbiterio della chiesa abbaziale; il pluteo può essere attribuito a quest'ultima o alla cappella adiacente al suo lato settentrionale (per la quale cf. Cantino Wataghin 1988).

Collocazione attuale: Torino, Museo di Antichità, Inv. n. 56927 (A) e 56926 (B).

Dati tecnici: Il frammento A si presenta di spessore uniformemente ridotto, per lo sfaldamento della lastra secondo un piano di sedimentazione; la sua superficie è danneggiata da scheggiature e abrasioni. Calcare microcristallino bianco a grana media. A: 16,5 x 29 cm, spessore residuo 5,2 cm; B: 15,5 x 29 cm, spessore 12,2 cm. Il bordo superiore reca tracce di raspa. Sul frammento A si osservano minime tracce di colorazione rossastra, analoga a quella presente sul pluteo n. 10.

Datazione: Ultimo quarto dell'VIII sec.

Bibliografia: Kautzsch, Rudolf, *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, pp. 1–73. – Casartelli Novelli, Silvana, *La diocesi di Torino* (Corpus della scultura altomedievale VI), Spoleto 1974. – Pani Ermini, L., *La diocesi di Roma, La IV regione ecclesiastica* (Corpus della scultura altomedievale VII, 1), Spoleto 1974. – Cantino Wataghin, Gisella, *L'abbazia di Novalesa alla luce delle indagini archeologiche: verifiche e problemi*, in: Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale (XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, Torino 1985), Torino 1988, pp. 569–585. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, nn. 24 e 26, p. 106 ss. e passim. – Casartelli Novelli, Silvana, *I marmi altomedievali*, in: Nuove scoperte alla Novalesa, Raccolta di studi presentati al convegno per il 1250esimo dell'atto di donazione di Abbone alla abbazia benedettina, Chieri 1979, nn. 18 e 19, p. 59 ss. – Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, Torino: Schede RA 44125 e 44126 (P. Dianzani, 1990).

Abb. 1: S 10. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di cornice.
Abb. 2: S 10. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di pluteo.

Provenienza: Il frammento di pluteo proviene da uno strato di riempimento recente dell'ala sud del chiostro, il frammento di cornice dal riempimento del cavo di fondazione del perimetrale nord della chiesa abbaziale romanica, l'insieme doveva quindi appartenere agli arredi dell'abbaziale preromanica, forse alla recinzione presbiteriale della sua seconda fase (per la quale cf. Cantino Wataghin 1988).

Collocazione attuale: Torino, Museo di Antichità, Inv. nn. 56923 e 56929.

Dati tecnici: Il frammento di pluteo presenta la superficie abrasa in più punti ed il bordo a listello parzialmente scalpellato: l'andamento della superficie di rottura sembra suggerire l'originaria presenza dell'aggetto per l'incastro in un pilastrino; il frammento di cornice presenta una superficie molto consunta, tanto che l'intaglio originale si conserva intatto solo in pochi punti. Calcare microcristallino bianco con bande rossicce. Frammento di pluteo: 41,5 x 28,3 cm, spessore 10 cm; frammento di cornice: 18 x 32 cm, spessore 8 cm.

Datazione: Ultimo quarto dell'VIII sec.

Bibliografia: Casartelli Novelli, Silvana, *I marmi altomedievali*, in: Nuove scoperte alla Novalesa, Raccolta di studi presentati al convegno per il 1250esimo dell'atto di donazione di Abbone alla abbazia benedettina, Chieri 1979, nn. 17, p. 59 e 20, p. 61. – Buis, M., *Le motif de la »torsade liée au losange« dans le sud-est de la France et dans le reste de l'empire carolingien*, in: Cahiers Archéologiques XXX, 1982, pp. 71–80. – Cantino Wataghin, Gisella, *L'abbazia di Novalesa alla luce delle indagini archeologiche: verifiche e problemi*, in: Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale (XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, Torino 1985), Torino 1988, pp. 569–585. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, nn. 20,21, 23 e 32, pp. 65, 107 s. e passim. – Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, Torino: Schede RA 44124 e 44083 (P. Dianzani, 1990).

S 10. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammenti di pluteo e di cornice

Il frammento di pluteo conserva sul lato resti di un listello piano, che costituisce il bordo verticale del pluteo. La decorazione è costituita da un reticolato di quadrangoli, formati da due nastri a tre vimini intrecciati; i due campi residui, definiti da un solo nodo, sono occupati da una croce a bracci bisolcati e da una margherita a sette petali incavati, inserita in un cerchio; una seconda croce e una girandola sono conservate su due minuscoli frammenti attribuibili al medesimo pezzo. In ragione del materiale, non impiegato a Novalesa in altri pezzi, e delle caratteristiche dell'intaglio, si può attribuire allo stesso arredo un frammento di cornice, decorato con cerchi a tre vimini armodati, intersecati in diagonale da nastri bisolcati, che nel punto di incontro si fondono così da formare una crocetta, morfologicamente analoga a quella che occupa il campo quadrangolare del pluteo.

Lo schema decorativo del pluteo precedente (n. 9) è qui risolto con quadrangoli definiti da un solo nodo di nastri di larghezza maggiore e con un intreccio meno serrato. Non è possibile precisare se anche in questo caso gli elementi entro i campi fossero disposti secondo una sequenza verticale di file omogenee; per contro, la margherita è inserita in un perimetro circolare, a taglio triangolare, del tutto analogo a quello che chiude il grappolo nel pluteo precedente. Nella cornice il motivo dei cerchi intrecciati ai nastri diagonali, diffuso nell'VIII-IX sec. (Buis 1982), compare in una versione caratterizzata dall'intreccio particolarmente serrato dei nastri e dalla peculiare contaminazione fra intreccio vimineo e riempitivo proposta dalla crocetta entro i cerchi.

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

S II. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di pluteo.

S II. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di pluteo

Il frammento costituisce l'angolo di un pluteo, di cui conserva i due listelli piani di contorno, di larghezza diversa, e l'aggetto laterale per l'incasso in un pilastrino; la decorazione residua è costituita dalla voluta angolare di uno schema a girali, retto da tralci a tre vimini con legatura a nastro unico nei punti di inflessione; dal vimine interno della voluta, a quanto si può giudicare desinente in un ricciolo, si sviluppano tre foglie stilizzate a pale d'elica, bisolcate, facenti capo ad un bottone forato centrale; il campo fra due volute è occupato da un fiore gigliato nascente dalla legatura.

Mancano gli elementi per restituire la struttura della decorazione, che può essere stata tanto a sviluppo libero, con una seriazione regolare di girali, quanto organizzata simmetricamente ai lati di un fusto centrale, in entrambe le formulazioni è assai diffusa sulla fine dell'VIII e nel IX sec. (Kautzsch 1939 e 1941); in questo frammento si caratterizza per l'irregolarità del disegno – la voluta è deformata, compressa contro il listello di profilatura – e dell'intaglio, di profondità variabile e nel listello ora verticale, ora obliquo.

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

Provenienza: Il frammento proviene dallo strato di riempimento di una tomba addossata alla facciata della chiesa abbaziale preromanica (T 29), formato quando essa è stata tagliata da una seconda tomba (T 28), datata al IX sec. (Lambert 1989); deve quindi attribuirsi ad un arredo liturgico smantellato in quella occasione o poco prima, a seguito o di fatti occasionali (cf. le tracce di contatto con materiale combusto) oppure di interventi strutturali sul lato occidentale della chiesa (per i quali cf. Cantino Wataghin 1988).

Collocazione attuale: Torino, Museo di Antichità, Inv. n. 56920.

Dati tecnici: Il frammento presenta leggere abrasioni superficiali e estese tracce di contatto con materiale combusto su entrambi i lati. Calcare microcristallino bianco a grana media con orizzonti micacei; segni di scalpello a punta fine sul girale. 24 x 23 cm, spessore 8,5 cm.

Datazione: Seconda metà dell'VIII sec.

Bibliografia: Kautzsch, Rudolf, *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, pp. 1–73. – Kautzsch, Rudolf, *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte V, 1941, pp. 1–48. – Cantino Wataghin, Gisella, *L'abbazia di Novalesa alla luce delle indagini archeologiche: verifiche e problemi*, in: Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale (XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, Torino 1985), Torino 1988, pp. 569–585. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, n. 18, p. 85 e passim. – Lambert, C., *Le sepolture e il cimitero della chiesa abbaziale della Novalesa*, in: Archeologia Medievale XVI, 1989, pp. 329–356. – Soprindentenza ai Beni Archeologici dal Piemonte, Torino: Scheda RA 44123 (P. Dianzani, 1990).

S 12. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di pluteo.

S 12. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di pluteo

Provenienza: Il frammento è stato ritrovato reimpiegato, rovesciato, nel pavimento a lastre del XVIII sec. dell'attuale vano a sud del presbiterio della chiesa abbaziale; anche i due frammentini minori provengono dallo scavo della chiesa; il pluteo può essere attribuito all'arredo liturgico dell'abbaziale preromanica, probabilmente alla sua recinzione presbiteriale.

Collocazione attuale: Torino, Museo di Antichità, Inv. n. 59619.

Dati tecnici: Il frammento è danneggiato da una sfaldatura di notevoli dimensioni e da una lunga fessura, in corrispondenza della quale la superficie è scheggiata in più punti; il bordo esterno del listello è scalpellato. Calcare microcristallino bianco a grana medio-fine con venature marroni. 46,5 x 49 cm, spessore 9 cm. Sui vimini e sui gigli si notano segni di scalpello a punta fine.

Datazione: Fine VIII-IX sec.

Bibliografia: Kautzsch, Rudolf, *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, pp. 1–73. – Kautzsch, Rudolf, *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitialien*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte V, 1941, pp. 1–48. – Casartelli Novelli, Silvana, *La diocesi di Torino* (Corpus della scultura altomedievale VI), Spoleto 1974. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, n. 15, p. 84 s. e passim. – Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, Torino: Scheda RA n. 44122 (P. Dianzani, 1990).

Il frammento costituisce la parte angolare di un pluteo, cui sono attribuibili anche due piccoli frammenti con foglie trilobate, e conserva, delimitata su un lato da un listello piano, la voluta di una decorazione a girali, retta da tralci a tre vimini, con legature monosolcate nei punti di infiessione; dal vimine interno della voluta nascono quattro foglie stilizzate a pale d'elica, bisolcate, che fanno capo ad un bottone umbonato centrale, i campi esterni al tralcio sono occupati da fiori gigliati con petalo centrale alternativamente scavato e rilevato. Il disegno è accurato e regolare, improntato ad una certa stilizzazione, evidente nella terminazione semplicemente arrotondata della voluta che richiama il profilo delle foglie interne; la lavorazione, a fondo ribassato, associa gli spigoli vivi del tralcio portante alle superfici piane della voluta.

Come per il frammento precedente, mancano gli elementi per restituire la struttura della decorazione, che anche in questo caso può essere stata tanto a sviluppo libero, con una seriazione regolare di girali, quanto organizzata simmetricamente ai lati di un fusto centrale. In entrambe le formulazioni è assai diffusa sulla fine dell'VIII-IX sec. (Kautzsch 1939 e 1941); non è attestata nell'ambito della diocesi di Torino, dove peraltro parte dei marmi della basilica di S. Salvatore, di diversa iconografia, offrono un buon riscontro al modo di costruire il motivo decorativo con tagli perimetrali pressochè verticali, con un effetto di netto distacco dal fondo liscio, accentuato dalle superfici piane delle volute (Casartelli 1974, nn. 127–128 e 140–141, pp. 205 ss. e 218 ss.).

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

S 13. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di lastra.

S 13. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Frammento di lastra

Il frammento conserva una decorazione distinta in due campi affiancati di dimensioni diverse, riquadrati da listelli, l'uno, a destra, occupato da un albero con tronco rastremato scandito da 5 nervature e foglie lanceolate a duplice nervatura, l'altro, a sinistra, da una treccia di tre nastri a tre vimini.

Mancano gli elementi per precisare i particolari del sistema decorativo a specchiature giustapposte e il contesto originario di appartenenza del frammento, la sua iconografia trova confronto in un sarcofago di Trento (Rasmo 1981, p. 24, fig. 16), ma ciò non esclude che il pezzo novalicense sia invece da riferire ad un pluteo.

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

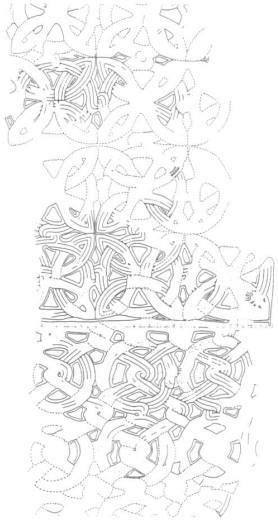
Provenienza: Il frammento è stato ritrovato reimpiegato, rovesciato, nel pavimento a lastre di XVIII sec. dell'attuale vano a sud del presbiterio della chiesa abbaziale; se pertinente ad un pluteo, può essere attribuito all'arredo della chiesa stessa.

Dati tecnici: La superficie del frammento è assai consunta, probabilmente a seguito di un suo reimpiego in un pavimento precedente al contesto di ritrovamento. Calzare microcristallino bianco a grana media. 35,5 x 52 cm, spessore 10,3 cm.

Datazione: Fine VIII-IX sec.

Bibliografia: Casartelli Novelli, Silvana, *I marmi altomedievali*, in: Nuove scoperte alla Novalesa, Raccolta di studi presentati al convegno per il 1250esimo dell'atto di donazione di Abbone alla abbazia benedettina, Chieri 1979, n. 3, p. 48 s. – Rasmo, Nicolo, *San Benedetto di Malles*, Bolzano 1981. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, n. 73, p. 68 e passim. – Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, Torino: Scheda RA 44129 (P. Dianzani, 1990).

Abb. 1: S 14. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Pluteo frammentario.
Abb. 2: S 14. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Pluteo frammentario, ipotesi di ricostruzione.



S 14. Novalesa (Italia), abbazia dei SS. Pietro e Andrea: Pluteo frammentario

Il pluteo, ricomposto da due frammenti principali non combacicanti (A, ricomposto da due frammenti, e B, ricomposto da sette frammenti) e da alcuni frammenti minori, presenta una decorazione ad intreccio scandita in due campi distinti. Un campo (frammento A, settore sinistro) è costituito di una rete formata da cerchi a tre vimini intrecciati, intersecati da nastri bisolcati, intrecciati a formare losanghe, l'altro (frammento A, settore destro e frammento B) di una rete di cerchi a tre vimini intrecciati, intersecati da croci di occhielli formate da nastri bisolcati; i due campi sono separati dai nastri marginali dei due intrecci, accostati e disposti con andamento rettilineo.

I moduli dei due intrecci sono diversi, così che la disposizione dei rispettivi elementi, peraltro regolari, presenta un unico allineamento, la frammentarietà del pezzo non consente di precisare quale fosse il significato di questo particolare nella composizione generale. Il primo motivo è abbastanza raro e, nell'insistenza sul tema dell'intreccio piuttosto serrato, appare come una versione più complessa di quello dei cerchi intrecciati intersecati da nastri in diagonale, comune tra VIII e IX sec. (Buis 1982), per il secondo, di vasta diffusione, non mancano confronti anche in ambito torinese, in particolare nei marmi della basilica di S. Salvatore (818–827), che costituiscono un riscontro puntuale del pluteo anche sul piano culturale (Casartelli 1979).

Donazione e testo: Gisella Cantino Wataghin, Torino

Provenienza: Il frammento A principali proviene da uno sterro all'esterno del chiostro, gli elementi di quello B sono stati ritrovati reimpiegati in una muratura dell'ala settentrionale del chiostro e frammisti a materiali di scarico presso la cappella di S. Eldrado, altri frammenti minori provengono dallo scavo della chiesa abbaziale. Il pluteo può dunque essere attribuito agli arredi liturgici della chiesa abbaziale preromanica, forse alla recinzione presbiteriale della sua seconda fase (cf. Cantino Wataghin 1988).

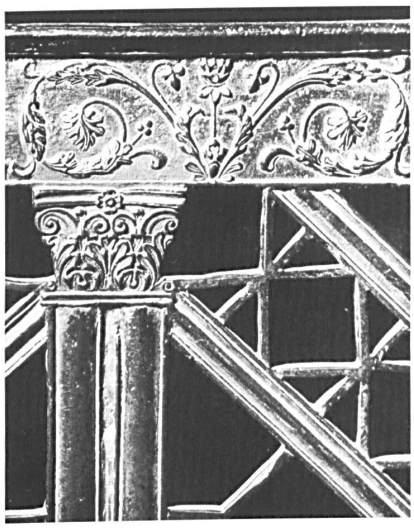
Collocazione attuale: Torino, Museo di Antichità, Inv. nn. 56934 e 56939.

Dati tecnici: La superficie del frammento A si presenta danneggiata da abrasioni e da zone di logorio, nonchè da una fascia di scalpellature lungo il bordo esterno, quella del frammento B è notevolmente consunta nelle ridotte porzioni esenti da scheggiature e abrasioni. Calcare microcristallino bianco con orizzonti micacei. Misure dei frammenti principali: 63 x 76,6 cm, spessore 12,7 cm; 62,5 x 49 cm, spessore 12,3 cm.

Datazione: Fine VIII-IX sec.

Bibliografia: Casartelli Novelli, Silvana, *I marmi altomedievali*, in: Nuove scoperte alla Novalesa, Raccolta di studi presentati al convegno per il 1250esimo dell'atto di donazione di Abbone alla abbazia benedettina, Chieri 1979, nn. 23 e 24, p. 64. – Buis, M., *Le motif de la »torsade liée au losange« dans le sud-est de la France et dans le reste de l'empire carolingien*, Cahiers Archéologiques XXX, 1982, pp. 71–80. – Cantino Wataghin, Gisella, *L'abbazia di Novalesa alla luce delle indagini archeologiche: verifiche e problemi*, in: Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale (XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, Torino 1985), Torino 1988, pp. 569–585. – Dianzani, Paola, *Sculture altomedievali dell'abbazia di Novalesa*, Tesi di Perfezionamento in Archeologia, inedita, Università di Torino, 1987/88, nn. 71 e 72, p. 60 ss., 112 s. e passim. – Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, Torino: Schede RA 44130 e 44131 (P. Dianzani, 1990).

S 15. Aachen (Deutschland), Pfalzkapelle: Akanthusranke des Brüstungsgitters



S 15. Aachen (Deutschland), Pfalzkapelle: Akanthusranke des Brüstungsgitters

Ausschnitt aus dem Fries eines »klassischen« (Braunfels) Brüstungsgitters des Aachener Domes: Acht ehemals vergoldete, stilistisch unterschiedliche Bronzegitter schliessen das Emporengeschoss gegen das Oktogon der Pfalzkapelle Karls des Grossen. Sie gehören – von Einhard (c. 26) erwähnt – zur originalen Ausstattung. Auf der Südost- und der Nordwestseite des Oktogons schmückt ein in sich geschlossenes, symmetrisch gebildetes Akanthusranken-Ornament im Rapport den Fries, der hier als reduziertes Gebälk auf korinthischen Kapitellen über den vier Feldern des Gitters liegt. Die genaue Herkunft des Motivs ist unbekannt. Meyer-Barkhausen sieht stilistische Parallelen zum Akanthusschmuck des Lebuinus-Kelches aus Deventer (Utrecht, Rijksmuseum Het Katharijnekonvent). Die zarte Akanthusranke gibt die enge Anlehnung an römische Bauornamentik zu erkennen (Ara Pacis). Braunfels dachte an die Kopie eines antiken Marmorreliefs. Die Lokalisierung der Bronzewerkstatt nach Aachen stützt sich unter anderem auf den verschollenen Fund einer Gussform (Braunfels; Roth). Der Zusammenhang mit Werken der Buchmalerei der Hofschule Karls des Grossen wird von Pawelec aufgezeigt. Den Versuch einer differenzierten Datierung der Gitter mit Trennung einer älteren, vor 796 begonnenen und einer jüngeren, nach 800 gearbeiteten Gruppe (Braunfels, 1965, S. 196) lehnt Pawelec (S. 144 ff.) ab. Sie vertritt eine Datierung aller acht Gitter »in die frühen neunziger Jahre des 8. Jahrhunderts« (S. 154).

Donation und Text: Leo Schaefer, Rheinbach

Originaler Standort: Aachen, Münster, Nordwest- und Südostgitter der Emporenbrüstung.

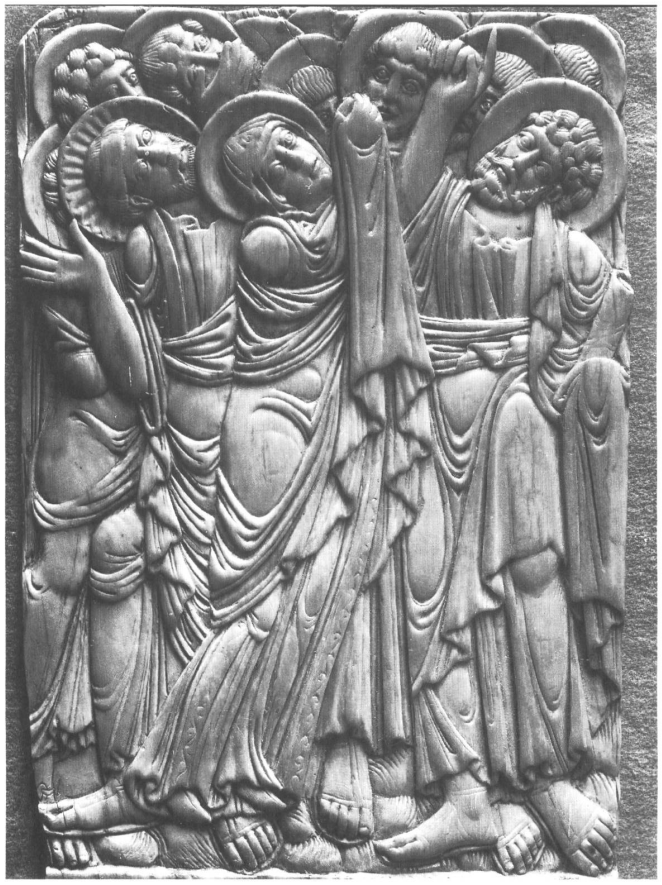
Technische Angaben zum Original: Bronze, jeweils in einem Stück gegossen; ursprünglich vergoldet. Höhe 1,22 m, Breite 4,19 m bis 4,92 m.

Technische Angaben zur Kopie: Gipsabguss eines Originalabgusses, 1:1, durch Restaurator Reinhold Keller, Brühl bei Köln. Masse des Ausschnittes: Breite 38,5 cm, Höhe 12,5 cm.

Datierung: Nach 800 (Braunfels), frühe neunziger Jahre des 8. Jh.s (Pawelec).

Literatur: Faymonville, Karl, *Das Münster zu Aachen*, in: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz X, 1, Düsseldorf 1916, S. 132 f. – Meyer-Barkhausen, Werner, *Ein karolingisches Bronzegitter als Schmuckzier des Elfenbeinkelches von Deventer*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 64, 1930/31, S. 244/8. – Braunfels, Wolfgang, *Karls des Grossen Bronzewerkstatt*, in: Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben, Bd. 3: Karolingische Kunst, hrsg. von W. Braunfels und H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 168–202. – Braunfels, Wolfgang, *Der Aachener Hof und seine Kultur*, in: Karl der Grosse, Werk und Wirkung, Aachen 1965, S. 24 und Kat.-Nr. 6. – Braunfels, Wolfgang, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1968, S. 135/7. – Mende, Ursula, *Die Bronzetüren des Mittelalters*, München 1983, S. 24. – Roth, Helmut, *Kunst und Handwerk im frühen Mittelalter: Archäologische Zeugnisse von Childerich I. bis zu Karl dem Grossen*, Stuttgart 1986, S. 73 ff. – Pawelec, Katharina, *Aachener Bronzegitter: Studien zur karolingischen Ornamentik um 800* (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 12), Köln 1990, S. 29 ff., S. 85 ff., S. 144 ff.

S 16. Elfenbeintafel: Fragment der »Himmelfahrt Christi«.



S 16. Elfenbeintafel: Fragment der »Himmelfahrt Christi«

Die Tafel gibt den unteren Teil der Himmelfahrt Christi wieder: Die Apostel sind eng um Maria geschart, die in ihrer Mitte gleichsam schwebend erscheint. Die schlanken Proportionen, die gestreckten Körper und die dicht gerafften Gewandfalten sind charakteristisch für den Stil der karolingischen Hofschule. H. Fillitz hat die Tafel eng mit dem Deckel des Lorscher Evangeliars (Rom, London), einem Hauptwerk der Zeit, zusammengebracht.

Von A. Goldschmidt wurde die Tafel als Gegenstück zu einer zweiten Tafel mit Kreuzigung und Frauen am Grab (Berlin / Florenz) verstanden, die allerdings von einem anderen Schnitzer gearbeitet sein müsse. Als Datierung wird das früheste 9. Jahrhundert angenommen.

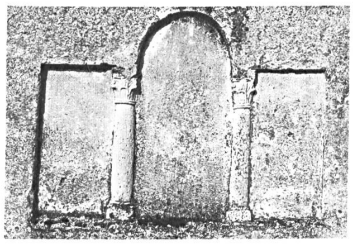
Donation und Text: Viktor H. Elbern, Berlin

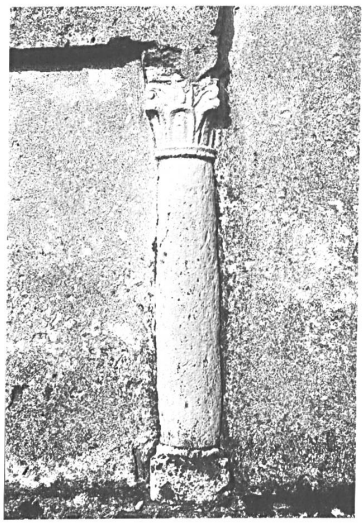
Standort: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Technische Angaben zum Original: Elfenbein, Höhe 14 cm, Breite 9,3 cm. Rahmen abgebrochen, oben besägt.

Technische Angaben zur Kopie: Gipskopie, 1:1.

Literatur: Goldschmidt, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Bd. I, Berlin 1914, Nr. 20. – Volbach, Wolfgang Fritz, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3. Aufl., Mainz 1976, Nr. 227. – Fillitz, Hermann, *Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Kaiser Karls des Grossen*, in: Aachener Kunstblätter 32, 1966, S. 20.





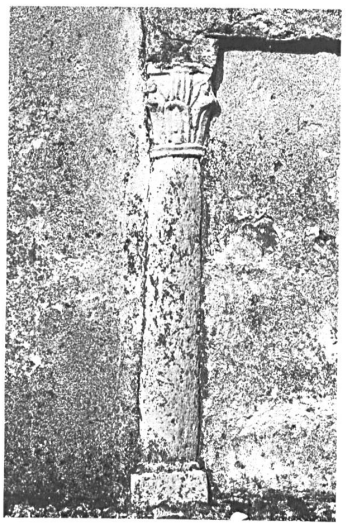


Abb. 1–3: S 18. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Serliana in facciata.

S 17–26. Ascona TI: La chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano

Introduzione generale cf. »Katalog frühmittelalterlicher Plastik Nr. 39«

S 17. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Transenna carolingia

Cf. »Katalog frühmittelalterlicher Plastik Nr. 39«.

S 18. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Serliana in facciata

Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

Collocazione attuale: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano III.

Dati tecnici: Eseguiti in materiale calcareo.

Datazione: IX secolo. Il Simona e il Gilardoni avanzavano dubbi relativi ad una datazione più tarda, vale a dire all'XI secolo, che per il caso specifico ci sembra di potere tranquillamente escludere.

Bibliografia: Stückelberg, E. A., *Langobardische Plastik*, Monaco 1909, p. 85, fig. 115. – Simona, Giorgio, *Note di Arte Antica del Canton Ticino*, Locarno 1913, p. 147. – Stückelberg, E. A., *Cicerone im Tessin*, Basilea 1918, p. 20. – Gilardoni, Virgilio, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1967, p. 194. – Idem, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. L'Alto Verbano. Il circolo delle isole*, Basilea 1979, vol. 2, p. 160. – Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, Bellinzona 1980, p. 11.

La serliana della facciata orientale – oggi completamente otturata – conserva due interessanti colonnine di recupero, completate da capitelli e basi.

Benché i due pezzi scultorei non si siano potuti esaminare da vicino, sembra di potere dire che si tratti di due strutture unitarie, presentanti diverse similitudini con le altre tre colonnine erratiche di cui parleremo nelle no. 21, 22 e 23.

Già viste dal Simona e dal Gilardoni, le due colonnine in questione – di forma rigorosamente circolare e prive di scanalature – presentano una base molto semplice. Il capitello invece mostra foglie e caulicoli stilizzati, che prendono spunto dal capitello composito classico.

Catalogo: Rossana Cardani, Massagno

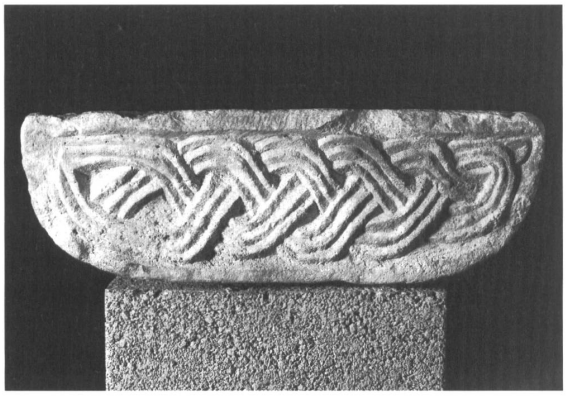


Abb. 1, 2: S 19. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio.

S 19. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio

Questo capitello si presenta ben conservato su tutti i quattro lati. Dalla caratteristica forma allungata, esso poteva completare una delle colonnine, ancora oggi conservate, dando così vita ad una colonna »a stampella« con doppio capitello. Tale particolarità la si può ipotizzare in quanto le dimensioni della base di questo tipo di capitello corrispondono a quelle della sommità dei capitellini ritrovati ancora integri sulle colonnine. Per quanto riguarda la decorazione, i due lati lunghi sono caratterizzati da un ricco intreccio a tre vimini, realizzati in rilievo. I lati corti vedono pure un tipo di intreccio analogo, che tuttavia è il risultato dell'intersecarsi di due motivi lanceolati, che sveltiscono – alleggerendola – la forma. Anche questo capitello è da fare risalire all'epoca carolingia.

Donazione: Ufficio Cantonale dei Monumenti Storici di Bellinzona e Museo Civico e Archeologico del Castello Visconteo di Locarno

Testo: Rossana Cardani, Massagno

Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

Collocazione attuale: Museo Civico e Archeologico del Castello Visconteo di Locarno.

Dati tecnici: Eseguito in materiale calcareo; lunghezza 38 cm, larghezza 18 cm, altezza 12,5 cm.

Datazione: IX secolo.

Bibliografia: Stückelberg, E. A., *Cicerone im Tessin*, Basilea 1918, p. 20. – Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi*. Indagini archeologiche, Bellinzona 1980, p. II.

Abb. 1, 2: S 20. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio.

S 20. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio

Questo capitello è di forma piuttosto regolare, vista la vicinanza di misura fra i quattro lati. Tre di questi lati sono decorati con motivi tra loro diversi, mentre il quarto lato è stato totalmente privato del motivo che probabilmente lo caratterizzava. Vista però la totale mancanza di indizi, non ci sentiamo neppure di escludere l'ipotesi che questo capitello fosse appoggiato con un lato ad una superficie muraria, e che pertanto non avesse mai posseduto un motivo decorativo. Andando con ordine, su di un lato troviamo un motivo ad intreccio simile a quello descritto sui lati minori del capitello no. 19. Nel nostro caso è tuttavia da segnalare che l'intreccio è più irregolare e pertanto il gioco di incastro risulta più morbido. Gli altri due lati – fra loro diversi – mostrano invece decorazioni semplici, che ricordano in parte il motivo vegetale vero e proprio e in parte un semplice caulicolo. Il primo di questi due lati infatti possiede un motivo vegetale simmetrico con alla base due piccoli caulicoli; il secondo invece – benché privo di caulicoli – è molto più complesso, in quanto il motivo pseudovegetale si fa ricco, dando così forma ad un vero intreccio. Tutte le tre facce decorate sono contornate da un profilo, che ne mette in risalto le decorazioni a rilievo.

Catalogo: Rossana Cardani, Massagno

Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

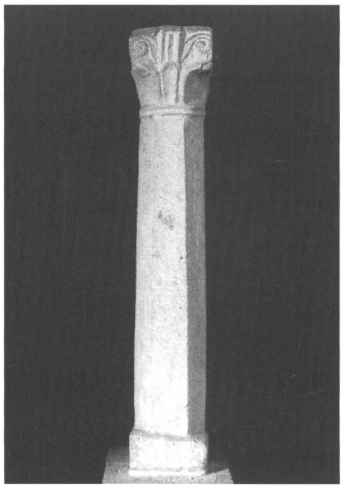
Collocazione attuale: Museo Civico e Archeologico del Castello Visconteo di Locarno.

Dati tecnici: Eseguito in materiale calcareo; parte alta 33 x 25,5 cm, parte bassa 15 x 15 cm, altezza 17 cm.

Datazione: IX secolo.

Bibliografia: Stückelberg, E. A., *Langobardische Plastik*, Monaco 1909, p. 84, fig. 112. – Stückelberg, E. A., *Cicerone im Tessin*, Basilea 1918, p. 20. – Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, Bellinzona 1980, p. 11.

S 21. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello e colonnina carolingie.
S 22. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello e colonnina carolingie (?).



Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

Collocazione attuale: Museo Civico e Archeologico del Castello Visconteo di Locarno.

Dati tecnici: Eseguiti in materiale calcareo; la colonna misura 74 cm (compresa la base) ed ha un diametro di 13 cm, mentre il capitello ha una superficie piana di 15,5 x 15,5 cm e un'altezza di 13 cm.

Datazione: IX secolo.

Bibliografia: Stückelberg, E. A., *Langobardische Plastik*, Monaco 1909, p. 85, fig. III. – Simona, Giorgio, *Note di Arte Antica del Canton Ticino*, Locarno 1913, p. 147. – Stückelberg, E. A., *Cicerone im Tessin*, Basilea 1918, pp. II e 20. – Gilardoni, Virgilio, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1967, p. 194 e p. 591, fig. 12. – Idem, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. L'Alto Verbano. Il circolo delle isole*, Basilea 1979, vol. 2, p. 161 e ill. 183. – Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, Bellinzona 1980, p. II.

S 21. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello e colonnina carolingie

Oltre alle due colonnine riutilizzate nella serliana di facciata, la chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano possedeva almeno altri tre pezzi del genere, che oggi sono conservati fra il Museo del Castello Visconteo di Locarno e il Centro Sant'Amalia di Ascona. Il primo reperto è composto da una colonnina circolare – ricomposta nelle sue diverse parti – e da un piccolo capitello con motivo decorativo ad intreccio, caulicoli e foglie stilizzate angolari.

Riguardo alla funzione di queste colonnine si possono, a nostro modo di vedere, avanzare due ipotesi: la prima che esse appartenessero a delle bifore, la seconda che facessero parte di un pontile posto di fronte al coro. Nella seconda ipotesi, queste colonne sarebbero in stretto legame con i resti di transenna no. 17 e con i capitelli allungati, ritrovati sparsi.

Catalogo: Rossana Cardani, Massagno

Nr. S 22

Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I o II.

Collocazione attuale: Museo Civico e Archeologico del Castello Visconteo di Locarno.

Dati tecnici: Eseguiti in pietra calcarea di colore diverso rispetto a tutti gli altri pezzi erratici. Colonna: 69,5 cm (compresa la base), diametro 12,7 cm nella parte alta e 15,6 cm nella parte inferiore; capitello: superficie piana 15,5 x 15,5 cm, altezza 15 cm.

Datazione: IX o XI secolo (rifacimento).

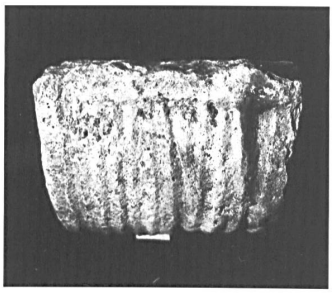
Bibliografia: Simona, Giorgio, *Note di Arte Antica del Canton Ticino*, Locarno 1913, p. 147. – Stückelberg, E. A., *Cicerone im Tessin*, Basilea 1918, p. 20. – Gilardoni, Virgilio, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1967, p. 194 e p. 591, fig. 12. – Idem, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. L'Alto Verbano. Il circolo delle isole*, Basilea 1979, vol. 2, p. 161 e ill. 183. – Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, Bellinzona 1980, p. II.

S 22. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello e colonnina carolingie (?)

La seconda colonnina, ritrovata fra il materiale erratico, è di forma ottagonale ed è conservata nella sua integrità. Quest'ultimo fatto permette di avanzare dei dubbi relativamente alla sua reale appartenenza all'epoca carolingia. Il perfetto stato di conservazione infatti induce ad ipotizzare che colonnina e capitello siano frutto di un rifacimento romanico – quando la chiesa subì delle modifiche anche dal punto di vista architettonico –, dove tuttavia si sarebbe rispettato il modello originale, almeno per il motivo decorativo del capitello.

Regolare nelle diverse facce del fusto, la colonnina presenta infatti un interessante ed elaborato capitello con foglie angolari miste a caulicoli e semplici scanalature.

Catalogo: Rossana Cardani, Massagno



S 23. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello e colonnina carolingie.
Abb. 1, 2: S 24. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio.

S 23. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello e colonnina carolingie

La terza ed ultima colonnina erratica è stata portata nel Centro Sant'Amalia di Ascona dalla casa parrocchiale del medesimo comune, dove era stata conservata per lunghi anni.

La forma del fusto è circolare, come quella della colonna no. 21. Il capitello è invece identico a no. 22, anche se il suo stato di conservazione è molto più deteriorato. Tale fatto non farebbe altro che a valorare l'ipotesi di un rifacimento romanico per il capitello e la colonnina no. 22, sulla base di un modello carolingio come quello qui descritto.

Donazione: Ufficio Cantonale dei Monumenti Storici di Bellinzona e Museo Civico e Archeologico del Castello Visconteo di Locarno

Testo: Rossana Cardani, Massagno

Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

Collocazione attuale: Centro Sant'Amalia di Ascona.

Dati tecnici: Eseguiti in materiale calcareo. Colonna: 64,5 cm (compresa la base), diametro 13 cm; capitello: superficie piana 12,5 x 12,5 cm, altezza 17 cm.

Datazione: IX secolo.

Bibliografia: Gilardoni, Virgilio, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1967, p. 194 e p. 591, fig. 13. – Idem, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. L'Alto Verbano. Il circolo delle isole*, Basilea 1979, vol. 2, ill. 24 a p. 27. – Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, Bellinzona 1980, p. 11.

S 24. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio

Questo interessante pezzo era stato riutilizzato nella muratura della chiesa attuale, come attesta una fotografia pubblicata da Virgilio Gilardoni.

Confrontando con la caratteristica forma allungata del capitello no. 19 si può trarre la conclusione che il capitello qui analizzato potrebbe essere rotto su uno dei lati minori. Ciò induce a pensare che esso sia stato utilizzato in momenti diversi, attribuendogli così funzioni di vario tipo. Non si esclude infatti che – sebbene la forma allungata lo sembri fare riferire ad una struttura »a stampella« – il taglio di uno dei lati minori lo abbia convertito ad uso di mensola, prima di diventare parte della muratura della chiesa. Queste tuttavia non sono che ipotesi di lavoro, che devono essere accettate con le dovute precauzioni.

Anche in questo caso i lati lunghi sono decorati con il motivo ad intreccio con il triplo vimini, ma a differenza di quanto visto nell'esempio no. 19, qui la superficie decorata risulta più compatta.

Il lato corto invece è semplicemente lavorato con scanalature poco profonde, che continuano anche nella parte inferiore, senza tuttavia raggiungere il settore centrale, dove si doveva avere il punto di appoggio con la colonnina.

Catalogo: Rossana Cardani, Massagno

Nr. S 24
Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

Collocazione attuale: Centro Sant'Amalia di Ascona.

Dati tecnici: Eseguito in materiale calcareo. Misura 24,5 x 15 cm nella parte alta e 20 x 12,5 cm in quella bassa, altezza 11 cm.

Datazione : IX secolo.

Bibliografia: Cf. 23.

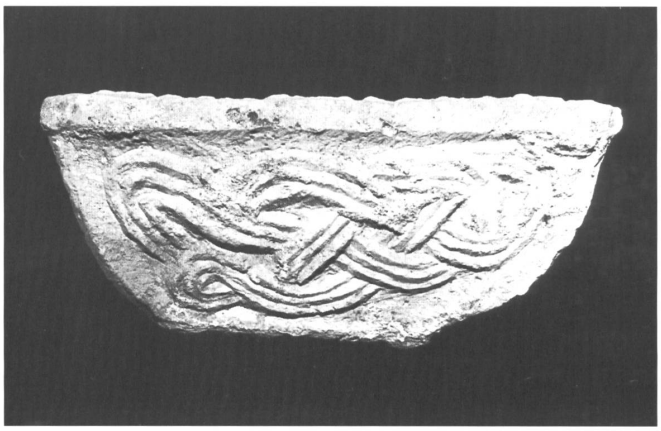


Abb. 1, 2: S 25. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio.

S 25. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio

È questo uno dei pezzi scultorei fra i meglio conservati, per quanto riguarda quelli ritrovati durante lo scavo del 1979. Infatti tutte le quattro facce mostrano il motivo decorativo ancora integro, e grazie a questo fatto si possono vedere riassunti in questo capitello i principali ornati già descritti nei vari esempi precedenti.

Un lato infatti mostra l'intreccio morbido che abbiamo ritrovato nel capitello no. 20. Nel nostro tuttavia il gioco è più complesso, vista la forma leggermente più allungata del capitello stesso. Il lato opposto al primo, mostra invece un motivo vegetale »ondulato«, anch'esso in parte avicinabile a quello di uno dei lati minori del capitello no. 20.

L'intreccio presente su uno dei lati minori è invece paragonabile a quello del capitello no. 19, mentre il lato rimanente è simile al quarto lato del capitello no. 20, con la sola eccezione dei caulicoli, che guardano verso il basso.

Collezione Sennhauser, Zurzach

Testo: Rossana Cardani, Massagno

Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

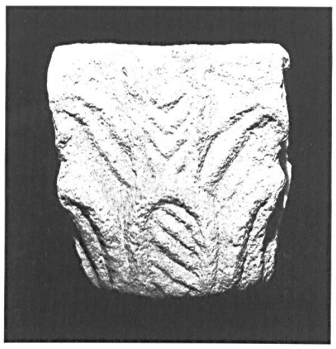
Collocazione attuale: Centro Sant'Amalia di Ascona.

Dati tecnici: Eseguito in materiale calcareo. Misura 24 x 33,5 cm nella parte alta e 15,5 x 16 cm nella parte bassa, altezza 14 cm.

Dati tecnici della copia: Copia in gesso, 1:1, eseguita da Beat Hug di Colombier.

Bibliografia: Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, Bellinzona 1980, p. 11.

Abb. 1, 2: S 26. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio.



S 26. Ascona TI, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano: Capitello carolingio

Questo piccolo capitello mostra con qualche piccola variante il modello decorativo già ritrovato nei due esempi no. 22 e 23. La variante sta nel fatto che la parte centrale – compresa cioè fra le diverse fogli angolari – non è semplicemente scanalata, bensì decorata con un motivo in diagonale o addirittura a lisca di pesce. La particolarità di questo piccolo capitello sta nel fatto che la sua parte superiore si presenta completamente incavata, cosa che induce a pensare che esso sia stato riutilizzato come acquasantiera.

Catalogo: Rossana Cardani, Massagno

Nr. S 26
Collocazione originaria: Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano I.

Collocazione attuale: Centro Sant'Amalia di Ascona.

Dati tecnici: eseguito in materiale calcareo. Misura 13,5 x 13,5 cm nella parte alta e 10 x 11,5 cm nella parte bassa, altezza 14 cm.

Datazione: IX secolo.

Bibliografia: Gilardoni, Virgilio, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1967, p. 194 e p. 591, fig. 13.– Idem, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. L'Alto Verbano. Il circolo delle isole*, Basilea 1979, vol. 2, ill. 24 a p. 27. – Donati, Pierangelo, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, Bellinzona 1980, p. 11.

S 27/28. Müstair, Klosterkirche St. Johann: Malschichtfolgen in der Darstellung eines karolingischen und romanischen Kopfes

Aufgrund jahrelanger Beobachtungen am Original konnten wir den Malvorgang an den karolingischen und romanischen Malereien erarbeiten. Kopiert wurden zwei karolingische Köpfe und einer aus romanischer Zeit. Angestrebt wurde nicht eine wissenschaftliche Kopie des heutigen Zustandes mit den Fehlstellen, sondern die geschlossene und vollständige Darstellung des ursprünglichen Bestandes. Zur Verfügung standen exakte Pigmentanalysen und stratigraphische Schichtabfolgen von Professor Dr. Franz Mairinger (Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Wien) und von Dr. Andreas Arnold (Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich).

Vor der Ausführung der ausgewählten Köpfe wurde das Thema so oft geübt, bis es für uns entsprechend dem Original in Freskotechnik zur Routinesache wurde. Um die Köpfe realistisch im Massstab 1:1 zu malen, haben wir zudem die verschiedenen Arbeitsphasen abgepaust und laufend mit der ausgeführten Phase verglichen. Die wichtigsten Details, wie etwa die erste Umrisszeichnung, wurden sogar direkt in das frische Intonaco durchgedrückt. Dies entspricht allerdings nicht der originalen Arbeitsweise, wurde aber zugunsten einer exakten Wiedergabe des Originales in Kauf genommen. Sämtliche Farbwerte sind auf Mustertafeln solange ausprobiert worden, bis sie im Trockenzustand mit dem Original übereinstimmten.

Eine Abguss-Sammlung für Hans Rudolf Sennhauser

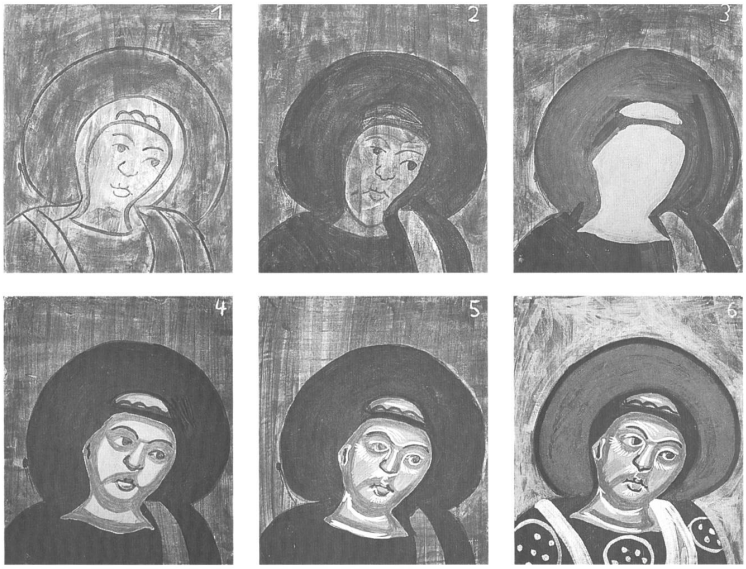


Abb. 1–6: S 27. Müstair, Klosterkirche St. Johann: Malschichtfolge am karolingischen Beispiel des Kopfes des Hl. Stephanus.

S 27: Müstair, Klosterkirche St. Johann: Malschichtfolge am karolingischen Beispiel des Kopfes des Hl. Stephanus

Der Kopf des Hl. Stephanus befindet sich auf der karolingischen Malschicht in der Südapsis innerhalb der Szene »Stephanus wird vor den Hohenpriester gebracht und angeklagt«.

1. Knappe Umrisszeichnung mit rotem Ocker auf grauer Veneda. Der Nimbus wurde mit dem Zirkelschlag ausgeführt.
2. Flächiges Anlegen der Untermalung mit rotem Ocker für den Nimbus und das rote Gewand innerhalb der Umrisszeichnung.
3. Anlegen des Inkarnats und des Lokaltones für den Nimbus (roter Ocker, mit Kalk aufgehellt).
4. Auftrag des zeichnerischen Verdaggio (ein Gemisch aus gelbem Ocker und Pflanzenschwarz) und der Binnenzeichnung mit rotem Ocker im Gesicht.
5. Setzen der Weisshöhungen im Gesicht mit einem Gemisch aus Sumpfkalk und Kreide (Biancho San Giovanni).
6. Malen des Lokaltones für das rote Gewand, der weissen Brokatmuster und des Clavus. Ferner flächiger Auftrag der Farbe für den Nimbus und des flüchtig gestrichenen Blauhintergrundes, in der Rekonstruktion ein Gemisch aus Kalk und Kobaltblau als Imitation von Ägyptisch Blau mit Kalk.

Donation und Text: Oskar und Eva Emmenegger, Zizers, als Beitrag des Institutes für Denkmalpflege, ETHZ.

Originaler Standort: Müstair, Klosterkirche St. Johann, Südapsis, karolingische Malschicht.

Technische Angaben zum Original: Fresko.

Technische Angaben zur Kopie: Freihändig nachgemalte Sequenz aus 6 Einzeltafeln, welche die Malschichtenabfolge der karolingischen Originale dokumentieren. Anhand der Originale erarbeitet und auf Kalkmörtel nachgemalt von den Restauratoren Oskar und Eva Emmenegger, Zizers, 1993. Fotos von Rufino Emmenegger, Merlischachen.

Datierung des Originals: Um 830.

Abb. 1–8: S 28. Müstair, Klosterkirche St. Johann: Malschichtfolge am romanischen Beispiel des Kopfes des Hl. Petrus.

S 28: Müstair, Klosterkirche St. Johann: Malschichtfolge am romanischen Beispiel des Kopfes des Hl. Petrus

Der Kopf des Hl. Petrus befindet sich auf der romanischen Malschicht in der Mittelapsis innerhalb der Szene »Grablegung des enthaupteten Johannes«.

1. Knappe, aber genaue Umriss- und Binnenzeichnung mit rotem Ocker, direkt auf das gut geglättete, frische Intonaco ausgeführt.
2. Flächiges Anlegen der Untermalungen für die Kasel, den Inkarnatston, die Haare und den grauen Hintergrund (Veneda).
3. Nachziehen der Binnenzeichnung mit rotem Ocker auf dem Inkarnatston. Ist der Inkarnatston noch frisch, so ist er transparent und lässt die Intonacozeichnung durchscheinen.
4. Es folgen die ersten Schattenlasuren im Gesicht und am Hals, wo sie entsprechend der romanischen Kalligraphie mit parallel nebeneinander gemalten Linien aufgereiht sind.
5. Auftragen des Lokaltones für die Kasel und die Weisstönungen im Gesicht und am Unterkleid.
6. Auftragen der Haare, wobei für die Übergänge in das Gesicht bereits Ansätze der Coiffur angedeutet sind.
7. Malen der Coiffur der Haare und Nachziehen der Binnenzeichnung im Gesicht mit rotem Ocker.
8. Malen des blauen Hintergrundes mit waagrechten und horizontalen aneinandergereihten Streifen. Malen der Brokat- und Stickmuster der Kasel und Ausführen der schwarzen Konturzeichnungen an den Gewändern, am Kopf und an den Augenbrauen.

Donation und Text: Oskar und Eva Emmenegger, Zizers, als Beitrag des Institutes für Denkmalpflege, ETHZ.

Originaler Standort: Müstair, Klosterkirche St. Johann, Mittelapsis, romanische Malschicht; in der Szene »Grablegung des enthaupteten Johannes«.

Technische Angaben zum Original: Fresko.

Technische Angaben zur Kopie: Freihändig nachgemalte Sequenz aus 8 Einzeltafeln, welche die Malschichtenabfolge der romanischen Originale dokumentieren. Anhand der Originale erarbeitet und auf Kalkmörtel nachgemalt von den Restauratoren Oskar und Eva Emmenegger, Zizers, 1993. Fotos von Rufino Emmenegger, Merlischachen.

Datierung der Originale: 2. Hälfte 12. Jh.

S 29. Marmoutier (Frankreich), Abteikirche: Symbolische romanische Plastik.

S 29. Marmoutier (Frankreich), Abteikirche: Symbolische romanische Plastik

Die in zweifarbigen, weissroten Sandstein gemeisselte Figurengruppe befindet sich heute im Westwerk der ehemaligen Abteikirche, wo sie 1974 in die Westwand links, d.h. nördlich des Eingangs, eingemauert wurde. Ursprünglich halbkreisförmig, wurde der Stein in etwas mehr als einem Drittel der Höhe schräg abgesägt; nur der untere Teil ist erhalten. Das Wesentlichste der Darstellung kann abgelesen werden, da nur die obere Gesichtshälfte der mittleren Figur fehlt. Das gesamte Geschehen war in eine halbkreisförmige Torsade eingeschrieben, die links und rechts aussen anhebt. In diesem Rahmen sind drei halbplastisch gearbeitete Personen dargestellt.

Die als Brustbild wiedergegebene mittlere Figur überragt die Nebenfiguren, die nur ab Schulterhöhe abgebildet sind und die Zwickel des Rundbogens ausfüllen. Mund, Augen, Stirn und Haare der mittleren Gestalt fehlen. Von ihrem Gesicht ist nur mehr das Kinn mit dem kurzen, bauschigen Bart zu sehen. Mit ihrer Rechten umfasst sie einen breiten runden Stab, während sie mit ihrer Linken ein grosses Buch an die Brust drückt. Auffallend sind einige Vertiefungen bzw. Löcher und Einschnitte (für die Verschlussplatte des Buches) oder Zusätze, z.B. eine Protuberanz an dem Mittelfinger der rechten Hand (ein Ring), die unmöglich auf Verstümmelungen zurückgeführt werden können.

Der Kopf der Person zu seiner Rechten wirkt ernst und traurig, trotz gepflegtem, jugendlichem, bartlosem Gesicht, vollen, faltenlosen Wangen, grossen, mandelförmigen Augen und kleinem Schmollmund. Die breite, regelmässige Stirn ist bis über die Ohren von dem vertikal geritzten Bord einer dicht an der runden Schädeldecke anliegenden Mütze überzogen. Die rechte Hand presst einen rechteckigen Gegenstand an den Hals.

Standort: Abteikirche Marmoutier/Maurimonasterium, Elsass (Frankreich, Departement Bas-Rhin), eingemauert an der nördlichen Innenseite der Westwand im romanischen Westwerk, in etwa 1,50 m Höhe.

Technische Angaben zum Original: Sandstein; früher bemalt und verziert. Wurde im 19. Jh. zunächst als Eckbaustein in einem Gebäude des Abteiareals verwendet, war danach verschollen und konnte nach Abbruch dieses Gebäudes im August 1973 in einem Garten wiederaufgefunden werden. Länge 86 cm, Höhe links 30 cm; Höhe rechts 24 cm, Tiefe etwa 20 cm.

Datierung: Schwierig; vorromanisch? 10. oder 11. Jahrhundert?

Literatur: Thomann, Marcel, *Une sculpture du haut moyen âge retrouvée à Marmoutier*, in: Pays d'Alsace, Cahiers de la Société d'histoire et d'archéologie de Saverne et environs, Cahier 84, IV, 1973, p. 11 à 14, 3 planches. Eine Rezension ist m. W. nicht erschienen, aber Spezialisten wie Louis Grodecki oder Robert Will haben sich schriftlich und mündlich mit den Konklusionen einverstanden erklärt.

Der Kopf im rechten Zwickel ist zwar ebenfalls von Missmut geprägt, aber sonst im absoluten Gegensatz zu seinem Gegenüber: grobschlächtig, mit übergrossen Augenhöhlen und hervorstehenden Brauen und Nasenbein. Mit ihrer in das Bogenfeld hereinragenden linken Hand umfasst die Gestalt ihren langen herabhängenden Bart.

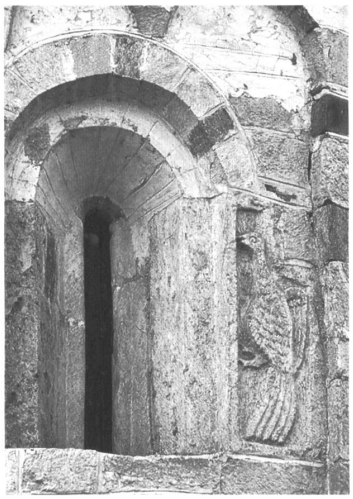
Herkunft: Die angedeutete Halbkreistorsade sowie die sorgfältige Verzierung lassen auf den Rest eines Tympanonreliefs einer relativ engen Tür schliessen, durch welche Pilger in einen mit den drei Figuren in Verbindung stehenden sakralen Raum eintraten. Die Skulptur könnte ursprünglich bemalt und mit eingelassenen Steinen oder farbigen Glas- und Metallstücken verziert gewesen sein, z.B. am Verschluss des Buches, an den Ringen, an den Handschuhen, am Stab oder am Kragenrand.

Interpretation: Die Personen zu Seiten der Hauptfigur sind durch romanische und frühgotische Skulpturen bekannte Symbolfiguren, welche die beiden Hauptlaster der Zeit verkörpern. Links wird der morgenländische, heidnische oder jüdische Wucherer mit der »Kappe« (s. die »cappi« der karolingischen Urkunden), dem Besitz und Reichtum alles bedeuten, vorgestellt: er presst seine rechteckige Börse an sich. Eine nur im Streiflicht zu erkennende sternförmige Marke auf der linken Wange des bartlosen Gesichtes lässt auf eine typisch morgenländische Schminkmaske schliessen. Die Figur rechts tritt an manchen romanischen und gotischen Kapitälen und Skulpturen in Erscheinung und symbolisiert das Böse in Form der Sittenlosigkeit und des ausschweifenden Lüstlings (le »luxurieux barbu« der Literatur). Beide Figurentypen sind im Elsass öfter vertreten, in Guebwiller, Rosheim, Neuwiller und noch ein zweites Mal in Marmoutier, wo sie den Turm des berühmten romanischen Westwerks auf der Höhe der Nebengiebel links und rechts symbolträchtig einrahmen.

Die zentrale Hirtenfigur welche die beiden »Unglücklichen« überragt, ist der Verkünder der Heilsbotschaft, mit welcher die Laster überwunden werden. Seine gespreizte Hand mit dem gewollt überdimensionierten »romanischen« Daumen weist auf das Evangelium hin, das im geistigen und räumlichen Mittelpunkt der Skulptur steht.

Es ist anzunehmen, dass die mittlere Gestalt des Tympanons den Hl. Leobardus darstellt der das Christentum in das Land brachte und dem der Sieg über die heidnischen Laster verdankt wird. Der Hl. Leobardus ist der Gründer des Klosters. Ihm wird die heilsbringende Verkünderrolle zuerkannt. Sein Grab unter dem Chor der Abteikirche konnte von den Pilgern besucht und verehrt werden. Über den Abbruch der Leobarduskapelle, deren Reste heute als archäologische Krypta freigelegt und zu besichtigen sind, gibt es ein offizielles Protokoll. Die Nachfolger des damaligen Abtes haben mit Bedauern berichtet, dass dabei alle historisch, religiös oder archäologisch wichtigen Zeugnisse zerschlagen oder zerstreut worden seien. Dem Zufall ist es zu verdanken, dass ich die Skulptur im August des Jahres 1973 in einem Garten wiederentdeckte und in die Abteikirche zurückführen konnte.

Donation und Text: Marcel Thomann, Strassburg



S 30. Prugiasco-Negrentino TI, Kirche San Carlo: Pfauenrelief.

S 30. Prugiasco-Negrentino TI, Kirche San Carlo: Pfauenrelief

San Carlo war die ursprüngliche Tauf- und Pfarrkirche von Prugiasco im Bleniotal, hoch über dem Dorf gelegen. Die alte Kirche befindet sich am ehemals stark begangenen Weg über den Passo di Nara, der früher das Bleniotal mit der Leventina verband. Seit der Unterwerfung der Südtäler durch die Urner unterstand dieser Passweg bis zum Jahre 1798 – und damit auch die Kirche San Carlo – der urnerischen Herrschaft. Am freistehenden Glockenturm der Kirche erinnert heute noch ein stark verblasster Uristier an jene Zeitepoche. In den Visitationsakten Carlo Borromeos figuriert San Carlo als »ecciesia Santi Ambrosi«. Die Kirche war also ursprünglich dem Mailänder Erzbischof Ambrosius (340–397) geweiht gewesen. Nach der Heiligsprechung Borromeos (1610) erfolgte eine Neuweihe der Kirche zu Ehren dieses Heiligen. Das Gotteshaus wird in den Akten erstmals im Jahre 1224 erwähnt. Zwei nebeneinanderliegende Apsidensäle (der ältere aus dem späten 11. oder frühen 12. Jahrhundert, der zweite aus dem 13. Jahrhundert) sind durch Arkaden miteinander verbunden. Äusserlich fällt die Kirche durch ihre beiden dem Talgrund zugekehrten romanischen Apsiden auf. Die ältere, nördlich liegende Apside ist mit Blendbögen und Rundbogenfriesen geschmückt. Am nördlichen Gewände ihres Apsisfensters befindet sich – wohl seit der Bauzeit – das Reliefbild eines aufrechtstehenden Pfaues, der sich der Fensteröffnung zuwendet. Die Plazierung dieses Bildes geschah nicht zufällig. Die frühen Christen erblickten im Pfau ein Symbol der Auferstehung und des ewigen Lebens. Im Herbst verliert der Pfau alle seine Federn, um sie im Frühjahr wieder neu zu erhalten. Der Kirchenvater Augustin glaubte gar, das Fleisch des Pfaues sei unverweslich. Eine Vielzahl von Pfauendarstellungen findet sich deshalb auf Katakombenfresken, auf Sarkophagen, auf Grabstelen und auf Mosaiken frühchristlicher Kirchen (Rom, Ravenna, Aquileia). Schon in vorchristlicher Zeit wurde der Pfau seines ausfächernden Radschweifes wegen als Sonnensymbol betrachtet. Die Plazierung der Pfauendarstellung am nach Osten gerichteten Apsisfenster von San Carlo möchte die Kirchenbesucher an die Auferstehung Christi am Ostermorgen erinnern.

Donation und Text: Gottfried Geissberger, Zürich

Standort: Negrentino, Gemeinde Prugiasco TI im Bleniotal, ehemalige katholische Pfarrkirche S. Ambrogio, heute San Carlo, Pfauenrelief am nördlichen Fenstergewände der älteren Apsis.

Technische Angaben zum Original: Höhe schätzungsweise 1 m.

Datierung: Spätes 11. oder frühes 12. Jahrhundert.

Literatur: Schmid, Ernst, *Tessiner Kunstführer, Band 5: Leventina, Riviera, Blenio*, Frauenfeld 1950, S. 101 ff. – Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.), *Kunstführer durch die Schweiz, Bd. 2*, 5. Aufl., Bern 1976, S. 455–458. – Mohr, Gerd Heinz, *Lexikon der Symbole*, Düsseldorf/Köln 1979.

S 31. Avignon F, cloister of Notre-Dame-des-Domes (?): Marble Capital

There are three historiated faces: 1) a bearded figure, possibly David the Psalmist, seated on a throne playing a harp, with the inspiring dove. 2) a female figure, possibly the Virgin on her way to the meeting of the Visitation, riding a horse; 3) a female figure, leading the horse by one hand and holding an eagle in the other.

Donation and text: Paul & Renate Woudhuysen-Keller, Cambridge, England

Abb. 1–4: S 31. Avignon (France), cloister of Notre-Dame-des-Domes (?): Marble Capital.

Herkunft: Frankreich, wahrscheinlich vom Kreuzgang von Notre-Dame-des-Domes, Avignon.

Standort: Fitzwilliam Museum, Cambridge, England. Vermächtnis von A. John Hugh Smith, vermittelt durch National Art Collections Fund, 1964. M. 1-1964.

Technische Angaben zum Original: Marmor; 30 x 24 cm.

Technische Angaben zur Kopie: Portlandsteinmehl, 1:1, von Techniker M. Buckley und J.R. Bourne, Fitzwilliam Museum, Cambridge, England, 1995.

Datierung: 2. Hälfte 12. Jh.

Bibliographie: London, Royal Academy of Arts, *Exhibition of French art 1200–1900*, London 1932, p. 18, no. 39. – London, Royal Academy of Arts, *Commemorative catalogue of the exhibition of French art, 1200–1900, 1932*, London 1933, p. 210, no. 1000. – Taylor, M.R., *»A marble capital from the Toulouse region«*, in: Burlington Magazine 106, November. 1964, p. 539, illus. nos. 71–73. – *Fitzwilliam Museum annual report*, 1964, p. 5, illus. plate 3. – *National Art Collections Fund annual report*, 1964, p. 16. – Borg, Alan, *»A further note on a marble capital in the Fitzwilliam Museum«*, in: Burlington Magazine 110, June 1968, pp. 312–16, illus. nos. 6–8.

Abb. 1, 2: S 32. Zürich, Grossmünster: Reiterstandbild am Nordturm.

Originaler Standort: Zürich, Grossmünster, im Mittelalter Chorherrenstift St. Felix und Regula. An der Flanke des nördlichen Frontturms, der, nach seiner Funktion Glockenturm genannt, das Geläute von Stift und Stadt barg, hatte der Reiter dicht unter der um 1150 erbauten Glockenstube seinen prominenten Platz. Er passte – bis zum neugotischen Turmaufbau von 1783/86 – zum repräsentativ ganz aus Säulenarkaden in zwei Geschossen gestalteten Turmabschluss.

Technische Angaben zum Original: Der Reiter ist an Ort und Stelle aus drei grossen liegenden Quadern des Baues gemeisselt. Immer wieder hat man sich über die ganz geringen Substanzverluste – an der Nase des Mannes, an der Schwertspitze, an der Konsole – gewundert und über die Kühnheit des frei gearbeiteten Zügels unter dem Pferdehals. Man dachte an einen speziellen Stein oder eine besondere Behandlung desselben. Alle Untersuchungen, insbesonders durch den Petrographen Prof. Francis de Quervain, haben ergeben, dass der Stein dem am obern Zürichsee abgebauten übrigen Material entspricht und keine besondere Bearbeitung erkennen lässt.

Angaben zur Kopie: Die Kopie des Kopfes aus grau bemaltem Gips entstand bei der Abgiessung des ganzen Werkes anlässlich der 1936 begonnenen Aussenrestaurierung der Nordseite des Grossmünsters; 1:1.

Datierung: Der von Reinle 1969 aus stilistischen und geschichtlichen Gründen vorgeschlagene Ansatz: Antelamiwerkstatt um 1180. Dem ist auch Gutscher 1983 gefolgt, und als neueste Bestätigung ist die Denkmalgeschichte Claussen 1994 zu nennen.

Literatur: Keller, Ferdinand / Vögelin, Salomon, *Das Grossmünster in Zürich, Nachträgliche Bemerkungen und Historische Notizen*, Zürich 1844. – Vögelin, Salomon, *Das Alte Zürich, Bd. I*, 2. Aufl., Zürich 1878, S. 287. – Zimmermann, M.E., *Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897, S. 159. – Futterer, Ilse, *Gotische Bildwerke in der deutschen Schweiz 1220–1440*, Augsburg 1930, S. 108. – Gantner, Joseph, *Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. I*, Frauenfeld und Leipzig 1936, S. 245–246. – Wiesmann, Hans/ Hoffmann, Hans, *Das Grossmünster in Zürich*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXXII, Nr. 1–4, Zürich 1937–1942, S. 66–68. – Escher, Konrad, *Die Kunstdenkmäler in der Schweiz, Kt. Zürich, Bd. IV: Die Stadt Zürich, Erster Teil*, Basel 1939, S. 117. – Francovich, Geza de, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano 1952, S. 464–465. – Reinle, Adolf, *Der Reiter am Zürcher Grossmünster*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 26, 1969, Nr. 1, S. 21–46. – Gutscher, Daniel, *Das Grossmünster in Zürich: Eine baugeschichtliche Monographie* (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 5, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Bern 1983, S. 132–133. – Reinle, Adolf, *Der romanische Reiter am Zürcher Grossmünster*, in: Die Zähringer, Schweizer Vorträge und neue Forschungen, hrsg. von Karl Schmid, Redaktion Alfons Zettler (Veröffentlichungen zur Zähringer Ausstellung Freiburg i.Br. 1986, Bd. III), Sigmaringen 1990, S. 3–14. – Claussen, Peter Cornelius, *Kompensation und Innovation: Zur Denkmalpro-*

S 32. Zürich, Grossmünster: Reiterstandbild am Nordturm

Das an der Nordflanke des Turmes 20 m über dem Boden angebrachte Bildwerk, in Hochrelief aus drei Quadern des Baubestandes wachsend, ist denkmalhaft isoliert, was durch die Darstellung von vier Konsolen unter den Hufen des Pferdes unterstrichen wird. Auf dem kraftvollen Hengst im Passgang sitzt ein jugendlicher Reiter in zivilem Gewand, mit Schwert an seinem Gurt, die schräg nach oben weisende Rechte geöffnet, die Linke am Zügel vor der Brust haltend. Der gesamte Habitus der Figuren von Tier und Reiter sowie sämtliche Details weisen direkt und auch in der künstlerischen Qualität auf die Werkstatt des Benedetto Antelami, insbesondere auf das signierte und inschriftlich 1178 datierte Relief der Kreuzabnahme im Dom zu Parma. Obwohl schon M.E. Zimmermann 1897 in seinen Darlegungen zur oberitalienischen Plastik diesen Zusammenhang des Zürcher Reiters konstatiert hatte, beharrte die um 1930 einsetzende Beschäftigung mit dieser Plastik hartnäckig an einer Anknüpfung an die französische Gotik. Der Zuweisung an die Antelamischule um 1180 durch Reinle 1969 und der Ablehnung einer Datierung in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts für den nahtlos mit dem Bauwerk verbundenen Reiter ist auch Gutscher in seiner Grossmünstermonographie von 1983 gefolgt.

Eine Frage für sich ist die ikonographische und funktionelle Deutung des Zürcher Reiters, welcher das älteste erhaltene Reiterstandbild nördlich der Alpen ist und den Auftakt bildet zur Reihe derartiger rätselvoller Bildwerke aus dem 13. Jahrhundert. Das Neueste dazu bietet die Abhandlung von P.C. Claussen 1994. Reinle hat für die Deutung des Zürcher Werkes auf seinen Standort am romanischen, kirchlichen und profanen Campanile Zürichs hingewiesen und auf den möglichen Auftraggeber, den Stadtherrn Berchtold IV. von Zähringen (1173–1186). Durch viele Aufenthalte in Pavia muss ihm die dort als Stadt-Emblem dienende antike Bronzegruppe des »Regiosole« gut bekannt gewesen sein. Ihren Typus mit ausgestreckter Rechter wiederholt der romanische Zürcher Reiter als Herrschaftssymbol.

Donation und Text: Adolf Reinle, Pfaffhausen

blematik im 13. Jahrhundert am Beispiel der Reitermonumente in Magdeburg und Bamberg, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hrsg. Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Bd. I, Frankfurt a.M. 1994, S. 565–586, spez. 568–569.

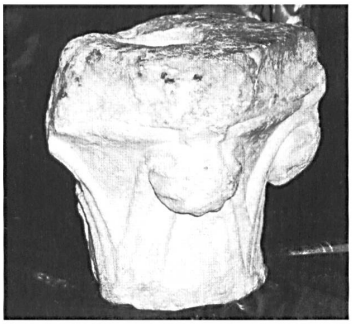
S 33: Jàk (Ungarn), St. Georgskirche: Kapitell.

Standort: Benediktinerkirche St. Georg in Jàk, Ungarn.

Technische Angaben zur Kopie: Foto von Endre Székely, Basel

Datierung: 1. Hälfte 13. Jh.

Literatur: Hootz, R., *Kunstdenkmäler in Ungarn*, Budapest 1974 – Derecsényi Dezsö, *Romanesque architecture in Hungary, Budapest 1974.* – Derecscnyi, Dezsö, Jàk, Szombathely 1939.



S 34. Portugal: Frühgotisches Knospenkapitell.

Originaler Standort: Unbekannt, 1993 in Lissabon im Kunsthandel erworben.

Technische Angaben zum Original: Marmorblock aus der Umgebung von Estrezoz (Alentejo), Portugal. Höhe 19,5 cm, Breite 18 cm, Tiefe "17 cm.

Datierung: Ende 12. Jahrhundert.

S 33: Jàk (Ungarn), St. Georgskirche: Kapitell

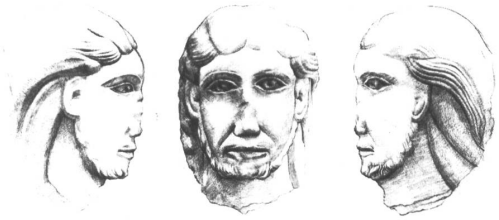
Um 1210 gründete Màrton Nagy von Jàk ein Benediktinerstift, dessen Abt 1223 urkundlich erwähnt wurde. Im ersten Bauabschnitt wurde die Nordwand der Kirche aufgezogen, in der zweiten Bauperiode entstanden die Chöre, die Umfassungsmauern, die zweitürmige Fassade und die Bündelpfeiler des Innenraumes. Aufgrund des Mongolensturmes wurden 1241 die Arbeiten unterbrochen und später von einer lokalen Werkstatt vollendet. Die Weihe der Kirche erfolgte im Jahr 1256. 1532 beschädigten die Türken die Kirche und schlugen zwei Apostelstatuen die Köpfe ab. Infolge der wiederholten türkischen Angriffe entvölkerte sich 1562 die Abtei. Ab 1660 liess der Abt Ferenc Folnay die Kirche renovieren. Die Umfassungsmauer der Kirche trägt das Wappen des Abtes mit einer Inschrift und der Jahreszahl 1663. Bei der Wiederherstellung 1896–1904 wurden zahlreiche Einzelelemente ausgetauscht und die Türme mit neuen Helmen versehen.

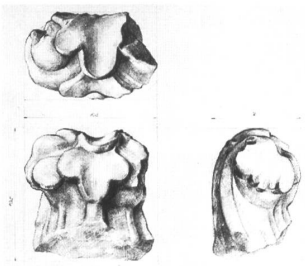
Die Kapitelle gehören zu den schönsten Werken der romanischen Bauplastik. Prächtig ist das reichgeschmückte westliche Hauptportal. In der Turmhalle findet man Fresken: Christus mit den Aposteln und Engel, die die Seele eines Verstorbenen zum Himmel tragen. Ein Fresko im Chor stellt St. Georgs Kampf mit dem Drachen dar. Alle Malereien stammen aus dem 13. Jh.

Donation und Text: Endre Székely, Basel

S 34. Portugal: Frühgotisches Knospenkapitell

Donation: Stephan Gratwohl, Lissabon





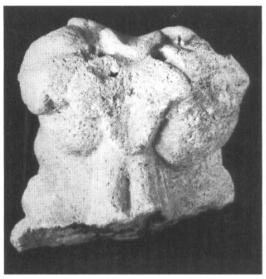


Abb. 1: S 35. Vértesszentkereszt (Ungarn), Benediktinerabtei: Bärtiger Männerkopf (Christus); zeichnerische Dokumentation.
Abb. 2, 3: S 35. Vértesszentkereszt (Ungarn), Benediktinerabtei: Kapitellknospe (b) in Photographie und zeichnerischer Dokumentation.

S 35. Vértesszentkereszt (Ungarn), Benediktinerabtei: Bärtiger Männerkopf und Kapitellplastik

Christuskopf: Rundplastischer Kopf, vielleicht eine Portalskulptur(?). In Stein gehauen, hinten senkrecht, beim Hals waagerecht abgebrochen. Gesicht mit vollen Wangen und fein gewölbter Stirn. Über der rechten Augenbraue und um die geschlossenen Lippen eingeritzte Konturlinie. Die eingetieften Augenhöhlen sind länglich, die Augäpfel rund, gebohrt. Zwischen Nase und Mundwinkel leicht einschneidende Falte. Ein kurzer Bart zieht sich von dem einen Ohr über den Unterkiefer bis zum anderen Ohr. Die Haare sind hinter die Ohren gekämmt und fallen – hinter dem linken Ohr gewunden – herab.

Das Heiligkreuzmünster des mächtigen adeligen Geschlechtes Čsàk wurde im Gebirge Vértes, an der Stelle eines schlichteren Vorgängerbaues im 1. Drittel des 13. Jahrhunderts errichtet. Die auffallendste Eigenartigkeit der dreischiffigen, spätromanischen, aber teilweise bereits im Stil der Frühgotik geschmückten Pfeilerbasilika ist der kleeblattförmige Grundriss des Chores, der von D. Dercsényi mit den Kreuzzügen in Zusammenhang gebracht wird. Das Gebäude fügt sich allerdings in eine Gruppe der ungarischen spätromanischen Kirchenarchitektur (Esztergom, Ŏcsa, Kalocsa II. Kathedrale, Aracs usw.) gut ein. Die Restaurierung seiner Ruine ist zur Zeit im Gang.

In der Bauplastik der Benediktinerabtei und seiner Kirche unterscheidet die Forschung zwei grundsätzliche Komponenten: »konservative« spätromanische Elemente und Merkmale der französischen Frühgotik. Aufgrund der ersteren wird die Bauplastik im allgemeinen (E. Kozàk, D. Dercsényi) mit der Ersztergomer Werkstatt in Zusammenhang gebracht, obwohl diese Feststellung von E. Marosi bezweifelt bzw. modifiziert wird. Er schliesst die Möglichkeit aus, die in Vértesszentkereszt tätigen Meister mit ihren frühgotischen Kollegen in Esztergom gleichzusetzen; lediglich die »konservative« Schicht des Stilgefüges von Vértesszentkereszt sei den von Esztergom ausgegangenen Steinmetzen zuzuschreiben. Alle Forscher (G. Entz, D. Dercsényi, E. Kozàk) sind sich hingegen einig darüber, dass diese Bauplastik letzten Endes französischen Einfluss widerspiegelt, wobei E. Marosi u.a. in bezug auf die weitgeöffneten, kugeligen und gebohrten Augen auch auf bayrische Vorbilder (Regensburg, St. Emmeram) hinweist. Zu beachten ist dabei die Meinung von I. Kōfalvi, die sich dem Problem der Herkunft von einem völlig anderen Gesichtspunkt aus annähert: Da alle Steinmetzarbeiten der Kirche aus einem anderswo nicht verwendeten, harten Kalkstein gefertigt worden sind, vermutet er hier die Tätigkeit einer selbständigen, nicht lokalen Bildhauergruppe.

Fundorte: Vértesszentkereszt, Benediktinerabtei, Grabungsfunde von Eva Mezösi-Kozàk (1964/65): Christuskopf: aus der westlichen Vorhalle der Kirche. Genauer originaler Standort noch nicht identifiziert. – Kapitellfragment a: aus dem südlichen Seitenschiff. – Kapitellfragment b: aus dem Querhaus. – Kapitellfragment c: aus dem nördlichen Seitenschiff. – Kapitellfragment d: aus dem südlichen Seitenschiff.

Standort: Aufbewahrt im Kuny Domokos Museum, Tata: Christuskopf: Inv.-Nr. 74.1.310. – Kapitellfragment a: Inv.-Nr. 94.1.404 (LAHU 514.8). – Kapitellfragment b: Inv.-Nr. 94.1.408 (LAHU 514.18). – Kapitellfragment c: Inv.-Nr. 74.1.312 (LAHU 514.6) – Kapitellfragment d: Inv.-Nr. 74.1.311.1 (LAHU 514.35)

Technische Angaben zu den Originalen: Christuskopf: Harter Kalkstein. Stark beschädigte Oberfläche, Nase und Mund leicht beschädigt. 23,5 x 15,5 x 15 cm. – Kapitellfragment a: Harter Kalkstein; 10,5 x 10,3 x 7 cm. – Kapitellfragment b: Harter Kalkstein; 11,6 x 11,5 x 7,5 cm. – Kapitellfragment c: Harter Kalkstein; 9,6 x 9 x 7 cm. – Kapitellfragment d: Harter Kalkstein; 7,3 x 6,5 x 6,3 cm.

Technische Angaben zur Kopie: Die Bleistiftzeichnungen (in Naturgrösse) wurden von Mária Réti, Kunstwissenschaftlerin des Ungarischen Landesdenkmalamtes, gefertigt in einer von ihr selbst erarbeiteten Technik, die sowohl wissenschaftliche als auch ästhetische Erfordernisse erfüllen kann. Mit dieser Methode werden die hervorragenden Denkmäler für das Lapidarium Hungaricum (LAHU), den Katalog mittelalterlicher Steinmetzarbeiten aufgenommen. Fotos: Robert Hack (Ungarisches Landesdenkmalamt). Die Foto des Christuskopfes musste wegen technischer Schwierigkeiten verkleinert werden; die übrigen ungefähr in Naturgrösse.

Datierung: Anfang / 2. Viertel des 13. Jh.

Literatur: Zur Benediktinerkirche und -abtei im allgemeinen: Dercsényi, Dezsö / Zàdor, Anna (Hrsg.), *A magyarországi muvészet története I-II [Die Geschichte der Kunst in Ungarn]*, Budapest 1970. – Kozak, Eva, *A vértesszentkereszti románkori templom*

feltárása [Le dégagement de l'église romane de Vértesszentkereszt], in; Archaeologiai Ertesito 97, 1970/2, p. 272–290. – Mezösi-Kozak, Eva, *A vértesszentkereszti bencés apatsagi templom [Die Kirche der Benediktinerabtei von Vértesszentkereszt]*, in: Muveszet XX, 1979/5, p. 12–14. – Dies., *A vértesszentkereszti apatsag [Die Abteikirche des Benediktinerordens in Vértesszentkereszt]* (Muvészettörténet-Muemlékvédelem V), Budapest 1993. Zu den Steinmetzarbeiten: Marosi, Ernö / Toth, Melinda (Hrsg.), *Arpad-kori kőfaragvanyok [Steinmetzarbeiten aus der Arpadenzeit]*, Székesfehérvar 1978, p. 221–222, 227, Kat.-Nr. 158, Abb. 38. – Kőfalvi, Imre, *Kőfaragokrol és kőbanyakrol [Von Steinmetzen und Steinbrüchen]*, in: Epités-Epiteészettudomany XII, 1980/1–4, p. 257, Abb. 9. – Marosi, Ernö, *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*, Budapest 1984, p. 128–129, Abb. 306. – *Pannonia Regia: Muveszet a Dunantulon [Kunst und Architektur in Pannonien] 1000–1541*, Ausstellungskatalog, Budapest 1994, p. 177, Kat.-Nr. 1-94.

Doch lässt sich an der aussergewöhnlich grossen Menge der Figuralplastik in Vértesszentkereszt ablesen, dass es sich um Produkte auf recht unterschiedlichem Niveau arbeitender Meister handelt. Der dargestellte Christuskopf ist eines der qualitätsvollsten Stücke; er hebt sich von den ähnlichen Köpfen durch einen weicheren Stil sowie durch eine naturnahe bildhauerische Auffassung ab. Das Gesicht ist feiner gegliedert, die Detailformen wirken organischer. Sein Meister von reifem Formgefühl hat – sofern es sich auf der stark abgetragenen Oberfläche überhaupt beobachten lässt – vielerlei und ausgezeichnete Werkzeuge verwendet.

Fragmente von frühgotischen Knospen- und Blattkapitellen: Sie deuten die ersten Ansätze der Gotik an dem im wesentlichen noch romanischen Gebäudekomplex an. Als Parallelen zu den kleinen Einbohrungen pflegt man französische Beispiele aus dem 12. Jahrhundert anzuführen, es werden sogar die Kapitelle selbst aus Frankreich hergeleitet. Die Form der aus energisch gewundenen, aufeinanderfallenden, fleischigen Mehrpassblättern bestehenden Kapitelle ist vorderhand nicht genau rekonstruierbar. Das stark fragmentarische Material befindet sich zur Zeit in Bearbeitung.

a) Aus Ranken emporsteigende Blätter. Die obere Oberfläche unbearbeitet – hier hat man die Deckplatte gesetzt.

b) Oben ein Dreipassblatt, darunter an den beiden Seiten aus Ranken herauswachsende Knospen.

c) Zwei Dreipassblätter, darüber ein kleineres mit zwei Knospen.

d) Oben Dreipassblatt, daneben an den beiden Seiten je eine Knospe.

Donation: Ungarisches Landesdenkmalamt, Judith Tamàsi, Budapest

Text: Judith Tamàsi aufgrund mündlicher Informationen von Eva Menzösi-Kozàk, Ungarisches Landesdenkmalamt, Budapest.

S 36. Castle of the Monfort (Israel): Crusader's Head.

Fundort: Von den Ausgrabungen des Metropolitan Museum of Art, New York in Monfort castle (Qala'at el Querin), 1926.

Standort: Rockefeller Museum in Jerusalem, Israel, No. 65, Chamber J.

Technische Angaben zum Original: Speckstein; Höhe 13 cm, Tiefe 14 cm.

Technische Angaben zur Kopie: Gips, eingetönt, 1:1.

Datierung: 13. Jh.

Bibliographie: Dean, B., *A Crusader's Fortress in Palestine*, in: Bull. of Metropolitan Museum of Art, Sept. 1927, Part II, pp. 28 and 32, fig. 30. – Boase, T.S.R., *Kingdoms and Strongholds of the Crusaders*, New York 1972, pp. 180, 188, figs. 121–122. – Setton, K.M. / Hazard, H. W., *A History of the Crusaders: The Art and Architecture of the Crusaders States*, Madison Wisconsin 1977, IV, pp. 69–117. – Prawer, J., *The Latin Kingdom of Jerusalem*, London 1972, pp. 308–312.

S 36. Castle of the Monfort (Israel): Crusader's Head

Young male head from the Castle of the Monfort, XIIIth century, from the excavations of the Metropolitan Museum of Art, New York at Monfort (Qala'at el Querin), 1926.

The head is broken off sharply below the chin, the neck being missing. Wears a rounded cap, rising in the center to a point, which has been broken off. Square chin. Pupils of eyes indicated by lead circles. The marks of the chisel are prominent all over the face. The excavators suggest it may have been a corbel.

The Monfort castle was bought by the Teutonic knights in 1228, and than rebuilt. Situated next to the city of Acre, which was a leading artistic center from the beginning of the thirteenth century it is most probable that the sculpture came from Acre. Demonstrating contemporaneous artistic routines of the Ile-de-France the head can indeed be compared to two thirteenth century heads recently found in Acre. In addition the several keystones depicting vegetal motifs in situ in the Monfort castle demonstrate similarities to the same motifs on the Nave Capitals in the cathedral of Reims and the capitals of the north portal in Chartres Cathedral.

Donation and text: Nurith Kenaan, Tel-Aviv

S 37. Grossdietwil LU, Pfarrkirche St. Johannes d.T.: Fenstergewände aus St.-Urban-Backsteinen.

Originaler Standort: Grossdietwil LU, Pfarrkirche St. Johannes d. T., Fenstergewände.

Heutiger Standort: Historisches Museum Luzern, Inv.–Nr. HMLU 764.2, 3 und zweimal 6.

Technische Angaben zum Original: Vier Werkstücke, gebrannter Ton, formgepresst und modelverziert. Masse zusammengestellt: Höhe 102 cm, Breite 61 cm, Tiefe 17 cm.

Technische Angaben zur Kopie: Gipskopie, 1:1, hergestellt von der Restauratorin Petra Nirmaier, Kantonsarchäologie Luzern, 1995.

Datierung: Um 1260 (Schnyder).

Literatur: Liebenau, Theodor von, *Zur Geschichte des Backsteinbaues in der Schweiz: Funde in Grossdietwyl*, in: ASA 4, 1880–1883, S. 80–82. – Rahn, Johann Rudolf, *Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler IX: Canton Luzern*, in: ASA 5, 1881–1887, S. 163. – Zemp, Josef, *Die Backsteine von S. Urban*, SA aus der Festgabe zur Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898, Zürich 1898, S. 138 Abb. 28, S. 139–140. – Schnyder, Rudolf, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban* (Berner Schriften zur Kunst VIII), Bern 1958, Abb. 2b vor S. 17, S. 61, 65 ff. – Reinle, Adolf, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. V: Das Amt Willisau*, Basel 1959, S. 108 Abb. 100, S. 110. – Div. Autoren, *Alltag zur Sempacherzeit: Innerschweizer Lebensformen und Sachkultur im Spätmittelalter*, Ausstellungskatalog Historisches Museum Luzern, Luzern 1986, S. 79 Kat.-Nr. 57, S. 232 Kat.-Nr. 316.

S 37. Grossdietwil LU, Pfarrkirche St. Johannes d.T.: Fenstergewände aus St.-Urban-Backsteinen

In den Jahren 1880–81 musste die Pfarrkirche St. Johannes der Täufer in Grossdietwil LU einem Neubau weichen. Einzig der Turm blieb bestehen und wurde in die neue Anlage integriert. Beim Abbruch der Sakristei kam ein vierteiliges Gewände eines Rundbogenfensters aus modelverzierten St.-Urban-Backsteinen zum Vorschein, welches in Wiederverwendung als Rahmung einer Nische gedient hatte. Die Werkstücke der Formen Schnyder VII, XXI und zweimal XVI wurden geborgen und gelangten nach Luzern, wo sie heute im Historischen Museum aufbewahrt werden. Sie tragen auf der Rückseite einen umlaufenden Falz. Unter den Modeldrucken sind nebst geometrischen (Radmuster, Zickzackband) und vegetabilen Motiven (Schnyder Kat. Nr. 11–14: Herzpalmetten, Weinranken, Rebenblätter mit Knospen und Blüten) auch verschiedene figürliche Darstellungen vertreten (Schnyder Kat. Nr. 17–20: Leopard, Greif, Löwe, Elefant). Besondere Erwähnung verdient die doppelt vertretene Darstellung der Fabel vom Wolf in der Schule. Der Wolf trägt das Gewand eines Klosterschülers. Er wendet sich vom ihm gegenübersitzenden klösterlichen Lehrer ab. Seine ganze Aufmerksamkeit gilt – seiner Natur entsprechend – nicht dem vor ihm geöffneten Buch mit den Buchstaben des Alphabetes, sondern dem in der linken oberen Bildecke stehenden Lamm. Die dargestellten Figuren werden in der Inschrift im oberen Bildteil bezeichnet: »Lamp . LVPVS./ mḠR . hER / RORIS«: das Lamm, der Wolf und der Lehrer (magister erroris; zur Interpretation vgl.: ASA 1886, S. 243 f.).

Donation: Kanton Luzern, Amt für Denkmalpflege und Archäologie

Text: Jürg Manser, Luzern

S 38. Spiez BE, Schloss: Ritzzeichnung mit Reiterfigur.

S 38. Spiez BE, Schloss: Ritzzeichnung mit Reiterfigur

Im sogenannten Wohngemach des Wehrturmes im Schloss Spiez öffnet sich in der Südostwand eine Kaminnische, deren Wände mehrere Graffiti aufweisen. Die Ritzzeichnung an der rechten Seitenwand zeigt einen nach links trabenden Reiter. Er sitzt im Turniersattel, dessen Stege vorn und hinten aufragen. Von der Rüstung ist nur die Ringpanzerhose sichtbar; die Brünne wird vom dreieckförmigen Schild verdeckt. Der Reiter trägt einen Topfhelm mit Sehschlitzen und einem Pentagramm. Das Zimier besteht aus Streitäxten, Keulen, Löwenzähnen und Bändern. An der zum Angriff gesenkten Stechstange weht eine Speerfahne mit steigendem Löwen. Es dürfte sich um das ältere Wappen der Ringgenberger handeln. Der Schild dagegen zeigt keine heraldisch deutbaren Zeichen. Das Pferd, mit Stirnwehr und Stollenhufen, bewegt sich im »walap«. Da das Schwert fehlt, wird es sich wohl um einen Knappen beim Reiterspiel handeln, der Vorübung zum »Tjost«.

Die Ritzzeichnungen wurden 1939 bei der Restaurierung des Turmes vom Architekten Otto Schmid und dem Schlossverwalter Alfred Heubach entdeckt. Hinter der zugemauerten Kaminnische waren die Graffiti unversehrt geblieben und konnten von Paul Hofer untersucht und besprochen werden. Auf Grund von Stilmerkmalen des Helmes gelangte er zum Schluss, sie könnten um 1265 entstanden sein. Er wies auch darauf hin, dass diese »intimen, kostbar unbefangenen Zeugnisse des Privatlebens einer gerade hierin nirgends leicht zu belauschenden Zeit«, unbedingt geschützt werden sollten.

Das geschah 1987: Der Restaurator Georg Stribrski füllte den Hohlraum zwischen der dünnen Hartgips-Rückwand und dem Mauerwerk mit einem Gemisch von mineralischem Verputzfestiger, Kalk, Quarz und Marmormehl. Von den so gefestigen Graffiti stellte er Abgüsse aus Silicon-Kautschuk her und montierte sie in der Form von Türflügeln vor den Originalen. Die abschliessbaren Flügel erlauben jederzeit eine Überprüfung der Originale und bieten zugleich einen optimalen Schutz. Weitere Abgüsse wurden im Staatsarchiv Bern eingelagert.

Donation: Stiftung Schloss Spiez

Text: Hans Rudolf Hubler, Bern

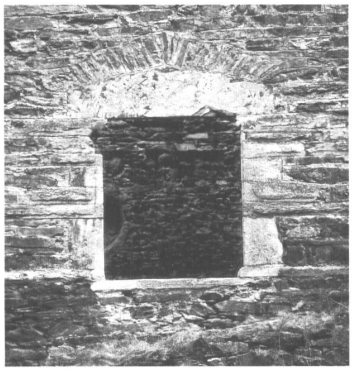
Originaler Standort: Spiez, Wehrturm des Schlosses, Kaminnische in der Südostmauer des Wohngemaches.

Technische Angaben zum Original: Mit Nägeln, Pfeil- oder Lanzenspitzen in Hartgips geritzte Zeichnung.

Technische Angaben zur Kopie: Ausschnitt (83 x 69 cm) des Abgusses, 1:1, aus Silicon-Kautschuk, Restaurator: Georg Stribrski, Tafers.

Datierung: Um 1265 (Paul Hofer).

Literatur: Hofer, Paul, *Die Graffiti im Spiezer Schlossturm*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 2, 1940/2. – Heubach, Alfred, *Schloss Spiez*, Stiftung Schloss Spiez, Spiez 1975.



S 39. Neuburg bei Untervaz GR: Sturzstein.

S 39. Untervaz GR, Burgruine Neuburg: Sturzstein

Der Sturz des Eingangsportals am wehrhaften Palas der Burgruine Neuburg besteht auf der Fassadenseite aus einer grossen, auf der Längsseite stehenden Steinplatte. Diese wird von zwei konsolartig vorspringenden, bossierten und mit Hängeröllchen verzierten Steinen getragen. Die Sturzplatte ist oben giebelförmig zugerichtet. Ein Entlastungs-»Bogen« folgt in geknicktem Verlauf der Giebelform.

Während die Fassadenfläche aus rot-bräunlichem Bruchstein besteht, sind die Portaleinfassung, die Eckverbände der Gebäudekanten und die Kanten der wichtigeren Öffnungen durch helle Hausteine hervorgehoben. Die Fugen sind mit einem kalkreichen Mörtel knapp verfüllt und mit der Kelle nachgezogen. Kellenstriche zeichnen auch die fehlende linke untere Ecke der Sturzplatte in der diese ergänzenden Mörtelfläche nach.

Das Portal gehört zum ursprünglichen Bestand des Gesamtbaues. Dieser wird von Poeschel in die erste Hälfte (Burgenbuch), bzw. anfangs des 14. Jahrhunderts (Kdm GR VII) und von Clavadetscher/Meyer ins ausgehende 13. Jahrhundert datiert.

Grosse stehende Sturzplatten kommen in der mittelalterlichen Profanarchitektur Rätiens häufig vor und sind, anders als hier, häufig von ebenfalls stehenden Steinplatten-Gewänden begleitet. Hinsichtlich der Abmessungen und der Sorgfalt der Ausgestaltung kommt dem Portal der Neuburg kein anderes gleich.

Donation und Text: Lukas Högl, Zürich

Originaler Standort: Burgruine Neuburg, Untervaz GR, bergseitige Fassade (Nordwest).

Technische Angaben zum Original: Dünnbankiger, marmorisierter Schrattenkalk. Höhe 78 cm, Breite 325 cm, Stärke 26 cm.

Technische Angaben zur Kopie: Zeichnung (nach Pause) von Mattia Hellmüller, Mesocco-Leso. Filzstift (Edding) und Rapidographentusche auf Polymatt Zeichenfolie 120 cm x 424 cm.

Datierung: Ausgehendes 13. Jh. (Clavadetscher / Meyer) bzw. Anfang oder erste Hälfte des 14. Jh.s (Poeschel).

Literatur: Poeschel, Erwin, *Das Burgenbuch von Graubünden*, Zürich/Leipzig 1929/30, S. 59, 174–176. – Ders., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. VII*, Basel 1948, S. 401. – Clavadetscher, Otto. P. / Meyer, Werner, *Das Burgenbuch von Graubünden*, Zürich/Schwäbisch Hall 1984, S. 313–315. – de Quervain, Francis, *Gesteinsarten an historischen Bau- und Bildwerken der Schweiz: Aufzeichnungen 1954–1982, Band I Graubünden*, Zürich 1983, S. 288. – Högl, Lukas, *Fenster, Tür und Zugang einiger Burgen der Schweizer Alpentäler*, in: Fenster und Türen in historischen Wehr- und Wohnbauten: Kolloquium des Wissenschaftlichen Beirats der Deutschen Burgenvereinigung (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung: Reihe B, Schriften; Band 4) Stuttgart 1995, S 46–50.

Abb. 1, 2: S 40. Wien (Österreich): Siegel von Herzog Rudolf IV. von Habsburg (1339–1365), Haupt- und Rücksiegel des Pasticcios.

Datierung des Hauptsiegels: Vor der am 29. September 1363 geleisteten Huldigung der Stände Tirols. Nachher zeigt das Banner einen Adler und über der Fahne im Siegelfeld das Wort »DY ROL«, das in den Siegelstempel nachgegraben wurde.

Datierung des Rücksiegels: Nach dem 29. September 1363. Dieses Siegel erscheint sowohl selbständig als auch als Contrasiegel an den Stiftsbriefen für die Wiener Universität und der Collegiatkirche bei St. Stephan vom Jahre 1365.

Herkunft der Kopien-Pasticcios: Der verstorbene akad. Restaurator Franz Klee hat das Reitersiegel Rudolfs IV., mit dem vor dem 29. September 1363 gesiegelt wurde, mit dem Contrasiegel, das erst nach diesem Datum Verwendung fand, versehen.

Technische Angaben zur Kopie: Abgüsse nach vorhandenen Silikon-Formen aus den Beständen der Österr. Galerie im Belvedere, I:I. Wachs für die Schale: 6 Teile gebleichtes Bienenwachs, 6 Teile gelbes Bienenwachs, 2 Teile durch mehrmaliges Erhitzen braun gewordenes gelbes Bienenwachs, 1 Teil Hartkolophonium. Siegelwachs: 1 Teil gemischtes Wachs (Siegelschale), 1/16 Teil Zinnober, Bleiglätte und Orange-Mennige nach Bedarf.

Datierung: Vor und nach dem 29. September 1363.

Literatur: Berchem, E. v., *Siegel*, Berlin 1918. – Ewald, Wilhelm, *Siegelkunde*, München 1969. – Gall, Franz, *Die grosse Tat: 600 Jahre Alma Mater Rudolphina*, Salzburg/Stuttgart 1965. – Garzarolli-Thurnlackh, Karl, *Das mittelalterliche Siegel als kleinplastisches Kunstwerk*, in: Mitteilungen der österr. Galerie, Nr. 25 bis 27, 3. Jg., Wien 1959. – Kittel, Erich, *Siegel*, Braunschweig 1970. – Klee, Franz, *Die Restaurierung eines Siegels Rudolf IV. von Habsburg (hängt am Stiftsbrief der deutschen Gründungsurkunde der Universität Wien vom 12. März 1365)*, in: Romanische Kunst in Österreich, Ausstellungskatalog, Krems 1964. – Melly, Eduard, *Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters*, Graz 1972. – Sava, Karl v., *Die Siegel der österreichischen Regenten, Abt. I und 2*, Wien 1871.

S 40. Wien (Österreich): Pasticcio zweier Siegel von Herzog Rudolf IV. von Habsburg (1339–1365)

Hauptsiegel: »+ Rudolfus : quartus : dei : gratia : archydux : austrie : stirie : et : karinthie : dominus : carniole : marchie : ac : portus : naonis : comes : in : habspurg : ferretis : et : kiburg : marcio : burgouie : ac : lantgrauius : alsacie«. Beschriftung in zierlicher deutscher Minuskel zwischen erhöhten Kreislinien. Bildbeschreibung: Der Herzog sitzt zu Pferde, nach links gewendet. Ein knapp anliegender Waffenrock, mit Blättern bestickt, schützt den Leib und die Oberschenkel. Hals und Arme sind mit Ringgeflecht bedeckt. An den Händen trägt er gefingerte Blechhandschuhe. Die Kniebuckel sowie die Rüstung der Schienbeine sind Plattenstücke. Der Schlachthelm hat vorne eine Kante, an deren Seite sich ein Sehschnitt befindet; darunter ist in die Helmwand rechts ein Gitter aus vier Reihen viereckiger Löcher geschlagen. Den Helm schmücken die flatternde Decke und eine Laubkrone mit dem Pfauenwedel. Im Gürtel, der mit runden, besternten Buckeln verziert ist, steckt der Dolch, an einer von der rechten Achsel herabwallenden Kette befestigt. Der Schild wird an einer Schnur, von welcher rückwärts eine Quaste herabhängt, auf der Brust des Reiters getragen, der in der Rechten das Banner hält, von dessen oberstem Rand ein langes, schmales Band ausläuft. Schild und Banner enthalten das österreichische Wappen mit gerautetem Feld und damaszierter Binde. Das Pferd ist in eine aus zwei Teilen bestehende Decke gekleidet, die in reiche, gut geordnete Falten gelegt, rückwärts hoch aufflattert. Auf dem Haupt trägt das Pferd eine Krone mit einem auf die Stirn herabhängenden Kreuz und einem auffliegenden Adler. Der Stangenzügel besteht in einer Kette, die Trense in einem Riemen. Diese in Relief gearbeitete Reiterfigur umschliessen zwölf miteinander verbundene Bogenabschnitte, welche durch eingelegte Zirkelteile verziert sind, und in deren Krümmung sich Engel und Waldmänner mit den Wappenschilden der österreichischen Länder befinden. Ein zur Hälfte des Leibes aus Wolken hervorragender Engel hält dem Herzog das steirische Wappen entgegen. Im nächsten Bogen trägt eine dicht behaarte, männliche Gestalt das habsburgische Wappen. Neben einem Engel, unterhalb des Pferdes, trägt ein Waldmann in seinen auf den Rücken gelegten Händen den Schild der windischen Mark. Zunächst diesem hebt ein Engel mit der Rechten das Wappen von Portenau, mit der Linken den Schild von Krain empor. Im Rücken des Reiters ein Waldmann mit den Fischen von Pfirt,

Abb. 1: S 41. Frontalansicht des Kopfes. Bemerkenswert die weiche Modellierung des Gesichts. Kleine Stupsnase wie auch kleiner voller Mund als »Kleinkindattribute« unterstützen den idealisiert-seligen Ausdruck. Die Haare sitzen über der hohen Stirn wie eine Kappe auf der Schädelkalotte und fallen, in der Mitte gescheitelt, symmetrisch das Gesicht rahmend in Zapfenlocken bis auf die Schultern. An der Stirn symmetrisch je drei Lockenkringel. Als weiteres Mittel der Idealisierung kann die Achsialsymmetrie namhaft gemacht werden.

über ihm ein Engel, welcher dem Herzog mit zum Schutz erhobener Hand nachschwebt, anschliessend ein Waldmann mit dem Wappenschild Kärntens. Die übrigen vier Bogenkrümmungen werden durch den Federbusch des Reiters, durch das Banner sowie durch die Vorder- und Hinterfüsse des Pferdes ausgefüllt. In den Aussenwinkeln der verbundenen Bogensegmente sind abwechselnd Engelsbüsten und von Masswerk begleitete Kreise angebracht, in deren Mitte sich je ein Löwenkopf befindet. Form und Masse: Rund, Durchmesser 13 cm, davon 0,8–1,0 cm Schriftband.

Rücksiegel: »+ RUDOLFUS AUSTRIE : STIRIE : KARINTHIE : TYROLIS ET KARNIOLE ARCHIDUX«. Beschriftung in Gotischer Majuskel zwischen zwei Kreislinien. AU, ET, CH sowie alle AR in Ligatur. Bildbeschreibung: Der österreichische Bindenschild ist schräg gestellt, das Feld gerautet, die Binde damasziert. Auf der linken Ecke des Schildes ruht der in das Visier gestellte Schlachthelm mit Decke, Krone und Pfauenstutz. Im Siegelfelde sind zur rechten Seite die Schilde von Steier und Tirol, zur linken von Kärnten und Krain pfahlweise aufgestellt. Diese Gruppe wird von einem Rosenornament aus sechs Bogenabschnitten umschlossen. Die äusseren Winkel sind mit Masswerk ausgefüllt. Form und Masse: Rund, Durchmesser 3,4 cm, davon 0,5 cm Schriftband.

Donation und Text: Rita und Franz Mairinger-Muggli, Wien

S 41. Winterthur ZH, Stadtkirche: Kopf einer spätgotischen Terrakottaplastik

Fundort: Winterthur, Stadtkirche, ehem. Annexbau im Winkel zwischen der Nordflanke des Nordturms und der Ostwand des Schiffs.(4) Die insgesamt sechs Bruchstücke, zu denen auch ein Fragment eines beschuhten Fusses von 9 x 12 cm gehört, waren im Nordost-Winkel des Gebäudes über eine Tiefe von ca. 70 cm auf einer Fläche von ca. 1/4 Quadratmeter in einer Auffüllung aus menschlichen Knochen verteilt. Die Auffüllung ist frühestens 1501/18, spätestens 1792 (spätester Zeitpunkt für den Abbruch des Annexes) eingebracht worden.(5) Die Funktion des Annexes als Beinhaus ist nicht gesichert.

Heutiger Standort: Kantonsarchäologie Zürich.

Technische Angaben zum Original: Ton, gehöhlt, Bruchstelle im Bereich Hals/Schulter, Nase links bestossen. Höhe 9 cm, Breite 8,5 cm, Tiefe 6 cm.

Technische Angaben Kopie: Gipskopie, 1:1, von Restauratorin Elisabeth Neuweiler, Winterthur.

Datierung: 2. Viertel 15. Jh. (Meier, Hans-Rudolf), aufgrund der stilistischen Analyse und dem Vergleich mit Tafelmalerei jedoch eher ausgehendes 15. Jh.

Beim Kopf handelt es sich um das Bruchstück einer wohl ca. 35 cm hohen, dreiviertelfigurigen Tonplastik eines jungen, nackten Mannes. Im Fundzusammenhang kamen neben dem Kopf noch je zwei Arm- und Körperbruchstücke sowie eine beschuhte Fussspitze zu Tage. Das rechte Körperstück, der rechte Arm und der Kopf gehören zu derselben Plastik. Der linke Arm sowie das kleinere linke Körperbruchstück können zusammengehören, passen jedoch aufgrund der Arm- und Fingerhaltung respektive der verschiedenartigen Beckengestaltung nicht zur Plastik des jungen Mannes. Die Schuhspitze von 9 x 12 cm ist in Material und Brandtönung mit den oben genannten Bruchstücken identisch. Sie gehört zu einer lebensgrossen Plastik, die den einen Fuss mit stark angehobener Ferse auf den Boden setzte.

Anhand der Bruchstücke lassen sich Schlüsse bezüglich des Aussehens und der Funktion der Plastiken ziehen. Es dürften mehrere, wenigstens aber zwei nackte Figuren bestanden haben, die eine Orantenhaltung zeigten und als Dreiviertelfiguren auf einem Standring geformt waren. Die zwei Körperfragmente sind direkt über dem Standring nicht anatomisch genau, sondern summarisch geformt. Der Kopf ist in Entsprechung zum Betgestus leicht erhoben. Diese Sachverhalte lassen an Seelen im Fegefeuer oder an eine Auferstehungsszene denken. Fügt man den nackten Figuren und Oranten die beschuhte, d.h. bekleidete, ganzfigurige und lebensgrosse Figur bei, so engt diese den möglichen ikonographischen Themenkreis der vermuteten, hier in letzten Resten erhaltenen Figurengruppe weiter ein. Das Schuhbruchstück legt nahe, dass eine lebensgrosse Figur bestanden haben

Abb. 2: S 41. Seitenansicht des Kopfes. Wie in der Frontalansicht fällt die weiche, runde Modellierung des Gesichts auf. Die Haartracht ist am Hinterkopf nur mit dem Kamm wellig gegliedert, was mit als Indiz gerechnet werden darf, die Plastik sei auf Frontalansicht berechnet gewesen.

muss, die weder als Christus, noch als Engel oder Apostel identifiziert werden kann, sind diese doch in der Regel unbeschuht dargestellt. Eine Figurengruppe nur mit Christus, Engeln und Seligen darf somit als unwahrscheinlich ausgeschlossen werden. Es stellt sich die Frage, welche Person in Lebensgrösse und beschuht überhaupt in Zusammenhang mit anbetenden Nackten auftreten kann. Der gerüstete und somit beschuhte Michael tritt in dieser Kleidung beim Engelssturz und Drachenkampf auf, wo jedoch nackte Oranten keinen Platz finden. Als Seelenwäger können ihm wohl eine nackte Figur in der Waagschale sowie u.U. weitere unbekleidete Personen (Selige und Verdammte) zugeordnet werden; die Kleidung des Seelenwägers jedoch ist, gerade im 15. Jh., immer die eines Engels mit nackten Füssen. Weiter kann die Schuhspitze mit angehobener Ferse wegen ihrer extremen Biegung nicht als Fuss eines Spielbeins interpretiert werden, sondern dürfte von einer sitzenden Figur in Seitenansicht stammen.(1) Das rechte Bein war seitlich des Sitzes angewinkelt, so dass sich der Fuss nur auf dem Ballen aufstützte. Somit kann Michael aus formalen und ikonographischen Gründen als »Besitzer« des Fusses ausgeschlossen werden. Als wahrscheinlichste Konfiguration bleibt eine szenische Darstellung aus dem Themenkreis von Auferstehung und Weltgericht, die eine Deësis zeigte. Hier tritt Maria rechts von Christus sitzend in Seitenansicht auf. Ebenso kann sie die Sitzhaltung mit seitlich angewinkeltem Fuss und stark angehobener Ferse einnehmen, wobei nur die Fussspitze unter dem bodenlangen Kleid hervorschauen musste.

Der auferstehende Mensch, wie er anhand der Fragmente rekonstruiert werden kann, ist in einer inhaltlich auf den thronenden Christus gerichteten himmlischen Schau dargestellt, was in unserem Fall durch Orantenhaltung und Physiognomie erreicht wird. Das selig-idealisierte, von reicher Lockenpracht gerahmte Gesichts und der leicht angehobene Kopf erhalten so ihre inhaltliche Rechtfertigung (2). Formal wandte sich die Figur wohl frontal gegen den Betrachter, was auch die Aufstellung in einer Predella möglich macht.

Wie weit, neben den zum Gericht posaunenden Engeln als wohl integralem Bestandteil einer Weltgerichtsdarstellung, der himmlische Hofstaat und, in Analogie zum Flügelaltar, seitlich die Seligen und die Verdammten Thema waren, lässt sich nicht entscheiden. Immerhin sei angefügt, dass die figürliche vollplastische Darstellung nicht wie die malerische mit dem fiktiven Raum arbeiten kann und somit, an den realen Raum gebunden, zwangsläufig mit weniger Personen auskommen muss.

Die Frage, wo in oder bei der Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur im ausgehenden 15. Jh. diese aus Terrakottafiguren bestehende szenische Darstellung ihren Standort hatte, kann anhand der archäologischen Befunde und unter Berücksichtigung aller Unbekannten nicht endgültig beantwortet werden. Grundsätzlich reicht das Spektrum vom Tympanon über das Altarretabel in Kirche, Kapellen oder Beinhaus bis zur Aufstellung im Freien, z.B. an einer der Traufseiten der Kirche. Für Winterthur ist ein Altarpatrozinium, das als Retabel das Weltgericht zulässt, für Schiff und Chor nicht nachzuweisen. Weiter ist es unwahrscheinlich, dass ein Tympanon, das zudem bauhistorisch nicht belegt ist, als Standort in Frage kommt. Insofern haben sich weitere Recherchen und Hypothesen auf die südlich und nördlich des Chors erstellten Annexe und ihre Funktionen sowie auf mögliche,

Literatur: Furrer, Bernhard, *Das Weltgericht am Berner Münster und seine Restaurierung*, in: Unsere Kunstdenkmäler (UKdm) 1993/3, S. 323–332. – Meier, Hans-Rudolf, *Die Renaissance der Terrakottaplastik in der Spätgotik: Zum Fund der Heiligenfigur bei der Stadtkirche Winterthur*, in: UKdm 1991/1, S. 24–31. – Ders., *Die Tonstatuette*, in: Die Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur, Ergebnisse der archäologischen und historischen Forschungen (Zürcher Denkmalpflege, Archäologische Monographien 14), Zürich 1993, S. 114–116. – Jezler, Peter u.a., *Himmel Hölle Fegefeuer: Das Jenseits im Mittelalter*, Ausstellungskatalog des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1994. – Sladeczek, Franz-Josef, *Weltgerichtsthematik im geistlichen Schauspiel und in der bildenden Kunst des Mittelalters: Gedanken zur Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Drama und Bildkunst*, in: UKdm 1993/3, S. 356–372. – Ders., *Erhart Küng, Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507)*, Bern 1990.

Anmerkungen: 1) Weiter wird der Seelenwäger selbst oft als »Waage« dargestellt, d.h. die Unterscheidung von Stand- und Spielbein fällt gerade hier weg. – 2) Vgl. zu Deësis, Weltgericht und der Figurenkomposition allg. Jezler, Peter 1994, bes. S. 342, Kat.-Nr. 132, aber auch S. 344 ff., Kat.-Nr. 133, 134. – 3) Vgl. Die Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur, Zürcher Denkmalpflege, Archäologische Monographien 14, Zürich 1993, S. 114 und Kat.-Nr. 813. – 4) Zur Lage des Raumes vgl. Die Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur, wie Anm. 3, Abb. 45, S. 50, und Beilage V (Raum U, Sockel 618). – 5) Freundliche Mitteilung Heinz Pantli, der sich des Fundzusammenhangs noch genau erinnert.

Abb. 3: S 41. Die Fragmente zu einer Figur in Orantenhaltung komponiert. Geht man von der idealisierenden Symmetrie aus, wie sie im Kopf zu fassen ist, fällt auf, dass die Orantenhaltung nicht stimmig ist, indem der linke Unterarm tiefer liegt, so dass Handflächen und Handhaltung verschoben zu einander stehen. Das linke Körperbruchstück ist in seiner Kontur so geformt, wie wenn die Partie von Hüfte/Taille einer Frau vorliegen würde. Die rechte Körperhälfte hingegen gehört mit dem steilen Abfall auf den Standring sowie dem Brustkorb eindeutig zu einer männlichen Person.

archäologisch jedoch nicht nachgewiesene Friedhofbauten und ihre Altäre zu konzentrieren. Immerhin haben sich im Annexbau im Winkel zwischen Chor und Nordturm vier Akanthus-Fragmente von tönernen Wandappliken erhalten (3), die stilistisch, massstäblich und zeitlich ohne weiteres mit der Terrakottaplastik zusammengesehen werden können. Berücksichtigt man die Seltenheit von Tonplastiken und Tonappliken, liegt es nahe, Plastik und Ornament zu verbinden. Da die Appliken dem Fundort zufolge den bisher als Sakristei angesprochenen Raum nördlich des Chors geziert haben dürften, stellt sich die Frage, ob die Fragmente der Tonplastiken nicht auch diesem Raum zugeordnet werden könnten, der dann neu aufgrund des eruierten Bildinhaltes als ehemaliges Beinhaus zu definieren wäre. Für diese Annahme sprechen einerseits der Standort des »Totenhäuschens«, d.h. des Aufbahrungsraums des 18. und 19. Jahrhunderts ebenda als Nachfolgebau. Andererseits liesse sich so der rund 1 m tiefe Mauervorsprung an der Ostseite des Anbaus erklären, könnte er doch als Postament für die Figurengruppe gedient haben.

Donation und Text: Karl Grunder, Winterthur

S 42. Zürich: Haus »Zum Irrgang«

S 42. Zürich: Hauszeichen »Zum Irrgang«

Das Haus Augustinergasse 6 »Zum Irrgang« und das Nachbarhaus »Zum Irrgarten« liegen in der »minderen« Stadt, links der Limmat, zwischen der Kirche St. Peter und dem Augustinerkloster, im ältesten Siedlungsbereich der Stadt.

Das Haus wird als »Irrgang« bereits 1345 erwähnt und war eine Schenkung an das Augustinerkloster. Die erst bezeugten Bewohnerinnen waren Schwester Metzi Strehler, eine leibliche Schwester des Schenkers, und zwei weitere Frauen, wohl alle Beginen. Um 1503 ist das Haus im Besitze der Pfarrei St. Peter, geht aber im 17. Jahrhundert in weltliche Hände über.

Die von Felix Wyss und Thomas Kohler durchgeführte Bauuntersuchung anlässlich der Renovation von 1986 zeigte, dass das heutige Haus ein fast gänzlicher Neubau von 1585 ist unter Einbezug älterer Elemente.

Das Hauszeichen, im unteren Teil ein nierenförmiges Labyrinth und in der oberen Bildhälfte eine Eiche und stilisierte Lilien zeigend, ist für Zürich einzigartig und wurde sorgfältig an Ort restauriert. Die Farbgebung wurde aufgrund von Farbanalysen der ersten Fassung nachempfunden, die Hauptfarben sind Rot und Grün. Es handelt sich um ein Einweg-Labyrinth, bei dem der Begeher nur einen Weg gehen kann, ohne entscheiden zu müssen, ob er rechts oder links gehen soll.

In einem Brief vom 6.11.1950 schreibt Prof. C. G. Jung an Stadtarchivar Dr. P. Guyer: »... Da kein Anhaltspunkt zu einer Erklärung der Namengebung für die beiden Häuser vorhanden zu sein scheint, so dürfte man vielleicht an die Nähe des Augustinerklosters denken, das vielleicht einen Garten besessen hat, in welchem sich im späteren Mittelalter eines der beliebten Labyrinthe befand. Das Labyrinth-Motiv hat sich ja bekanntlich unter dem Einfluss der italienischen Gartenbaukunst aus den Kirchen in weltliche Gärten geflüchtet. Die Erklärung des kirchlichen Labyrinthes gewissermassen als Ersatz-Kreuzzug ist natürlich eine Rationalisierung eines viel älteren und bereits als megalithisch vorhandenen Mysteriengebrauchs nachgewiesen. Das Motiv wurde dann in entsprechender Bedeutung in den christlichen Kult übernommen. Ich mache Sie aufmerksam auf Karl Kerényi's ›Labyrinth-Studien‹ in den Albae Vigiliae, Heft 15, 1941 ...«

Donation und Text: Atelier Berti, Kohler & Wyss

Standort: Augustinergasse 6, Zürich, Westfassade 1. OG.

Technische Angaben zum Original: Relief auf einer Sandsteinplatte, Höhe 70 cm, Breite 35 cm. Gefasst in Rot (Faden) und Grün (Labyrinth).

Technische Angaben zur Kopie: Gipsabguss von Restaurator Hugo Baldinger, Jona.

Datierung: 1585.

Literatur: Zürcher Denkmalpflege: Bericht 1987/88, Zürich 1991, S. 102–104. *Dokumente im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich*: Dr. Paul Guyer, Manuskript, 1950. — Untersuchungsbericht Wyss/Kohler, 1986. — Bolliger-Messerli, Barbara, *Das Haus zum Irrgang*, Manuskript, Zürich 1985. Weiterführende Literatur: Kern, Hermann, *Labyrinthe*, München 1982.

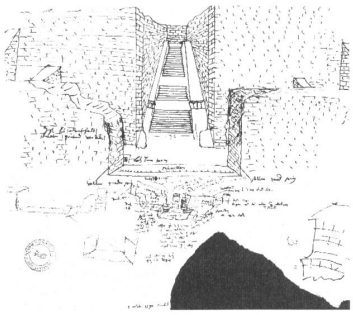


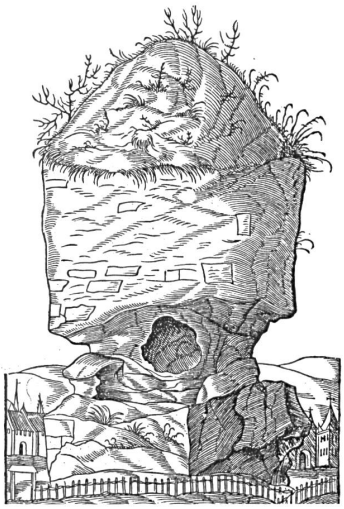
Abb. 1: S 43. Augst BL, römisches Theater: Darstellung in Sebastian Münsters Cosmographien, Ausgaben von 1544–1628: »Antiquitates zu Augst, Ein alt gewelb«.
Abb. 2: Augst BL, römisches Theater: Skizze der Ausgrabungen von 1581–1589 von Hans Bock mit Eintragungen von Basilius Amerbach.
Abb. 3: S 44. Mainz (Deutschland): Der Eichelstein in Sebastian Münsters Cosmographien, Ausgaben von 1544–1548.

S 43/44. Sebastian Münsters Cosmographien als archäologische Quellen

Nicht nur der Text wuchs in Sebastian Münsters berühmter Cosmographie von der ersten Ausgabe von 1544 bis zur letzten, 76 Jahre nach seinem Tod, von 1628, schon 1545 und besonders 1550 – hier unterschiedlich in der wissenschaftlichen lateinischen und der für gebildete Laien (nicht zuletzt Fürsten) bestimmten deutschen – noch unter der Hand des Autors, der für 1552, das Jahr seines Todes im Alter von 64 Jahren, noch eine zweibändige Fassung mit den Erweiterungen plante, aber auch stetig weiter durch zeitgeschichtliche Nachführungen u.a. durch einen Sohn des Drucker-Verlegers und Stiefsohn Münsters, Heinrich Petris, den Juristen und Historiker Heinrich Adam Petri alias Adam Henricpetri, und den Literaten Nicolaus Höniger, in der vorletzten Ausgabe von 1614 durch archäologisches Material (auch Abbildungen, u.a. des Pont du Gard), zur Provence durch den Basler Theologen und um 1605 für drei Jahre Professor Regius der Archäologie in Nîmes Johann Jakob Grasser und endlich in der letzten durch die Verwertung der inzwischen reichhaltig erschienenen literarischen und bildlichen Quellen zu Amerika und den Indianern, wieder durch einen Basler Theologen, Grassers Freund, Wolgang Meyer: es wuchsen auch die Abbildungen, zahlen- und grössenmässig, vor allem auf ihren realistischen Quellenwert hin: schon 1550 kam der Grossteil der an Ort bestellten grossen Stadtveduten und -pläne hinzu (auch Basel hatte – und auch das erst 1545 – zuvor mit zwei kleinen eher schematischen Veduten fürlieb nehmen müssen, trotz dem Erscheinen des grossen Stadtplans Münsters in der selben Offizin schon 1538), auch Karten.

S 43. Augst BL, römisches Theater: Darstellung in Sebastian Münsters Cosmographien

Von 1544 bis 1628 gleich blieb die Darstellung des auffälligsten ruinösen Bauwerks von Augusta Raurica, an dessen ursprünglicher Funktion man noch bis in die 1580er Jahre herumrätselte, bis zu den Grabungen in den Jahren 1581 bis 1589 durch den Basler Juristen Basilius Amerbach, den Handelsmann und Ratsherrn Andreas Ryff und den Maler und Vermesser Hans Bock mit ihren Knappen, in deren Verlauf Amerbach noch im März 1588 in den ausgegrabenen Pfeilern bei den Türmen Reste einer Burg vermutete, dann aber am 19. März 1589, nach Vermessungen mit Bock, in einem Brief an Johann Jakob Rüeger nach Schaffhausen in dem zu Tage getretenen grossen Gebäude ein Theater oder Amphitheater treffend erkannte. Im Text der Cosmographien fanden die neuen Erkenntnisse, wenn auch sehr langsam und nicht ganz zutreffend, immerhin Eingang: hatte Münster 1544 von »fünff oder sechs enge gemach, in form eins halben circkels« geschrieben, die weder Zisternen noch Gefängnisse noch Behältnisse noch viel weniger Schutztürme hätten sein können, so fügte der Bearbeiter und Herausgeber der Ausgabe von 1592 dem hinzu, dass »Zu unsern zeiten, vor ettlichen jaren, haben ettliche fürnemme Leut und Bürger von Basel zusammen geschossen, und Bergknappen da erhalten, das Gebew von Grund ein wenig zu seubern, erfinden sich jetz viel wunderbarliche, kunstreiche unnd



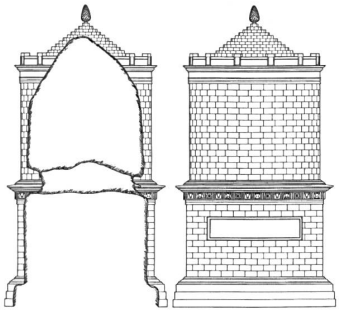


Abb. 4: S 44. Mainz (Deutschland): Der Eichelstein in Sebastian Münsters Cosmographien, Ausgaben von 1550 an.
Abb. 5: Mainz (Deutschland): Der Eichelstein, Zustand 1906.
Abb. 6: Mainz (Deutschland): Eichelstein, Rekonstruktionsversuch von H.G. Frenz mit Eintragung der Umrisslinien nach Huttich.

seltzame Gäng, dermassen dasz es ettliche ansehen will, alsz were da (da das mehrste Gemewr steht) ein gewaltiger Tempel oder Götzen Hausz gewesen« (worauf noch auf die hübschen Säulen und viele andere Dinge hingewiesen wird, die man gefunden und zum Teil nach Basel abgeführt habe, »der Statt zuzier« an Bauten zu verwenden). Nicht mehr und nichts Richtigeres steht auch noch in der Cosmographie von 1598, neun Jahre nach der richtigen Erkenntnis Basilius Amerbachs auf Grund der – auch von ihm mittels Lochsystem – kopierten Zeichnungen Bocks. Diese Erkenntnis wird erst in die Ausgabe von 1614 eingearbeitet, 23 Jahre nach dem Tod Amerbachs, und dann erst noch seinem 1562 gestorbenen Vater Bonifacius zugeschrieben (berühmte Juristen waren beide gewesen): »Der weit berühmbt Jurist unnd Antiquarius (das war nur Basilius) Bonifacius Amorbach hat ausz den Alten gemäwren abgenommen, Das ein schön Theatrum und Römisch Schawspielhausz zu Augst gewesen« (S. 808; auch 1628 nicht korrigiert).

S 44. Mainz (Deutschland): Der Eichelstein in Sebastian Münsters Cosmographien

Anders ist Münster bei der Beschreibung der Stadt Mainz und des sog. Eichelsteins verfahren. Diesen hatte um 1517 Johannes Huttich in seinen im August 1520 bei Johann Schöffer in Mainz erschienenen »Collectanea antiquitatum in urbe, atque agro Moguntino repertarum« auf Blatt C folioseitengross abgebildet und beschrieben, obwohl er keine Inschrift (mehr) zeige. Als wahrscheinlichste gibt er, neben anderm, als Grabmonument des kaiserlichen Stiefsohns Drusus die von Eutropius und Otho von Freising überlieferte Deutung wieder, der auch der zuverlässige Dichter und Germanenforscher Conrad Celtis beigestimmt habe. 1534 hatte ihn dann Petrus Apianus in seinen in Ingolstadt erschienenen und Raymund Fugger gewidmeten »Inscriptiones sacrosanctae vetustatis ... totius fere orbis ... conquisitae«, wie die andern Quellen Huttichs, mit Huttichs Text leicht verkleinert seitenverkehrt (Landschaft und Monument) auf S. 474/475 wiedergegeben. Münster erwähnt in den Cosmographien von 1544 bis 1548 und weiter in der deutschen den Stein an zwei Stellen: zu den Kriegen der Römer gegen die Germanen, wo er 1544 auf S. 156 nach der Erzählung des Todes des Drusus in zwei Varianten und der Überführung seines Leichnams nach Mainz kurz anführt »und ist im auch zuo Mentz ein ewige gedechtnusz uffgericht worden«. Der Holzschnitt daneben, in der Art der kleinen Illustrationen Conrad Schnitts für diese Ausgabe, zeigt den Eichelstein stark vereinfacht mit der Legende »Eychel stein zuo Mentz«; ob nach Huttichs oder Apians Wiedergabe, lässt sich nicht beurteilen; das Licht kommt von links wie bei Huttich. Ausführlicher wird Münster bei der Beschreibung von Mainz auf S. 329, wo er neben dem selben Holzschnitt (hier mit kürzerer Legende »Der Eichel stein«) zwischen dem Hinweis auf die überaus zahlreichen Römerfunde in Mainz (er stammt aus dem nahen Ingelheim) und der Erwähnung der Mainzer Rheinbrücken Kaiser Julians und Karls des Grossen im Anschluss an die Germanenkriege des Drusus ausführt »besunder hat Drusus keyser Augusti stieff sun ... in disser statt ein grosse seül oder gantzen steinen thuorn zuo ewiger gedechtnusz hinder jm verlassen, der stot uff einem hohen bühel, und wirt von seiner figur der Eichel stein genent«.

In seiner deutschen Ausgabe von 1550 belässt Münster den Text von 1544, sowohl im geschichtlichen wie im geographischen Teil (S. 314 bzw. 593), an der ersten Stelle nun ohne Abbildung. Sein lateinischer Text ist für Mainz, nachdem zuvor die Beschreibung Triers und von deren Quelle, einem lateinischen Brief des Trierer Arztes an Münster, etwas ausführlicher formuliert war, direkt aus dem deutschen übersetzt (S. 483); im historischen Teil fällt hingegen hier jede Erwähnung des Eichelsteins weg (S. 279). Die Neuerung und Verbesserung betrifft 1550, nachdem Münster das seiner Heimatstadt Ingelheim nahe Mainz schon 1544 recht ausführlich beschrieben hatte, die Illustration, in beiden Ausgaben; während für Mainz noch lange ein kleiner – neuer, aber auch für andere Städte verwendeter – Phantasieholzschnitt steht, erhält der Eichelstein eine neue Darstellung, nach derjenigen Huttichs, in etwa zwei Drittel Seitengrösse, was etwa der halben Grösse der Vorlage entspricht, wobei der Eichelstein seitengekehrt, die Landschaft Huttichs vereinfacht seitengleich kopiert ist, der Stein trotz der Seitenkehrung im übrigen genauer nach Huttich als in der leicht »malerischen« Kopie bei Apian. Der Text dazu lautet lateinisch: »... Drusus Augusti Caesaris privignus, qui ... reliquit in hac urbe in perpetuam memoriam colossum quendam lapideum, qui in hunc usque diem in colle quodam constitutus a forma ipsa vocatur germanice Eichelstein, propter glandis figuram«. Von da an bleiben Text und Abbildung bis zuletzt identisch, in den lateinischen Ausgaben bis 1572, in den deutschen bis 1628.

Was uns die beiden Vergleiche archäologischer Quellen zeigen können: einerseits wie aus einer noch theologisch begründeten Weltchronik ein in Text und Illustration für Laien und Gelehrte – Wissenschaftler – unterschiedlich verfasstes geographisch-historisches wissenschaftliches Werk wird, wie anderseits aber auch dann noch der Text, der ohnehin für jede Auflage neu gesetzt werden muss, als weniger aufwendig eher nachgeführt wird als die Illustration und wie man sich in dieser auch nicht scheut, einen Gegenstand zwar genau, aber aus Bequemlichkeit seitenverkehrt nachzubilden, wovor wir allerdings auch bei noch so aufwendigen Originalabbildungen der Zeit nicht gefeit sind, wie das Beispiel der höchst kunstvollen und schon in ihrer Zeit nicht zuletzt für ihre Abbildungen gepriesenen »Fabrica humani corporis« Andreas Vesals zeigt – die Zeichnung des Eichelsteins von 1550 dürfte übrigens ein Werk Hans Rudolf Manuel Deutschs sein. Wären alle Exemplare der 1520 und 1525 sicher nicht in grossen Auflagen erschienenen Collectanea Huttichs verloren, wir besässen bei Apian und Münster nur seitenverkehrte Wiedergaben des damaligen Zustands des Mainzer Drusus-Monuments. Aber auch: hätten wir nicht den handschriftlichen Grabungsbericht Basilius Amerbachs vom Augster Theater, wir hätten auch in den Cosmographien von 1614 und 1628 noch kein Anschauungsmaterial zu den dort erwähnten Grabungen und ihren Resultaten.

Zum heutigen Stand der Erkenntnisse betreffend den »Eichelstein« sei auf die beiden letzten Arbeiten hingewiesen, die das Monument auch in den durch Kriege seit dem 16. Jahrhundert veränderten und restaurierten Zuständen zeigen, sowie auf den Abschnitt Mainz in der von Heinz Cüppers 1990 in Stuttgart herausgegebenen Publikation, Die Römer in Rheinland-Pfalz, von Gerd Rupprecht, S. 458–469. Heinz Bellen, Das Drususdenkmal apud Mogontiacum und die Galliarum civitates, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 31, Mainz 1984, S. 385–396, und Hans G. Frenz, Drusus Maior und sein Monument zu Mainz, ib. 32, 1985,

S. 394–421 mit Taf. 44–52. Den Hinweis auf diese Literatur wie auch die beste verfügbare Aufnahme des gegenwärtigen Zustands verdanken wir Dr. Gabriele Ziethen, Landesamt für Denkmalpflege, Abt. Archäologische Denkmalpflege, Amt Mainz – als Gegengabe für die Bestimmung von Mainzer Einzelseiten aus einer der späteren Cosmographien. Die Augster Ausgrabungen von Amerbach/Ryff/Bock sind etwas ausführlicher beschrieben in Colonia Apollinaris Augusta Emerita Raurica, Katalog einer Ausstellung zur Geschichte der Ausgrabungen in Augst, Basel 1975, S. 8–12.

Text und Dokumentation: Frank Hieronymus, Basel

Abbildungsnachweise

S 1: Abb. 1 und 2: Archäologisches Institut der Universität Zürich. – S 2: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. – S 3: Carola Jäggi, Basel. – S 4: Musée de Poitiers. – S 5: Gottfried Geissberger, Zürich. – S 6–14: Gisella Cantino Wataghin, Torino; su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. – S 15: Foto aus: Hermann Schnitzler, Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950. – S 16: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. – S 18: Ufficio Cantonale dei Monumenti Storici di Bellinzona (UCMS) – S 19–20: Museo Civico e Archeologico del Castello Visconteo di Locarno. – S 23–26: UCMS, Bellinzona. – S 27/28: Rufino Emmenegger, Merlischachen. – S 29: Marcel Thomann, Strassburg. – S 30: Gottfried Geissberger, Zürich. – S 31: Fitzwilliam Museum, University of Cambridge. – S 32, Abb. 1: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich; Abb. 2: Daniel Gutscher, Bern. – S 33: Endre Székely, Basel. – S 34: Stephan Gratwohl, Lissabon. – S 35, Zeichnungen: Mária Réti, Kunstwissenschaftlerin des Ungarischen Landesdenkmalamtes; Fotos: Robert Hack, Ungarisches Landesdenkmalamt. – S 36: Israel Antiquities Authority. – S 37: Urs und Theres Bütler, Fachfotografen, Luzern. – S 38: Gerhard Howald, Kirchlindach. – S 39: Lukas Högl, Zürich. – S 40: Alfred Hidber, Zurzach. – S 41, Abb. 1: Christoph Renold, Winterthur; Abb. 2 und 3: Hochbauamt des Kantons Zürich. – S 42: Atelier Berti, Kohler & Wyss, Zürich. – S 43/44: Abb. 1, 3, 4 aus: Sebastian Münsters Cosmographien, Universitätsbibliothek Basel; Abb. 2: Universitätsbibliothek Basel, Ms O IV 11; Foto Abb. 5: Landesamt für Denkmalpflege, Mainz; Abb. 6 aus: Hans G. Frenz, Drusus Maior und sein Monument zu Mainz, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 32, Mainz 1985, S. 415, Abb. 17 und 18.