

Eine unbekannte Elfenbeinkassette aus dem 11. Jahrhundert.

Von A. B. Schuchert, Rom.

Der Benediktinerkonvent zu Farfa im Sabinergebirge, der heute einen Teil der einstigen Deutschen Reichsabtei gleichen Namens¹⁾ bewohnt, besitzt eine Elfenbeinkassette, die der wissenschaftlichen Forschung bis jetzt unbekannt ist und nachfolgend ihre erste Reproduktion und Besprechung erfährt. Daß ein Stück von so originellem Wert in Vergessenheit geraten konnte, ist um so sonderbarer, da mehrere Notizen in Publikationen von einer Elfenbeinkassette in Farfa reden, sie sogar genau beschreiben, ohne daß es gelungen wäre, auf diesen Spuren literarischer Überlieferung die Existenz des fraglichen Stückes festzustellen. Es scheint, daß Farfa die Geheimnisse seiner Vergangenheit besonders hartnäckig wahrt²⁾. Die für uns älteste feststellbare Erwähnung der Kassette liegt im L'Odeporico des Abtes Giuseppe di Costanzo vor, dessen Manuskript sich im Archiv der Benediktinerabtei Sankt Paul zu Rom befindet³⁾ und das nur eine teilweise Veröffentlichung erfahren hat⁴⁾. M. Faloci Pulignani bringt dann in seiner Untersuchung über L'Odeporico wörtlich den Text Di Costanzo's, der die Kassette genau beschreibt⁵⁾, und der von

1) Zur Geschichte Farfas vgl. Ildefons Schuster, *L'imperiale abbazia di Farfa*. Roma 1921; dort auch reiche Literaturangabe.

2) M. Faloci Pulignani, *L'Odeporico dell'Abbate Don Giuseppe di Costanzo*, in *Archivio Storico per le Marche e per Umbria*, 1885, Vol. II, Fasc. VII—VIII, pag. 511; — ferner G. Palmieri, *Serie degli Abbati di Farfa*, in *Muratori, Raccolta di Documenti Storici*, 1892, Vol. I, Fasc. I, pag. 7.

3) *Archiv der Bibliothek von St. Paul f. l. m. zu Rom*, Codex 86.

4) Die Schrift ist zum erstenmal genannt bei L. Tosti, *Divina Comedia*, Monte Cassino 1865, pag. VIII—IX. Über die Nennung und Zitierung des „Odeporico“ vgl. M. Faloci Pulignani, *L'Odeporico etc.* a. a. O. pag. 533.

5) M. Faloci Pulignani, a. a. O. pag. 682.

Kardinal I. Schuster später in anderen Zusammenhängen ebenso wörtlich wiederholt wurde⁶⁾ mit der irrtümlichen Zufügung, daß das Kästchen allerdings seit langer Zeit verloren sei⁷⁾.

Die Kasette von Farfa⁸⁾ hat die auch sonst bekannte Kastenform mit abgeschrägten Seiten des Deckels. Ihre Länge beträgt 37 cm, die Höhe 21 cm und die Breite 17 cm. Die vier äußeren Seitenflächen des Kastens und Deckels zeigen szenische Darstellungen, die beiden Längsseiten noch dazu Inschriften, während die Oberseite des Deckels schmucklos ist. Die Hexameter der Dedicationsinschrift stehen auf den sonst schmucklosen Flachrahmen und beginnen über der Verkündigung Mariä⁹⁾. Die Inschrift bietet textlich keine Schwierigkeit und lautet¹⁰⁾:

Suscipe Vas Modicum Divinis Cultibus Aptum
Ac Tibi Directum Devota Mente Tuorum
Nomina Nostra Tibi Quesumus Sint Cognita Passim
Haec Tamen Hic Scribi Voluit Cautela Salubris.

Auf der Seite der Koimesis:

Iure Vocor Maurus Quoniam Sum Nigra Secutus¹¹⁾
Me Sequitur Proles Cum Pantaleone Johannes
Sergius et Manso Maurus Frater Quoque Pardo
Da Scelerum Veniam Caelestem Prebe Coronam.

Der Kassettendeckel bringt auf jeder Langseite drei Darstellungen, dazu je eine auf den beiden Schmalseiten. Zusammen bilden diese acht Szenen einen Zyklus aus dem Jugendleben Jesu: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Jesu, Hirtenverkündigung, Magierhuldigung, Darstellung Jesu im Tempel, Flucht nach Ägypten

6) Ildefons Schuster, Spigolature Farfensi, Monumenti Epigrafici, in Rivista Storica Benedettina, Roma 1906, Vol. I, An. I, pag. 412.

7) Ildefons Schuster, Spigolature etc. a. a. O. pag. 412 „Il cofanetto da gran tempo è perduto...“

8) Vgl. Tafel 1, 2, 3, 4.

9) Vgl. Tafel 1 und 2.

10) G. Di Costanzo, L'Odeporico, abgedruckt bei M. Faloci Pulignani, L'Odeporico etc., beginnt mit „Iure Vocor...“ zu lesen, was inhaltlich weniger sinnvoll erscheint und vor allem der chronologischen Anordnung der Bilder widerspricht. Der Anfang der Bilderreihe und der Textanfang gehören wohl zusammen.

11) Als „Nigri“ galten im Mittelalter die Benediktiner, vgl. J. Marchi, Liber Pontificalis prout exstat in codice Manuscripto Dertusensi ... ex parte ineditum Pandulphi, Barcinonae 1925, pag. 234 „... monasterium antiquum monachorum nigrorum“; pag. 236 „... cum monasterio nigrorum.“

und Jesu Taufe im Jordan. Von den Kassettenwänden zeigt die eine Langseite die Kreuzigung, Höllenfahrt und Himmelfahrt Christi, die Schmalseiten die Fußwaschung und das Pfingstfest, die restliche Langseite ist reserviert für die Einzelszene des Marientodes (Koi-mesis). Die Ausführung im Flachrelief mindert durch die scharfen Kanten der Umrißlinien die kubische Formung der Gegenstände. Der Hintergrund ist nirgends künstlerisch gestaltet. Nur ein Neben- und Übereinander kennt die Darstellung, die Platten sind rein flächenhaft behandelt ohne Andeutung einer Rauntiefe. Besonders interessant ist wegen der lyrischen Stimmung die Szene der Hirtenverkündigung auf der Schmalseite des Deckels. Die eingepferchte Herde macht den Eindruck, als habe der Hase hier dem Künstler als Vorbild gedient. Daneben liegt höchst malerisch ein Gitarre spielender Hirte mit pathetischer Kopfwendung, über dem ein Engel erscheint innerhalb eines Kreissegmentes in redender Verbindung mit den Hirten auf der anderen Seite des Pferches. — Die Koimesisszene zeigt Maria auf dem Sterbelager im Mittelpunkt der Darstellung, die Apostel rechts und links nebeneinander frontal gruppiert, Petrus zur Linken das Rauchfaß schwingend und Johannes mit der Palme am Sterbelager. Es ist der Augenblick des Heimganges, denn Christus empfängt aus der Hand des Engels die Seele Mariens in Gestalt eines Kindes. Drei weitere Engelwesen umschweben diesen Vorgang. Eine repräsentative Darstellung voll Ruhe und Ausgeglichenheit in streng symmetrischer Komposition wie sie vor allem der byzantinischen Kunstübung zueigen ist. So stark ist dieser Zug, daß entsprechend dem aufrechtstehenden Engel am rechten Rand als gleichwertiges Gegenstück auf der linken Seite bei dem fliegenden Engel noch der Kopf des hintergeschobenen und im Gegensatz zur Wirklichkeit größeren Apostels mit heraufgezogen wird, um die Symmetrie zu wahren. Auf dem engen Raum, der die Fußwaschung aufnehmen mußte, ist die Säule zwischen Petrus und Christus natürlich als Eck-säule anzusehen, sodaß die Wand mit der Tür, vor der Christus steht, im Winkel von 90 Grad in Wirklichkeit gedreht zu denken ist, eine Raumerfassung, die schon im römischen Relief nachweisbar ist¹²⁾). Immerhin zeigt auch hier die Komposition eine Klarheit und bewußte Unterstreichung des Schwerpunktes im Bild, die den drei

12) Relief am Konstantinsbogen mit der Darstellung der Ansprache des Kaisers an das Volk, ferner in dem byzantinischen Elfenbeinrelief des 6. Jahrhunderts mit der Reliquienprozession heute im Domschatz zu Trier.

Szenen vom Lebensende Christi völlig abgeht. Die Kreuzigungsgruppe nimmt beinahe die Hälfte des Raumes in Anspruch und ist ohne jedes künstlerische Empfinden der restlichen Szene gegenübergestellt, die in sich zwei getrennte Gruppen umschließt. Christus am Kreuz — mit Maria, Magdalena, Johannes, Longinus und einem Soldaten, in der oberen Hälfte noch zwei Engel — bietet kein bemerkenswertes Moment. Das gleiche gilt von der Höllen- und Himmelfahrt Christi, die auch ikonographisch nichts neues zu sagen haben. In der Pfingstszene des Kassettendeckels erscheint Christus in der typischen Form der Majestas Domini, in einer Art Mandorla, wie sie schon in der Höllenfahrtszene angewandt ist. Das Reich des Himmels ist durch ein Kreissegment gekennzeichnet, was auch in der Hirtenverkündigung und Höllenfahrtszene wiederkehrt. Während über der Taube des Pfingstfestes noch die symbolische Hand sichtbar ist, fehlt diese Zutat in der Jordanszene der Taufe.

Der hier beschriebenen Kassette entspricht genau der Text bei Di Costanzo, sodaß eine Verwechslung oder Beziehung auf ein anderes Stück ausgeschlossen bleibt. Er schreibt unter Nr. XI¹³⁾:

Cassettina per Reliquie adorna di bassi rilievi, in avorio o piuttosto osso, di storie sacre.

Nel sacrario si conserva un'Urnetta da riporre Reliquie coperta di lamine di avorio, piuttosto di osso con sculture rappresentanti la Nascita, Passione, Morte e Risurrezione di nostro Signore, ed il Transito della B. V. E lunga un palmo e mezzo, alta dieci Once, larga otto e mezzo. Il lavoro è dei tempi di mezzo, e vi è scolpita un'iscrizione, che ricopiai coll'ortografia, e coi nessi, come nell'originale.

Nr. XII:

Iscrizione ivi incisa col nome dell'Oblatore rendosi Monaco con i suoi figli.

Es folgt dann wörtlich die oben schon wiedergegebene Inschrift.

Eine nähere stilkritische Untersuchung der Reliefszenen wird ergeben, daß zwei Meister gemeinsam an diesem Stück gearbeitet haben.

Der stärkste und augenfälligste Gegensatz in der stilistischen Form und künstlerischen Komposition zeigt sich in den Wandszenen

13) G. Di Costanzo, L'Odeporico bei M. Faloci Pulignani a. a. O. pag. 682; ebenso Ildefons Schuster, Spigolature a. a. O. pag. 412.

der beiden Langseiten, — zwischen der Koimesis einerseits und den drei Szenen aus dem Lebensende Christi andererseits¹⁴⁾). Diese letzteren noch urwüchsig und hart in der Komposition, sind dagegen natürlicher und origineller im Empfinden, gepaart mit einer primitiven Unbeholfenheit, sodaß Christi Höllenfahrt und Himmelfahrt sich fast ineinanderschieben, während die Kreuzigungsszene mit fühlbarer Härte danebengesetzt ist. Künstlerisch unausgeglichen stehen die drei Vorgänge nebeneinander, ein prosaisches, unbeholfenes Erzählen ohne Hinblick auf die Einheit des Ganzen. Im Detail sei auf die Engelsgestalten verwiesen, die halbwegs zwischen den Gruppen stecken und nach unten plötzlich abbrechen oder sich im Hintergrund verlieren. Nur durch ein Hinaufrücken in der Bildfläche ist ihre Freiheit vom Gesetze der Schwere angezeigt, ihre Flügel haben keine Funktion zu erfüllen, sie sind nur Dekoration, höchstens Andeutung und nicht als Lebendiges empfunden. Die Flügelform zeigt ein Charakteristikum. Ihr Oberteil ist schuppenartig in ganzer Breite mit kurzen Federn bedeckt, unter denen in neuer Folge erst die großen Schwungfedern ansetzen. Die Gewandbehandlung der drei Szenen dieser Kassettenseite zeigt eine Unausgeglichenheit und oft Zusammenhanglosigkeit der Teile zum Ganzen, die schon als Eigenart der Gesamtkomposition im Gegensatz zur Koimesis erkannt wurde. Vor allem, und das ist hier das Wesentliche, kennt das Gewand in seinen Formen und seiner Faltengebung keine Eigengesetzlichkeit. Der Meister hielt sich an den Lauf der Glieder, der, ob nötig oder nicht, dem Gewande seine Längslinien gab. Durch charakteristische Querlinien wurden mehr willkürlich als nach einem Gesetz, die Querfalten und Striche eingefügt.

Eine ganz andere Anlage und Behandlung zeigt die Koimesisdarstellung. Die ganze Langseite der Kassette ist übersichtlich zu einer geschlossenen Komposition geordnet. Die untere Reihe von Personen frontal und repräsentativ nebeneinander gereiht. Männer mit wohlüberlegten Manieren, deren zurechtgerücktes Wesen noch aus den Falten ihres Gewandes spricht. Die Köpfe, vorher schwer und birnenförmig, vor allem der Christus, zeigen jetzt eine größere Sicherheit in der Linie, dafür aber mangelndes individuelles Leben. Für diesen zweiten Meister ist die Art der Falten-Enden bezeichnend. Ihre Form kehrt bei jeder Figur, ja bei jeder sich bietenden Gelegenheit mit aller Eintönigkeit wieder. Selbst die kleinen Szenen am

14) Vgl. Tafel 1 und 2.

Deckel lassen diese Eigentümlichkeit erkennen, so in der Magierhuldigung bei dem Gewand der Madonna und dem hl. Josef, in der Darstellung im Tempel und selbst in einem kleinen Gewandrest links unten in der Flucht nach Ägypten, ebenso in der Seitenszene der Fußwaschung. Genannte Stücke sind bestimmt dem gleichen Meister zuzuschreiben, denn in keiner der anderen Szenen, weder an der anderen Langseite, noch in der Taufe Jesu im Jordan, noch in der Verkündigung der Hirten, der Verkündigung Mariens, der Heimsuchung oder der Geburt zu Bethlehem ist trotz reichlicher Gelegenheit diese Faltenbildung zu finden. Man vergleiche die Form des Tuchendes in der Hand des Engels über dem Haupte Mariens und in der Hand des Apostels in der Himmelfahrtsgruppe. Wie ganz anders der Meister der Koimesis empfunden hat, zeigen seine Engewesen gerade in dieser Szene, wirklich im Raum frei schwebende, elegant beschwingte Gestalten, deren Flügel mit einer großen Schwungfeder unmittelbar an den Schultern einsetzt, die bis zur Spitze durchläuft. In den Deckelszenen der einen Langseite zeigen die Bogen, die bedeckte Räume andeuten sollen, über der Koimesis einen dreifachen Wulst, die gegenüberliegende Seite nur den einfachen. Zu dem gleichen Urteil zweier ausführender Meister, die stilistisch verschieden gearbeitet haben, führt ein Vergleich des kastenartigen Sitzes in der Verkündigungsszene, der nicht übereinstimmt mit dem Sitz in der Magierdarstellung, während das Dekorationsmotiv wieder auftaucht in der Hirtenverkündigung und mehrfach in der Darstellung des Pfingstfestes.

Wir müssen noch die Frage beantworten nach Ort und Zeit des Ursprunges der Kasette. Was die Datierung betrifft, haben wir als unmittelbare Zeugnisse nur spärliche Reste. Der oben wiederholt genannte Giuseppe Di Costanzo hatte im benediktinischen Leben Italiens am Ende des 18. Jahrhunderts eine führende Stellung, war Abt in verschiedenen Klöstern und sonst in den einzelnen Konventen höchst bekannt. Er hinterläßt in seinen Schriften eine Quelle ersten Ranges für das Studium der Kunstwerke in den sabinischen und latischen Benediktiner Abteien¹⁵⁾. Die Reise, in der unserer Kasette Erwähnung geschieht, fällt in das Jahr 1788 und etwas später mögen

15) M. Faloci Pulignani, *L'Odeporico* a. a. O. pag. 510 zitiert eine Stelle aus der „Divina Comedia“ des L. Tosti, die diesen Teil des Odeporico betrifft: „Nella seconda parte espone tutta la raccolta in un altro viaggio pel Lazio e la Sabina, un vero tesoro Archeologico.“ Doch bedarf die Überlieferung von Inschriften sonst bei Di Costanzo sehr der Kontrolle.

die Aufzeichnungen anzusetzen sein ¹⁶⁾). Also war damals schon die Kassette in Farfa und galt als allgemein mittelalterliche Arbeit: „Il lavoro è dei tempo di mezzo . . .“

Über den vorausgegangenen Jahrhunderten liegt tiefes Schweigen und der erste Zeuge, der mit unserer Kassette im Zusammenhange steht, ist monumentaler Art, eine Koimesisszene al fresco an der alten Hochwand der Klosterkirche zu Farfa ¹⁷⁾, die von dem verstorbenen Archäologen Markthaler freigelegt worden ist ¹⁸⁾. Auf Grund seiner Untersuchungen ist aus baugeschichtlichen wie kunsthistorischen Gründen zu datieren zwischen 1039—1050 ¹⁹⁾. Leider ist nur noch ein spärlicher Rest der Szene erhalten, aber immerhin so viel, daß der Zusammenhang mit der Koimesis der Kassette feststeht. In der Szene der Übergabe der Seele Mariens durch den Engel an der Hochwand ist am Rande der weißen Tünche noch die Hand Christi sichtbar, welche das Kind trägt. Die Komposition dieser Partie ist die gleiche wie auf der Kassette. Wem die Priorität zukommt, ist noch festzusetzen. Die Dedikationsinschrift der Kassette sagt nichts über Ort oder Zeit ihres Entstehens. I. S c h u s t e r fügt bei Erwähnung des Stückes noch hinzu „. . . nè ho potuto identificare i nomi degli offerenti con quei molti dei monaci Farfensi, che ci ha tramandato il Regesto“ ²⁰⁾. Soviel ist auf Grund des Textes sicher, daß der Name des Vaters „Maurus“ als Ordensname zu betrachten ist, wie M. F a l o c i P u l i g n a n i ganz recht exegesiert: „La parola Maurus è qui presa secondo il greco volgare per niger, e così s'intende il primo verso: Jure vocor Maurus, quoniam sum nigra secutus — facendo allusione greco letterale $\mu\alpha\upsilon\rho\sigma$, ossia $\acute{\alpha}\mu\alpha\upsilon\rho\sigma$ vale obscurus, e potè quindi tale vocabolo usurparsi del volgo greco per color nero, perchè oscuro“ ²¹⁾. Dagegen ist bei den übrigen Namen keine Sicherheit, ob es Tauf- oder Klosternamen sind. Das einzig überlieferte Dokument der Abtei Farfa aus dem 11. Jahrhundert, das auch die Namensunterschriften der Mönche trägt, stammt aus dem Jahre 1060 und dokumentiert die Altarkonsekration

16) M. Faloci Pulignani, L'Odeporico a. a. O. pag. 521 u. pag. 533.

17) Vgl. Tafel 5.

18) Dr. P. Markthaler leitete die Ausgrabungen im Kloster Farfa von 1927 bis 1928.

19) Paul Markthaler, Sulle recenti scoperte nell'Abbazia Imperiale di Farfa, in Rivista di Archeologia Cristiana 1928, pag. 82 ff.

20) Ildefons Schuster, Spigolature Farfensi, a. a. O. pag. 412.

21) M. Faloci Pulignani, L'Odeporico a. a. O. pag. 683.

(durch Papst Nikolaus II. ²²⁾). Ein Name Maurus ist dort nicht zu finden. Auch die in den Regesten Farfas vorkommenden Namen eines Maurus lassen keinen Schluß zu ²³⁾. Da aber das 10. Jahrhundert für Farfa eine Zeit des Tiefstandes und Niederganges bedeutete, die mit der Zerstörung des Klosters durch die Sarazenen einsetzte und bis auf Abt Hugo währte ²⁴⁾, so kann dieses Jahrhundert weder für die Kasseette noch für die obengenannte Frescomalerei in Frage kommen. Markthaler charakterisiert die Zustände des 10. Jahrhunderts in der Abtei in Bezug auf die Kunsttätigkeit treffend: „In fatti, dopo il ritorno dei monaci da Santa Vittoria nelle Marche verso il 930, dove si erano rifugiati per l'invasione saracena, vi fu a Farfa un tristissimo periodo di decadenza morale ed economica, nel quale non è possibile immaginare nel monastero una attività edilizia, quale ci fanno invece supporre i documenti nella prima metà del secolo XI., quando nella vecchia badia tornavano ancora a fiorire la vita dello spirito e la prosperità materiale, sotto l'influsso delle consuetudini Cluniacensi“ ²⁵⁾. Wenn eine spätere Aufzählung der Kunstschatze Farfas im Beginn des 12. Jahrhunderts der Kasseette keine Erwähnung tut, so will dieses Schweigen nicht viel besagen, da die Aufzählung nach dem eigenen Wortlaut eine unvollständige ist ²⁶⁾. Alle in dieser Aufzählung genannten Werke und Kunstschatze sind also größtenteils im 11. Jahrhundert nach Farfa gekommen oder in Farfa entstanden, da im Verlauf des 10. Jahrhunderts die Wertgegenstände der Abtei teilweise zugrunde gegangen waren. Dagegen beginnt mit dem Jahre 1000 etwa, also mit Abt Hugo I., auch baulich eine neue Periode der Aktivität ²⁷⁾,

22) L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Mediolanum 1741, tom. V, pag. 1039—1044.

23) Codex vatic. sign. 6216; von dort abgedruckt: I. Giorgio-U. Balzani, *Il Regesto di Farfa*, Roma 1883, tom. IV, pag. 271, ist aus dem Jahre 1058 in einem Dokument die Anwesenheit eines „domni mauri“ bezeugt; — tom. V, pag. 92, heißt es in einer Urkunde aus dem Jahre 1072 „praesentibus monachis rodulfo, mauro, praeposito de santo andrea“.

24) L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, tom. VI, pag. 273 ff., *De Destructione Monasterii Farfensis*, *Opusculum Hugonis Abbatis*, circiter annum 1004.

25) P. Markthaler, *Sulle recenti scoperte a. a. O.* pag. 87.

26) L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, tom. VI, pag. 285, „*De casibus infaustis Monasterii Farfensis ab Anno 1119 usque 1129*, *Opusculum Autoris Anonymi Synchroni*“, pag. 286 „... et alia plurima ornamenta“. Eine zweite Aufzählung von Kunstgegenständen des Klosters pag. 293.

27) Ildefons Schuster, *Reliquie d'arte nella Badia Imperiale di Farfa*, in *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* 1911, vol. XXXIV, pag. 295 ff.; —

so daß unter der wachsenden Zahl der Kunst- und Wertgegenstände sich unsere Elfenbeinkassette befunden haben mag. Für Farfa selber ist allerdings keine Werkstatt bezeugt. Als genaueres Datum käme die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts in Frage, da das obengenannte Fresco um 1050 entstand, dem die Koimesis der Kassette als Vorlage gedient hat.

Inwieweit trifft diese Datierung im Vergleich zu zeitlich festgelegten Elfenbeinplastiken zu? Die Koimesisszene als solche ist byzantinischen Ursprungs²⁸⁾. Soweit auch die stilistische und künstlerische Ausführung zum Nachteil der Kassette von Farfa von dem byzantinischen Elfenbein-Triptychon zu London entfernt ist²⁹⁾, der Szeneninhalte bis in manche Einzelheit der Darstellung und Disposition ist gleich. Ist mit genanntem Stück von London nur eine geistige Gemeinsamkeit der Koimesis feststellbar, so zeigt der Buchdeckel in Cividale im Museo Civico³⁰⁾ und das Rambona Diptychon heute im Vatikan³¹⁾ große stilistische Verwandtschaft. Beide Elfenbeinskulpturen haben Beziehungen zur St. Gallener Schule, beide zeigen die strichelnde Behandlung der Gewänder. Das vorher so gebräuchliche Blattornament im Rahmen der Reliefs ist bereits geschwunden. Vor allem das Vatikanische Diptychon mit dem charakteristischen Faltenwurf des Koimesismeisters der Kassette von Farfa erinnert in seinen herzförmigen Kopftypen, die sich am Farfenser Stück ebenfalls vorfinden, stark an die langobardischen Skulpturen seit dem 9. Jahrhundert. Und eine solche Beziehung Farfas zum Norden ist durchaus nicht auffallend, denn die Klosterinsassen haben zum Großteil dem Norden diesseits und jenseits der Alpen angehört und seine Geschichte war zeitweilig mit der Lombardei aufs engste freundschaftlich verknüpft. Aber noch zwei weitere Stücke müssen herangezogen werden. Es ist der Reliquienschrein des hl. Ämilianus³²⁾

ders., *L'Abbaye de Farfa e sa Restauration au XI. siècle sous Hugues I.*, in *Revue Bénédictine* 1907, Jahrg. 24, pag. 17 ff. u. 374 ff.

28) M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, pag. 663 f.

29) M. H. Longhurst, *Catalogue of Carvings in Ivory*, London 1927, Part I, Tafel XX, Text pag. 44.

30) A. Goldschmitt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, VII. bis XI. Jahrhundert*, Berlin 1914, Bd. I, Nr. 166, Tafel LXXVIII.

31) A. Goldschmitt, a. a. O. Nr. 181 a, b, Tafel LXXXIV.

32) A. Goldschmitt, a. a. O. Bd. IV, 1926, Nr. 84, Tafel XXV—XXIX, vor allem Tafel XXVII n, mit der Todesverkündigung und der Grablegung.

in Spanien um 1070 und das sogenannte Antependium von Salerno aus dem 11. Jahrhundert³³). Wenn auch manches Eigene in deren Darstellungsweise mit einfließt, die gemeinsamen Momente und Zusammenhänge mit der Kassette von Farfa sind unbestreitbar. Gemeinsam ist weiter den letztgenannten Elfenbeinskulpturen, daß sie unter byzantinischen Einfluß stehen, der im 11. Jahrhundert mehr und mehr in der Elfenbeinplastik, vor allem in Süditalien, zur Geltung kam³⁴).

Wir fassen als Ergebnis zusammen: die Kassette von Farfa, deren szenischer Schmuck gerade in den weniger klaren Kompositionen einen keimkräftigen Lyrismus verrät, zeigt die Nachwirkung longobardischer Eigenart, vermischt mit den neuen Elementen byzantinischer Kunstübung. Wir haben zwei Meister anzunehmen, die aus verschiedenen Schulen hervorgegangen sind und müssen aus historischen wie stilkritischen Gründen das 11. Jahrhundert, näherhin dessen erste Hälfte als Entstehungszeit bezeichnen. Als Entstehungsort kann nur allgemein Süditalien in Frage kommen, vielleicht Monte Cassino, wo nach byzantinischen Miniaturen als Vorlage gearbeitet wurde³⁵). Seit dem 11. Jahrhundert ist die Kassette im Besitz des Klosters Farfa. Mit diesem Ergebnis unserer Untersuchung der Farfenser-Kassette ist durch die Datierung deren Platz in der kunstgeschichtlichen Entwicklung festgestellt. Damit ist aber auch bereits eine Vorarbeit geleistet, neues Material liefert, um helleres Licht zu verbreiten über die hervorragende, vermittelnde Rolle, welche die seit Karl d. Gr. Kaiserliche Reichsabtei Farfa im Herzen Italiens vor den Mauern Roms auch als Kunstzentrum gespielt hat. Mit ihren Beziehungen zu Monte Cassino, zur Lombardei, zu Cluny, zum Kaiserhof und dem germanischen Norden³⁶), als wichtigster Vorposten des Auslanddeutschtums im

33) A. Goldschmitt, a. a. O. Bd. IV, Nr. 126, 127, Tafel XLV; — ferner Nr. 129 bis 137 auf Tafel XLIX.

34) O. M. Dalton, *East Christian Art*, Oxford 1925, pag. 174 u. 216; — ferner F. Volbach, *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, pag. 7, in *Orbis Pictus*, Bd. 11, herausg. von E. Wasmuth, Berlin.

35) O. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, Berlin 1914, Bd. I, pag. 530 u. 615.

36) Es sei hier nur hingewiesen auf die Übereinstimmung der alten Turmfassade zu Farfa, die heute nur von einem Klosterraum aus sichtbar ist, mit der Lorscher Torhalle aus Karolingischer Zeit. Dem Turm von Farfa spricht Toesca langobardischen Charakter zu (*Toesca, Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1927, II. 592).

Süden und als erster Träger kaiserlicher Politik in den vielfachen Kämpfen mit den Päpsten, muß diese Abtei den verschiedensten Kunsteinflüssen offengestanden haben und in ihrer Blütezeit nach der Jahrtausendwende auch künstlerisch nicht nur befruchtet worden sein, sondern auch befruchtend gewirkt haben ³⁷).

37) Die Photographien der Kassette von Farfa entstammen dem Nachlaß Dr. Paul Markthalers, dem sie ohne jegliche Aufzeichnung oder Bemerkung angehörten. Schließlich ein Dankeswort Herrn Dr. Birkenr für manchen wertvollen historischen Hinweis.