

Die langobardischen Fragmente in der Abtei S. Pietro in Ferentillo (Umbrien).

Von Dr. Emmerich Herzig.

Die Abtei S. Pietro in Ferentillo liegt ungefähr halbwegs zwischen Terni und Spoleto, oberhalb Collefonte auf einer Anhöhe. Ihre erste Gründung fällt um das Jahr 575. Faroald II., Herzog von Spoleto, baute die von den Langobarden zerstörte Abtei ca. 721 neu auf. Der jetzige Bau aus dem 11. und 12. Jahrh. ist nunmehr seit Jahrzehnten verlassen und immer grösserem Verfall geweiht. Inmitten einer herrlichen, wildromantischen Natur gelegen, ragen Kirche und Kloster, umgeben von Bergriesen, wie der Monte Solenne im Rücken, der Monte Sant' Angelo jenseits des engen Tales, das die kristallhelle Nera mit ihren schlängelnden Windungen belebt. Hier und dort ragen die Türme mittelalterlicher Burgen auf, die, im Verein mit den verwitterten, meist kahlen Bergrücken, der Gegend ein eigentümlich melancholisches Gepräge geben. Nur selten wagt es ein Fremder, auf steinigten, beschwerlichen Pfaden, zwischen Gestrüpp und Felsgeröll seinen Weg suchend, die Einsamkeit zu erklimmen, um die geweihte Stätte zu besuchen, wo einst die hll. Einsiedler Lazarus und Johannes ihr von der Welt abgeschiedenes Leben führten, wo der vom eigenen Sohne Trasimund¹ des Thrones beraubte Herzog Faroald als Mönch und Abt, die strenge Regel des hl. Benedikt befolgte

¹ Cf. Paulus diaconus, *De gestis Langobardorum*, lib. VI, cap. XLIV. Migne, *Patr. lat.* XCV. (Bed. Ven. tom. 6.)

und seine letzte Ruhestätte fand.¹ Und doch birgt auch heute noch das verödete Heiligtum wertvolle Schätze aus den verschiedensten Kunstepochen.

Der „Fürst der christlichen Archäologie“, G. B. de Rossi, hatte im Jahre 1871, nachdem er die ermüdende Reise nach der Abtei unternommen, das Interesse für dieselbe geweckt, und es war Hoffnung vorhanden, dass sich berufene Männer mit dem eingehenden Studium der Kunstwerke der Abtei befassen würden. Allein es blieb bei einer momentanen Begeisterung, die bald verrauchte. Die Abtei erhielt den klangvollen Titel eines „monumento nazionale“, für dessen Erhaltung aber bisher nichts geschehen ist. Als wonniger Sommeraufenthalt, geht sie von einem Privatbesitzer an den andern über und heute wiederum ist sie zum Ankauf feilgeboten.² Seit sechs Jahren zum ersten Male lud die eherne Stimme der Glocken die Gläubigen wieder zur Feier der hl. Geheimnisse, als ich vor einigen Monaten in Begleitung des Herrn Archäologen Wüscher-Becchi studienhalber die Abteikirche besuchte. Es ist eine Pflicht der Dankbarkeit, der ich auch an dieser Stelle genügen will, wenn ich dem derzeitigen Besitzer, Herrn Dr. med. Attilio Calzolari (Palestrina) meinen Dank ausspreche. Wir genossen während unseres mehrtägigen Aufenthaltes in Ferentillo eine edle Gastfreundschaft, die im fremden Lande doppelt wohltuend ist. Mit grosser Bereitwilligkeit wurde den Wünschen, die wir bei unseren Arbeiten aussprachen, genügt. Auch wurde uns das Versprechen gegeben, dass sämtliche Fragmente von Skulpturen, welcher Kunstperiode immer sie entstammen, zu besserer Erhaltung in der Kirche zusammengetragen und aufgestellt werden sollten.

¹ Seine Gebeine liegen in einem heidnischen Sarkophag, der in der Nähe des Kreuzaltars im Transept an einen Pfeilervorsprung angelehnt ist. Ueber dem Sarkophag stellt ein Fresko den hl. Faroald dar, vor dem hl. Petrus (am Schlüssel in der linken Hand kenntlich) kniend, der ihn segnet. Dazu die Inschrift:

D · FAROALDVS II DVX SPOLETANVS ET ABBAS CHRISTI SANCTISSIME
INSERVIVIT IN HOC MONASTERIO SVB REGVLA S. BENEDICTI, OBIIT IN
DOMINO XVIII FEBR. ANNO DOMINI DCCXXVIII.

² Der Besitzer scheint Unterhandlungen mit französischen Mönchen angeknüpft zu haben.

Was mich am meisten nach Ferentillo gelockt hatte, waren die Fragmente langobardischer Skulptur, mit der ich mich seit zwei Jahren beschäftige; ihnen ist diese Studie gewidmet.

Gleich neben dem Haupteingang der Kirche steht (im Innern) an die Wand gelehnt eine mächtige Marmorplatte; sie hat fast völlig unversehrt die Jahrhunderte überdauert. In seiner Abhandlung

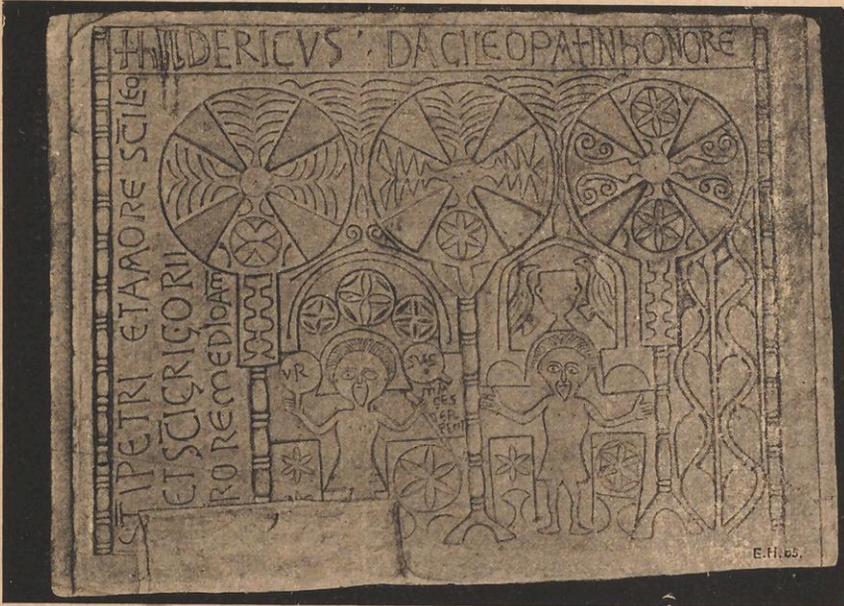


Fig. 1. Transenna mit Oranten.

über Ferentillo beschreibt de Rossi¹ dieselbe und gibt von ihr und einem dazu gehörigen Seitenpilaster eine Abbildung. Freilich geschah die Reproduktion nur nach einem Calco, den Comm. J. Desce-met für de Rossi gefertigt hatte; nach diesem sind auch die Abbildungen bei Ch. de Linas² und Rohault de Fleury gemacht.³ Bloss

¹ *Bullettino di Archeologia cristiana*, 1875. „Ferentillo (nell' antico ducato di Spoleto). Abbazia di S. Pietro e suoi monumenti sacri e profani“, p. 155-162., Tav. XI.

² *Revue de l' Art chrétien*, 1883. „Les disques crucifères, le flabellum et l' umbella“, p. 494, 495.

³ *La Messe*, tome I, p. 171, Pl. LVIII.

Erwähnung findet der Stein ausserdem bei Clause, ¹ Stückelberg, ² Cattaneo ³ (Le Monnier) und G. Gatti. ⁴ Auffallender Weise hat Rivoira ⁵ in seinem vorzüglichem Werke weder die Abtei noch ihre Skulpturen erwähnt. Desgleichen Zimmermann ⁶ und de Dartein. ⁷

Wer immer die erwähnten Abbildungen sieht, muss den Eindruck gewinnen, als sei der ganze ornamentale und figürliche Schmuck, der die Marmorplatte überdeckt, lediglich vertiefte Arbeit. Ja, de Rossi selbst, der doch die Steine an Ort und Stelle untersuchte, schreibt: ⁸ „Dico di due lastre marmoree lavorate a graffito“, und einige Zeilen tiefer liest man: „Nel graffito citato...“, etc. Kein Wunder also, wenn diejenigen, die auf diese Abbildungen (nach dem Calco Descemet's) angewiesen waren, nicht anders als von eingeritzter Zeichnung reden. Stückelberg ist geradezu vor ein Rätsel gestellt. „Eingegraben“, schreibt er, ⁹ „sind nur die Inschriften sowie die Ornamentation des Altares von Ferentillo, dessen Urheber aber kaum einer longobardischen Bildhauerschule dürfte angehört haben; das genannte Werk steht durchaus vereinzelt da“. Aehnlich äussert sich Fleury (a. a. O.): „Les dessins qui ornent les dalles sont exécutés en traits creux d'environ huit millimètres de large“. ¹⁰ Gatti, l. c., wiederholt die Ausdrücke de Rossi's: „Di questa barbarica scuola un altro singolare campione si ha in due lastre marmoree lavorate a graffito...“. Cattaneo vergleicht die Arbeiten des Ursus in Valpolicella

¹ A. Clause, *Les Marbriers romains et le mobilier presbytéral*, p. 31, 1897. Paris, E. Leroux.

² E. A. Stückelberg, *Longobardische Plastik*. Zürich, Ed. Leemann, 1896, S. 23.

³ R. Cattaneo, *Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venezia, 1890. M. Le Monnier, *L'architecture en Italie du VI au XI siècle*. Venise, 1890.

⁴ G. Gatti, *La badia di Ferentillo* in „Rassegna italiana“, Anno IV, Vol. I, Fasc. III, März 1884. Roma.

⁵ G. T. Rivoira, *Le origini dell'Architettura lombarda*. Rom, Löscher, 1901, I.

⁶ M. G. Zimmermann, *Oberitalische Plastik*. Leipzig, Liebeskind, 1897.

⁷ F. de Dartein, *Etude sur l'architecture lombarde*. Paris, Dunod, 1865 bis 1882.

⁸ l. c., p. 160.

⁹ l. c., p. 23.

¹⁰ Fleury hat ohne Zweifel die weissen Linien des ihm von Descemet zur Verfügung gestellten Calco gemessen. Die angegebene Breite von 8 Millimetern entspricht diesen an vielen Stellen genau.

(Verona) mit denen desselben Meisters in Ferentillo. Er kommt zu dem Schluss, dass diese weit hinter den ersteren zurückstehen — „à cause du manque absolu de relief, remplacé ici par des traits inhabiles et courts“.¹ Das war denn auch für mich die grosse Schwierigkeit: Ursus sollte, nachdem er in Valpolicella (712) mit Hülfe seiner beiden Schüler Juventinus und Juvianus ein Ciborium hergestellt, an dem kein Teil des Ornamentes eingeritzt ist, in Ferentillo (739) eine ganz andere, weit geringere Technik geübt haben? Diese Werke sollten langobardische Arbeit sein und keine Spur des charakteristischen flachen Reliefs aufweisen? Die Lösung des Rätsels liegt darin, dass sich ein Calco, das nur die Umrisse gibt, für eine Reproduktion von Flachreliefs durchaus nicht eignet.

Allein, wenn auch der grösste Teil der Ziermotive auf unsern Skulpturen in Ferentillo erhaben ist, einzelne Ornamente sind wirklich bloss vertiefte Arbeit. Das gilt von den Kreuzen der Flabellen, von vier Rosetten und einigen Linienornamenten. Nur die Annahme, das Werk des Ursus sei unvollendet geblieben, gibt dafür eine genügende Erklärung. Diese Vermutung gewinnt übrigens an Wahrscheinlichkeit, wenn wir einen Blick auf die andern Fragmente in Ferentillo, die gleichfalls Werke des Meister Ursus sind, werfen. Da ist zunächst das Seitenstück zu dieser Marmortafel. Auch hier sind drei Rosetten nur angezeichnet — eingeritzt. Es sind ferner zwei Pilaster, von denen der eine mit Skulpturen (an der Frontseite) überdeckt ist, während der zweite keine andere Bearbeitung aufweist, als die seine Bestimmung als Pilaster erkennen lässt. Eine weitere Bestätigung bietet die Art und Weise, wie die Inschrift angebracht ist. Sie beginnt in dem breiten Streifen an der Stirne der Platte; dann findet sie links in der gezierten Fläche ihre Fortsetzung. Hier beginnen die Abkürzungen, die Schrift wird gedrängter, die Buchstaben werden allmählig kleiner und trotzdem reicht der Platz nicht aus; die beiden letzten Worte müssen durch zwei Buchstaben ersetzt werden.² Ja noch mehr; der Inschrift zu Liebe, die allem An-

¹ Le Monnier (Cattaneo), l. c., p. 92.

² Noch ratloser scheint Ursus gewesen zu sein, einen geeigneten Platz zu finden, an dem er sich selbst, durch Eingraben seines Namens, verewigen könnte. Die Umrandung der Platte wird er in seinem Künstlerstolz verschmäht haben,

scheine nach in dieser Ausdehnung nicht vorgesehen war, opfert der Meister die in langobardischen Werken stets peinlich beobachtete Symmetrie.¹ Unzweifelhaft nimmt die Fortsetzung der Inschrift gerade die Stelle ein, die für eine ähnliche Blattranke, wie sie rechts zu sehen ist, ausgespart war. Alle diese Erwägungen legen unwillkürlich die Vermutung nahe, dass die Arbeit des Ursus unvollendet geblieben ist. Ueber den Grund dieser Tatsache kann man natürlich keine Gewissheit erlangen. Wie dem auch sei, gerade diese Nichtausarbeitung macht für den Forscher die Werke des Ursus besonders wertvoll. Sie gestattet einen kostbaren Einblick in die Technik der langobardischen Skulptoren, sie gibt Aufschluss über die Art und Weise, wie diese bei der Arbeit voringen, wie sie zuerst die Zeichnung in den Stein einritzten und dann erst in Relief ausarbeiteten, sie beweist, dass der Bildner nicht lediglich aus der Phantasie die Ornamentmotive in Stein übersetzte,² sondern die zur Bearbeitung vorliegende Fläche einteilte, auf irgend eine Weise, aus dem Gedächtnis oder nach Vorwürfen die

musste doch sein Name innerhalb der reichgezierten Fläche prangen. Er drängt also, so gut es eben geht, denselben in einzelnen Silben (mit Ausnahme des Wortes fecit) zwischen die Ziermotive hinein

VR · SVS · MA · GES · TER FECIT.

¹ Es ist unbegreiflich wie Stückelberg, l. c., p. 21, die Symmetrie in der Komposition langobardischer Skulpturen in Abrede stellen kann.

² Stückelberg, l. c., p. 16, meint, die langobardischen Steinmetzen hätten keinerlei plastische Vorlage vor Augen gehabt, „weder in Wirklichkeit noch in Gedanken,“ vielmehr aus der Phantasie heraus, wenigstens soweit das Geriemsel in Betracht kommt, die manigfaltigsten Kombinationen, die aus Flechtung von Riemen und Seilen denkbar sind, ohne weiteres in den Stein gemeißelt... Nichtsdestoweniger spricht er, ebenfalls von Geriemsel handelnd, p. 20 von „Linien, die dem Steinmetzen vorgezeichnet waren“. — Ruskin, *The stones of Venice*, geht noch weiter. Er ist geneigt, Einzelheiten des langobardischen Stils aus der Gewohnheit der Barbaren, übermässig Wein und Fleisch zu genießen, zu erklären. Er vergleicht den langobardischen Künstler mit einem Tiger, der in seiner Höhle umhergeht. (Da scheint der Name unseres Meisters Ursus geradezu ominös zu sein). Er gibt sich Bewegung, um die Verdauung zu fördern. Dabei stösst er bald hier bald dort mit dem Kopf an die Wände und jedesmal entspringt in seinem Hirn eine neue Idee, die er an dem Steine festbannt, um dann seinen Rundgang wieder aufzunehmen. Erst als mit der zunehmenden Zivilisation das Gemüse das Fleisch mehr und mehr aus dem Speisezettel der Langobarden verdrängte, nahm die fieberhafte Ueberreizung ab, mit ihr wohl auch das Anrennen des Kopfes und folgerichtig auch der Ideenreichtum!!

Zeichnung einritzte und dann in Basrelief ausführte; wobei allerdings die Unkundigkeit den Meissel zu beherrschen und zu führen, nicht selten Fehler und Ungenauigkeiten mit unterlaufen lässt.

Doch kehren wir zur näheren Besprechung der Marmortafel von Ferentillo zurück. Der Kürze halber verweise ich auf de Rossi's Beschreibung.¹ Nur möchte ich hervorheben, dass die von ihm angedeutete, von de Linas² ausgeführte Ergänzung des Gewandes beim ersten Orans unrichtig ist. Aus der Abbildung 1 geht hervor (obwohl gerade an dieser Stelle ein Teil der Ornamentik ausgehauen ist), dass beide Oranten genau dieselbe Gewandung tragen: eine kurze Tunika, die faltenlos bis an die Kniee hinabfällt. Wie sich Ursus dieses Kleid der Figuren dächte, da er die Brustwarzen andeutete, ist schwer zu ersinnen. Im Uebrigen ist die Darstellung möglichst barbarisch und ungelentk. Der Kopf des ersten Orans ist nahezu kreisrund; der des andern läuft eher spitz zu, dafür hat er aber breiteren Hals und breiteren Mund. Alle Teile der Gesichter sind eingeritzt. Ein Punkt in einem spitz auslaufenden Oval bilden Stern und Augapfel. Augenbrauen und Nase sind durch eine geschwungene Linie gekennzeichnet. An der Nase ansetzend, fällt der Bart in zwei Strähnen herab, deren Enden unterhalb des Kinnes zusammenkommen. Der Mund ist durch horizontalen Strich, die Ohren sind durch Vertiefungen, die Haare mittels parallel laufender Rillen gebildet, die sich nach rechts und links neigen. Darüber eine Kopfbedeckung. Die Arme sind übermässig lang und mager, die Hände schwer, das Kleid an den Hüften eingezogen, der Saum spitz auslaufend. Beine und Füße stehen im Profil und sind nach auswärts gekehrt. Die ganze Behandlung deutet auf eine Kunstübung primitivster Art. Nichtsdestoweniger muss sich Meister Ursus schon etwas zugetraut haben, denn nach den auf uns gekommenen Denkmälern zu urteilen, hat sich ein langobardischer Künstler nicht leicht an die Darstellung der menschlichen Gestalt herangewagt. So lang er sich an die reinen Ornamentmotive hält, gibt er Zeugnis von Geschmack, Phantasie und erreicht mit geringen Mitteln, trotz aller Schwerfälligkeit in

¹ *Bull.*, 1875, p. 160.

² *Revue de l'art chrétien*, 1883, p. 495.

der Führung des Meissels und Ungenauigkeit in der Zeichnung, recht effektvolle Zierstücke. Sobald aber der langobardische Bildner figürliche Darstellungen versucht, schafft er nur Fratzenhaftes und Karrikaturartiges.¹ Selbstverständlich ist bei den Figuren der Ursustransenna an Porträte nicht zu denken. Allein es ist unzweifelhaft, dass er bestimmte Persönlichkeiten im Auge hatte. De Rossi² spricht von zwei Möglichkeiten: Die Oranten können die beiden Heiligen Leo und Gregorius, oder Ursus mit einem seiner Schüler darstellen. Er scheint der letzteren Ansicht den Vorzug geben zu wollen. Einmal hält der erste Orans Werkzeuge in den Händen, die man auf Schlägel und Meissel deuten kann.³ Dann erinnert de Rossi an die Inschrift des Ciboriums von Valpolicella, welche Ursus mit seinen Schülern als die Schöpfer des Baldachins nennt. De Linas möchte in dem zweiten Orans eher Hilderich, den Stifter des Monumentes, erkennen,⁴ wenn er schreibt: „près d'Ursus figure Hildéric, militairement accoutré, consacrant à Dieu le monument qu'il a élevé en honneur des bienheureux“. Wie er dazu kam, Hilderich in Soldatentracht zu sehen, zeigt seine Abbildung a. a. O. Allein dieser Grund für die Annahme, der zweite Orans sei Hilderich, ist hinfällig, da doch beide Figuren ganz genau dieselbe Kleidung tragen. Aber es gibt andere Erwägungen, die den Gedanken an Hilderich nahe legen. Einmal ist er als Stifter die nach Ursus zunächst der Verewigung würdige Persönlichkeit, beginnt doch auch die Inschrift feierlich mit seinem Namen. Ferner passt das Schlusswort der Inschrift: pro remedio

¹ Bekannt sind die Kompositionen des Ratchisaltares (erste Hälfte des 8. Jahrh.) in Cividale (im Friaul), die besonders Zimmermann vorzüglich charakterisiert (a. a. O., S. 10). Der Zeit nach am nächsten stehen diesen die Arbeiten des Ursus in Ferentillo. Aus dem Ende des 8. Jahrh. scheint ein Fragment zu stammen, das im Hofe des deutschen Hospizes zu Rom, S. Maria dell' Anima, aufbewahrt wird und ebenfalls die Darstellung eines Menschen aufweist. Sie ist bisher unbeachtet geblieben und wohl die einzige in Rom. Dem 9. Jahrh. angehörig, ist die Figur auf porösem Travertin in Leprignano. (Moscioni, 6569, und einige andere).

² *Bull.*, 1875, p. 161.

³ Zu Häupten des Ursus ist eine zweite Scheibe mit Handhabe angebracht. Vielleicht handelt es sich hier um eine Art Schaufel, auf welcher der Meister den Kalk trug, der zum Verputzen der Fugen diente, nachdem die Steine ineinander eingestemmt waren.

⁴ *Revue de l'art chrétien*, 1883, p. 495.

animae meae vorzüglich zu der Orantenstellung überhaupt. Endlich zeigt das Gegenstück (Fig. 2) an hervorragender Stelle die Nachbildung eines kostbaren Schmuckgegenstandes, den man wohl nicht ohne Grund mit der feierlichen Belehnung Hilderich's (739)



Fig. 2. Transema.

mit dem Herzogtume Spoleto durch Liutprant, König der Langobarden, in Zusammenhang bringt.

Gehen wir zur Inschrift über. Sie berichtet, dass Hilderich das Denkmal errichten liess: zu Ehren des hl. Petrus, aus Liebe zu den Heiligen Leo und Gregorius, zum Heile seiner Seele. Der Name des Stifters steht zwischen zwei Kreuzen + HILDERICVS : DAGILEOPA + IN HONORE und füllt mit dem Beginn der Widmung den oberen horizontalen Streifen der Marmortafel. Links innerhalb der bearbeiteten Fläche folgt die Fortsetzung derselben: SCI PETRI ET AMORE SCI LEO(NIS) ET SCI GRIGORII (P)RO REMEDIO A(NIMAE) M(EAE).¹ Beachtenswert ist die Vermisch-

¹ Die Ergänzung der beiden Buchstaben AM in „animae meae“ ist von de Rossi, *Bull.*, 1875, p. 161. Vielleicht wäre die Ergänzung in „animae“

ung von Majuskeln und Minuskeln, wie sie in jener Zeit häufiger vorkommt und bereits auf viel früheren Inschriften in den Katakomben zu sehen ist¹ (vgl. Fig. 1). Hilderich ist, wie bereits erwähnt, der Herzog von Spoleto (seit 739) und Stifter des Kunstwerkes in Ferentillo. Die Bezeichnung Dagileopa hat eine unbekannte Bedeutung.² Der Name Petrus bildet keinerlei Schwierigkeit: es handelt sich um den Apostelfürsten, dem Kirche und Kloster geweiht sind und dessen Bild aus langobardischer Zeit wir später noch zweimal zu erwähnen haben. Anders verhält es sich mit der Feststellung, welcher hl. Leo gemeint ist.³ Es könnte Papst Leo I. († 416) gemeint sein, eher noch Leo (Leus)⁴ presb., der in Rimini unter Diokletian und Maximian gemartert wurde. Mit einiger Sicherheit kann man unter Gregorius⁵ den Martyrer verstehen, der unter den genannten Kaisern in Spoleto nach vielen andern Martern, die er standhaft erduldet, enthauptet wurde.⁶

schlechthin, auch zulässig. Jedenfalls unrichtig ist die de Linas' in „animae suae“, l. c., p. 494, weil sie dann nicht mehr auf beide Oranten ausgedehnt werden kann und für das Wort „suae“ überhaupt gar kein Anhaltspunkt vorhanden ist.

¹ Camposanto-Museum, Archivoltfootfragment eines Ciboriums. S. Maria in Cosmedin, Fragment eines Architravs und an ausserrömischen Denkmälern langobardischer Skulptur.

² de Rossi, *Bull.*, 1875, p. 161. Unrichtig ist die Lesung „Dacileopa“, Fleury, l. c., Pl. 58, oder „Dragileopa“, Fleury, l. c., p. 171 oder „Dalcileopa“, Clause, l. c., p. 32.

³ de Rossi, l. c., „Le due figure oranti dovrebbono essere quelle dei santi Leone e Gregorio (non so quali dei molti così nominati),...“

⁴ *Analecta Bollandiana*, II, p. 716 und 718.

⁵ *Analecta Boll.*, I, p. 548. Martyrerakten bei Surius; *Historiae seu Vitae Sanctorum*, 1880, t. XII, p. 394, etc. Ueber Gregorius lesen wir im *Martyrologium Romanum*: „Apud Spoletum sancti Gregorii Presbyteri et Martyris qui temporibus Diocletiani et Maximiniani imperatorum, primo nodosis fustibus caesus ac deinde post craticulam et carcerem, carduis ferreis in quibus percussus sed et ardentibus lampadibus per latera incensus tandem est decollatus“.

⁶ Im Uebrigen weicht die Widmungsformel von der auf langobardischen Monumenten üblichen ab. Die gebräuchlichste Formel lautet: DE|DONIS|DEI|ET, folgt der Name des oder der Heiligen, denen das Werk gewidmet ist. Das von Ursus in Valpolicella gefertigte Ciborium enthält in der Widmung gleichfalls die Worte „de donis sancti Juannes Bapteste“ etc. Ein weiteres Beispiel liefern römische Fragmente im Camposanto-Museum, ferner ein Architrav in S. Maria in Cosmedin; das Ciborium von Bagnacavallo, ein Werk des Priesters Johannes (wohl Stifter). Letzteres weist ausserdem die ebenfalls gebräuchliche Datierungsformel auf: TEMPORIBUS, TEMPORE oder SALBO, folgt der Name des regierenden Papstes oder Ortsbischofs. Beispiele in Ancona, Valpolicella, Bagnacavallo, Lateranmuseum (Porto), San Lorenzo (Rom) f. l. m. Klosterhof.

Eine kurze Inschrift, die denselben als ein Werk des Ursus kennzeichnet, trägt auch ein Seitenpilaster in Ferentillo (Fig. 3). Sie lautet: + VRSVS M(*agester*). Die Ornamentik desselben ist folgende: An die flache Umrahmung schliesst sich an drei Seiten ein 2 $\frac{1}{2}$ cm. breites Tau oder Seil. Ein kräftiger Astragal nimmt die Mitte des Steines ein. Von ihm aus verteilen sich nach links und rechts je zwei schlängelnde Ranken. Bei jeder Windung entspringt denselben ein herzförmiges Blatt (einmal sind es zwei), bald von oben sich herabneigend, bald von unten aufstrebend.

Von demselben Meister stammt ohne Zweifel das Gegenstück¹ zu der oben besprochenen Marmortafel, von dem aber nur sieben Fragmente erhalten sind (vgl. Fig. 2). In dem angezogenen Artikel de Rossi's ist dasselbe nur erwähnt. Descemet hatte auch von diesen Fragmenten ein Calco angefertigt, das er später Fleury zur Verfügung stellte. Fleury's Reproduktion weckt naturgemäss den Eindruck, als ob sämtliche Teile der reichen Ornamentation lediglich eingegraben seien. Seine Rekonstruktion ist ausserdem in den Details ungenau. Er hat eben, wie auch andere, nicht erkannt, um was es sich bei den Ziermotiven dieses Steines handelt

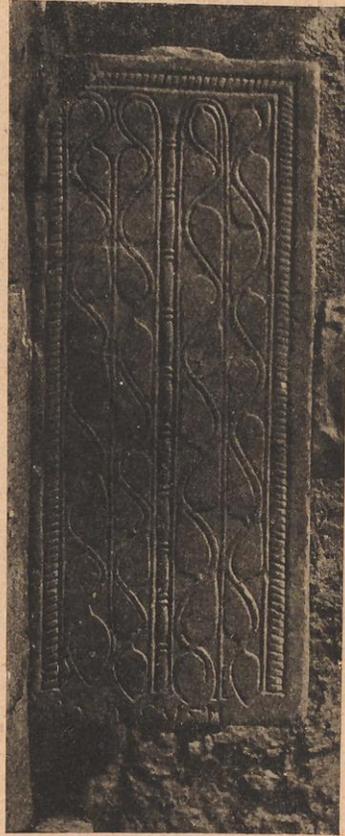


Fig. 3. Seitenpilaster.

und wie wichtig zumal der schon erwähnte Schmuckgegenstand an demselben ist. Wir geben eine kurze Beschreibung der Transenna. Wie bei der andern Marmorplatte besteht auch hier die Einfassung in einem glatten Rahmen² von ungleicher Breite;

¹ de Rossi, l. c., p. 160, beschreibt diese Marmorplatte nicht näher.

² Die erwähnten Abb. bei de Rossi und Fleury sehen auch von dieser Umrahmung der ferentillensischen Werke ab.

an den Schmalseiten ausserdem ein kräftiger Astragal. Die ganze Behandlung der skulptierten Fläche ist durchaus ornamental. Ein Halbkreis, dessen Stützpunkte die ganze Breite der Tafel einnehmen, trennt dieselbe in zwei Hälften (vgl. Fig. 4). Nach unten folgen zunächst drei breite Streifen. Oben und unten von je einem schmalen glatten Rande eingefasst, im Halbkreis gebogen,

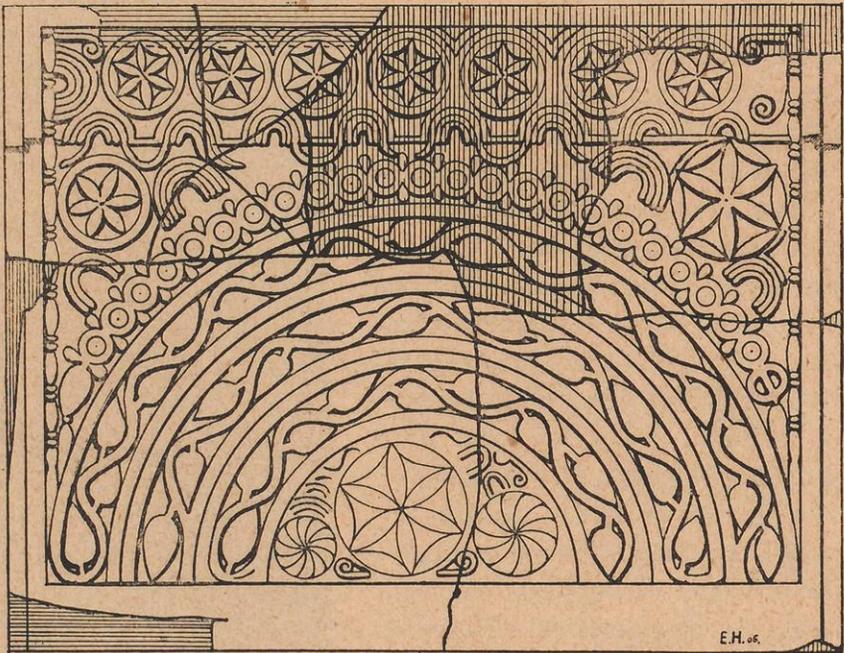


Fig. 4. Rekonstruktion der Transenna (Vgl. Fig. 2).

sind dieselben von schlängelnden Blattranken durchzogen. Den übrigen Raum der Tafelhälfte füllen drei Rosetten von ungleichem Durchmesser; zwischen denselben Spiral- und Bogenlinien.¹ In der oberen Hälfte gleichfalls im Halbkreis gebogen folgt an hervorragenden Stelle, gleichsam die Mitte einnehmend, ein eigenartiges Zierstück. Drei und zwanzig an einander anstossende erhabene Kreise enthalten kleinere, konzentrische Kreise in ein-

¹ Hier sind die einzigen, blos eingegrabenen Ornamente, die Spirale sind erhaben.

geritzter Arbeit. Tropfenartige Plättchen sind an den Stellen (oben und unten) angebracht, an denen die grösseren Kreise sich schneiden. Rechts bildet eine Schnalle den Abschluss des Ornamentes, links eine spitzzulaufende flache Platte. Offenbar haben wir es hier mit einem Schmuckgegenstande zu tun.¹ Es handelt sich um eine in Stein übertragene Goldschmiedearbeit,² eine goldene, edelsteingeschmückte Halskette. Die 23 Kreise sind nichts anderes als Scheiben aus edlem Metall, in welchen (als kleine Kreise eingeritzt) die Steine „gefasst“ sind. Um den einzelnen Gliedern der Kette Beweglichkeit zu geben, sind zwischen denselben Charniere anzunehmen, die aus ästhetischen Gründen mit den erwähnten tropfenartigen Anhängsel verdeckt sind. An den äusseren Enden rechts die Doppelöse, links, unter dem spitzen Goldplättchen, sind die beiden Haken zu denken, die durch Einfügen in die Oese das Anlegen der Kette ermöglichen. Wir haben hier ein unwiderlegliches Beispiel dafür, mit welcher Ingenuität der langobardische Künstler ein Zierstück, das nur in Metall, und man kann in diesem Fall hinzufügen, aus edlem Metall, ausgeführt wird, in Stein übersetzte. Diese Tatsache ist mir ein willkommener neuer Beleg für meine Vermutung, dass der Ursprung der langobardischen Kunst in der Metallplastik zu suchen ist, eine These, die ich in einer eigenen Abhandlung über die langobardischen Werke in den Kirchen Rom's auch durch andere Beweise zu erhärten gedenke. Hier sei nur noch auf das Auftreten der Spirallinien, auf die gleich Drähten behandelten zwei-, vier-, ja fünffach übereinander gelegten, im Halbkreis gebogenen Stäbchen, die auf den Werken des Meisters Ursus in Ferentillo (vgl. Fig. 2) zu beob-

¹ Mit Unrecht behandelt Fleury sowohl die Ornamentmotive dieser Marmortafel überhaupt, als dieses Zierstück im Besondern mit einiger Geringschätzung, wenn er schreibt p. 172 t. I.: „Nous avons gravé au milieu de notre planche (LVIII) la face postérieure de cet autel, moins intéressante que la précédente, mais encore inédite; elle se compose simplement d'un demi-cercle, enveloppé de trois archivoltes feuillagées et accompagnées de rosaces“.

² Stückelberg, l. c., irrt demnach, wenn er p. 29 behauptet: „Auch der Goldschmiedekunst hat die Plastik der Eroberer Italiens kein Motiv entlehnt; all die Verzierungen mit Edelsteinen, die wir bei den Byzantinern finden, verschmähen die Skulptoren der Longobarden“. Id., p. 70, über das Gemmenkreuz am Ratchisaltare in Cividale.

achten sind, hingewiesen.¹ Durch den horizontalen Zierstreifen oberhalb der Kette, der von Rosetten und den erwähnten Drähten durchzogen ist, entstehen an den Seiten Zwickel, zu deren Füllung dieselben Motive verwendet sind, sämtlich in erhabener Arbeit.

Bevor wir die übrigen Fragmente langobardischer Skulptur betrachten, die unverkennbar von derselben Hand ausgeführt wurden, möge hier in Kürze auf die Symbolik der in Ferentillo verwendeten Motive eingegangen werden. Stückelberg betont mit Recht, dass im Grossen und Ganzen die Zahl der Symbole in der langobardischen Plastik beschränkt ist.² War ja auch für Grisar das Uebermass an symbolischen Darstellungen eine der Hauptursachen, die ihn in dem bekannten Schatz des Jancarolo Rossi eine Fälschung vermuten liess.³ Und doch besteht bei Manchen eine Sucht, grade auf langobardischen Werken eine Fülle von symbolischen Darstellungen zu verzeichnen. Man ist so weit gegangen, die Körner der Trauben zu zählen und deren Zahl je nach dem Ergebnis auf das Alter Christi zu deuten oder auf die vierzig Tage, die er in der Wüste hungernd zubrachte.⁴ Noch mehr. Ein frommer Kapuzinerpater erkennt in den auf langobardischen Skulpturen häufig auftretenden Rebenblättern, auf denen zugleich eine Traube ruht, das älteste Symbol des göttlichen Herzens.⁵ Diesen

¹ Stückelberg, l. c., der nach längerem Schwanken zu dem Schlusse kommt, die Motive der langobardischen Zierkunst seien „eigens für den Stein erfunden“ schreibt, p. 18: „Das häufige Vorkommen des Spiralmotivs an den Kreuzen der langobardischen Steinwerke erlaubt nicht, dasselbe für eine Spielerei des Zeichners oder des Steinmetzen zu halten. Für die Ansicht, diese Kreuze seien der Metallurgie entnommen“ u. s. w. Er giebt also wenigstens für die langobardischen Kreuze speziell Vortragekreuze zu, dass sie aus der Metallplastik übernommen sind, p. 19, und dennoch leugnet er die Uebernahme irgend eines Motivs aus der Goldschmiedekunst, p. 29.

² l. c., p. 29–30.

³ Grisar, S. J. Ein angeblich altchristlicher Schatz von liturgischen Geräten, *Zeitschrift für katholische Theologie*, Innsbruck, XIX. Jahrgang, 1895. Auch italienische Broschüre bei Löscher, Rom, 1896.

⁴ Es handelt sich um den Stein der in der Kirche S. Michele (Castell Sant' Elia bei Nepi) in den Altar eingemauert ist. Geriemesel teilt den Stein in neun Vierecke ein. In den oberen drei je eine Traube, in der Mitte drei Rosetten, unten endlich drei fratzenhafte Gestalten. Ich habe die Körner der Trauben gezählt; sie haben 35, 56 und 47 Körner. Schon allein dadurch ist die obige Behauptung hinfällig.

⁵ *Le symbole le plus ancien du sacré-cœur*, Extrait du 15^{me} dossier du Novissimum Organon. Lyon, 1898.

zum wenigsten unnützen Bestrebungen ist entgegenzuhalten, dass man auf langobardischen Werken vor allem Ornamentik suchen muss; Ornamentik ist die Signatur dieser Plastik. Das hindert indess nicht, dass auch symbolische Darstellungen auftreten und zwar in immer sich wiederholenden Motiven, deren Bedeutung in den meisten Fällen nicht zu verkennen ist. So auch auf den ferentillensischen Fragmenten. Es sind aus der altchristlichen Kunst übernommen der Henkelkelch mit den beiden Tauben, die Oranzenstellung,¹ nach de Linas endlich die eucharistischen Brode² über dem Haupte des Ursus. Die beiden ersten symbolischen Darstellungen lassen sich übrigens leicht mit der Inschrift der Marmortafel in Verbindung bringen. Ohne alle Frage geht aber de Linas in der symbolischen Deutung der Flabellen völlig irre. Er nimmt an, das mittlere Flabellum versinnbilde Christum, der auf den Altar herniedergestiegen ist. Allerdings verwahrt er sich gegen die Annahme, die beiden anderen Flabellen seien die mit Christus gekreuzigten Schächer, erkennt jedoch in ihnen „ohne allen Zweifel“ die anbetenden Seraphim!³ Sollte Ursus wirklich an eine so tiefe Symbolik gedacht haben, so durfte man erwarten, das mittlere Flabellum habe er auf irgend eine Weise ausgezeichnet, die beiden anderen aber vollkommen gleich gehalten. Keines von beiden ist der Fall, und tatsächlich weist das letzte die schönsten Verzierungen auf. In der Freude, die die Langobarden an der Ornamentik haben, findet sowohl die Verwendung der Flabellen als Zierstück, als auch deren Ornamentomotive genügende Erklärung.

Es bleiben uns noch einige Ueberreste von dem Werke des Meister Ursus in Ferentillo zu erwähnen. Hinter dem heutigen Hauptaltar ist ein Fragment in den Stipes eingemauert, das drei Rosetten aufweist, welche ohne Verbindung neben einander gereiht

¹ Ueber die Bedeutung dieser Symbole, C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*. Paderborn, Schöningh, 1905, § 129 u. § 133.

² In der Tat sind dieselben verschieden von den Rosetten, die an den Werken in Ferentillo Verwendung fanden. Sie allein sind durch ein Kreuz ausgezeichnet. Auch die Rosette im ersten Flabellum ist mit einem Kreuze geschmückt, aber die Bildung desselben ist eine ganz andere; zudem ist es nur eingegraben.

³ *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 517.

sind. Die unterbrochene, nicht abgeschlossene glatte Umrahmung beweist, dass wir es mit einem Ueberrest zu tun haben. Die Breite von ca. 35 cm. deutet auf ein Friesstück, das auf den besprochenen Marmorplatten als Abschluss ruhte. Im Hof, in die Mauer der Sakristei eingelassen, bemerkt man ein anderes Fragment, dessen Verzierungen aus Spirallinien und Bogensegmenten gebildet sind. Die Breite von ca. 40 cm. legt den Gedanken an einen Seitenpilaster nahe. Ebendort unter Ueberresten von Bauteilen liegt ein ionisierendes Kapitell. Der Abakus ist nach unten durch Schrägen eingezogen. In der Fronte zeigen die Voluten Spirallinien. Zwischen denselben eine Kehle, deren Mitte eine fünfblättrige Rosette ziert. Darunter ein kräftiger Wulst, dem sich, von einer Mitte der Schnecken zur andern dehnend, ein schwächerer Torus, gleichsam den Säulenring bildend, anschliesst. In der Seitenansicht zeigen die Voluten ebenfalls zwei Ringe (mit geringem Abstand) in der Mitte. Das Kapitell trägt die Merkmale einer ziemlich unerfahrenen Hand, aber auch redlicher Bemühungen, und verdiente wohl eher die Aufschrift, die ein ebenfalls von einem langobardischen Steinmetzen herrührendes Kapitell in Mailand trägt. Voll Genugtuung über sein Werk schrieb er stolz die Worte darauf: „Julianus me fecit sic pulchrum“.¹ Alle diese Fragmente mit Einschluss der grossen Marmortafeln sind aus weissem Marmor.

Kehren wir zurück in die Kirche. Hier sind in der Nähe des Haupteinganges zwei nur zum Teile erhaltene Säulenschäfte in das Paviment eingerammt. Der eine ist aus weissem Marmor, der andere aus Serpentin. Des Weiteren ist in der Geschichte der Abtei überliefert, dass die früheren Besitzer Ancajani von Rom die Erlaubnis erbaten und erhielten, eine Säule aus Serpentin zu verkaufen und den Preis für die Instandhaltung einer Kapelle der hl. Katharina zu verwenden.² Die letzten zur Rekonstruktion not-

¹ de Dartein, l. c., p. 103, fig. E.

² *L'Album*, Giornale letterario e di belle Arti. Anno 4, Vol. 4, Anno 1837. „Abbadia di Ferentillo presso Spoleto“ von B. C. T. Herr Wüscher-Becchi hatte die Güte, mich auf diese Zeitschrift, die in der Biblioteca Sartiana (Accademia di San Luca) aufliegt, aufmerksam zu machen. Welcher Ordnung die Säule angehört, ob ionisch oder korinthisch etc. ist nicht erwähnt, ebensowenig sind Preis und Käufer namhaft gemacht.

wendigen Glieder müssen wir auf der Loggia des Klosters suchen. Dort findet sich unter Fragmenten eines Architravs mit Inschrift ein Friesstück. Zwei Rosetten, zwischen denen oben und unten ein Blattornament hervorsticht, sind erhalten. Desgleichen die oben und unten je 3 cm. breite glatte Einfassung. Das Material ist derselbe weisse Marmor. Von dem oben erwähnten Architrav sind nur noch kleinere Fragmente übrig, im Ganzen zwölf. Die Inschrift stammt aus derselben Zeit, wie aus der Form der Buchstaben und der Vermischung von Majuskeln und Minuskeln hervorgeht.

Rekonstruktions-Versuch. Es drängt sich nun die Frage auf, wozu alle diese Fragmente gedient haben mögen. De Rossi erkennt in den beiden Marmortafeln und dem einen Pilaster Teile einer Umkleidung eines isolierten Altares.¹ Alle andern, die sich nach ihm mit den Skulpturen von Ferentillo beschäftigten, wiederholen seine Meinung. Nur Fleury denkt einen Augenblick an die Möglichkeit, es könnten Teile eines Sarkophages gewesen sein. Er selbst aber verwirft sofort diesen Gedanken, indem er die Dimensionen der Steine zu diesem Zwecke für ungenügend erklärt.² Prüfen wir des Nähern die Ansicht de Rossi's. Die beiden grossen Marmorplatten zeigen an den Seiten eine 3 cm. breite Kerbe,³ die zum Einstemmen derselben in die Seitenpilaster dienten. Diese müssen naturgemäss mit denselben in eine Front zu stehen kommen. Nimmt man aber an, es handle sich um eine Altarverkleidung, dann sind die Pilaster rechtwinklig zu den Tafeln zu denken, und man ist gezwungen, ausser den vorhandenen Teilen noch Eckpilaster anzunehmen, die einerseits in die Anti-

¹ *Bull.*, 1875, p. 161: „Furono le due facce d'un altare isolato ... con un pilastro laterale“.

² Fleury, *la Messe*, I, p. 171: „Je ne doute pas que ces diverses plaques aujourd'hui brisées et disjointes n'aient appartenu à un autel ... La largeur exclut toute pensée d'usage funéraire, la seule qu'on puisse supposer en dehors de l'autel“. Was der andere Grund angeht, den er ins Feld führt: „De plus, la conservation de ces plaques sous l'autel actuel est une sorte d'authentique“, so ist derselbe nicht stichhaltig. Einmal liegen die sämtlichen Fragmente umher (ein Teil ist zerbrochen), dann ist die Breite des Altares 1 m. 50 während die Marmorplatte Nr. 1,19 misst (mit Abrechnung der Kerben).

³ Offenbar erinnern diese Kerben an Holzplatten, auf welchen die Metallplatten mit ihren manigfaltigen Verzierungen befestigt waren.

pendien, andererseits in die erwähnten Seitenstücke der Altarverkleidung eingreifen. Von Eckpilastern, deren Zahl notwendig auf vier anzusetzen ist, ist aber in Ferentillo keine Spur zu entdecken.

Weiters wäre vorauszusetzen (will man die Annahme, es handle sich um einen Altar, retten), dass die Seitenpilaster entweder je zwei Einschnitte oder je zwei Kerben oder eine Kerbe und einen Einschnitt aufweisen, damit in diese die Kerben resp. Einschnitte der (anzunehmenden) Eckpilaster eingefügt werden können. Tatsächlich haben aber die Seitenpilaster in Ferentillo nur je einen Einschnitt,¹ den einen an der linken, den anderen an der rechten Schmalseite. Es sind demnach viel eher Eckpfosten, und als solche können sie zugleich Pilaster sein.

Eine andere Schwierigkeit gegen die Annahme de Rossi's bieten die Massverhältnisse. Die Marmortafeln haben eine Höhe von 91 resp. 88 cm.² Die Pilasterhöhe erreicht 1,30 m. Dieser Unterschied lässt sich allerdings leicht durch die vorhandenen Friesstücke, von ebenfalls verschiedener Breite, die auf alle Fälle zu den Transennen gehören, begleichen.³ Allein dann bietet wieder die Marmor dicke der einzelnen Teile eine neue Schwierigkeit. Diese beträgt für die Transennen 8, resp. 8 $\frac{1}{2}$, für die Pilaster 17 cm. Ausserdem zeigen letztere nicht nur an der Basis, sondern auch an der Oberfläche eine Erhöhung. Diente die untere dazu, dem Pfeiler eine grössere Stabilität auf dem Postament zu sichern, dann lässt die obere auf einen Weiteraufbau schliessen. Hierzu finden die erwähnten Säulen zwanglose Verwendung.

Wozu dienten also diese Fragmente bei der inneren Ausstattung der Kirche? Der Gedanke an einen Chorabschluss liegt nahe. Die

¹ Man könnte in diesem Falle annehmen, dass nur die Front und die Seiten des isolierten Altares verkleidet waren. Aber dann fehlen immer noch zwei Eckpilaster, und für die Rückseite, die vorhanden ist, hat man keine Verwendung. Uebrigens ist die Breite des Pilasters (43 cm.) auch zu schmal, um eine Seite eines isolierten Altares zu verkleiden.

² Fleury, l. c., gibt die Höhe der Platten auf ungefähr (!) einen Meter an, während de Rossi von den Massen nicht spricht.

³ In der Tat ist die Breite der erwähnten Friesstücke 40 cm. resp. 35 cm., wodurch die Transennen mit den Friesstücken dieselbe Höhe erreichen. In dem Rekonstruktionsversuch ist gleiche Breite angenommen.

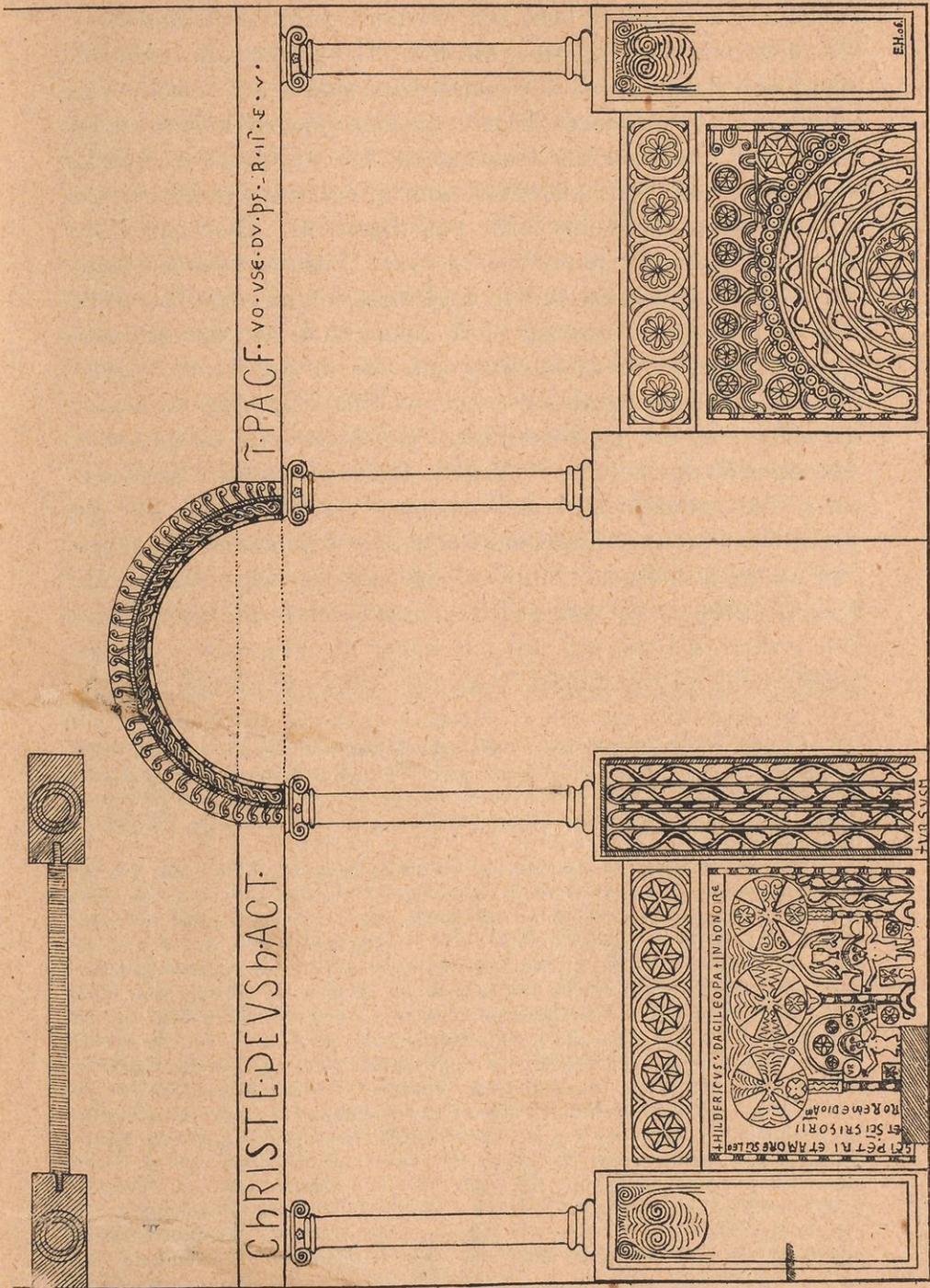


Fig. 5. Rekonstruktions-Versuch. Choraabschluss der unter Farould II. wieder aufgebaute Abteikirche.

Gestaltung der Pilaster lässt, wie erwähnt, zunächst daran denken, dass dieselben als Eckpfosten dienten. Die grossen Marmortafeln, die an beiden Seiten eine Kerbe aufweisen, sind in den einzigen Einschnitt der Pilaster einzustemmen, die eine links, die andere rechts. Diesen zur Seite sind, als Abschluss der Schranken, je ein Pilaster anzufügen, von denen allerdings nur ein Fragment in die Aussenmauer der Sakristei (im Hofe) eingelassen ist. Hier haben wir also eine Ergänzung notwendig — einen Pilaster. Dass die erhaltenen Pilaster auf einen Aufbau deuten, ist bereits bemerkt worden. Die Säulen stehen uns zur Verfügung (wenn wir die verkaufte Säule aus Serpentin einrechnen und die in der Kirche befindlichen Fragmente ergänzen). Zum vollständigen Aufbau müssen wir eine vierte aus weissem Marmor annehmen. Ueber denselben, von einer Kapitellmitte zur andern, finden die Balken des Architravs, die erwähnten zwölf Fragmente Verwendung.¹ Auf den Transennen, als abschliessendes Glied, liegen die erwähnten Friese, und unsere Rekonstruktion ist fertig. Zu bemerken bleibt, dass dieselbe nicht für die jetzige Kirche gilt, sondern für die im Jahre 721 erneute Kirche, aus welcher später die Fragmente, wie berichtet wird, in die jetzige hinaufgetragen wurden.²

¹ Unter den 12 Fragmenten des Architravs ist keines, das durch geraden Abschluss an den Seiten, auf Anfang oder Ende eines dieser Balken schliessen liesse. Ausser den Worten CHRISTE, DEVSH und PACE sind nur Wortteile erhalten, die in dem Rekonstruktionsfragment angegeben und durch Punkte getrennt sind.

² Es ist noch nicht festgestellt, wo dieses erste Kirchlein, aus dem die Skulpturen hinaufgeschafft wurden, zu suchen ist. Einige denken an den noch erhaltenen Unterbau am Eingange der Höhle, die den Eremiten zur Wohnung diente. Für diese Annahme spricht auch die Nachricht, dass die Werke des Ursus in die neue Kirche hinaufgetragen wurden, denn dieses Gemäuer liegt tiefer unten am Bergabhange; der Raum ist aber so schmal, dass selbst als Altar verwendet, die Fragmente denselben völlig beengt haben würden. Für dieses Kirchlein wäre die Rekonstruktion, die an 5 m. in der Breite einnimmt, unbrauchbar. Allein triftige Gründe sprechen auch gegen die Annahme, dass hier das Heiligtum zu suchen ist. Zunächst, wie bereits erwähnt, die Dimensionen; dann das Hineinragen eines Felsvorsprunges über dem Eingang der Eremitenhöhle; endlich das in ganz regelmässigen Schichten aufgeführte Mauerwerk, dessen Steine kaum eine Spur der Verwitterung zeigen und das nach allen Seiten gerade aufsteigt. Es kann hier von einem Ueberreste aus dem 8. Jahrhundert keine Rede sein. Nicht unwahrscheinlich ist die Annahme, dass die Ruinen eines Baues neben der jetzigen Kirche auf die Wiederherstellung aus dem Jahre 721 zu deuten sind. Zwischen Kräutern und Steinen kann man einen Bogenansatz entdecken, vielleicht einer Apsis. Ein querschiffähn-

In der Tat befindet sich nahe am Haupteingange der heutigen Kirche eine eigenartige Vorrichtung im Paviment. Durch die ganze Breite des Langhauses dehnt sich eine etwa 20 cm. breite Marmorstufe von geringer Erhöhung, die von Einschnitten durchzogen ist, auch hier und dort rundliche Vertiefungen aufweist. Hier fanden vermutlich die langobardischen Skulpturen eine neue Aufstellung. Aber es fragt sich, ob vorhandene langobardische Fragmente aus späterer Zeit die Aufstellung derselben im Verein mit den Werken des Ursus an dieser Stelle, die 8,32 m. in der Breite misst, wahrscheinlich machen. Zwei Fragmente einer Transenna habe ich in einer Ecke der Kirche aufgelesen (vgl. Fig. 2). Das eine zeigt einen rechten Winkel, in dessen wagerechten Schenkel ein Kreissegment einschneidet. Aus diesem heraus wächst eine Palme. Das andere Fragment weist eine Ecke von einem Kreuzbalken auf, eine Palme und ein Bogensegment. Unverkennbar haben wir es hier mit einem bei den Langobarden sehr beliebten und häufigen Motiv zu tun. Ein Kreuz mit etwas geschweiften Enden; unter dem Querbalken zwei Palmen, über demselben zwei Rosetten.

licher Ausbau dehnt sich nach rechts, von dem aus eine im Bogen geschlossene Türöffnung ins Freie hinter die Apsis führt. Wie weit sich das Langhaus erstreckt, ist nicht zu erkennen. Sicherheit könnte nur Ausgrabung der vorhandenen Fundamente verschaffen. Der Ausdruck „hinauftragen“ aber, den wir vorhin erwähnt, bietet keinerlei Schwierigkeiten, wenn man bedenkt, dass die erwähnte Quelle über die heutige Kirche berichtet: „Sotto la chiesa vi è una piccola gradinata per cui si giunge a due altari l'uno de' quali è dedicato alla B. M. V. del Rosario e l'altro al principe degli apostoli“. Gemeint sind mit der piccola gradinata drei Stufen, die vom Transept in das Langhaus führen. Durch dieselben Worte irregeleitet, macht Gatti in seinem Artikel über Ferentillo (*Rassegna italiana*) den Vorschlag, in der Mitte der Kirche zu graben, um auf die genannten Kapellen der B. M. V. del Rosario und des hl. Petrus zu stoßen. Allein es handelt sich nicht um Kapellen, da der Ausdruck „Altare“ gebraucht ist. Ferner stehen die genannten Altäre im Langhaus, der eine an der linken, der andere an der rechten Längswand. Wo gegraben werden müsste, das ist im Chore. Die Bauart der Apsis, die sich nach unten (im Aeussern) erweitert (wohl eine spätere Verstärkung der Grundmauern), die ganze Anlage derselben, die um 5 Stufen, die Anlage des Transeptes, der um 3 Stufen über dem Langhaus erhöht ist, deuten auf das Vorhandensein einer Krypta. Ist eine solche vorhanden, dann haben wir hier die ursprüngliche Kirche des Herzogs Faroald II. zu suchen, dann sind aus ihr die Arbeiten des Meisters Ursus hinaufgetragen worden. Herr Wüscher-Becchi und ich hatten nicht die Zeit und es standen uns auch nicht die genügenden Kräfte zur Verfügung, um einen mehr als einen Meter im Geviert messenden Stein hinter dem Hochaltar heben zu lassen. Die Behebung desselben würde vielleicht zur Entdeckung der Krypta geführt b

Eine genaue Beobachtung des grösseren Fragmentes ergibt die Weiterführung des umrahmenden glatten Randes nach links, so dass auf eine Wiederholung desselben Motivs geschlossen werden muss. In diesem Sinn ist die Ergänzung (vgl. Fig. 6) der Transenna ausgeführt.¹ Ergänzt, erreicht die Tafel eine Breite von ca. 1,25 m. und eine Höhe von über 90 cm. Masse, die den langobardischen Transennen überhaupt entsprechen. Ein Gegenstück zu dieser Schranke, das auf der andern Seite Aufstellung finden könnte, ist in Ferentillo nicht vorhanden. Es fehlt zwar nicht an Fragmenten von Skulpturen, die wie die eben erwähnte Tran-

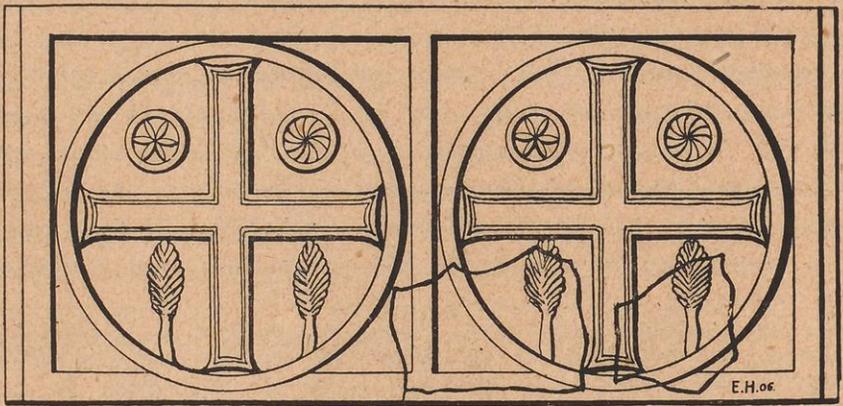


Fig. 6.

senna aus einer späteren Zeit stammen,² worauf sowohl Zeichnung als Ausführung schliessen lassen. Aber von einer weiteren Transenna konnte ich keine Spur entdecken.³ Ebenfalls einer spä-

¹ Für diese Darstellung wurde ebenfalls eine symbolische Erklärung versucht. Das Kreuz ist der Gekreuzigte, die beiden Palmen sind die zu Füßen des sterbenden Heilandes ausharrenden Gottesmutter und Johannes. Die Rosetten sind Mond und Sonne, die sich beim Tode des Gottmenschen verfinsterten. Diese Erklärung entbehrt nicht einer gewissen Poesie, aber es würde schwer sein, eine entsprechende Deutung ausfindig zu machen, wenn der langobardische Steinhauer eine Palme und eine Rosette durch je ein Schlingensmotiv ersetzt, wie etwa in Santa Maria in Via Lata (Unterkirche), Rom.

² Zahlreiche langobardische Fragmente kann man in Terni, Ferentillo, Spoleto, etc., sehen. Der Gedanke, dass eine Steinmetzschule in Spoleto zur Zeit der Langobarden blühte, liegt nahe. Vielleicht ist Ursus selbst, wie er der Vorsteher einer solchen in Verona war, der Begründer einer andern Schule in Spoleto.

³ Nimmt man eine vierte Transenna von gleicher Breite nebst den entsprechenden Schlusspilastern an, dann erreicht man genau die Breite des heutigen Langhauses der Abtei-Kirche.

teren Zeit angehörig ist das Bogenfragment, das in einem ziemlich entlegenen Zimmer der früheren Abtei zu sehen ist. Zum Halbkreis ergänzt, habe ich dasselbe in meinem Rekonstruktionsversuch verwendet, obwohl es nicht zu den Werken des Ursus gehört. Offenbar sind die erhaltenen Fragmente des Architrav's mit Inschrift, wie bereits angedeutet, als durchlaufender Balken zu denken, da dieselben in ihrer vollen Ausdehnung eine grössere Breite beanspruchen. Nichts destoweniger habe ich bereits für die erste Rekonstruktion den Bogen verwendet, um anzudeuten, in welcher Weise ich mir zugleich die Rekonstruktion der späteren Schranken denke. Das Bogenfragment weist vier Ornamentmotive auf. Den Perlstab als unterstes Glied, dann Geriemsel aus einer Schlinge gebildet, die immer in derselben Richtung um sich selbst gewunden ist, doch so, dass aus den einzelnen Windungen kreisförmige, flache Ringe entstehen. Die charakteristische Dreiteiligkeit der langobardischen Riemen tritt auch hier auf. An das Flechtwerk schliesst sich das Taumotiv an, aus dem die „Krabben“¹ herauswachsen. (Zehn Krabben, darunter die Mitte, sind erhalten). Bei der Neuaufstellung der Werke des Ursus, zu der auch die späteren Fragmente verwendet wurden, mag ein anderer Architrav hergestellt worden sein, von dem nur ein Fragment auf der Loggia zu sehen ist. Man liest darauf die Worte: LAETAMINI COELI SI. Die Länge beträgt 78 cm., die Breite 19 cm. Die Höhe der Buchstaben ist 9 cm.

Noch haben wir die Zahl der langobardischen Fragmente in Ferentillo nicht erschöpft. Vergebens suchte ich nach Ueberresten eines in jenen Zeiten so sehr beliebten Ciboriums. Hatte doch Ursus selbst einen solchen mit seinen Schülern in Valpolicella hergestellt. Aber nirgends ist auch nur eine Spur von den vier

¹ Die Bezeichnung „Krabben“ hat sich eingebürgert. Man wird nicht irre gehen, wenn man in denselben in Stein übersetzte Metallspiralen erkennt. Zimmermann bezeichnet die Krabben als eine missverstandene Nachbildung des antiken „laufenden Hundes“. Allein es ist zu bemerken, dass dieselben sehr häufig ohne jede Verbindung neben einander auf langobardischen Werken zu sehen sind, so gerade hier in Ferentillo, ferner in Rom: S. Saba, S. Sabina (Moscioni 3236. Anderson 4004), S. Alessio (Unterkirche), S. Giovanni in Laterano (Brunneneinfassung). Auserrömische Beispiele bei Fleury, l. c.

Archivolten¹ zu entdecken. Ein zu einem Ciborium sich eignendes Fragment einer Säule ist auf der geräumigen Loggia des Hauses zu sehen. In die Ecke gelehnt, ruht auf einem, ohne Zweifel dazu gehörigen, ionischen Kapitäl, ein Stück von einem in Spiralen kannellierten Säulenschaft.² Das Kapitäl hat einen viereckigen Abakus, in den Schnecken mächtige Spirale, zwischen den Voluten an der Vorder- und Rückseite einen 4 cm. (im Halbkreis) vorkragenden Eierstab; einen kräftigen Wulst, eine Kehle, endlich einen schmalen Ring. An den Seiten sind die Voluten mit Ringen, Blattornament und einrahmenden flachen Plättchen geziert. Man kann die Existenz eines Ciboriums in Ferentillo aus langobardischer Zeit vermuten, nachweisen nicht. — Sechs andere Fragmente, von denen eines im Hof liegt, die andern fünf, in der Zeichnung durchaus übereinstimmend, hier und dort den Turm (12. Jahrh.) zieren, würden sich vorzüglich als Fries über den Archivolten eines Ciboriums eignen. Das Ornament derselben ist einfach. Kreise aus dreiteiliger Schlinge gebildet, sind durch kleine kreisförmige Knoten (ohne Erhöhung des Niveau's) miteinander verbunden. Ein glatter Streifen umrahmt ringsum die bearbeitete Fläche. Von den Ecken ausgehend durchziehen zwei dreiteilige Riemen die Kreise, in deren Mitte sie sich kreuzen. Nach den Massen des im Hofe liegenden Steines (der drei Kreise aufweist) ergeben die Fragmente zusammen eine Länge von über 4 m., bei einer Breite von 28,5 cm. (für die bearbeitete Fläche). Ebenfalls im Hofe liegt ein Kämpfer, der an den Schmalseiten ein Blattornament aufweist. Die Arbeit ist äussert roh und nimmt sich unvorteilhaft vor allen andern ferentillensischen Fragmenten aus. Auch der Kämpfer fände nur am Ciborium Verwendung. — Im zweiten Geschosse des Turmes ist ein letztes Fragment langobardischer Skulptur eingemauert, das nicht nur wegen seiner dreieckigen Form, sondern auch wegen seiner Ziermotive interessant ist. Zunächst wiederum die glatte flache Umrahmung. In der Mitte an die

¹ Das erwähnte Bogenfragment kann unmöglich der Ueberrest einer Ciborium-Archivolte sein. Einmal ist die Bogenöffnung zu schmal. Auch ist die Marmordicke von $12\frac{1}{2}$ cm. nicht entsprechend.

² Durchmesser 20 cm. Höhe des Schafffragmentes 1,43 m. mit Einschluss eines viereckig abgekanteten Würfels, der in die Basis eingestemmt wurde.

Seiten des Dreieckes anstossend ein Pentakel oder Pentagramm oder Drudenfuss¹ aus einer dreiteiligen Schlinge gebildet.² Aus dem Rechteckwinkel, an die Seiten des Dreieckes sich schmiegend, füllen die oberen Zwickel je eine Spirallinie (Krabbe).³ Die unteren Zwickel ziert, von rechts nach links ausgehend, je eine Lilie mit langem Stengel — ein auf langobardischen Werken sehr häufiges Motiv.⁴

Wir haben mit Erwähnung der dreieckigen Marmorplatte die in Ferentillo vorhandenen Fragmente langobardischer Skulptur in Flach-Relief besprochen.⁵ Wie einzelne derselben nebst antiken Fragmenten (von Sarkophagen) als Schmuck der Turmmauer verwendet wurden, so werden manche kleinere Fragmente als einfache Bausteine gebraucht worden sein. Wie oft genügt nicht ein geringer Ueberrest, um mit Sicherheit aus seiner Gestaltung, aus den Motiven, aus der Marmordicke u. s. w. ganze Transennen, Archivolte und Pilaster zu rekonstruieren. Nicht wenige Fragmente werden in den Neubauten, die in Ferentillo aufgeführt wurden, und als Wohnungen für Pächter und Gesinde, als Stallungen und dgl. dienen, einen Platz als Bausteine gefunden haben. Wie dem auch sei, die noch vorhandenen Fragmente bekunden, dass in Ferentillo eine rege Kunsttätigkeit im 8. Jahr-

¹ Vgl. Fr. X. Kraus, *Realencycl.*, II, 605.

² Stückelberg, l. c., 34 und 35 beschreibt das Pentakel, das er Sternschlinge nennt mit den Worten: „Die Sternschlinge zeigt ein Fünfeck, an dessen Seiten sich fünf Dreiecke anlegen“. — In Rom habe ich das Pentakel an langobardischen Steinskulpturen nicht gefunden.

³ Eine genaue Besichtigung der dreieckigen Platte ist nicht möglich, weil sie allzu hoch in die Turmmauer eingelassen ist. Der Marmor ist gelblich — vielleicht ein Einfluss der Witterung — die Arbeit ist ziemlich roh. Wozu das Fragment gedient haben mag, ist mir unerfindlich. Ob des rechteckigen Abschlusses könnte es eine Ecke einer Ciboriumarchivolte gewesen sein? Eine symbolische Deutung des Pentakels auf die hhl. Dreieinigkeit ist mir nicht unwahrscheinlich. Es sind im Grunde drei gleiche Dreiecke und dennoch unterschieden bei gleicher Form und gleichen Massen: Deutung auf die 3 Personen der Gottheit. Zusammengenommen bilden sie das Pentakel — bilden sie eines — die Dreieinigkeit, unzertrennlich, unterschieden und doch gleich.

⁴ Rom: S. Stefano in Via Latina; S. Cosimato in Trastevere; S. Saba; S. Alessio (Unterkirche); S. Prassede und viele andere.

⁵ Der Vollständigkeit unserer Aufstellung wegen soll noch auf die Basen hingewiesen werden, auf denen die Pfosten der Seitentüre, die vom Hof in die Kirche führt, ruhen. Die Glieder derselben sind die der attischen Basis, bieten aber nur ein schwaches, verschwommenes Profil. Die Wulste sind durch Perlstab geziert. Die Basen ruhen auf viereckigen Plinthen.

hundert entfaltet wurde. An Geschmack und Phantasie fehlte es den langobardischen Künstlern nicht; gerne übernahmen sie fremde Motive, die sie meist umgestalteten, sei es, dass sie dieselben missverstanden, sei es, dass lediglich Unbeholfenheit in der Führung des Meissels, die aus all ihren Arbeiten spricht, eine genaue Wiedergabe derselben ihnen unmöglich machte; sei es, dass sie durch die Eigenart ihrer Technik, durch das charakteristische Flachrelief dieselben umzubilden gezwungen waren. Letzteres gilt z. B. vom Eierstab, wenn er auf Flächen, nicht auf Kapitälern, verwendet wurde. Nach dem Vorbilde Stückelberg's,¹ der als Erster eine Analyse der langobardischen Ziermotive versuchte, die einzelnen Ornamente noch einmal zu charakterisieren, würde zu weit führen. Die wichtigsten darunter, bisher auf langobardischen Skulpturen unbekanntes Zierstücke haben wir im Vorstehenden gebührend hervorgehoben. Ich möchte nur noch kurz ein auf langobardischen Werken überaus häufiges Ornamentmotiv hervorheben, das auf den ferentillensischen Fragmenten ebenfalls einige Male verwendet ist. Es ist eine Art Rosette, die, wie Strzygowski sich ausdrückt, durch „Einrollung der Rankenblätter“ gebildet ist. Derselbe Autor² nennt sie Feuerrad. Stückelberg legt ihr den Namen Radblume bei.³ Er hat Recht, wenn er sie als ein der langobardischen und byzantinischen Kunst gemeinsames Motiv bezeichnet, wie auch Strzygowski in derselben „ein deutliches Merkmal der Uebergangszeit von der Antike zum ausgeprägt Byzantinischen“ erkennt. Stückelberg irrt aber, wenn er dabei an germanischen Ursprung denkt. Das Feuerrad findet sich z. B. an einem Sarkophag (früher in der Villa Ludovisi) zu Rom.⁴ Ferner auf einem Goldglas.⁵ Ein anderes Beispiel ist unter einem Fries mit Götterbüsten im heidnischen Museum des Lateran⁶ zu sehen, auf antikem Gebälk auf dem Forum Romanum u. s. w. Auf dem Götterfries im Lateran

¹ *Longobardische Plastik*, Kapitel II.

² J. Strzygowski, *Orient oder Rom*. Leipzig, Hinrichs, 1901, p. 61, Abb. 18.

³ E. A. Stückelberg. Zürich, Ed. Leemann, 1896, p. 63.

⁴ Garrucci, *Storia dell'Arte cristiana*. Prato, 1879, Vol. V, Tav. 362, 2. Sarkophag, an dem das Feuerrad zweimal vorkommt.

⁵ Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*. Roma, 1864, Tav. XXXIX, 4.

⁶ Lateranmuseum. Sala X, Friesstück mit Götterbüsten.

ist das Feuerrad in tiefem Relief gebildet, zeigt aber in den einzelnen Teilen keine Spur mehr von Rankenblättern. Wie in der langobardischen Kunst sind dieselben glatt. Mit Recht darf man demnach auf die Herkunft unseres Ziermotives aus der Antike schliessen.

Nicht unwichtig wird es sein, in Kürze die zwei wohl von einander zu unterscheidenden Perioden zu kennzeichnen, denen die langobardischen Bas-Reliefs in Ferentillo angehören.

Die in der Rekonstruktion verwendeten Fragmente (mit Ausnahme des Türbogens) sind unzweifelhaft das Werk des Meister Ursus.¹ In Flachrelief ausgeführt wie das Ciborium in Valpolicella, deuten sie darauf hin, dass derselbe Meister hier und dort gearbeitet² hat. Eines aber ist auffällig. Nirgends hat Ursus auf den ferentillensischen Werken das bei den Langobarden so beliebte und in ausgiebigster Weise gebrauchte Flechtwerk angewendet. Weisen seine Arbeiten in Valpolicella neben Tiergestalten gerade das Geriemsel als Hauptmotiv auf, so hat er hier in Ferentillo Darstellungen, die auf keinem andern langobardischen Werke zu sehen sind. Man darf annehmen, dass ein Wunsch seitens des Auftraggebers diese den Barbaren sonst fernliegenden Darstellungen veranlasste. Vielleicht waren auch pompöse Feierlichkeiten, die bei der Beilehnung Hilderichs durch Liutprant veranstaltet wurden, nicht ohne Einfluss. Zeichnen sich die Skulpturen des Ursus in Ferentillo aus durch absolutes Fehlen jeden Flechtwerkes, dann bildet es auf den späteren daselbst sich befindlichen Ueberresten (wohl Arbeiten der von Ursus in Spoleto gegründeten Schule) geradezu das Hauptornament. Das Material ist schlechter, die Zeichnung ungenauer, die Ausführung roher.³ Das macht die früheren Werke aus der Zeit der Herzogs Hilderich um so wertvoller. Wertvoller macht sie auch die Datierung. Sie tragen

¹ Stückelberg nennt Ursus geringschätzend einen Handwerker, jedenfalls aus dem Grunde, weil er durch die bisherigen Abbildungen irregeleitet, die Ornamente für eingegraben hielt und halten musste, p. 84, l. c.

² Aus dem in Anm. 1 angegebenen Grunde schreibt Stückelberg das Werk in Ferentillo einem „andern Ursus“ zu. Nunmehr liegt für diese Annahme kein Grund mehr vor.

³ Allerdings möchte ich das Kapitäl mit dem Fragment des in Spiralen kannelierten Säulenschaftes, das auf der Loggia zu sehen ist, ausnehmen. Es dürfte leicht ein Werk des Meisters Ursus sein, der, wie anfangs erwähnt wurde, seine Arbeiten in Ferentillo unvollendet liess.

den Namen des Meisters und des Stifters. Sie verraten die Namen der in Ferentillo am meisten verehrten Heiligen und zeugen durch die Inschrift und Symbolik von der Frömmigkeit sowohl des Erbauers als auch des Auftraggebers. In ihrer Unvollendung gestatten sie einen Einblick in die Technik der langobardischen Bildhauer; aus ihren Ziermotiven lassen sie mit grosser Sicherheit auf die Metalltechnik als den Ursprung der langobardischen Kunst überhaupt schliessen. Bedauerlich ist nur, dass diese wertvollen Fragmente dem Untergange geweiht sind. Man sollte doch endlich einmal — an massgebender Stelle — daran denken, dieselben zu sammeln und, wenn nicht in Ferentillo selbst, wo sie nur selten und nur von wenigen gesehen würden, so doch etwa im Museum von Spoleto aufzustellen und zu bewahren. —

Die Abtei von Ferentillo hat nicht nur einen gewissen Reichtum an Bas-Reliefs, sie weist auch Versuche in der statuarischen Plastik auf, Versuche, die in der Kunst der siegreichen Barbaren durchaus vereinzelt dastehen. Es sind die, aus dem Stein halb herausgearbeiteten, aber von demselben nicht losgelösten Halbstatuetten der Apostel Petrus und Paulus. Von dem ersteren besitzt die Abtei zwei Darstellungen. Die eine prangt als Zierstück hoch oben im dritten Turmgeschoss; die andere, zugleich mit der des hl. Paulus, befindet sich an dem Pfosten der vom Klosterhof in die Kirche führenden Seitentüre. Ausser bei de Rossi¹ sind dieselben bei Ficker² und

¹ De Rossi, *Bull.*, 1875, p. 159. Erwähnt alle drei. Er schreibt: „È difficile ideare più barbarico e strano modo di effigiare i due principi degli apostoli. Pietro indossa una sola misera e servile tunichetta, che gli tocca appena il sommo delle ginocchia: poco più lunga è quella di Paolo: il primo stringe la croce colla destra, la chiave colla sinistra; il secondo brandisce colla destra la spada. Il barbarico tipo dei volti, il costume contrario alla tradizione dell' arte romana e la rozzezza somma del lavoro sembrano indizio, che esso sia opera di scultore longobardo“. Von der Petrusdarstellung am Turme sagt er p. 162: „Dovrei ora ragionare della torre campanaria... dell' immagine di S. Pietro a rilievo quivi infissa...“.

² Johannes Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*. Leipzig, Seemann, 1887, S. 155, Anm. 1. Dort heisst es: „In Ferentilla(o) sind auf den Pfosten der aus dem Kloster zur Kirche führenden Türe die Bilder der Titularheiligen der Kirche, Petrus und Paulus, dargestellt. Paulus mit Schwert in der Rechten; Petrus, Kreuz in der Linken (Rechten), Schlüssel in der Rechten (Linken). Ist die Meinung de Rossi's richtig, es sei langobardische Arbeit (und auch die Doppelattribute bei Petrus weisen in die Uebergangszeit, das 8. Jahrh.), so hätten wir hier die älteste Darstellung des Schwertes bei Paulus“.

Gatti¹ erwähnt. Die Darstellung der beiden Apostel ist in Wirklichkeit „barbarisch und wundersam“ (vgl. Fig. 7). Nicht nur die ärmliche Bekleidung, auch die Massverhältnisse sind auffällig. Die Arme sind, wie bei den Oranten des Meister Ursus, übermässig lang, die Körper gedrungen. Während die Vorderarme des Petrus unbedeckt sind, reichen die Ärmel bei Paulus bis an die Hand. Das Kleid wirft beim Erstem zahlreiche Falten über Brust und linken Arm (der rechte Ärmel ist von der Schulter an glatt), ist dagegen beim Völkerapostel faltenlos bis zu einer Art Ärmelbesatz, an welchem parallel laufende Rillen (kleine Falten) (9 rechts, links 8) sichtbar sind. Von den Hüften abwärts reicht die Tunika, rundliche Falten bildend, Petrus bis an die Kniee, Paulus bis an die Waden. Auch Beine und Füsse sind bei Petrus unbedeckt; Paulus trägt dagegen spitz zulaufende Schuhe, an denen überdies Spuren von roter Bemalung sich zeigen. Die stiefmütterliche Behandlung, die der Bildner dem hl. Petrus im Vergleich zum hl. Paulus zu teil



Fig. 7.

werden liess, scheint er einigermaßen dadurch wieder gut machen zu wollen, dass er ihn mit Attributen förmlich überladet. Die bis zur Brust erhobene Rechte umschliesst krampfhaft ein Vortragekreuz, dessen Höhe ohne die Handhabe bereits $\frac{1}{6}$ der Grösse der Petrusstatuette erreicht (61 cm.). Die Mitte des griechischen Kreuzes (die Balken messen $9\frac{1}{2}$ und $8\frac{1}{2}$ cm.) ziert eine kreisrunde Scheibe; eine geradlinige Rille durchzieht die Mitte der Balken und sendet nach rechts und links Diagonallinien. Schier ermüdet von der Last des gewaltigen Himmelschlüssels (er erreicht genau die Höhe der Beine, von der Kniehöhle bis an die Ferse $11\frac{1}{2}$ cm.) fällt die Linke den Körper entlang gerade herab. Eine kräftige Faust umfasst den Schlüsselring (äusserer Durchmesser 5, innerer $2\frac{1}{2}$ cm.).

¹ G. Gatti, *Rassegna italiana*, März 1884.

Der Schlüsselbart (4 cm. breit) ist nach auswärts gekehrt und oben und unten durch Zahnschnittmuster geziert.

Die Gestalt des Paulus ist, obwohl grösser (75 cm.), keineswegs besser proportioniert. Kopf und Hals erreichen nahezu ein Drittel der Gesamthöhe, das Schwert (38 $\frac{1}{2}$ cm. lang) mehr als deren Hälfte. Nach Ficker ist es hier zum ersten Male als Attribut des Völkerapostels verwendet. Er trägt dasselbe in der erhobenen Rechten, die nur lose den Griff umfasst. Die Klinge ruht auf der Schulter. Der linke Arm ist ebenfalls erhoben, die linke Hand flach ausgestreckt unterhalb des Schwertknaufes. Von der traditionellen Haartracht hat der langobardische Bildner bei den Apostelstatuetten abgesehen. In feinen Rillen legen sich bei Petrus die Haare rings um den Schädel und über die gefurchte Stirne. Von der Kahlköpfigkeit bei Paulus findet man kaum eine Andeutung darin, dass die Haare über der Stirne etwas zurücktreten. An den Seiten fallen sie, in drei Längen unterschieden, als schmale Rillen herab. Dabei ist an der linken Kopfseite ein Teil glatt gelassen und, wie auch der Bart, von den Schläfen bis ans Kinn nur durch zwei eingeritzte Linien angedeutet. Petrus trägt einen kurzen Bart; der des Paulus ist länger. Der Gesichtsausdruck, wenn man von einem solchen reden darf, stimmt, wie die ganze Figur, beim ersten Anblick zum Lachen. Zwei konzentrische spitze Ovale bilden die geöffneten Augenlieder, der Apfel ist im Relief gearbeitet, der Stern mit schwarzer Farbe aufgemalt.¹ Die Nase, unten etwas gequetscht, die Ohren weit vom Kopfe abstehend gebildet. Petrus neigt das Haupt, Paulus trägt es aufrecht. Die Apostelbilder in Ferentillo sind rohe Schöpfungen, in denen de Rossi mit Recht das Werk eines langobardischen Steinmetzen erkennen möchte. Leider hat der „Künstler“ seinen Namen der Nachwelt nicht überliefert. Der vollständige Mangel der Körperverhältnisse, die Bildung der einzelnen Körperteile, die ärmliche

¹ Ob die Farbe an den Schuhen des Paulus und in den Augen der Apostel die ursprüngliche ist, liess sich, trotz wiederholter Anfeuchtungen, nicht mit Sicherheit feststellen. Wahrscheinlich ist es immerhin. Man darf annehmen, dass der spätere „Künstler“ sich kaum damit begnügt haben würde, nur die Schuhe und die Augensterne zu bemalen; sein Scherz wäre effektvoller gewesen, wenn er die ganzen Figuren gefärbt hätte. Sicher ist, dass sonst nirgends eine Farbspur an den Statuetten zu entdecken ist.

Gewandung erinnern gewiss an die Oranten des Ursus. Allein wären sie sein Werk, so dürfte man erwarten, sie trügen, gleich seinen Bas-Reliefs, die der Meister an zwei Stellen unterzeichnete, seinen Namen.¹ Die genannten Apostelbilder nehmen gleichsam die Mitte ein zwischen dem üblichen langobardischen Flachrelief und der statuarischen Plastik. Als solche bedeuten sie, trotz aller Mängel, einen Fortschritt, der sie über die Oranten des Ursus erhebt, wie denn auch einzelne Details (Gesichter, Faltenwurf u. s. w.) wenigstens als Versuch einer plastischen Darstellung höher stehen. Aehnliche Schöpfungen sind in der langobardischen Kunst völlig unbekannt.² Beide Apostel sind ohne Nimbus.

Die Petrusdarstellung am Turme betreffend, sind mir nähere Angaben unmöglich. Das Relief scheint schwächer zu sein, als die der beiden eben besprochenen Statuen. Die Tunika reicht bis an die Füße. Der reiche Faltenwurf scheint naturgetreuer gebildet. Petrus hat die Arme erhoben, die Rechte trägt das stete Attribut des Apostelfürsten, den Schlüssel. Die Figur nimmt die ganze Fläche des rechteckigen Steines ein, den ebenfalls ein glatter Rand an den vier Seiten umrahmt. Alle drei Figuren sind im Frontalitätsprinzip gehalten; da ist nichts, was in der dritten Dimension gearbeitet wäre und hervorträte. Arme, Schlüssel, Kreuz, Schwert sind an den Körper angeschmiegt. Die Apostel sind wie versteinert; keine Spur irgend einer Bewegung ist auch nur angedeutet; alles an ihnen ist starr, mumienartig.

Um alle langobardischen Erinnerungen, soweit sie in Ferentillo erhalten sind, zu erschöpfen, bleibt uns noch ein Kreuz zu erwähnen, das in den Kalkverputz am Kreuzaltar (rechte Seitenapsis) eingeritzt ist und dessen Fugen mit roter Farbe übermalt sind.

¹ Fleury möchte in dem zweimaligen Auftreten des Namens Ursus einen Beweis dafür sehen, dass Marmorplatte und Pilaster in Ferentillo nicht auf einer Linie stehen konnten. Allein die Tatsache, dass ein und dasselbe Werk an zwei Stellen den Namen des Künstlers trägt, ist damit nicht aus der Welt geschafft. Uebrigens sprechen ja auch gute Gründe für die gegenteilige Ansicht (vgl. S. 53 und 54).

² Eine gewisse Aehnlichkeit haben mit den Aposteldarstellungen die Darstellungen auf dem Altar in S. Maria in Priorato aus dem X. Jahrh. Vgl. Fleury, l. c., I, Pl. LXIV, p. 186. Stegensek, *Στρωμάτων αρχαιολογικόν*. Rom, 1900. Mitteilungen, dem II. internationalen Kongress für christliche Archäologie zu Rom, gewidmet vom Kollegium des deutschen Campo santo.

Die Linien der Kreuzesbalken sind durchgeführt, so dass in der Mitte ein Viereck entsteht, an dessen Ecken (je eine) etwa 10 cm. lange Linien gleich Strahlen ausgehen. Die Enden der Kreuzesbalken (50×47 cm.) sind geschweift wie auf weitaus den meisten langobardischen Werken. In der unteren Hälfte des vertikalen Balkens sind, eine Breite von etwa 25 cm. einnehmend, die drei ersten Buchstaben des Namens Jesus eingeritzt (IHS) und ebenfalls mit roter Farbe übermalt. In einiger Entfernung von dem Kreuz nach links, die Kante bildend, ist ein Stück Marmor in den Altarstipes eingemauert, auf dem die beiden Buchstaben R. S. zu lesen sind. Sie stimmen in ihrer Form durchaus mit den Buchstaben der erwähnten Inschriften in Ferentillo überein und lassen unwillkürlich den Gedanken aufsteigen es handle sich um ein Marmorfragment auf dem ebenfalls der Name VRSVS gestanden habe.

Wir sind am Ende unserer kurzen Wanderung durch die Abbazia di S. Pietro in Ferentillo angelangt. Mit den Fragmenten langobardischer Steinskulptur, die hier und dort umherliegen, haben wir uns beschäftigt. Aus zwei verschiedenen Perioden stammend, die wir im Vorstehenden kennzeichneten, gehören sie teils der ersten Hälfte, teils der zweiten Hälfte des 8. Jahrh. an. Unter ihnen verdienen die Werke des Meister Ursus volles Interesse. Nachdem nun festgestellt ist, dass, wie in Valpolicella, so auch in Ferentillo dieselbe Technik geübt, dasselbe flache Relief zu sehen ist, liegt kein Grund mehr vor, zwei verschiedene Meister desselben Namens anzunehmen, die hier und dort gearbeitet haben. Meldet in Valpolicella die Inschrift des Ciboriums, dass es zur Zeit des Königs „Lioprand“ erbaut wurde, dann berichtet die Geschichte, dass auch die Werke in Ferentillo geschaffen wurden zu einer Zeit, da derselbe König Liutprant den Hilderich mit dem Herzogtum Spoleto belehnte. Die grosse Zahl der langobardischen Fragmente in Ferentillo, Spoleto¹ (Turm und Vorhalle des Domes), Terni (S. Marco), Aussenmauer und Apsis der frühromanischen Kirche (das linke Seitenschiff ist eingestürzt, die Arkaden ver-

¹ Das Museum der Skulpturen in Spoleto konnte ich leider nicht sehen, weil der Aufseher, der zur grösseren Sicherheit den Schlüssel bei sich trägt, abwesend war.

mauert) des Malteserritterordens in der Via Nicola Fabrizzi, ferner in der von Cav. Lanzi entdeckten und restaurierten Krypta des Domes und andere Fragmente, die alle den Stempel einer späteren Kunstperiode in der langobardischen Plastik tragen, beweisen, dass in Umbrien eine Steinmetzschule bestehen musste, deren Sitz de Rossi mit grosser Wahrscheinlichkeit in Spoleto vermutet. Vielleicht war unser Meister Ursus, der als Vorsteher der Schule in Verona bekannt ist, der Begründer der spoletanischen. Was die ferentillensischen Werke des Ursus besonders interessant und wertvoll macht, wurde im Laufe der Besprechung hervorgehoben.

Einzig in ihrer Art sind die Apostelbilder, deren Urheber unbekannt ist. Sie zeugen von einem Streben nach vollkommener Plastik. Der Versuch misslang völlig; aber kunsthistorisch sind die Halbstatuetten nicht ohne Wert und Interesse. Gerade das Kapitel über die langobardische Kunst ist noch lückenhaft.¹

Schliessen wir mit dem Wunsche, die verlassene Abtei von Ferentillo möge bald bessere Tage sehen. Möge vor allem die besonders im Innern trostlosem Verfall gewidmete Kirche vor dem vollständigen Ruin ihres Schmuckes gerettet werden.

¹ Es bleiben in Ferentillo noch manche Probleme zu lösen. Nur einige möchte ich namhaft machen. Feststellung der ersten ursprünglichen Kirche, Vorhandensein einer Unterkirche unter dem um 5 Stufen über dem Langhaus erhöhten Chore u. s. w. vgl. S. 68, Anm. 2. Sehr grosses Interesse würde ferner die Eröffnung der fünf, in der Abteikirche aufgestellten, verschlossenen Sarkophage bieten. Man darf annehmen, dass ausser den Leibern der genannten Einsiedler Johannes und Lazarus, sowie des Abtes Faroald II., auch die Ueberreste des Meister Ursus gefunden würden, der, wohl vom Tode überrascht, seine Arbeiten in Ferentillo nicht vollendete (vgl. S. 53). Bei unserem Aufenthalt in der Badia di S. Pietro wollte der verdienstvolle Konservator der Kunstdenkmäler Umbriens, Cav. Luigi Lanzi, den Sarkophag Faroald II. öffnen lassen. Allein technische Schwierigkeiten und der Mangel an geeigneten Arbeitern zwangen ihn leider, von seinem Vorhaben abzustehen.