Ein aufgegebenes Werkstück der Hochromanik aus dem ehemaligen Benediktinerinnenkloster Hl. Kreuz in Rüegsau

Autor(en): **Keck, Gabriele**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **45 (1994)**

Heft 3: **Romanische Skulptur = Sculpture romane = Scultura romanica**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-393991

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Gabriele Keck

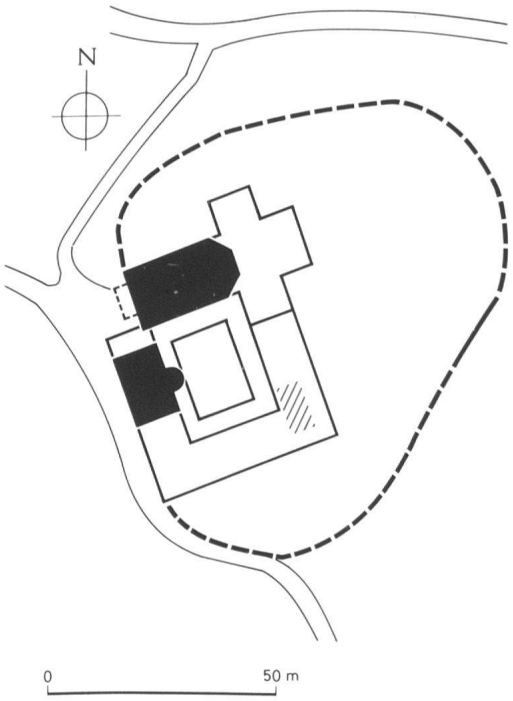
Ein aufgegebenes Werkstück der Hochromanik aus dem ehemaligen Benediktinerinnenkloster Hl. Kreuz in Rüegsau

Das Bernische Historische Museum, das in diesem Jahr sein 100jähriges Bestehen feiert, verwahrt im Kirchensaal eine fragmentierte Sandsteinskulptur aus dem anlässlich der Reformation 1528 aufgehobenen Benediktinerinnenkloster Rüegsau im Emmental. Das dreiseitig skulptierte Bildwerk – ein Bodenfund vom September 1968 – ist im Museum als romanischer Kreuzgangpfeiler mit der Darstellung der Verkündigung an Maria bezeichnet und wird in die Zeit um 1150 datiert (Abb. 2–5) [1].

Das Werkstück wurde bei der von Luc Mojon geleiteten teilweisen Freilegung der Grundmauern des Rüegsauer Frauenklosters im Ostflügel der Konventgebäude gefunden (Abb. 1) [2]. Es lag mit der einzigen nicht bearbeiteten Fläche nach oben in sandig-lehmiger Erde und diente als Bodenbelag. Weitere Angaben zu den Fundumständen sind nicht bekannt. Nach der Bergung wurden die drei skulptierten Ansichten von Gerhard Howald photographisch dokumentiert. Bald darauf wurde auch die Öffentlichkeit durch die Lokalpresse in Wort und Bild über das Fundstück orientiert. Luc Mojon würdigte die Skulptur in seinen Zeitungsberichten als «bedeutendste figürliche Bauplastik der Romanik aus dem deutschsprachigen Kantonsteil» und datierte sie mangels erhaltener Vergleichsbeispiele mit Vorbehalt ins «dritte Viertel des 12. Jahrhunderts oder etwas später» [3]. In einer unveröffentlichten schriftlichen Stellungnahme an Luc Mojon äusserte sich Alfred A. Schmid und trat dagegen für eine Datierung «nicht nach der Mitte des 12. Jahrhunderts» ein, «eher noch etwas früher, falls nicht mit einer erheblichen provinziellen Verspätung zu rechnen ist» [4]. Wenige Male hat die Skulptur Eingang in die Literatur gefunden. In dem von Jürg Schweizer verfassten Kunstführer Emmental ist sie mit einer ganzseitigen Abbildung vertreten und wird als «hervorragende hochromanische Reliefplastik» erkannt. Aufgrund der vorgeschlagenen zeitlichen Einordnung ins zweite Viertel oder in die Mitte des 12. Jahrhunderts ist die Skulptur «gleichzeitig wichtigstes Belegstück für Alter und Bedeutung des Klosters» [5]. Im Zusammenhang mit der unbekannten Gründungsgeschichte des Rüegsauer Benediktinerinnenklosters verweist auch Kathrin Tremp-Utz auf die zentrale Stellung der Steinskulptur für die Datierung der dem Heiligen Kreuz geweihten Klosteranlage. Da die auf einen Konvent bezugnehmenden Schriftquellen erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einsetzen, könnte die Skulptur ein bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtetes Nonnenkloster belegen. Dieser Datierung zufolge hätte in Rüegsau der älteste Frauenkonvent auf dem Gebiet des heutigen Kantons Bern bestanden [6].

Beschreibung der skulptierten Flächen

Das Werkstück, für das ein gleichmässiger, feinkörniger, grauer (Berner?) Molassesandstein verwendet wurde [7], präsentiert sich als vierkantiger Pfeiler mit angearbeitetem kapitellartigem Aufsatz. Dieser besteht aus einem rechteckigen Block mit dreieckig abgefasten



1 Rüegsau/Kt. Bern, ehem. Benediktinerinnenkloster Hl. Kreuz, Situationsplan mit der Lage des Frauenklosters und der bestehenden (schwarz eingefärbten) Gebäude. Die Schräg-schraffur bezeichnet den Fundbereich der Steinskulptur.

Ecken und wird nachfolgend als Kapitell bezeichnet. Unterhalb des dekorlosen Kapitells ist an zwei Seiten im hochrechteckigen Bildfeld je eine unterlebensgrosse Figur in flachem Relief dargestellt (Abb. 2 und 4). Auf der dritten Seite ist eine weitere Figur unvollendet skulptiert (Abb. 5). Die vierte Seite ist als Bruchfläche überliefert, da der Stein parallel zu seinem Lager etwa in der Hälfte des ursprünglichen Werkblocks gesprengt ist. Ihre Oberfläche weist Benutzungsspuren von der Verwendung als Bodenbelag auf. Hinweise auf den abgespaltenen Teil waren durch die Ausgrabungen nicht zu erhalten. Das Bildwerk ist 113 cm hoch, 34 cm breit und maximal noch 16–17 cm tief erhalten; 24 cm von der Gesamthöhe entfallen auf das Kapitell. Der Stein ist ausserdem horizontal entzwei gebrochen. Von geringeren Beschädigungen der reliefierten Oberfläche abgesehen, befinden sich weitere Bruchstellen vor allem in den Randbereichen der Bildfelder und an der Kapitelloberkante[8].

Die Stirnseite zeigt in der leicht ausgemuldeten Vertiefung einer arkadenähnlichen Rundbogenstellung mit ungleich hohen Kapitellzonen eine Darstellung der frontal stehenden Maria in Orantenhaltung (Abb. 2). Die Figur ist einem glockenförmigen Umriss einbeschrieben und aus einem einheitlich flach gewölbten, plastisch undifferenzierten Ober- und Unterkörper aufgebaut. Ihre steil gestreckten übergrossen Hände liegen mit den offenen Handflächen nach vorn auf der Brust. Dem Haupt ist ein scheibenförmiger Heiligenschein mit eingeritzten radialen Strahlen hinterlegt. Das längsoval geschnittene, grossflächige Gesicht ist kaum profiliert. Die Gesichtsteile – eine balkenartige, nach unten sich verbreiternde Nase, die an der Nasenwurzel zu den Augenbrauen überleitet und engstehende Augen – sind zurückhaltend gekennzeichnet. Kinn- und Mundpartie sind beschädigt. Die langen Haare, in der Mitte durch eine V-förmige Rille gescheitelt und seitlich in einzelne feine Strähnen gegliedert, liegen am Kopf haubenartig an, bevor sie zu dünnen Zöpfen geflochten parallel zum Oberkörperkontur im Armbereich anliegen und bis zu den Hüften herabgeführt sind. Die schmalschultrige Frauengestalt trägt ein langes hemdartiges Gewand mit Stehbund und V-förmigem Halsausschnitt unter einem ärmellosen trichterförmigen Überwurf, der sogenannten Paenula. Der lang geschlitzte Halsausschnitt der Paenula ist mit einer breiten undekorierten Borte gesäumt und am Hals mit einer Scheibenfibel geschlossen. Auf den Schultern und am Oberkörper liegt der Stoff ohne Faltenbildung glatt an. Hinter den Händen verläuft ein von den Zöpfen begrenztes Horizon-

talband, das wohl als Attribut zu deuten ist. Die vom Unterarm aufgenommene Paenula ist mittels einer waagrechten Linie gegen den Oberkörper abgesetzt. Der Saum verläuft aufgrund der Armhaltung symmetrisch: Er fällt beidseitig des Handgelenks zunächst senkrecht, bevor er einerseits im Schienbeinbereich abknickt und in einer leicht kantigen Wellenlinie schräg zum Bildrand führt und andererseits vor dem Körper eine flache Ösenfalte bildet (Abb. 3). Dazwischen schiebt sich der Stoff in zwei keilförmigen Falten zusammen. Symmetrisch ist auch der Faltenwurf des Untergewandes angelegt. Aus zwei in der Unterschenkelpartie – nicht einsinkenden – Vertikalfalten entfaltet der Saum zwischen den Füssen eine grosse Ösenfalte, dann über den Fuss ziehende geschichtete Hakenfalten, die vom glatt am Schienbein anliegenden Gewand unvorbereitet sind. Vor den hinteren, annähernd horizontalen Saumlinien von Paenula und Untergewand sind die mit stumpfspitzigen Schuhen bekleideten Füsse hängend wiedergegeben. Sie haben keinen Bodenkontakt, nur die Schuhspitzen berühren die Oberkante des schmalrechteckigen Rahmens.

Die linke Ansicht des Bildwerks zeigt rechts von der vertikalen Bruchkante etwa die Hälfte des in der Ecke gefasten Kapitells und Teile einer figürlichen Darstellung in einer flachen Rundbogennische, deren Ausarbeitung mit jener der Stirnseite übereinstimmt (Abb. 4). Zu erkennen ist die rechte Körperhälfte einer geflügelten Gestalt mit Strahlennimbus. Vor einem grossen, leicht konkaven Flügel mit rillenartiger Gefiederzeichnung – der den Rahmen des Bildfeldes einbezieht – ist ein rechter Arm mit einer zum Grussgestus erhobenen Hand wiedergegeben. Diese Merkmale und die charakteristische Gebärde deuten auf eine Darstellung des Engels Gabriel bei der Verkündigung an Maria hin. Bei der Bekleidung sind mindestens zwei Gewänder deutlich zu unterscheiden: einmal ein knöchellanges Untergewand, bei dem es sich um eine Tunika oder Albe handeln könnte, mit ösenartig gesäumten Schrägfalten in paralleler Anordnung neben dem ansatzweise erhaltenen Fuss. Das zweite Bekleidungsstück, ein Obergewand, könnte aufgrund der weiten Ärmelöffnung zu einer Dalmatika oder Tunicella gehören. Ein weiterer Rest davon überlagert das Untergewand im Kniebereich. Die der Schulterrundung folgende und an der horizontalen Bruchkante unterhalb des Ärmels sichtbare Gewandung ist entweder ein Teil des Obergewandes oder einem auch zur Gürtung benutzten Manteltuch, dem Pallium, zuzuweisen. Bedingt durch die von der Faltenorganisation der Tunika (?) vermittelte Schreitstellung des Engels nach rechts bildet auch das Pallium (?) unterhalb des Armes eine schräge Saumfalte. Sie pendelt zunächst wellig und schwingt dann in der Einfassung des Bildfeldes sichelförmig aus.

Auf der rechten Seite des Werkblocks ist die Skulptierung unvollendet (Abb. 5)[9]. Sie zeigt drei unterschiedlich fortgeschrittene Arbeitsstadien von der Vorzeichnung über die Rohform bis zur differenzierteren Formgebung. In der linken oberen Bildecke ist die Rahmung abgebrochen. Der Kapitellansatz ist den beiden anderen Bildseiten entsprechend gebildet. Die Linie für die Einfassung des zu gestaltenden Bildfeldes ist unten bereits angerissen. Die Reisslinie setzt sich seitlich in einer schräg verlaufenden Linie nach oben fort und diente zur Festlegung des Um-

2 Steinskulptur aus dem ehem. Benediktinerinnenkloster Rüegsau, Ansicht der Stirnseite mit dem Relief der Marienfigur aus der Darstellung der Verkündigung an Maria, um 1150, grauer Sandstein, Höhe 113 cm, Breite 34 cm. Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 39549.

3 Ausschnitt von der Vorderansicht mit der Marienfigur aus der Darstellung der Verkündigung an Maria. – Die Kennzeichen dieses Stils sind Verzicht auf körperhafte Formen zugunsten einer flach reliefierten symmetrischen Faltenanordnung.

4 Steinskulptur aus dem ehem. Benediktinerinnenkloster Rüegsau, Schrägansicht der linken Bildwerkseite mit dem Relief des Engels aus der Darstellung der Verkündigung an Maria, um 1150, grauer Sandstein, Höhe 113 cm, max. erhaltene Breite 17 cm. Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 39549. – Von der Engelsfigur ist nur die rechte Hälfte erhalten. Die vertikale Bruchkante auf der linken Seite entstand wahrscheinlich infolge einer Spaltung des Werkblocks; das Relief war zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet.

risses einer stehenden, der Figurbetonung nach wohl weiblichen Figur in langem Gewand. In der Rohform sind davon das Haupt – ohne Nimbus und oben horizontal durch ein Band für eine Kopfbedeckung oder Krone begrenzt – und die Schulterrundung vor einer links ausgehauenen Nische erkennbar. Zwei rechtwinklig aufeinandertreffende Ritzungen sind ausserdem im Hüftbereich der Figur auf der fragmentierten rechten Seite angegeben. Einzig die auf Brusthöhe am Körper anliegende geschlossene Hand lässt schon eine durchgestaltete Form mit Fingereinteilung erkennen. Aus der Handhaltung ist wahrscheinlich darauf zu schliessen, dass die Figur in einer nach links gerichteten Profilstellung dargestellt werden sollte.

Abbruch der Arbeit am Werkstück

Die in der Bosse (= Rohform) belassene Skulptierung der rechten Bildseite belegt, dass die steinhauerische Arbeit am Werkstück abgebrochen wurde, und zwar offenbar in dem Moment, als der hintere Teil des Steinblocks sich parallel zum Lager – wahrscheinlich während des Meisselns – abspaltete. Daraus ist zu folgern, dass das Bildwerk niemals dem ihm ursprünglich zugedachten Zweck gedient hat. Weniger wahrscheinlich erscheint, dass sich die Fertigstellung des Reliefs infolge einer Planänderung erübrigte und der Stein für eine neue Verwendung geteilt wurde. Eine erst zu einem späteren Zeitpunkt mit der Funktionsaufgabe des Bildwerks verbundene bewusst herbeigeführte Teilung der Skulptur hinsichtlich einer Zweitverwendung der Steine möchte man hingegen aufgrund des unfertigen Reliefs auf der rechten Seite eher ausschliessen. Bei der Spaltung kam auch die bereits auf der linken Werkblockseite ausgeführte Engelsdarstellung zu Schaden. Ob daneben die vierte, nicht erhaltene Seite ebenfalls für ein Relief vorgesehen oder bereits skulptiert war, ist anhand des Werkstücks nicht zu bestimmen. Ungewiss bleibt ausserdem, ob die Reliefs der Engels- und der Marienfigur bereits ihre endgültige Durchgestaltung aufweisen. Möglicherweise sollte noch eine weitere Ausarbeitung der Formen vorgenommen werden, so beispielsweise an den Kapitellen der Rundbogennische auf der Vorderseite, an den Nimben, an der Hand des Engels oder am Gesicht der weiblichen Heiligen, wenn man von den erhaltenen Partien ausgeht[10]. Das Fehlen der Fassung, mit der die Arbeit an einem mittelalterlichen Bildwerk erst abgeschlossen war, erklärt sich aus der Tatsache, dass die Skulptur im unvollendeten Zustand aufgegeben wurde.

Die auf der rechten Werksteinseite überlieferten Arbeitsstadien ermöglichen, die Verfah-

rensweise des mittelalterlichen Steinhauers nachzuvollziehen. Der zu bearbeitende Steinblock besass aufgrund des pfeilerhaften Erscheinungsbildes der Skulptur eine kubische Ausgangsform. Er wurde wahrscheinlich bereits im Steinbruch zur Gewichtsverminderung auf die entsprechende roh vorgeformte Werkstückgrösse zugerichtet[11]. Die eigentliche bildhauerische Arbeit führte der Steinhauer am flach oder schräg hingelegten Steinblock auf dem Werkplatz aus[12]. Er glättete zunächst die Steinoberfläche und riss dann den groben Umriss der Darstellung an; die Einteilung einer Binnenstruktur, beispielsweise der Faltenorganisation, ist nirgends zu erkennen. Anschliessend wurden die Kapitellform gestaltet und die Figurenteile – von oben beginnend und von der Oberfläche in die Tiefe gehend – in der Rohform für die weitere Gliederung angelegt. Die Feinarbeit an der im Oberkörperbereich darzustellenden Hand erfolgte noch vor der Bossierung der unteren Figurpartien[13].

Möglicherweise lässt dieser Arbeitsablauf auf eine Ausarbeitung der Formen in Leserichtung von links nach rechts schliessen. Unklar bleibt, ob die vom kubischen Block ausgehende Skulptierung zunächst über eine Konturierung der gewählten Form auf allen Bildfeldern führte oder ob jede Seite – vielleicht unter Berücksichtigung der Reihenfolge des Bedeutungsgrades der darzustellenden Figur – als in sich geschlossene Einheit gemeisselt wurde.

Mittelalterliche Bildwerke wurden nicht um ihrer selbst willen geschaffen, sondern hatten einzig die Funktion, den Inhalt ihrer Darstellung sinnfällig zu machen. Da ein Werk aufgrund von Fehlstellen dieser Aufgabe nicht gerecht werden konnte, verlor es seinen Wert. Vor dem Hintergrund dieser Vorstellung dürfte der Arbeitsabbruch an der zu Schaden gekommenen Rüegsauer Skulptur zu sehen sein. Sie war nach der Spaltung des Werkblocks für eine inhaltliche Vermittlung unbrauchbar geworden und erhielt einen neuen Zweck, indem sie mit der unbearbeiteten Seite nach oben als Bodenbelag in einem Konventraum verwendet wurde. Den geringen Beschädigungen der skulptierten Oberfläche zufolge, wird die Skulptur nicht sehr lange ungeschützt auf dem Werkplatz gelegen haben, sondern bald nach dem Abbruch der Bildhauerarbeit in den Boden gelangt sein.

Der Fundort im Rüegsauer Klosterbezirk legt nahe, dass das Werkstück auf dem Werkplatz bei der Kirche, wohl im Zusammenhang mit der Errichtung der Klosteranlage, hergestellt worden ist; ein Import des Bildwerks scheint aufgrund des unfertigen Reliefs weniger wahrscheinlich.

5 Steinskulptur aus dem ehem. Benediktinerinnenkloster Rüegsau, Schrägansicht der rechten Bildwerkseite mit dem unvollendeten figürlichen Relief aus der Darstellung der Verkündigung an Maria, um 1150, grauer Sandstein, Höhe 113 cm, max. erhaltene Breite 16 cm. Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 39549. – Die Abbildung zeigt verschiedene steinhauerische Arbeitsstadien von der Vorzeichnung des Umrisses über die Rohform des Hauptes bis zur Gestaltung der Hand. Auf der rechten Seite ist die vertikale Bruchkante des gespaltenen Steinblocks zu erkennen.

Ikonographie

Für die Reliefs in den hochrechteckigen Pfeilerfeldern war eine dreifigurige Darstellung der Verkündung an Maria als Bildprogramm vorgesehen. Die Komposition folgt einem seit dem 6. Jahrhundert nachweisbaren und in frühmittelalterlicher Zeit weiterentwickelten Typus der beim Gespräch stehenden Maria und dem von links in eiliger Bewegung hinzutretenden Engel. Diese Szene sollte beim Rüegsauer Bildwerk auf der rechten Seite um eine Begleitperson ohne Nimbus erweitert werden. Die unvollendet skulptierte Figur ist als eine Dienerin zu bezeichnen, die auf früh- und hochmittelalterlichen Darstellungen der Verkündigung zur Versinnbildlichung der Hoheit Mariens manchmal und stets auf der rechten Seite etwas abseits stehend beigefügt ist[14]. Maria ist öfters mit einem Attribut in Form eines Spruchbandes, einer Spindel oder eines Korbs mit Wollknäueln ausgestattet. In karolingischer Zeit wird die Wiedergabe der thronenden oder stehenden Maria mit nur einem ausgestreckten Arm und geöffneter Hand als Zeichen des Grusses oder der Zutrittsgewährung bevorzugt. Dagegen geht die ottonische Kunst dazu über, Marias Ehrfurcht oder scheue Abwehr mit beiden Händen auszudrücken; sie verzichtet auf die Beifügung eines Attributs[15]. In Rüegsau erscheint die Angabe eines Attributs aufgrund der vielleicht von Maria-Orans-Darstellungen beeinflussten Handgebärde zwar überflüssig, doch dürfte der hinter den Handrücken durchgeführte Streifen als Spindel zu interpretieren sein (vgl. Abb. 3)[16]. Früh- und hochmittelalterliche Verkündigungsdarstellungen geben Maria in der Regel mit einem Kopftuch wieder. In Rüegsau liegt der Akzent auf den langen Zöpfen; die Kopfbedeckung fehlt zum Zeichen der bewahrten Jungfräulichkeit Mariens.

Die Verkündigung der Botschaft an Maria ist zur Bedeutungssteigerung der Aussage gewöhnlich in einen mittels Architekturformeln bezeichneten Raum verlegt[17]. Am Rüegsauer Bildwerk wird der Ort durch raum- und rangschaffende Elemente wie die rundbogigen Nischen und die Kapitelle auf den gleichzeitig die Einfassung bildenden Pfeilern vermittelt.

Funktion des Bildwerks

Die funktionelle Bestimmung des Rüegsauer Bildwerks geht aus der fragmentierten Skulptur nicht hervor. Ihre Verwendung als Bodenbelag und nicht als Baumaterial im aufgehenden Mauerwerk von Kirche oder Konventgebäuden könnte auf eine fortgeschrittene Bauphase oder weitgehend abgeschlossene Bautätigkeit im Heiligkreuzkloster hinweisen. Davon ausgehend möchte man vermuten, dass das Bildwerk in erster Linie für ein der Liturgie dienendes Einrichtungselement und weniger für architektonisch gebundenen bauplastischen Schmuck vorgesehen war. Die vermutlich während der Skulptierung eingetretene Längsspaltung des Werkstücks deutet darauf hin, dass der Steinblock keinesfalls roh zugerichtet in den Mauerverband versetzt war, um vom Steinhauer après la pose bearbeitet zu werden.

Aussagen über die geplanten Dimensionen des Bildwerks sind trotz der fragmentierten seitlichen Bildfelder möglich. Die rechte bossierte Werkstückseite und die linke Bildseite mit der Wiedergabe des Engels sind jeweils etwa halb so breit erhalten wie die Vorderseite. Auf der Seite mit dem Engel verläuft die vertikale Bruchkante ungefähr in der Mittelachse des Heiligenscheins. Geht man davon aus, dass der Nimbus des Engels wie jener der Maria in der Bildmitte angelegt war, so entsprach die Seitenbreite jener der Stirnseite. Daraus ist auf ein Bildwerk quadratischen Querschnitts mit vier annähernd gleich brei-

6 Kreuzgangpfeiler aus dem ehem. Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard in Basel, Ansicht mit der Reliefdarstellung des hl. Nikolaus in bischöflichem Ornat, um 1135, gelblicher Sandstein, 110×37×47 cm. Basel, Historisches Museum.

ten Seiten von ungefähr 34 cm zu schliessen, von denen mindestens drei aufgrund ihrer reliefierten Oberfläche auf Sicht berechnet waren. Da unter ikonographischen Gesichtspunkten mit einer vierten skulptierten Seite nicht zwingend zu rechnen ist, käme für deren Oberfläche je nach Verwendungszweck der Skulptur entweder eine grobe Bearbeitung oder eine abschliessende Glättung mit der Fläche in Betracht. Demzufolge hätte das Bildwerk allseitig frei aufgestellt oder einer gemauerten Fläche vorgelagert werden können. Luc Mojon dachte aufgrund des Kapitells an eine Verwendung als Arkadenpfeiler in einer Kreuzgangecke[18] und skizzierte einen Kreuzgang mit Rundbogenarkaden, gekuppelter Säulenstellung[19] und Eckpfeiler auf einer durchgehend gemauerten Sockelzone. Er gab jedoch mit Recht zu bedenken, dass die Auflagefläche für Bogensteine aufgrund der tief abgefasten Kapitellecken statisch nicht ausreichend gewesen wäre. Bei einer Eingliederung als Eckpfeiler erscheint auch die geringe Seitenbreite des Bildwerks von nur 34 cm problematisch. Solche tragenden Elemente weisen meist das gleiche Mass wie die normalerweise auch wesentlich stärkeren Kreuzgangmauern auf. Zieht man in Betracht, dass das Bildwerk einem gemauerten Pfeiler vorgeblendet werden sollte, scheidet die Verwendung in der Kreuzgangecke aufgrund der mindestens dreiseitigen Skulptierung aus. Es liesse aber die Möglichkeit für einen Arkadenmittelpfeiler im Fall einer hinten nicht ausgearbeiteten Kapitellform offen. Allerdings verfügen wir für deren rückseitige Beschaffenheit über keinerlei Anhaltspunkte. Bei einer hypothetischen Gliederung der zum Kreuzganghof geöffneten Mauer in eine von Pfeilern und Säulen gestützten Bogenstellung auf durchgehender Sockelzone wäre wahrscheinlich von der Existenz weiterer Figurenreliefs auszugehen, da die Verkündigung die Bildzyklen mit dem Leben Christi eröffnet.

Auch wenn die unbekannte Konstruktionsweise des Kreuzgangs der Rüegsauer Benediktinerinnen keine überzeugende Anordnung des Fundstücks zulässt, ist die von Luc Mojon vorgeschlagene Funktionszuweisung als Figurenpfeiler nicht auszuschliessen, zumal grossfigurige Reliefs an Kreuzgangpfeilern aus romanischer Zeit erhalten sind. Die ältesten dieser Gattung sind aus der ehemaligen Abteikirche St. Pierre in Moissac aus der Zeit um 1100 bekannt[20] und im allgemeinen Aufbau – stehende Figur unter einer Bogenstellung – mit dem Rüegsauer Bildwerk durchaus vergleichbar. Bezüglich der Dimensionen, der rechteckigen Einfassung und einer ganzfigurigen Reliefdarstellung verdient zwar auch das Pfeilerfragment mit dem hl. Nikolaus, um 1135, aus dem Kreuzgang des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstifts St. Leonhard in Basel Beachtung (Abb. 6), doch ist zu berücksichtigen, dass die übrigen Pfeilerseiten – wie auch weitere Pfeilerfragmente – mehrheitlich nach einem aus der Kleinplastik übernommenen Schema zweiregistrig aufgebaut sind und jeweils ganze Szenen aus der Legende des Heiligen zusammenfassen. Die Anordnung der Pfeiler bleibt in der Kreuzgangarchitektur des Basler St. Leonhardsklosters indessen ebenso ungewiss, da die Fundstücke beim Abbruch des gotischen Kreuzgangs vermauert aufgefunden worden waren[21].

Da das Rüegsauer Bildwerk auch an den Fassaden nicht sinnvoll einzugliedern ist, könnte es vielleicht für die Innenausstattung der Klosterkirche oder der Konventgebäude, beispielsweise des Kapitelsaals oder des Refek-

7 Freudenstädter Lesepult, Darstellung der vier Evangelisten und ihrer Symbole, um 1150, Weidenholz, Höhe 120 cm, Breite 45 cm, Tiefe 50 cm. Freudenstadt, Evang. Stadtkirche.

toriums, vorgesehen gewesen sein. Sein Aufbau aus stehenden Figuren unter einer Kapitellzone erinnert zunächst an das um 1150 entstandene hölzerne Freudenstädter Lesepult, dessen Herkunft aus einem der Hirsauer Kongregation angeschlossenen Kloster angenommen wird (Abb. 7)[22]. Dargestellt sind vier atlantenhafte Evangelistenfiguren, die mit erhobenen Händen ein Pult mit abgeschrägter Buchablage tragen. Die Masse – 120 cm hoch, 45 cm breit und 50 cm tief – weichen nicht sehr stark von denen des Rüegsauer Bildwerkes ab. Besonders in der Vorderansicht weist das Pult aufgrund seiner kapitellartigen Form Parallelen zum Kapitell der Rüegsauer Skulptur auf. Allerdings fehlt hier die Abschrägung für die Buchablage, und es ist anhand des überlieferten Zustandes auch nicht zu entscheiden, ob eine Abarbeitung zur Pultschräge oder vielleicht ein hölzerner Aufsatz geplant war; auf eine vierte skulptierte Seite hätte in diesem Fall verzichtet werden können. Zweifel an der Bestimmung als Lesepult kommen vielleicht auch wegen der Verkündigungsszene auf, die mit der Funktion eines Buchpultes zur Lesung des Evangeliums ikonographisch nicht recht in Einklang zu bringen ist[23]. Der traditionelle Ort für die Darstellung der Verkündigung an Maria befand sich in der Kirche am Triumphbogen oder an der Sakramentsnische. Über das Aussehen von romanischen Sakramentsnischen sind wir jedoch nur unzureichend orientiert; im allgemeinen geht man von sehr schlichten gitterverschlossenen Wandnischen aus[24]. Für dreiseitig reliefierte Wandpfeiler in der Art des Rüegsauer Fundstücks, auf denen ein Gehäuse als Behältnis für das Altarsakrament montiert war, fehlen entsprechende Belege aus romanischer Zeit. Wäre das Rüegsauer Bildwerk für eine Eingliederung am Triumphbogen bestimmt gewesen, hätte die Darstellung Mariens ihren Platz an der Triumphbogenlaibung gefunden[25]. Schliesslich kommen vielleicht auch die Chorschranken als Anbringungsort in Frage, obwohl man sich die Anordnung eines mindestens dreiseitig skulptierten Bildwerkes mit Kapitellzone innerhalb einer Abschrankung und dieser ausserdem vorgeblendet nicht recht vorstellen kann[26]. Die Fragmente frühromanischer Chorschranken aus Grosskomburg[27] oder deren jüngere Vertreter in Hildesheim[28] oder Halberstadt[29] weisen zwar Reliefs von thronenden oder stehenden Heiligenfiguren unter Blendarkaden auf, diese sind jedoch in einer friesartigen Reihung der Schrankenmauer aufstuckiert.

8 Grabplatte, Graf Eberhard von Nellenburg mit dem Modell einer romanischen Kirche, Anfang 12. Jahrhundert, rötlicher Schleitheimer Sandstein, Länge 206 cm, Breite 77 cm. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Inv.-Nr. 6947.

Stil und Datierung

Am Rüegsauer Bildwerk wurde die sonst übliche kompositionelle Wirkungseinheit der dreifigurigen Verkündigungsszene zugunsten einer architektonischen Gliederung und zur Betonung des repräsentativen Charakters der Einzelfigur aufgegeben. Jede Figur existiert für sich in einer Nische als Bildraum. Ihr Zusammenhang ergibt sich einerseits inhaltlich und andererseits durch die auf Maria als Hauptperson orientierten Profilstellungen des Engels und der Dienerin. Die fragmentarische Erhaltung der Engelsfigur und die in der Bosse überlieferte Darstellung der Dienerin wirken sich nachteilig auf eine stilistische Gesamtanalyse aus, so dass die Beurteilung hauptsächlich anhand der Gestaltung des Marienbildes zu erfolgen hat.

Die flach reliefierte Marienfigur schwebt mit hängenden Füssen haltlos vor einer erhaben gerahmten Grundfläche, die als Stütze für

die Figur und Vortäuschung eines Raumes erforderlich ist. Marias Haltung und Gebärde sind innerhalb eines klar begrenzten Umrisses auf die Senkrechte ausgerichtet. Der bortengesäumte Halsausschnitt, die hinter den Händen durchgeführte Spindel und die hinteren Saumlinien von Paenula und Untergewand bilden die einzigen Horizontalen. Als Hauptmerkmal dieses Figurenstils ist das Verneinen des Körperlichen unter einem bei der Marienfigur fast bis in alle Einzelheiten symmetrischen, hauptsächlich auf die Saumführung beschränkten Faltensystem hervorzuheben. Ohne anatomische Gegebenheiten oder das Schreitmotiv des Engels zu berücksichtigen, spannt sich das Gewand glatt über die Körperwölbungen. So sind z. B. bei der Maria die Flächen der Arme und Unterschenkel von den Flächen dazwischen nicht unterschieden.

Unplastisch sind auch die Hände und die balkenartige Spindel aufgefasst. Dass die Faltenanordnung lediglich zur Auflockerung der Oberfläche dient, zeigen die nicht einsinkenden Keilfalten der vor dem Körper gerafften Paenula oder die Vertikalfalten des Untergewandes. Nirgends dringt die Gliederung tiefer in die gleichmässig flach gewölbte Gewandmasse ein. Es sind durchwegs flach am Grund haftende Formen ohne plastischen Eigencharakter oder, wie beim Untergewand des Engels, einfach geritzte Linien zur Bezeichnung der Parallelfalten, deren Schräganordnung zur Vermittlung der Schreitstellung eingesetzt wird. Auch die Binnenstrukturierung zur Modellierung des Gewandes fehlt. Der Verzicht darauf verfolgt die Absicht, Blockhaftigkeit durch Glattflächigkeit und sparsame Gliederung zu erzeugen[30]. Raumhaltig gedachte Falten der Gewandsäume werden mit einer ganz flachen Flächenschichtung vermittelt. Dies zeigen beim Engel etwa der Saum des Untergewandes und bei der Marienfigur der treppenartig kletternde Paenulasaum oder der wellig ausgebreitete Saum des Untergewandes vor den hinteren horizontalen Saumlinien.

Ansätze zu einem tiefenräumlicheren Gestaltungswillen des Reliefs finden ihren Ausdruck in der ösenartigen Bildung der Gewandfalten in der Körperachse Marias. Das Bemühen um Wiedergabe der Körperlichkeit äussert sich auch bei dem zur Seite entwickelten Saum des Untergewandes, der die Fussrundung jedoch noch nicht berücksichtigt, oder bei der Ärmelöffnung des Engels, dessen Figurenstil insgesamt fortschrittlicher wirkt. Doch ist dieser Eindruck hauptsächlich mit der ikonographisch vorgegebenen Schreitstellung erklärbar, die raumhaltigere Falten zum Ausdruck der Bewegung verlangt. Deutlich zeigt sich dies bei dem sichelartig ausschwingenden Palliumsaum. Insgesamt gesehen arbeitet der Rüegsauer Steinhauer linear, flächig, unmodellierend und symmetriebetont. Dieser Stil spricht für eine Entstehung des Bildwerks kurze Zeit vor der Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Stilstufe nach der Jahrhundertmitte scheint unwahrscheinlicher, da sie neben einer mit der plastischen Durchbildung der Einzelfigur einhergehenden Verlebendigung auch eine Verfestigung des Standmotivs anstrebt[31].

Das Rüegsauer Bildwerk steht in seiner Herkunftsregion mangels Vergleichsbeispielen stilistisch isoliert. Luc Mojon erkannte am ehesten eine Verwandtschaft mit Skulpturen der französischen Hochromanik und führte neben der glockenförmigen Weitung des Gewandes eine schwindende Blockhaftigkeit als Hauptargumente für seinen Datierungsvorschlag ins «dritte Viertel des 12. Jahrhunderts oder etwas später» an[32]. Alfred A. Schmid verwies treffend auf den Zusammenhang mit den in der Funeralskulptur häufig vorkommenden Kastenreliefs von der Art der Quedlinburger Äbtissinnengräber[33]. Er ordnete das Rüegsauer Bildwerk mit einer Datierung «nicht nach der Mitte des 12. Jahrhunderts, eher noch etwas früher» – unter Erwähnung der einer älteren Stilstufe angehörenden Grabplatten der Nellenburger aus dem Schaffhauser Allerheiligenmünster[34] – in das Umfeld der südwestdeutschen Romanik ein (Abb. 8)[35].

Die formalen Übereinstimmungen mit den romanischen Grabplatten – schmalrechteckige erhöhte Einfassung und stehend wiedergegebene Figuren mit einer Nische als Hintergrund – machen ein Anknüpfen des Rüegsauer Steinhauers an die Tradition der seit der Grabplatte Rudolfs von Schwaben, nach 1080[36], in dieser Form gestalteten figürlichen Grabplastik wahrscheinlich. Der Aufbau der Reliefs aus einer Figur unter einer Bogenstellung und einem Rahmen, der wie in der Buchmalerei oder Elfenbeinschnitzerei das Bildfeld begrenzt, ist bildmässig entworfen. Er hat seine Voraussetzungen in der Kleinkunst, die über eine längere Tradition verfügte als die erst wieder am Anfang stehende figürliche Steinskulptur. Daher sind die Vorlagen für den Figuren- und Faltenstil der Rüegsauer Reliefs in der Kleinkunst zu erwarten. Die schwäbische Buchmalerei pflegte in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts einen ebenfalls auf Grundformen reduzierten Figurenstil, der hauptsächlich mit linearen Effekten arbeitete und anatomische Körperbildung vernachlässigte. Dass er nicht ohne Einfluss auf die Rüegsauer Reliefgestaltung gewesen sein dürfte, legt eine Betrachtung der Miniaturen im Stuttgarter Passionale nahe (Abb. 9–12)[37]. Da-

9 Stuttgarter Passionale, Vita Scae. Walpurgae, fol. 242 b, vor 1160 (2. Viertel 12. Jahrhundert?), Federzeichnung mit partieller Deckfarbenmalerei auf Pergament, 44,3×30 cm. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 57. – Das Passionale enthält die Lebensbeschreibungen der Heiligen des Kirchenjahres. In die Initialen sind Miniaturen eingefügt, die die Heiligen oder Szenen ihres Martyriums wiedergeben.

10 Stuttgarter Passionale, De habitu Scae. Petronella, fol. 55 a, vor 1160 (2. Viertel 12. Jahrhundert?), Federzeichnung mit partieller Deckfarbenmalerei auf Pergament, 44,3×30 cm. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 57. – Die Abbildung zeigt in der Initiale P eine Darstellung der hl. Petronella als Orantin.

tierung und Skriptorium der dreibändigen Handschrift sind umstritten. Der von Albert Boeckler vorgenommenen Lokalisierung nach Hirsau und Datierung in den Zeitraum zwischen 1090–1160[38] widersprach Renate Kroos aufgrund der nicht mehr belegbaren Tätigkeit einer hirsauischen Klosterschreibschule und setzte sich für die Ausführung der Handschrift im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts im Skriptorium der Hirsauer Tochtergründung Zwiefalten ein, wo das Passionale seit dem dritten Viertel des gleichen Jahrhunderts aufbewahrt wurde[39]. Die im ersten Passionale-Band, bibl. fol. 57, in die Initialen der Legenden eingefügten Figuren weiblicher Heiliger sind überwiegend frontal und in Orantenhaltung dargestellt (Abb. 9–11)[40]. Zu beachten ist die mit Rüegsau vergleichbare extreme Schmalschultrigkeit mit der eigentlich nicht vorhandenen, direkt in den Armbereich überleitenden Schulterrundung. Auffallend ähnlich erscheint der klare, geschlossene, häufig glockenförmige Umriss mit der Betonung des unten sich weitenden Gewandes. Übereinstimmend sind die bortengesäumten Gewänder mit dem lang geschlitzten Halsausschnitt. Hier begegnen auch die Stehen vortäuschenden hängenden Füsse, die treppenartig kletternden Falten und die hintereinandergelegten Saumlinien. Neben überwiegend horizontal geführten und ungegliederten Gewandsäumen sind vereinzelt auch die in der Bildebene ausgebreiteten, Räumlichkeit erzeugenden vorderen Saumfaltenschichtungen vertreten[41]. Einen Figurentyp von der Art der Prinzessinnen auf der Miniatur zur Legende des hl. Cyriakus könnte man sich als Vorlage für die Dienerin aus der Rüegsauer Verkündigungsszene vorstellen; die in der Rohform angelegte Kopfbedeckung wirkt wie eine Vorstufe zu den im Passionale dargestellten Kronen (Abb. 5 und 12). Das längliche, flächige Gesicht mit den nahe beieinanderliegenden Gesichtsteilen bildet eine Parallele mehr allgemeiner Art. Auffallend ist jedoch auch im Passionale die hohe untere Gesichtspartie mit dem schmalen Mund und dem sichelförmig überhöhten Kinn. Aussergewöhnlich ist die Hervorhebung der Scheibenfibel, mit der nahezu alle weiblichen Heiligen ausgestattet sind.

Ähnliches lässt sich auf der Miniatur mit der Verkündigung an Maria aus dem Gengenbacher Evangeliar feststellen (Abb. 13)[42]. Die in der Mitte des 12. Jahrhunderts vielleicht im badischen Kloster Gengenbach entstandene Handschrift ist mit den Rüegsauer Reliefs kompositionell und stilistisch zu vergleichen. Beide Figuren zeigen eine Reihe von Übereinstimmungen, die vielleicht auf eine gemeinsam benutzte Vorlage zurückzuführen sind. Die Parallelen beginnen beim Grössenverhältnis der Dargestellten. In Rüegsau berührt der Nimbus des Engels die Bogenlinie. Maria ist von kleinerer Statur, ihr Heiligenschein ist daher etwas tiefer angesetzt. Die Figur Mariens ist in der Gengenbacher Buchmalerei ebenfalls frontal, mit schmalen Schultern und bis auf das zum Engel gewendete Haupt symmetrisch angelegt. In Rüegsau wurde zur Wahrung der strengen Symmetrie und Betonung des repräsentativen Charakters auf die Kopfdrehung verzichtet, zumal beide Gestalten angesichts der Anordnung auf verschiedenen Pfeilerseiten ohnehin nicht in direktem Bezug zueinander zu stehen scheinen. Im Gengenbacher Evangeliar hält Maria – wie in Rüegsau –

11 Stuttgarter Passionale, Vita Scae. Brigidae, fol. 210 b, vor 1160 (2. Viertel 12. Jahrhundert?), Federzeichnung mit partieller Deckfarbenmalerei auf Pergament, 44,3×30 cm. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 57.

12 Stuttgarter Passionale, Passio Sci. Cyriaci, fol. 57 b, vor 1160 (2. Viertel 12. Jahrhundert?), Federzeichnung mit partieller Deckfarbenmalerei auf Pergament, 44,3×30 cm. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 56. – Initiale T; der hl. Cyriakus treibt den Prinzesinnen Artemia und Jobia die bösen Geister aus.

beide geöffneten Hände mit dem Handrükken vor die Brust, so dass sich aufgrund der gleichen Geste eine der Rüegsauer Gewanddrapierung entsprechende Faltenorganisation der Paenula ergibt. Am Halsausschnitt ist ebenfalls eine grosse Scheibenfibel dargestellt. Ein Unterschied betrifft die Kopfbedeckung. In Rüegsau trägt Maria zu Zöpfen geflochtenes Haar, auf der Miniatur ist das Haupt Mariens mit einem Kopftuch bedeckt. Ein weiterer Unterschied ergibt sich aus dem in Gengenbach fehlenden Attribut, das in Rüegsau so seltsam hinter den Händen plaziert ist, als wäre es auf der Vorlage nicht vorhanden gewesen. Beim Engel sind die Vergleichsmöglichkeiten aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes eingeschränkt. Dennoch sind an Gemeinsamkeiten der gerade herabgeführte rechte Flügel – in Rüegsau aufgrund des begrenzten Bildfeldes näher an den Körper gerückt –, die dem Flügel vorgelagerte erhobene Grusshand, das ikonographisch festgelegte Schreitmotiv, der brettartig abstehende Saum des Palliums und das Fehlen eines Attributs hervorzuheben. Das in Gengenbach mit der linken Hand vor den Körper gezogene Pallium hatte in Rüegsau wahrscheinlich eine Parallele.

Auf schwäbische Einflüsse deutet vielleicht auch der bei der Rüegsauer Marienfigur wie nachträglich eingefeilt wirkende Mittelscheitel des Haupthaares hin, den Georg Himmelheber bei einer Reihe von romanischen Bildwerken aus dem «Hirsauer Kunstkreis» feststellte[43]. Doch ist dies nur ein Detail und als solches ebensowenig überzubewerten wie die mit den Hirsauer Eckblattkapitellen[44] vergleichbare Rüegsauer Kapitellform. Offensichtlicher sind die Übereinstimmungen mit dem Figuren- und Faltenstil der schwäbischen Buchmaler. Es wäre unzulässig, die Arbeit des Rüegsauer Steinhauers einseitig von den genannten Beispielen ableiten zu wollen, da sie zufällig Erhaltenes repräsentieren. Die zum Vergleich herangezogenen Miniaturen weisen aber auf das Umfeld, aus dem der Rüegsauer Steinhauer die Grundlagen für seine mit handwerklicher Präzision in Stein umgesetzte «plastisch erhöhte Zeichnung» bezog.[45] Im Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte der figürlichen Plastik ist das Rüegsauer Bildwerk zukunftsweisend, da die Kompositionseinheit einer mehrfigurigen szenischen Darstellung zugunsten eines repräsentativen Reliefs der Einzelfigur in einem architektonischen Rahmen aufgelöst wurde[46]. Dass der Rüegsauer Steinhauer aus Schwaben zugewandert war, scheint aufgrund der lokalhistorischen Gegebenheiten in bezug auf die Geschichte des Frauenklosters nicht ausgeschlossen. Das Kloster der Benediktinerinnen zu Rüegsau war der Abtei Trub unterstellt, die vor 1130 von den Herren von Lützelflüh als Priorat des Reformklosters St. Blasien im Schwarzwald gegründet worden war[47].

Zusammenfassung

Das Bernische Historische Museum bewahrt ein Sandsteinbildwerk, dessen Skulptierung wahrscheinlich infolge einer Spaltung des Werkblocks vorzeitig aufgegeben wurde. Als Bodenbelag verwendet, wurde es 1968 bei den Ausgrabungen im ehemaligen Benediktinerinnenkloster Hl. Kreuz in Rüegsau geborgen. Das Bildprogramm sah eine auf drei Sei-

13 Evangeliar aus dem Kloster Gengenbach, vielleicht in Gengenbach entstandene illuminierte Pergamenthandschrift, Verkündigung an Maria, fol. 81 v, Mitte 12. Jahrhundert. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 28.

tenflächen verteilte dreifigurige Darstellung der Verkündigung an Maria vor. Von der Komposition sind die Maria und der Engel als ganzfigurige Reliefs jeweils in einer Rundbogennische ausgeführt. Marias Begleiterin, eine Dienerin, die der Verkündigungsszene seit frühmittelalterlicher Zeit gelegentlich beiwohnt, ist in verschiedenen steinhauerischen Arbeitsstadien überliefert. Die Funktion des Bildwerks – Bauplastik oder liturgisches Mobiliar – ist unbestimmt. Auf Einflüsse aus dem Schwarzwald verweist der in der schwäbischen Buchmalerei vorgebildete Figuren- und Faltenstil. Die um 1150 entstandenen Reliefs bieten Anhaltspunkte für die Datierung des in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erstmals urkundlich nachgewiesenen emmentalischen Frauenklosters.

Résumé

Le Musée historique de Berne conserve une sculpture en molasse dont le travail semble avoir été interrompu en cours de route en raison d'une fissure prématurée du bloc. Utilisée comme pavement, cette pièce quadrangulaire fut découverte dans l'ancien couvent des bénédictines de la Sainte-Croix à Rüegsau (Emmental) à l'occasion de fouilles menées en 1968. Le programme iconographique prévoyait une représentation de l'Annonciation, chaque personnage se voyant réserver une face du bloc. C'est ainsi que la Vierge, au centre, et l'Ange, sur la face gauche, apparaissent en relief et en pied sous un arc en plein cintre faisant figure de niche. Sur la face droite la servante – sa présence dans la scène de l'Annonciation est attestée dès le haut moyen âge – n'est représentée qu'à l'état d'ébauche. La fonction de l'œuvre – sculpture intégrée à l'architecture ou mobilier liturgique – demeure incertaine. Des influences de la Forêt-Noire se dénotent dans le style des figures et le système des plis dont les modèles sont à chercher dans l'enluminure souabe. L'œuvre, que l'on peut dater des environs de 1150, fournit une indication précieuse sur la date de fondation du couvent de femmes de Rüegsau dont aucune mention n'est faite dans les textes avant la seconde moitié du XIIIe siècle.

Riassunto

Il Museo storico di Berna conserva una scultura in arenaria, la cui lavorazione venne probabilmente abbandonata prematuramente in seguito ad una fenditura del blocco utilizzato. Trasformato in rivestimento pavimentario, il rilievo venne ricuperato nel 1968 durante gli scavi presso l'antico convento benedettino di Santa Croce a Rüegsau. Il programma iconografico prevedeva una raffigurazione dell'Annuncio a Maria, rappresentato con tre personaggi posti sulle tre superficie laterali. Dell'intera composizione sono però stati eseguiti solo l'Angelo e Maria, due figure intere poste entrambe in una nicchia con arco a tutto sesto. Il lavoro parziale di sbozzatura testimonia in parte anche la presenza dell'ancella di Maria, che sin dall'alto medioevo è partecipe a volte della scena dell'Annunciazione.

Non si è ancora potuto determinare che funzione avesse tale scultura, vale a dire se fosse un semplice oggetto decorativo o se costituisse un arredo liturgico.

Il modellato delle figure e lo stilo delle pieghe del panneggio rimandano alla Foresta Nera e a modelli miniati svevi. I rilievi realizzati intorno al 1150 costituiscono un punto di riferimento per la datazione del convento femminile dell'Emmental, documentato per la prima volta nella seconda metà del XIII secolo.

Anmerkungen

[1] Inv.-Nr. 39549.

[2] Die östlichen Teile der Klosterkirche, die Klausurgebäude und die unweit davon entfernte Kapelle St. Johann wurden seit Frühjahr 1966 unter der örtlichen Leitung von Hans Würgler mit Unterstützung von Kanton und Gemeinde in Etappen ausgegraben. Die Auswertung der Befunde erfolgt derzeit vom Atelier d'archéologie médiévale, Moudon, auf der Grundlage der von Prof. Dr. Luc Mojon zusammengestellten Unterlagen im Auftrag des Archäologischen Dienstes des Kantons Bern. GEORGES DESCŒUDRES, GABRIELE KECK und ELSBETH WULLSCHLEGER, *Rüegsau. Reformierte Kirche und Pfarrhaus. Das ehemalige Benediktinerinnenkloster und die abgegangene Kirche St. Johann.* Archäologische Untersuchungen 1964–1992 (erscheint als Monographie in der vom Archäologischen Dienst des Kantons Bern herausgegebenen Publikationsreihe). – Die Funktion der einzelnen Räume im Konventbereich des Rüegsauer Frauenklosters ist vorläufig noch ungeklärt.

[3] LUC MOJON, *Feierlich streng und Schweigen gebietend. Romanische Bauplastik in Rüegsau gefunden,* in: Berner Tagblatt Nr. 260, Samstag/Sonntag 21./22. September 1968, S. 25. – LUC MOJON, *Romanische Bauplastik in Rüegsau gefunden,* in: Der Bund Nr. 222, Sonntag 22. September 1968, S. 11. – Eine Kopie der Skulptur befindet sich an der 1977 erbauten Aufbahrungshalle bei der heutigen Pfarrkirche in Rüegsau. Vgl. die Pressemitteilung: *Verkündigung. Rüegsau erhielt Abguss eines wertvollen Fundes,* in: Berner Tagblatt, Mittwoch 1. September 1976, S. 8. Die Skulptur wird hier als Fragment eines Kreuzbogenpfeilers angesprochen.

[4] Ich danke Herrn Prof. Dr. Alfred A. Schmid, Freiburg, für sein Einverständnis, den Inhalt seines in der Dokumentation von Luc Mojon (vgl. Anm. 2) befindlichen Briefes vom 8. November 1968 wiedergeben zu dürfen.

[5] *Kunstführer Emmental,* von JÜRG SCHWEIZER, mit einer geschichtlichen Einleitung von FRITZ HÄUSLER, hrsg. von der Gesellschaft für Schwei-

zerische Kunstgeschichte, der Volkswirtschaftskammer und dem Verkehrsverband Emmental mit Unterstützung der Erziehungsdirektion des Kantons Bern, Wabern 1982, S. 180–181, mit Abb.

[6] KATHRIN TREMP-UTZ, *Rüegsau,* in: *Helvetia Sacra. Die Orden mit Benediktinerregel. Frühe Klöster, die Benediktiner und Benediktinerinnen in der Schweiz,* Abteilung III, Bd. 1, Dritter Teil, begründet von P. Rudolf Henggeler OSB, weitergeführt von Albert Bruckner, hrsg. vom Kuratorium der Helvetia Sacra, Bern 1986, S. 1912–1933, hier S. 1912–1913. – Rüegsau bildete übrigens die einzige Klostergemeinschaft von Frauen im Emmental. ERNST TREMP, *«Unter dem Krummstab im Emmental». Die emmentalische Klosterlandschaft im Mittelalter,* in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 53, 1991, Heft 3, S. 109–137, hier S. 118.

[7] Die Beschreibung des Werkstücks erfolgt vom Betrachter aus. – Eine geologische Untersuchung des Sandsteines fehlt. Zur Beschaffenheit der Berner Sandsteine: F[RANCIS] DE QUERVAIN, *Die nutzbaren Gesteine der Schweiz,* Bern 1969³, S. 213–216. – F[RANCIS] DE QUERVAIN, *Steine schweizerischer Kunstdenkmäler* (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 3), Zürich 1979, S. 131–133.

[8] Die Abbildungen vom 1. Oktober 1968 überliefern den Fundzustand. Die Skulptur wurde anschliessend für die museale Aufstellung restauriert.

[9] Zur Erstellung der photographischen Aufnahme wurden die Bruchstücke der linken oberen Bildfeldrahmung entfernt. Vgl. die Vorderansicht auf Abb. 2.

[10] An den Rahmeninnenflächen sind Meisselspuren erhalten, die vielleicht abschliessend überarbeitet werden sollten; ansonsten ist die Reliefoberfläche der Figuren sorgfältig geglättet.

[11] Zum mittelalterlichen Herstellungsverfahren nach der Blocktechnik vgl. ARNULF VON ULMANN, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance,* Darmstadt 1984, S. 23–31.

[12] Mittelalterliche Darstellungen des Baubetriebs zeigen den Werkplatz stets in unmittelbarer Nähe der Baustelle. Vgl. die Bilddokumente in: *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques,* Ausstellungskatalog, Ancienne Douane Strasbourg, hrsg. von Roland Recht, Strassburg 1989, passim. – DOROTHEA HOCHKIRCHEN, *Mittelalterliche Steinbearbeitung und die unfertigen Kapitelle des Speyerer Doms,* Köln 1990, S. 11–57.

[13] Diese an der Rüegsauer Skulptur offenbar parallel verlaufenen Arbeitsgänge widersprechen der andernorts an unvollendeten Werken zu beobachtenden Verfahrensweise mit in sich abgeschlossenen Arbeitsstadien, so dass beim Rüegsauer Bildwerk vielleicht mit einer weiteren Überarbeitung der Hand für die endgültige Formgebung zu rechnen ist. Vgl. VON ULMANN 1984 (vgl. Anm. 12), S. 26. – Dies belegt auch THEODOR MÜLLER, *Bildhauer, Bildschnitzer,* in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 2,* hrsg. von Otto Schmitt, Stuttgart 1948, Sp. 582–614, hier Sp. 608–609.

[14] GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst 1,* Gütersloh 1966, S. 44–49. – J. H. EMMINGHAUS, *Verkündigung an Maria,* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie 4,* hrsg. von Engelbert Kirschbaum S. J., Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, Sp. 426. – Vgl. beispielsweise: Rückseite des Elfenbeinbuchdeckels aus Genoels-Elderen, um 780, Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire; Buchdeckel eines Evangelistars aus Chelles bei Paris, Hofwerkstätte Karls des Grossen, Elfenbein, um 800, Oxford, Bodleian Library; vorderer Elfenbeinbuchdeckel des zweiten Drogo-Evangeliars, Metzer Werkstätte, 2. Viertel 9. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Nationale. WOLFGANG BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst,* München 1968, Abb. 38, 183 und 273. – Elfenbeinbuchdeckel aus der Metzer Drogo-Werkstatt, um 850, Frankfurt am Main, Liebieghaus. *Liebieghaus – Museum alter Plastik Frankfurt am Main. Führer durch die Sammlungen. Bildwerke des Mittelalters I, von* HERBERT BECK, Frankfurt am Main 1980, S. 24, Abb. 14. – Elfenbeinkästchen aus Metz, 10. Jahrhundert, Paris, Louvre. SCHILLER 1966 (vgl. Anm. 14), Abb. 74. – Linker Türflügel, Köln, St. Maria im Kapitol, um 1050/60. RAINER BUDDE, *Deutsche romanische Skulptur 1050–1250,* München 1979, Abb. 8. Vgl. *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln,* Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 3 Bde., hrsg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 2, S. 332–334, Kat. E 98. – Niederrheinischer Tragaltar, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Osnabrück, Domschatzkammer und Diözesanmuseum. *Das Reich der Salier 1024–1125,* Ausstellungskatalog, Historisches Museum der Pfalz Speyer, Sigmaringen 1992, S. 371–372.

[15] SCHILLER 1966 (vgl. Anm. 14), S. 49. – Vgl. die Gebärde Marias auf der Verkündigungsdarstellung in zwei Echternacher Evangeliaren: Evangeliar Ottos III., zwischen 983 und 991, Gotha, Landesbibliothek, I.19; Evangeliar, Anfang 11. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 10438. ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei,* Bd. 2, Die ottonische Buchmalerei, München 1928, Abb. 46 und 51.

[16] In der Romanik wird das Motiv der Spindel gelegentlich wieder aufgenommen. Vgl. beispielsweise: *Ornamenta Ecclesiae 1985* (vgl. Anm. 14), S. 427, Kat. F 65.

[17] Vgl. aus romanischer Zeit beispielsweise: Verkündigungsdarstellungen in einem mittelrheinischen Sakramentar aus Maria Laach, um 1150, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 891, und auf einem Elfenbeinbuchdeckel, aus dem frühen 12. Jahrhundert, Trier, Domschatz, Hs. 147/71. Sowohl der stehenden Maria als auch dem Engel ist jeweils eine eigene Bogenstellung zugeordnet. *Schatzkunst Trier (Treveris sacra 3),* hrsg. vom Bischöflichen Generalvikariat Trier, Trier 1984, S. 124–125, Kat. 62 und S. 127–128, Kat. 66.

[18] MOJON 1968 (vgl. Anm. 3), S. 25. – SCHWEIZER 1982 (vgl. Anm. 5), S. 180 und TREMP-UTZ 1986 (vgl. Anm. 6), S. 1913, schlossen sich dieser Funktionszuweisung an. Im Bernischen Historischen Museum ist das Werkstück ebenfalls als Kreuzgangpfeiler bestimmt.

[19] Bei den Ausgrabungen wurden eine Säulenbasis mit Plinthe und zwei Säulenfragmente aus Sandstein mit verschiedenem Durchmesser geborgen; sie sind vielleicht als Repräsentanten einer solchen Gliederung anzusehen.

[20] BERNHARD RUPPRECHT, *Romanische Skulptur in Frankreich,* München 1975, Abb. 49 mit der Reliefplatte des Abtes Durandus (Höhe 110 cm, Breite 70 cm). Die Platten sind den Pfeilern jedoch aufmontiert.

[21] *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. IV, Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 2. Teil. St. Katharina bis St. Niklaus,* von FRANÇOIS

MAURER, Basel 1961, S. 253–258. – Der Kreuzgang der Zürcher Fraumünsterabtei wies an den Pfeilern ebenfalls Reliefs mit szenischen Darstellungen auf. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Die Stadt Zürich, 1. Teil,* von KONRAD ESCHER, Basel 1939, S. 196–198.

[22] HERMANN BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland. 11. und 12. Jahrhundert,* Leipzig 1924, S. 120–125, Abb. 60–62. – BUDDE 1979 (vgl. Anm. 14), S. 51–52, Abb. 78, 79. – HANS WESTHOFF, HEIDE HÄRLIN, ERNST-LUDWIG RICHTER und HERIBERT MEURER, *Zum Freudenstädter Lesepult,* in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 17, 1980, S. 41–84.

[23] Auffallend ist jedoch, dass die Buchdeckel von Evangeliaren und Evangelistaren öfters eine elfenbeingeschnitzte Verkündigungsdarstellung aufweisen. Vgl. die Beispiele in Anm. 14.

[24] JOSEPH BRAUN S. J., *Der christliche Altar,* Bd. 2, München 1924, S. 587–589.

[25] Die Höhe der Anbringung und die Seite des Choreingangs sind nicht zu entscheiden; aufgrund der links angeordneten Engelsdarstellung wäre die linke Seite vorzuziehen. Vorausgesetzt, dass bei der Errichtung der Klosterkirche mit der Chorpartie begonnen wurde, müsste das Bildwerk demzufolge bereits in einer frühen Phase des Kirchenbaus entstanden sein.

[26] Über die Unterteilung des Kirchenraumes sind wir nicht orientiert, da eine archäologische Ausgrabung im Innern des Langhauses, das in der heutigen Pfarrkirche noch enthalten ist, fehlt.

[27] *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Die mittelalterlichen Skulpturen I, Stein- und Holzskulpturen 800–1400,* bearbeitet von HERIBERT MEURER, mit technologischen Beiträgen von HANS WESTHOFF, Stuttgart 1989, S. 38–42, Kat. 27.

[28] BEENKEN 1924 (vgl. Anm. 21), S. 222–227, Abb. 110A – 113. – BUDDE 1979 (vgl. Anm. 14), S. 96–98, Abb. 242/243.

[29] BEENKEN 1924 (vgl. Anm. 21), S. 228–237, Abb. 114–118. – BUDDE 1979 (vgl. Anm. 14), S. 104–106, Abb. 262–266.

[30] Das Fehlen von Binnenformen ist keineswegs mit einer noch nicht ausgeführten Oberflächenbearbeitung zu erklären.

[31] Für die Herausarbeitung der Stilstufen immer noch grundlegend: BEENKEN 1924 (vgl. Anm. 21).

[32] MOJON 1968 (vgl. Anm. 3), S. 25.

[33] Um 1130. BEENKEN 1924 (vgl. Anm. 21), S. 70–73, Abb. 35–36a, b. – BUDDE 1979 (vgl. Anm. 14), S. 38–39, Abb. 52–53.

[34] Anfang 12. Jahrhundert. RITA MOLLER-RACKE, *Studien zur Bauskulptur am Ober- und Mittelrhein,* in: Oberrheinische Kunst 10, 1942, S. 39–70, hier S. 39–42. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. I, Die Stadt Schaffhausen,* von REINHARD FRAUENFELDER, Basel 1951, S. 96. – ADOLF REINLE, *Das Schaffhauser Stiftergrab als Denkmal romanischer Plastik,* in: Unsere Kunstdenkmäler 22, 1971, Heft 1, S. 7–15.

[35] Vgl. Anm. 4.

[36] ERWIN PANOFSKY, *Grabplastik,* Köln 1993, S. 56–57, Abb. 197.

[37] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 56–58.

[38] ALBERT BOECKLER, *Das Stuttgarter Passionale,* Augsburg 1923, S. 16–20 und S. 29–34. Der erste Band (bibl. fol. 57) wird um 1090–1120, der zweite (bibl. fol. 56) um 1120–1140, der dritte (bibl. fol. 58) um 1140–1160 angesetzt. – KARL LÖFFLER, *Schwäbische Buchmalerei,* Augsburg 1928, S. 16–24. – FLORENTINE MÜTHERICH, *Malerei im 12. Jahrhundert,* in: Hermann Fillitz, *Das Mittelalter I* (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5), Frankfurt/Berlin/Wien 1985, S. 280, Taf. 410.

[39] RENATE KROOS, *Buchmalerei,* in: *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur,* Ausstellungskatalog, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 5 Bde., hrsg. von Reiner Haussherr und Christian Väterlein, Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 551–552.

[40] BOECKLER 1923 (vgl. Anm. 38), Abb. 3, 6, 19, 28, 29, 31, 39, 46.

[41] Diese finden sich beispielsweise auch auf den ganzseitigen Miniaturen mit den Darstellungen des Martyriums von Petrus und Paulus oder der thronenden Maria. BOECKLER 1923 (vgl. Anm. 38), Abb. 69, 70.

[42] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 28 (fol. 81v). ALBERT BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit,* Königstein im Taunus 1959, Abb. 41. – *Die Zähringer. Anstoss und Wirkung,* Ausstellungskatalog, Augustinermuseum Freiburg, hrsg. von Hans Schadek und Karl Schmid, Sigmaringen 1986, S. 151–153, Kat. 114, mit älterer Literatur.

[43] GEORG HIMMELHEBER, *Bildwerke des Hirsauer Kunstkreises,* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24, 1961, Heft 3/4, S. 197–219, hier S. 204.

[44] RICHARD STROBEL, *Die romanische Bauplastik in Hirsau,* in: *Hirsau. St. Peter und Paul. 1091–1991* (Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 10/1), Stuttgart 1991, S. 209–244, hier S. 243, Inv.-Nr. A 18-1 und A 18-2. Die Kapitelle stammen wohl von Kreuzgangarkaden.

[45] PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte, Bd. 1, Vom Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters,* München 1978[4], S. 200.

[46] Vgl. BEENKEN 1924 (vgl. Anm. 22), S. XXXIII.

[47] Zu Rüegsau: TREMP-UTZ 1986 (vgl. Anm. 6), S. 1912–1913. – TREMP 1991 (vgl. Anm. 6), S. 116–120. – Zu Trub: JÜRG SCHWEIZER, *Kloster Trub. Grabung 1976/77,* in: archäologie der schweiz 3, 1980, Heft 2, S. 132–133. – ERNST TREMP, *Trub,* in: *Helvetia Sacra* (vgl. Anm. 6), S. 1564–1601, hier S. 1564. – Zu St. Blasien: ALFONS SCHÄFER, *St. Blasien,* in: *Helvetia Sacra* (vgl. Anm. 6), S. 1166–1176. – Zu den Bauformen: PETER EGGENBERGER, MONIQUE RAST COTTING und SUSI ULRICH-BOCHSLER, *Wangen an der Aare. Reformierte Pfarrkirche. Ehemaliges Benediktinerpriorat.* Ergebnisse der Bauforschungen von 1980/81 (Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kantons Bern, hrsg. vom Archäologischen Dienst des Kantons Bern), Bern 1991, S. 35–37.

Abbildungsnachweis:

1: Atelier d'archéologie médiévale SA, Moudon. – 2–5: Inventarisation der bernischen Kunstdenkmäler, G. Howald, Kirchlindach. – 6: Basel, Historisches Museum. – 7, 9–13: Marburg, Bildarchiv Foto Marburg. – 8: Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

Adresse der Autorin

Gabriele Keck, lic. phil. I, Kunsthistorikerin, Atelier d'archéologie médiévale SA, Place du 14-Avril 1, 1510 Moudon