

# Die Kirche von Valeria bei Sitten

Autor(en): **Holderegger, Hermann**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge =  
Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **31 (1929)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161025>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

# Die Kirche von Valeria bei Sitten.

Von *Hermann Holderegger*, Zürich.

(Fortsetzung.)

3. Dem antiken Akanthuskapitell steht am nächsten das Kapitell des nördlichen Dienstes unter dem Chorbogen (XXVI/5)\*; die korrekte Anordnung der Blätter und Voluten und die körperhafte Auffassung lassen die Bekanntschaft mit guten Vorbildern vermuten, eine unbefangene flüssige Form wurde indessen nicht erzielt. In der anschließenden Gruppe — den Nebenskapitellen zu beiden Seiten des Choreingangs (XXV/2) — wird das Formgefüge rasch und fortschreitend einfacher, und gleichzeitig setzt auch schon die Umdeutung fast aller Bildbestandteile ein: die obere Blattrihe wird durch schwere palmettenähnlich gebündelte Blattwedel ersetzt, die teilweise wieder die Rolle der Eckvoluten übernehmen<sup>1)</sup>; anderswo erscheinen statt dieser gedrungene Sperrbolzen oder kleine Blattbüschel zwischen den Eckblättern, oder die Spiralscheiben verdrängen umgekehrt alles andere. Überhaupt verkümmern unter der Hand ungeschulter Arbeiter Komposition und Einzelformen. Das letzte wird besonders deutlich an den charakteristischen Umbildungen, die der Akanthuskranz erfährt. Die körperhafte Modellierung verflacht dort zur einschichtigen Aufreihung; da gibt es dann aber, gerade dank dem unsicheren Verständnis für den sachlichen Sinn der überlieferten Vorwürfe, in bloßer formaler Abwandlung des Typenmaterials, wieder allerlei Variationen der Aufteilung und der Ausbildung neuer Einzelformen. Zwischen den Blättern oder Lappen kommt der glatte Kern regelmäßig als zusammenhängende oder lockere Zeile dunkler Dreiecke zur Geltung: die längst erstarrten Zacken des antiken Bärenklaublattes stehen symmetrisch an den nebeneinanderlaufenden Rändern und berühren sich jedesmal mehr oder weniger innig, so daß sie die Spalte dazwischen vielfach unterbrechen und die Furchen, die die sonst unmodellierten Blätter wie parallele Steppnähte überziehen, häufig ganz naiv von einem Blatt ins andere hinüberfließen<sup>2)</sup>. Dem entspricht es dann wieder, daß an den Lettnerpfeilern und am südlichen Vierungspfeiler verschiedentlich die einzelnen Blätter eines Kranzes gar nicht mehr auseinandergehalten sind, sondern das Ganze einfach als eine sich gelegentlich ziemlich wild gebärdende

<sup>1)</sup> Vgl. Castellazzo Bormida, Sta. Trinità (Venturi III, f. 105); Elne (Pyrénées orientales), Kreuzgang (Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, Stg. 1910, Abb. 35).

<sup>2)</sup> Die filetartige Umbildung des Akanthuslaubs, die dieser Technik zugrunde liegt, ist im Bereich der byzantinischen Kunst bis ins 12. Jahrhundert hinein lebendig geblieben (vgl. M. Wackernagel, Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien, Kunsthist. Forschungen des Instituts in Rom II, Lp. 1911); hier haben wir vielleicht die letzten Ausläufer der Entwicklung vor uns.

\* Die Tafeln XXV — XXVII sind mit freundlicher Bewilligung des Verlegers, Maison A. Morancé, Paris, dem Werke von C. Martin, *L'art roman en France* (pl. 33 à 35) entnommen.

Masse akanthusähnlicher Lappen erscheint, worüber gelegentlich die obere Blattreihe ihr selbständiges Dasein einbüßt. Merkwürdig ist daneben die Verdoppelung einzelner der überfallenden Eckblätter durch untergelegte glatte Bossen <sup>1)</sup> — unter den Eckblättern der Basen ist das Gleiche anzutreffen —; auf den großen Kapitellen der Lettnerpfeiler setzt sich der ganze untere Kranz aus glatten vollrandigen Bossen <sup>2)</sup> zusammen. — An den Vierungspfeilern wird der Formenschatz noch durch einige Füllmotive ergänzt: einmal eine litzentartige Wellenranke mit zurückfallenden Halbpalmetten, Blüten und Fruchtkolben, anderswo bukettartige Füllsel, Rosetten, Strahlenscheiben und ähnliches, zum größeren Teil Trümmer, von denen sich nicht entscheiden läßt, ob sie der prak-

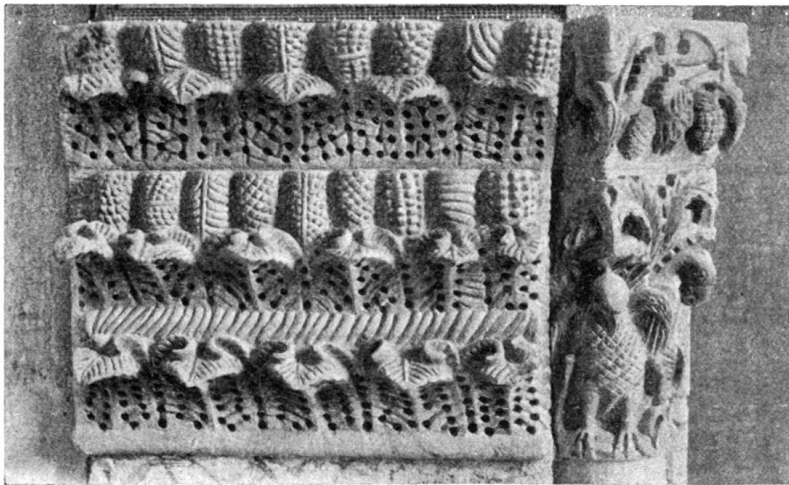


Abb. 12. Kapitelle zwischen Chor und Südkapelle.

tischen Überlieferung der Steinmetzen oder nicht eher der mittelbaren durch Miniaturen <sup>3)</sup> zu verdanken seien; das gilt übrigens vor allem dann auch von den szenischen Vorwürfen.

Die vereinzelt Blattkompositionen unter den Deckplatten zeigen die gleichen Rückbildungserscheinungen wie die Kapitelle: allmähliche Auflösung der pflanzlich-organischen Struktur und Umbildung in schematisches Flächenornament unter Verkümmern der Einzelformen (XXVI/1—4; XXVII/3,6), und gehören damit zu denen unter den Kapitellen, die sich am weitesten vom antiken Vorbild entfernt haben.

Unter den Pflanzenkapitellen steht das konsolenartige Arkadenkapitell zwischen Chor und Südkapelle (XXVI/6, Abb. 12) für sich abseits. Die beiden Blattkränze sind zu fortlaufenden, schematisch gleichmäßig gefalteten Bändern zu-

<sup>1)</sup> Vgl. Castellazzo Bormida.

<sup>2)</sup> de Lasteyrie l. c. 606 nennt die Wiederholungen in Frankreich «au 11<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> siècles innombrables»; vgl. E. Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Hdb. d. Kunstgesch., Lp. 1925, S. 85.

<sup>3)</sup> A. Weese, l. c. 339.

sammengeflossen, die dicht mit Bohrlöchern und verbindenden Ritzen übersät sind; aus dem oberen wachsen große, länglich-runde Körper hervor, die sich nicht genau definieren lassen und bald mehr an Weintrauben, bald an Maiskolben oder Pinienzapfen erinnern. Auf der Deckplatte stehen die gleichfalls siebartig durchlöcherten Blätter normal nebeneinander; unter den Rundkörpern kommt auch eine Muschelschale vor. Von gleich barbarischer Auffassung hat der Bau nichts aufzuweisen; thematisch ist der Zusammenhang mit der übrigen Plastik nicht zweifelhaft, aber stilistisch fehlt es sozusagen an allen Berührungspunkten.

4. Die figürlichen Kapitelle, vorab die der großen Runddienste auf der Südseite des Chors und an den Vierungspfeilern zeigen, daß ihre Ersteller nicht nur kopiert, sondern selber konstruktiv gedacht und die klare Einsicht in den Sinn der Bauglieder gehabt haben und auch befähigt waren, ihre Ideen körperlich zu verwirklichen; die ablehnenden Urteile Rahns und Martins, die von «äußerster Formlosigkeit» und «composition barbare» sprechen, werden ihnen offenbar nicht ganz gerecht. Die Komposition nützt den Raum, den ihr der Quader zur Verfügung stellt, nach Möglichkeit aus; infolgedessen arbeitet sie besonders in den Ecken auch mit starken Unterschneidungen. Die Ausarbeitung allerdings gibt jener Kritik zumeist Recht; der Mangel an formaler Gewandtheit und Kultur steht in auffallendem Gegensatz zur Unbefangenheit, mit der das strukturelle Problem aufgenommen worden ist. Auf dem Kapitell des südlichen Chordienstes (XXV/1,2) sind vegetabilische und figürliche Gebilde noch als ungefähr gleichwertig eng miteinander verflochten; Menschen- und Tierkörper sind auch verhältnismäßig so klein, daß sie im ganzen nicht stark vorherrschen können. Wie beim gegenüberliegenden Akanthuskapitell scheint eine gewisse dünngliedrige Eleganz angestrebt worden zu sein; bei den folgenden Kapitellen ist davon kaum noch etwas zu spüren, dagegen wird auch dort entschieden an der Symmetrie der Komposition festgehalten. Blavignac hat die gekrönte Figur auf den Erlöser gedeutet, der in den Bocksköpfen <sup>1)</sup> böse Geister im Zaume halte. — In den beiden Kapitellen unter dem Triumphbogen ist das Programm inhaltlich und strukturell vereinfacht: große Massen auf den Ecken betonen die Quaderform schärfer und geben dem Ganzen mehr Halt; Durchbrechung und Einschachtelung unterbleiben; gleichzeitig treten die pflanzlichen Motive zurück. Auf dem Nordkapitell mit den hockenden Eckfiguren entsteht im flachen Relief der reigenartigen Gruppe von fünf kleinen Gestalten <sup>2)</sup> etwas wie Raumillusion; diese Wirkung beruht natürlich zu einem großen Teil auf der skizzenhaft flüchtigen Ausführung, vielleicht besteht sie aber doch nicht bloß in einer Täuschung durch die ergänzende Phantasie, denn noch in ein paar andern Arbeiten scheint mit der dritten Dimension als Lebensraum bewußt gerechnet worden zu sein (T. XXVI/6; XXVII/2,4). — Im Kapitell des südlichen Vierungsdienstes (XXV./3) erreicht die Verschiebung des Akzentes aus der Mitte auf die Flanken ihren Höhe-

<sup>1)</sup> Italienische Beispiele bei K. Ginhart, *Das christliche Kapitell*, Wien 1915, S. 130, 133, und bei Wackernagel, *op. c.*

<sup>2)</sup> Blavignacs Deutung: die unschuldigen Seelen in Gottvaters Schoß; auf die formale Parallele mit dem Chorkapitell, die Bändigung der Hocker mittelst Halftern, ist er nicht eingetreten.

punkt; die Masken sind nach Ausmaßen und Bildung so mächtig, daß das Mittelfeld ungefähr noch wie ornamentale Füllung wirkt. Blavignac hat in ihnen Höllenrachen sehen wollen, denen Luftgeister entfahren, um fliehende Menschen-seelen zu erhaschen <sup>1)</sup>. — Menschliche Bildungen kommen zerstreut noch häufig vor; sie sind durchwegs ganz konventionell behandelt: die Körper gleichen in den meisten Fällen skelettlosen aufgeblasenen Hautbälgen; bei der Wiedergabe von Bewegungen z. B. kommt es zu ausgesprochenen Krüppelformen. Die Oberflächenbehandlung beschränkt sich auf einige eingeritzte Linien; die Köpfe als das wichtigste an den Figuren sind übergroß, gedunsen oder schlaff, immer ohne feste Struktur, mit niedrigen Stirnen, pupillenlosen vorquellenden Augen und kümmerlicher Mundpartie. Der Ausdruck der bartlosen Gesichter ist allgemein greisenhaft vergrämt; diese trübe Stimmung klingt selbst in den großen Masken an. Von allen Figuren ist keine mit Sicherheit als nackt anzusprechen; die Kleidertracht besteht aus einem eng anliegenden Gewandstück für den Oberkörper, mit spitzem Halsausschnitt, engen langen Ärmeln und genähten Säumen; von der umgürteten Hüfte fällt ein kurzer Rock bis in die Nähe der Knie: entweder ist es der *bliaud* (Bluse) oder eine Verbindung davon mit der *chainse* (*chemise*) <sup>2)</sup>.

Unter den Kapitellen der rechteckigen Vorlagen bietet das zwischen Chor und Nordkapelle (XXVII/2) eine außergewöhnlich einheitliche Leistung dar; das Verhältnis zwischen Pflanzendickicht als Hintergrund und Tierszene ist nach Masse und Anordnung glücklich ausgewogen. Leider ist das Kapitell stark beschädigt; soviel zu erkennen ist, halten zwei einander gegenüberstehende Löwen gemeinsam ein Beutetier nieder, das sich in den Fuß des einen verbissen hat; es fehlen die Oberkörper des einen und die Köpfe beider Löwen — die Annahme, daß noch eine menschliche Figur zwischen ihnen gestanden habe, die die Beziehung auf die Danielgeschichte erlaubte, scheint unbegründet. Die Ausführung ist bis in Einzelheiten hinein sehr energisch, aber ein sicheres Gefühl für die Gesamtwirkung muß die Arbeit geleitet haben.

Schließlich sei noch auf einzelne der Kapitellchen der jungen Dienste hingewiesen, die durch lebhaftere Auflockerung des Kapitellkörpers oder durch einigermaßen flüssige Gestaltung auffallen können. Das letzte gilt besonders für ein kleines Kapitell am nördlichen Vierungspfeiler mit zwei kauern den Figürchen und der angearbeiteten korinthischen Deckplatte, die statt der Mittelblume ein Köpfchen zeigt; die hohe Deckplatte darüber steht mit ihren saftig breiten gelappten Blättern in der Kehle ebenfalls ganz vereinzelt da. Das Kapitell neben der Südkapelle (XXVI/6) enthält von den mehrfach wiederholten Adlerdarstel-

<sup>1)</sup> Ähnlich z. B. *Venosa*, Chorumgang (erstes Drittel 12. Jahrh.; Wackernagel l. c. T. XII a, S. 75); in Frankreich ist das Motiv etwa seit der Jahrhundertmitte besonders in den Mittelprovinzen häufig (Enlart l. c. 405); die Normandie verwendete es schon seit etwa 1100 (Lessay, Bernières-S. Gimer; Gall l. c. T. 105).

<sup>2)</sup> Vgl. Enlart, *Le Costume* (Manuel d'Archéologie française, Paris 1916) S. 27/28; schon Furrer hatte die Kapelle auf Grund der Trachten ins 12. Jahrhundert datiert.

lungen ohne Zweifel die besten <sup>1)</sup>; nahe Verwandtschaft zu den aufgezählten Werken läßt auch seine Deckplatte erkennen mit ihrer teilweise frei herausgearbeiteten Palmetten-Weinranke.

5. Zwischen Kapitell und Bogenansatz schiebt sich regelmäßig ein Zwischenglied ein, das nach Form und Ausmessungen im Vergleich mit den Kapitellen ein Mittelding zwischen Deckplatte und Kämpferstein darstellt. Es ist durchweg wie ein Kapitell bildhauerisch bearbeitet worden; das ist in der spätromanischen Zeit nicht gerade ein seltener Fall: hier sei nur an die Churer Kathedrale er-

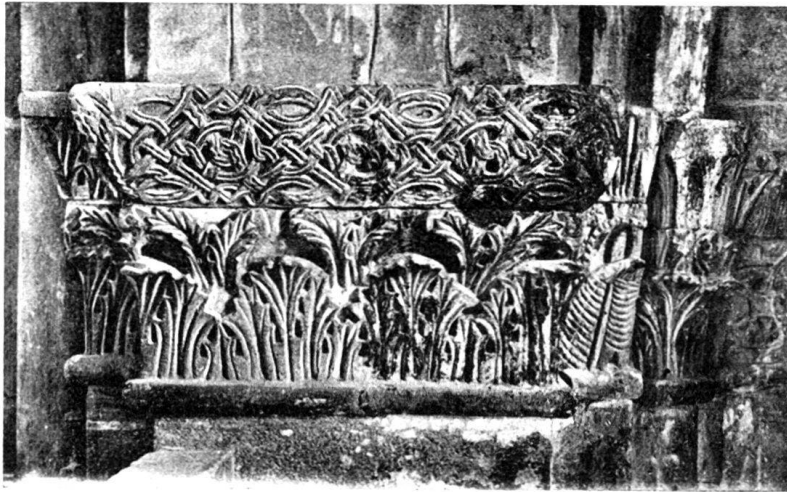


Abb. 13. Kapitele am südlichen Vierungspfeiler.

innert. Noch in andern Fällen als den paar bereits berührten sind die formalen Beziehungen zwischen Kapitell und Deckplatte so eng, daß ein beide umfassender Entwurf außer Frage steht. Ausschließlichkeit in der Wahl der Motive besteht weder hüben noch drüben, als Ganzes haben die Deckplatten indessen doch ihr besonderes Gepräge.

Das einzige durchgeführte Flechtwerkmuster findet sich auf der Westseite des südlichen Vierungspfeilers; seine Kompliziertheit und die unterschiedliche Behandlung der einzelnen Riemen kennzeichnen es als spätes Erzeugnis dieser «lombardischen» Technik <sup>2)</sup> (XXVII 5, Abb. 13). Blavignacs Deutung eines Geflechtes von Ringkreuzen und konzentrischen Ringen, auf der südlichen Vorlage nebenan, als Weihkreuze hält kaum Stich. Es kennzeichnet diese ganze Kunst, daß in diesen Geflechtes die gleiche Zickzacklitze verwendet wird, die auf verschiedenen Pflanzenkapitellen als Rankenstengel eingeführt ist.

<sup>1)</sup> Furrer l. c. hatte in den Adlern das savoyische Wappentier als Stifterzeichen sehen wollen (s. erster Teil, A., Schluß).

<sup>2)</sup> Vgl. Stückelberg, Langoardische Plastik, Zürich 1896, S. 37; nach Enlart l. c. 383 ist Riemenwerk bis 1160 auch in Frankreich sehr verbreitet, besonders im Süden; vgl. auch de Lasteyrie l. c. 214/15; zur Differenzierung der Riemen: Spalato, Holztüre des Doms, 1214 (Venturi III, f. 109, 111).

Ein besonderes Kennzeichen von Valeria sind die Deckplatten, deren Hohlräume mit den rundlichen, pinienzapfen- oder muschelähnlichen Körpern ausgesetzt sind, auf die wir schon am großen Kapitell zwischen Chor und Südkapelle stießen. Über dem Löwenkapitell wachsen sie aus einem Kranz breiter aufrechtstehender Akanthusblätter als schlanke Pinienzapfen hervor; an den Deckplatten im Chor stehen sie als plumpe traubenartige Knollen senkrecht in der Kehle vor den Blättern, an den Ecken nehmen sie vorzugsweise Schnecken- und Muschelgestalt an. Über den mittelschiffseitigen Vorlagen der Vierungspfeiler stehen sie in flauerer Ausführung in der glatten Kehle; Pinienzapfen kommen gelegentlich auch in Verbindung mit andern Motiven vor, ganz gleich werden übrigens auch einzelne Köpfe verwendet <sup>1)</sup>. Lindner glaubte diese Dinge als Erfindung der Valeria-Steinmetzen ansprechen zu dürfen; es darf aber darauf hingewiesen werden, daß de Truchis ähnliche Gebilde an verschiedenen Bauten des 12. Jahrhunderts im «Centre» von Frankreich aufgezeigt hat <sup>2)</sup>, und daß besonders in Süd- und Mittelfrankreich die Neigung verbreitet gewesen zu sein scheint, Hohlräume auf diese Weise zu beleben <sup>3)</sup>.

Ein paar szenische Darstellungen haben auch die Deckplatten aufzuweisen; als künstlerische Leistungen reichen sie aber an die der Kapitelle nicht heran. Die Westseite des nördlichen Vierungspfeilers zeigt auf völlig kahlem Grund den Erlöser zwischen zwei anbetend schwebenden Engeln (XXV/5, 6). Die Mittelfigur ist bartlos <sup>4)</sup> und durch den Kreuznimbus ausgezeichnet; alle drei Gestalten tragen Mäntel, die nur Kopf und Hände frei lassen; Zeichnung und Modellierung sind roh und unbeholfen. Den Adler mit Nimbus und Buch, auf der Südseite des gleichen Blockes, hat schon Blavignac als Evangelistensymbol angesprochen. Östlich anschließend folgt ein Kampf zwischen einem rücklings liegenden Menschen und einem Löwen; vielleicht trifft auch da Blavignacs Vermutung zu, daß damit ein Motiv fortgeführt werden sollte, das schon im Schlußstein der Karniesleiste über dem Hauptportal angeschlagen war (s. Taf. X). — Technisch ist die Szene auf der Nordseite des selben Pfeilers noch roher (XXVII/6); sie erinnert stark an Flachschnitzerei, wie übrigens die meisten der hierher gehörenden Arbeiten. An Einzelheiten gibt die Darstellung aber soviel als irgendeine der anderen Bildnerien, und der technischen Unzulänglichkeit zum Trotz ist in der Szene lebhaftes Temperament zu spüren. — Die Jonasszene (Blavignac) auf der Ostseite des Vierungspfeilers (XXVI/1, 2) ist eine der schwächsten Arbeiten im Bereich dieser Plastik.

<sup>1)</sup> Ob man diese Köpfe entwicklungsgeschichtlich hier einreihen soll oder ob es sich um das Maskenmotiv handle, das in den westlichen Mittelmeerländern seit alters eingewurzelt war, ist kaum zu entscheiden.

<sup>2)</sup> Congrès Archéol. 1907, 942.

<sup>3)</sup> Rosetten z. B. in der Kathedrale von le Puy (de Lasteyrie, f. 622), vielleicht in irgendwelchem Zusammenhang mit einer Rosettenranke, wie sie an Säulchen des Zisterzienser-Kreuzgangs zu Elne zu sehen ist (Baum 34).

<sup>4)</sup> Vgl. den Stein-Crucifixus von 1159 bei S. Petronio in Bologna (Zimmermann, Oberitalienische Plastik, Lp. 1897, S. 73, f. 23); Bibel d. 12. Jahrh. in der Bibliothek des Pal. Lambeth (Millar, la miniature anglaise du 10<sup>e</sup> au 13<sup>e</sup> s., Paris 1926, S. 41).

In der Deckplatte des nordöstlichen Diagonaldienstes am Nordpfeiler (XXVI/4) klingt ein einziges Mal die Idee des Würfelkapitells an; das Motiv der Widder, die mit dem Maule Pflanzen festhalten, ist wohl vom großen Kapitell auf der Südseite des Chores herübergenommen.

Die Deckplatten auf der Westseite der Lettnerpfeiler gehören, wie Material, Grundriß und Profilierung zeigen, bereits nicht mehr in diesen Zusammenhang.

Zur Beantwortung der Frage, ob die Wirkung der Skulpturen einmal durch farbigen Anstrich verstärkt worden sei, fehlen die nötigen Anhaltspunkte; die Bemalung der Chorkapitelle ist viel jünger.

6. Die Hauptzüge der relativen Chronologie zeichnen sich bei dieser Übersicht über die Bildnereien ohne weiteres ab. Von vornherein erscheint es als ausgeschlossen, daß sich etwa von der Jonasszene bis zu den großen Akanthuskapitellen des Chores oder zum Löwenkapitell eine aufsteigende Entwicklung abgespielt habe; dazu haben zum mindesten alle äußeren Bedingungen gefehlt. Der Vorgang dürfte gerade umgekehrt gewesen sein: die antikisierenden Kapitelle, zu denen außer denen im Chor unzweifelhaft das Löwenkapitell und einzelne der kleinen auf der Ostseite des Querschiffes gehören (XXV/2. XXVI/4,5, XXVII/2), stehen als eine sozusagen mustergültige Gruppe am Anfang der «Entwicklung» auf Valeria. Darin ist annähernd der ganze Motiv-Vorrat durchgearbeitet, und zwar in einer Art und Qualität, daß motiv- und stilgeschichtlich der Zusammenhang mit der abendländischen Plastik des 12. Jahrhunderts klar am Tage liegt; bei den übrigen ergäben sich da bedeutende Schwierigkeiten, da wichtige Zwischenglieder fehlen, sofern man eben nicht der ersten Gruppe diese Rolle zuerkennt. Wenigstens diese ist bestimmt Arbeitern zuzuschreiben, die von auswärts herangezogen worden sind; und wenn die überwiegende Masse von Motiven — die ja übrigens wohl nicht Stück für Stück einzeln bezogen worden sind — allem Anschein nach von Italien aus den Weg nach Mitteleuropa gefunden hatte, so spricht doch die vergleichsweise überlegene Kraft und Sicherheit der Gestaltung und das antikisierende Formgefühl eher zugunsten burgundischer oder südfranzösischer Schulung. In die zweite, viel größere Gruppe dürften sich dann Lombarden und einheimische Kräfte geteilt haben, von denen namentlich die letzten die Anregungen der «Muster» mit sehr unvollkommenem Verständnis aufgenommen und zumeist sehr ausschließlich formal-dekorativ umgemodelt haben; auf jeden Fall gilt von der ganzen Gruppe, daß sie aus Werken einer «naturfernen, kunstgewerblich verknöcherten Kunst» bestehen <sup>1)</sup>. Typisch dafür sind die ausgiebige Verwendung und rasche Zurückbildung des zackigen Blattwerkes und ähnliche Degenerationserscheinungen an andern vegetabilischen Motiven, die Rückbildung der Voluten und das Wuchern der wedelförmigen Gebilde, die umwundenen Stengel-Bündel und

<sup>1)</sup> Wackernagel l. c. 32.



Mittelrippen einzelner Blätter an den Lettnerkapiteln (XXVI/3, XXVII/1) und ähnliches <sup>1)</sup>.

Das Nebeneinander der beiden so verschiedenen und doch so eng zusammengehörenden Gruppen von Bildwerken auf dem engen Raum von ein paar Quadratmetern charakterisiert das Ganze als Spätstil so gut wie die formalen und stilistischen Merkmale jede der beiden Komponenten. Die baugeschichtlichen Verhältnisse weisen auf die Mitte des 12. Jahrhunderts; urkundlich ist die Kirche wenig später als mindestens teilweise benützlich zu erkennen. Die Ansetzung der Skulpturen um 1150 bis 1160 dürfte der Wahrheit nahe kommen.

### III.

1. Die Querflügel und die Seitenkapellen tragen die gebrochenen Tonnengewölbe, mit denen sie anscheinend in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts versehen worden sind. Wie Vierung und Langhaus eingedeckt wurden oder werden sollten, deutet kein Überrest an; der letzte Umbau, der schließlich zur Vollendung des Bauwerkes führte, hat hier gründlich durchgegriffen. Die äußern Diagonaldienste um die Vierung herum könnten einen zwar auf den Gedanken bringen, es seien dort zuerst Kreuzgewölbe beabsichtigt gewesen; der Rückschluß setzte aber beim Baumeister soviel folgerichtig planmäßiges Denken voraus wie wir es ihm kaum zumuten dürfen; den Pfeiler hat er ja doch wohl nicht selbst erfunden, sondern als Ganzes von außen her übernommen (s. o. I 7). Eher scheint die Vermutung am Platz zu sein, daß bereits zu Beginn der hochromanischen Bauperiode, noch vor dem Umbau der Pfeiler, die Spitztonnen-Gewölbe mindestens für das Querschiff geplant gewesen seien, möglicherweise auch für das Langhaus (s. o. B. I/2); für die Ausführung kamen aber nach dem Umbau der östlichen Teile wohl nur noch Kreuzgewölbe in Frage. Längstonnen über den hohen Arkaden hätten zu einer bedeutenden Ueberhöhung des Mittelschiffs geführt oder aber, wenn die Raumhöhe des Querschiffes auch für das Langhaus noch maßgebend sein sollte, gewaltige Stiehkappen über den Scheidbögen notwendig gemacht.

Die Tonnen sind so stumpf gebrochen, daß sie den älteren Beobachtern noch als rundbogig gegolten haben; sie sitzen tief genug, daß ihr Scheitel unter der flachen Decke des ersten Entwurfes Platz finden konnte. Im gleichen Sinne wäre auch die Vierungsdecke zu ergänzen, zweifellos ein Kreuzgewölbe, wie solche ja nun vermutlich auch im Langhaus geplant waren. Daß diese Wölbungen damals aber auch ausgeführt worden seien, erscheint höchstens für die Vierung möglich, wo immerhin unter dem Verputz der Seitenwände Gewölbespuren vorhanden sein mögen; im folgenden Joch, auf der kahlen Mauer, ist davon nichts zu sehen. Daß über der Vierung noch ein volles Geschoß geplant gewesen sei, ist nicht anzunehmen; die Tatsache, daß die Südseite

<sup>1)</sup> Vgl. Castellazzo Bormida, l. c.; Wackernagel 32, T. I 5/6; S. Aignan (Ch.-&-L.), 11. Jahrh. (de Lasteyrie f. 628); Parma Dom, um 1100 (Ricci l. c. p. XXXV); Pavia, S. Pietro in ciel d'oro, Weihe 1132 (Porter l. c. 177/2); Mailand, S. Ambrogio, Emporen (Dehio-v. Bezold, T. 322/11).

des ausgeführten Turmes wie die andern zwei große Öffnungen enthält — in Maßen und Ausführung weichen sie allerdings etwas von den andern ab — und daß das Kämpferprofil auch darüber wegläuft, daß die Südseite des Glockengeschosses also jedenfalls noch nicht als verbaut gedacht war, spricht dagegen. — Kurze Zeit nach der Ausführung der Querschiffsgewölbe ist die Arbeit am Südturm eingestellt worden; wann dieser endgültig aus dem Programm verschwunden ist, entzieht sich unserer Kenntnis.

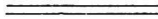
2. Aus der Zeit zwischen 1212 und 1216 liegt ein Schreiben des Sittener Kapitels vor, das von Innozenz III. die Bestätigung einer älteren Satzung und neu eingerichteter Präbenden an der *Ecclesia inferior* erwirken wollte <sup>1)</sup>; nebenbei sei erwähnt, daß darin zum erstenmal im Mittelalter der Name «Valeria» greifbar wird. Die «constitutio» war um 1168 entstanden unter Mitwirkung von Erzbischof Petrus von Tarentaise und Bischof Amadeus von Sitten; das Bruchstück oder Regest, das in die Urkunde des 13. Jahrhunderts eingeschoben wurde, lautet: «*Canonici quidem Sedunenses sacramento adstricti sunt apud Valeriam residenciam facere; quibus decedentibus eorum successores idem facere tenentur*». Mit der Baugeschichte läßt sich ein Zusammenhang allerdings nur auf Umwegen erschließen, und etwelche Unsicherheit muß dabei mit in den Kauf genommen werden. — Über die Vorgeschichte und die Umstände, unter denen die Satzung entstanden ist, sagt weder sie selbst noch der Text, in den sie eingebettet ist, etwas aus; dieser beruft sich nur allgemein auf bestimmt angebbare Gründe, «*multas et diuersas et uarias necessitates*». Es darf aber wohl ohne weiteres angenommen werden, daß die lange Bauzeit der Kirche mit der anhaltenden Störung des liturgischen Dienstes darin unter diesen Gründen einen wichtigen Platz hatte. Die Kanoniker haben auch in den folgenden Jahrhunderten immer wieder Neigung gezeigt, den unbequemen Wohnsitz auf der Burg mit dem in der Stadt zu vertauschen. Solang die Osthälfte der Kirche im Umbau stak, war die straffe Durchführung der Residenzvorschriften wohl unmöglich; die *constitutio* von 1168 bedeutet offenbar einen Versuch, die Disziplin im Kapitel wieder herzustellen. Einen Anlaß dazu — vielleicht neben andern — wird man mit Grund darin suchen, daß die Ostteile der Kirche um jene Zeit wieder in gebrauchsfähigen Zustand gekommen waren. Die Gewährleistung der *constitutio* war damals vielleicht auch nicht das vornehmste Anliegen des Metropolitans, sondern eher die Weihe des Chors in der Hauptkirche des Bistums <sup>2)</sup>. Daß hierüber nichts Schriftliches bekannt geworden ist, kann nicht dagegen sprechen; das Statuten-Bruchstück ist uns ja auch nur durch den «Zufall» erhalten geblieben, daß die con-

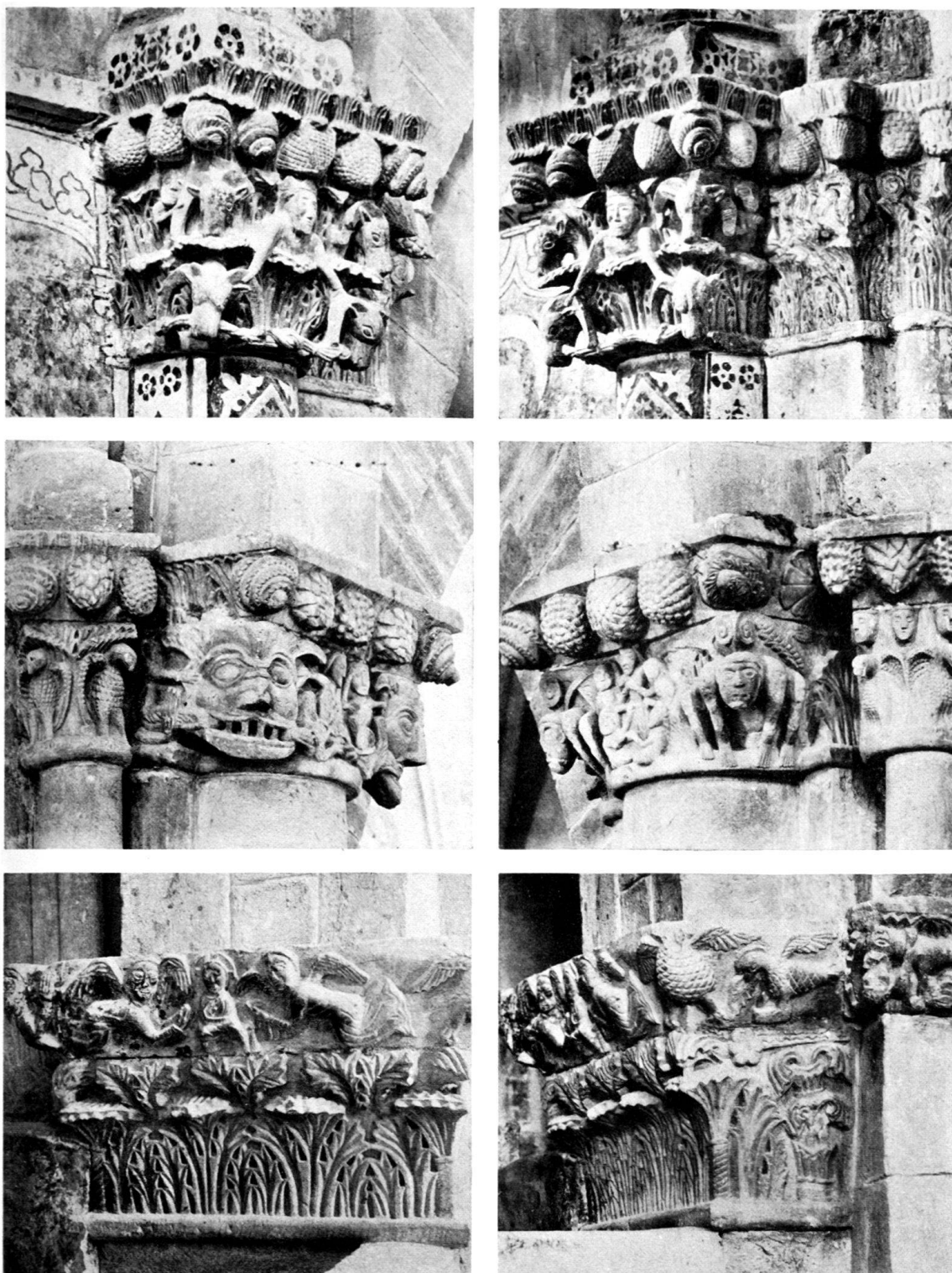
<sup>1)</sup> Gr. 230; dort auch die chronologische Bestimmung; s. a. 3. Teil.

<sup>2)</sup> Die Bauzeit der *Ecclesia inferior*, von der außer dem Glockenturm noch eine zertrümmerte Krypta vorhanden sein soll, ist unbekannt; bisher hat man die Urkunde von 1212/16, als ganzes auf 1168 vordatiert, darauf bezogen und ihr darauf gestützt gelegentlich gegenüber der Valerikirche die Priorität zusprechen wollen. Wenn aber aus der Urkunde ein Schluß auf ihre Erbauungszeit gezogen werden darf, ist es eher der, daß sie um 1215, als die vier darin erwähnten Präbenden — andere bestanden vorher anscheinend nicht — errichtet wurden, eben der Benützung übergeben worden sei.

stitutio ein halbes Jahrhundert darnach zugunsten der Ecclesia inferior durchbrochen wurde.

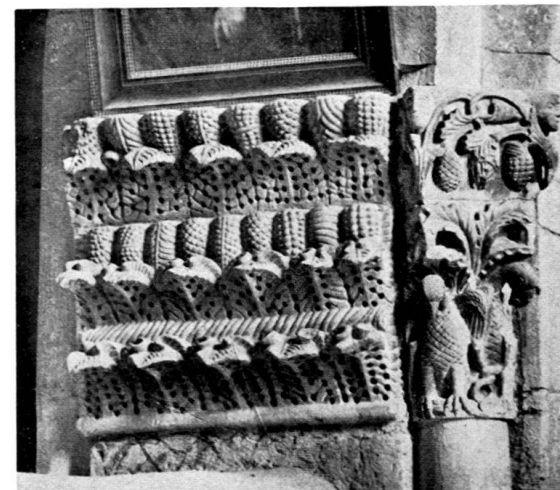
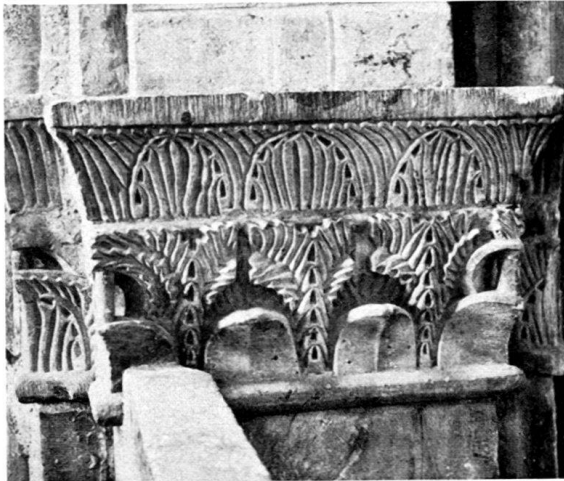
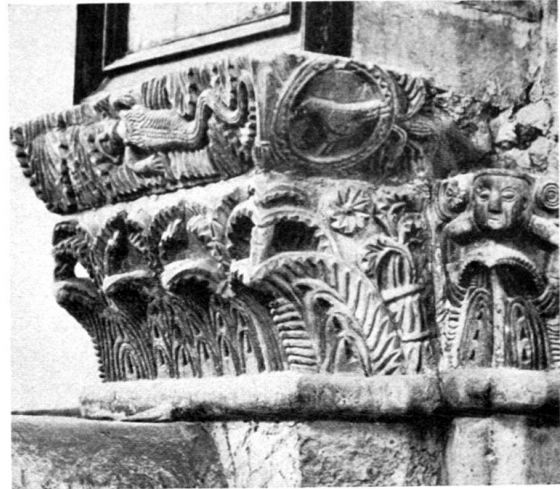
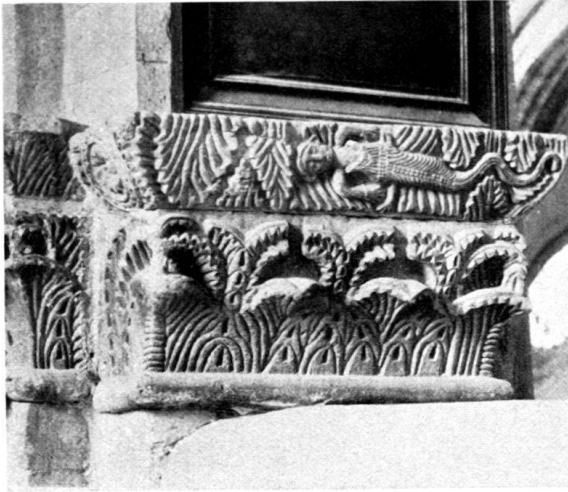
3. Am Ende des 12. Jahrhunderts hatte sich, da außer am Glockenturm allem Anschein nach nicht mehr gebaut worden ist, die äußere Erscheinung des Bauwerkes gegenüber der Jahrhundertmitte im ganzen nicht stark geändert. Der innere Aufbau dagegen war einer gründlichen Umgestaltung unterworfen worden und zeigte zum Schluß alle Merkmale des reinen Gewölbebaus — nur eben zur Ausführung der Gewölbe hat es damals in Vierung und Mittelschiff noch nicht gereicht; man muß annehmen, daß dort das 13. Jahrhundert noch hölzerne Decken angetroffen hat. Wie weit der Bau des Langhauses im 12. Jahrhundert noch gediehen sei, liegt überhaupt vollkommen im Dunkeln.





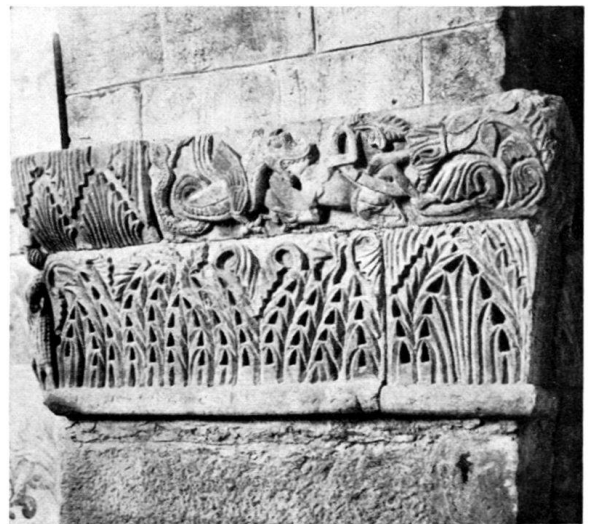
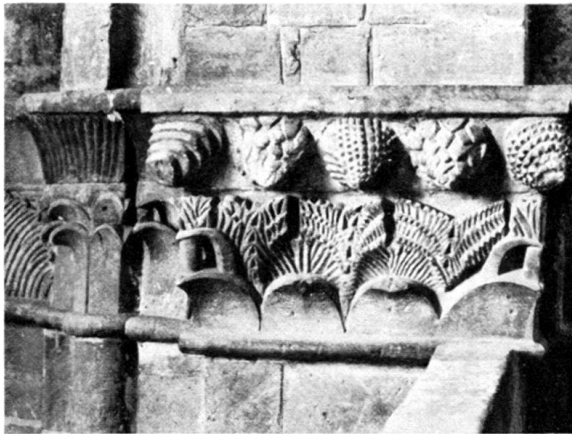
Cliché Éditions Albert Morancé

Kapitelle aus dem 12. Jahrhundert.



Cliché Éditions Albert Morancé

Kapitelle aus dem 12. Jahrhundert.



Cliché Éditions Albert Morancé

Kapitelle aus dem 12. Jahrhundert.