

Posebni odtis

SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI V LJUBLJANI  
FILOZOFSKO-FILOLOŠKO-HISTORIČNI RAZRED

RAZPRAVE

KNJ. II. ŠT. 14, 15 in 16

FRANCÈ STELÈ

PREDROMANSKI ORNAMENT IZ SLIVNICE

BIZANTINSKE IN PO BIZANTINSKIH POSNETE  
MARIJINE PODOBE MED SLOVENC

IKONOGRAFSKI KOMPLEKS SLIKE  
„SVETE NEDELJE“ V CRNGROBU



LJUBLJANA

1944







14

FRANCÈ STELÈ

PREDROMANSKI ORNAMENT IZ SLIVNICE



55968



030049849

Za obnovo  
Univerzitetne biblioteke  
v Ljubljani

podarila Dr. Franje Stele  
dne 24/10. 1944.

RAZPRAVE II  
FILOZOFSKO-FILOLOŠKO-HISTORIČNI RAZRED  
SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI V LJUBLJANI

SPREJETO NA SEJI DNE 17. JULIJA 1943.



## Predromanski ornament iz Slivnice

Leta 1926 je bil odkrit v zidu jugovzhodne stene poligonalnega zaključka gotskega svetišča župne cerkve v Slivnici pri Mariboru v višini oken kamen, okrašen s tritračno pleteninsko ornamentiko, ki je značilna za kamnoseške izdelke velikega dela srednje in zapadne južne Evrope v predromanski dobi. To je edini doslej znani spomenik svoje vrste na južnem Štajerskem in se s tem njegova kulturno zemljepisna vrednost tem bolj dviga.

Slivniški kamen je 32 cm širok in 28 cm visok. Izklesan je iz domačega grobo kristaličnega pohorskega marmorja, kar dokazuje, da ni prinešen od drugod, ampak da je bil za svoj namen izdelan v kaki Slivnici bližnji kamnoseški delavnici na Pohorju. Ornament, ki pokriva ta kamen, je izdelan s stranskim zarezom (Kerbschnitt) v ploskev, tako da je ozadje ornamenta poglobljeno do plitve, osnovni prednji ploskvi paralelne talne ravnine, okvir pa, ki ornament obdaja, je ostanek prvotne tektonske ploskve, katere se dotikajo tudi ostri grebeni ornament sestavljajočih trakov. Na notranji strani spremlja okvirne robove ravna, z obojestranskim zarezom narejena žlebasta črta, ki je na desni strani ohranjena v celoti, spodaj pa samo do bližine levega ogla, ki je odbit; na levi strani je več ko polovica okvira spodaj odbita in okvirna črta ohranjena samo v gornjem delu. Na vsi zgornji strani je kamen nepravilno odlomljen in ni nobenega dvoma, da predstavlja en konec večje prvotne plošče podolgasto pravokotne oblike (sl. 2).

Ornament, ki krasi vokvirjeno polje, je sestavljen iz dveh simetrično komponiranih tridelnih trakov, katerih osnovni sestav se v ohranjenem kosu združuje v krog, prerezan v dve polovici. Spodnja konca trakov se naslanjata na ogle okvira; zgornji pa so odlomljeni in je popolnoma jasno, da so se nadaljevali v sosednjem, prvemu enakem sestavu. Gre torej za končni ali pa začetni del v neskončni vrsti ponavljajočega se krasilnega sestava, obstajajočega iz dveh stereotipno v značilen, presti podoben vzorec zapletajočih se tridelnih trakov, ločenih po simetrali, a združujočih se z geometričnim motivom kroga v vzorčno enoto. Od vidnih koncev trakov se desni končuje v obliki ptičje glave z nekoliko zavitim kljunom in naznačenim očesom. Levi je bil z oglom odbit, vendar je gotovo, da ni imel oblike ptičje glave, ker bi se njen sled moral poznati na ohranjeni okolici.



Od teh dveh koncev se vzorec razvija simetrično v dveh v zanjke zapletenih tridelnih trakovih, tako da gre trak iz levega oziroma desnega ogla v S-krivulji v diagonali tektonskega pravokotnika, obsegajočega pol kvadrata, do namišljenega nasprotnega ogla; tam se ostro zalomi nazaj in se v polkrogu vrne v izhodišču vzporedni desni oziroma levi ogel, kjer se zopet ostro zalomi nazaj ter teče v S-črti po diagonali v namišljeni nasprotni ogel tako, da se križa s prvo diagonalo. Ko tako ustvari prvo zanjko v podobi preste, poteka v loku naprej v sosedni tektonski pravokotnik, kjer zanjko ponovi in se to lahko ponavlja kot okras poljubne dolžine krašenega predmeta.

Po svoji tehnični in motivni strani spada ta kamen v okvir v umetnostni zgodovini južne in srednje Evrope dobro znane, od 8.—11. stol. z nešteti spomeniki izpričane umetnostne smeri, ki pomenja v deželah s starokrščansko in antično tradicijo največji odklon od humanističnega ideala likovne umetnosti v abstraktno spiritualistično smer. Izhodišče in središče te umetnostne kulture je nedvomno v Italiji, njeni najpomembnejši skupini pa sta takozvana langobardska v severni Italiji in starohrvatska v severni Dalmaciji, sicer pa je vprašanje njenega porekla in prvenstvenega značaja kljub obsežni tozadevni literaturi tudi danes še precej sporno, pa vendar, kakor se nam zdi, ne več daleč od končne rešitve.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Za orientacijo o tem vprašanju najvažnejša so tale dela: Bertaux E., *L'art dans l'Italie méridional* I. (1904). — Cankar I., *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi* I. str. 211—227. — Cattaneo R., *L'architettura in Italia dal sec. VI al mille circa*, Benetke 1888. — Gabelentz H. v. d., *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903. — Ginhart K., *Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten*, Carinthia I. 1942, str. 112 do 167. — Haseloff A., *Die vorromanische Plastik in Italien*, Berlin 1930, str. 41—67. — Haupt A., *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen*, Leipzig 1909. — Karaman Lj., *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930, str. 73—117. — Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie I. B. *Le décor à entrelacs de l'art dalmate du haut moyen-âge est-il byzantin?* Mélanges Uspenskij II. Paris 1933, str. 338—351. — *Starohrvatska umjetnost u Bosni i Hercegovini*, *Povijest Bosne i Hercegovine* I. Sarajevo 1942, str. 617—628. — O spomenicima 7. i 8. stoljeća u Dalmaciji i o pokrštenju Hrvata, *Viesnik Hrv. arheol. društva*, nova s., zv. XXII.—XXIII. (1942/43), str. 73—113. — Kautsch R., *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jhrh.*, Sonderheft aus dem Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte III., Dunaj 1939. — Picton H., *Die langobardische Kunst in Italien, ihre Eigenschaften und ihre Quellen*, Augsburg 1931. — Rivoira G. T., *Le origini della architettura lombarda*, 2. izd. 1908. — Schaffran E., *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941. — *Langobardische und nachlangobardische Ornamentplatten aus Kärnten*, Carinthia I., 1938, str. 159—169. — Scheltema Fr. Adama van, *Die Kunst unserer Vorzeit*, Leipzig 1936, str. 172—180. — Strzygowski J., *O razvitku starohrvatske umjetnosti*, Zagreb 1927. — *Die altslawische Kunst*, Augsburg 1929. — Stückelberg E. A., *Langobardische Plastik*, 2. izd. 1909. — Zimmermann M. G., *Oberitalienische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1897.



Glede porekla in značaja te umetnosti nihajo naziranja znanstvenikov med germansko in italijansko podmeno. Po prvi naj bi bila ta neupodabljavača krasilna umetnost posledica germansko barbarskih razpoloženj v krščanski kulturi langobardske in frankovske dobe;<sup>2</sup> po drugi bi bilo njen značilni motivni svet takorekoč brez ostanka mogoče razviti iz antičnega ali vsaj bizantinskega izročila.<sup>3</sup>

Vse kaže, da ne more obveljati nobeno teh ekstremnih naziranj, ampak da se bomo rešenju vprašanja o značaju kakor o poreklu te umetnosti najpravičneje približali, če priznamo vsaki strani svoje. Po svojem načelno ornamentalnem in izključno umetno obrtnem značaju, ki se izraža temeljno motivno s trakasto pleteninskimi vzorci, največkrat brez upodabljavačih nagnjenj, ustreza ta umetnost predkrščansko germanskemu, evropsko severnjaškemu razpoloženju in ne moremo dvomiti, da je njen ekstremni razvoj vsestransko pospeševalo prav razpoloženje barbarskih ljudstev. Po strogem, največkrat geometričnem redu, v katerem se razvija njen likovni svet, pa se ta umetnost bistveno razlikuje od pristno germanske živalsko pleteninaste ornamentike evropskega severa in je to njeno potezo kakor velik del njenega motivnega zaklada mogoče razložiti samo kot posledico močnega antičnega izročila, ki ni nikdar popolnoma zamrlo na evropskem jugu, v vsem Sredozemlju, pa tudi ne v deželah s kulturno preteklostjo rimskega državnega ozemlja. Že po tem je jasno, da bomo izhodišče te umetnosti iskali samo nekje na ozemlju jugozapadno od diagonale, potegnjene od izliva Donave čez izliv Rena do severne tretjine Anglije, vendar predvsem tam, kjer je germansko barbarski značaj toliko ovladal krajevno izročilo, da ga je pokoril svojemu svetu umetniških predstav in kjer je življenje po trajnejših državno upravnih organizmih toliko obvladal, da se je mogla uveljaviti njemu ustrezna kulturna oblika. Taka žarišča so za čas, ki prihaja za postanek in razcvet te umetnosti na označenem ozemlju v poštev, predvsem starohrvatska, langobardska in frankovska državna tvorba. Prezreti ne smemo tudi, da ima vsa ta umetnost izrazito krščanski, kolikor ne celo kar izključno cerkveni značaj in za njen postanek prihaja v poštev samo pokristjanjena življenjska sredina.

<sup>2</sup> Haupt, Stückerberg, Zimmermann in zadnji čas s posebnim poudarkom, toda ne prepričevalno, Schaffran jo razlagajo kot posledico germanskega, predvsem langobardskega umetnostnega razpoloženja; karolinško državni mednarodni značaj zagovarja zadnji z uspehom Ginhart; glavni zagovornik italijanske podmene je Rivoira.

<sup>3</sup> Cattaneo in Bertaux domnevata kot izvršitelje v Italijo priseljene bizantinske kamnoseke; H. v. d. Gabelentz in Kautsch dokazuje, da je ves motivni svet razložljiv iz antičnega izročila.



Za rešitev vprašanja, katera od teh državnih tvorb utegne biti domovina te kulture, so važna predvsem zgodovinsko dognana dejstva o njih postanku in zgodovinskem trajanju ter njih skladnost z dognanji o postanku, značaju in razcvetu pleteninaste ornamentike. Po vrstah najstarejših spomenikov te umetnosti, ki so jih sestavili Cattaneo, Stückelberg in Karaman (O spomenicima itd.), je dognano, da najstarejše priče tega novega sloga ne segajo preko 2. pol. 7. stol. nazaj, da pa je popolnoma razvita oblika dognana šele za konec 8. stol.; splošni prodor novih oblik se opaža šele na prehodu v 9. stol., ki pomeni tudi čas njihovega največjega razcveta. Ob teh ugotovitvah kar po vrsti padajo kot nevzdržna naziranja o langobardskem in starohrvatskem poreklu te umetnostne oblike.<sup>4</sup>

Langobardska ta umetnost, čeprav se je to ime v literaturi precej udomačilo, ne more biti, ker se pojavi šele 200 let po njihovem prihodu v Italijo, v času, ko njihova država že propada; razcvete pa se, ko Langobardi, nadvladani od Frankov že ne predstavljajo več razločne etnične skupine. Važno je tudi, da kažejo pristno langobardski predmeti, najdeni v grobovih, popolnoma drug tip, ki je varianta umetnoobrtnega živalsko pleteninastega sloga, razširjenega pri Germanih, iz katerega pa ni mogoče razložiti postanka in značaja spomenikov, zanimajočih nas v zvezi s slivniškim kamnom.

Starohrvatska pa ta po vsi svoji zgodovinsko dokazani funkciji izrazito krščanska dekorativna umetnost ne more biti že zato, ker je po Karamanovem kritičnem pretresu precej nejasnih poročil o tem važnem zgodovinskem dogodku najbolj verjetno, da se je trajno pokristjanjenje hrvatskih prvakov izvršilo šele po stiku Starohrvatske s frankovsko državo Karola Vel. okrog l. 800 po misionarjih iz skrajne severovzhodne Italije, predvsem iz Ogleja.<sup>5</sup> Novo umetnost, ki je bila po posameznih pričah zgodnjega razvoja že poprej znana v romanskih naselbinah Dalmacije, so prejeli Hrvatje s pokristjanjem okr. l. 800 v popolnoma razviti obliki. Možen pa je dvojen prenos: ali so jo uvajali tuji kamnoseki, katere so pripeljali misionarji s seboj, ali pa so se z njo seznanili po-

<sup>4</sup> Starohrvatsko tezo je zadnji dokazoval Strzygowski (O razvitku...) s trditvijo, da so to umetnost Hrvatje in prav tako Langobardi prinesli s seboj iz pradomovine na severu; njen izrazito lesu ustrezni način pa so prenesli na obdelovanje kamna, ki jim je bil v severni Dalmaciji predvsem na razpolago.

<sup>5</sup> Poleg spredaj navedenih Karamanovih spisov primeri o tem posebno tudi Iskopine društva »Bihaća« u Mravincima i starohrvatska groblja, Rad Jugoslav. akad. knj. 268, umj. razr. 4, Zagreb 1940 in O počecima srednjevjekovnog Splita do godine 800, Hoffillerov zbornik, Zagreb 1940, str. 419—436.



samezni hrvatski kamnoseki v italijanski domovini teh misio- narjev in jo nato uveljavili v domačih delavnicah.

Edino postanek, časovni razvoj in zemljepisni obseg fran- kovske karolinške države se toliko strinja z dobo razcveta in zemljepisno razširjenostjo te svojevrstne umetnosti, da se nam zanjo zdi izmed vseh doslej predlaganih imenovanj še najprimernejši naslov »karolinška državna umetnost«, kakor je to v zadnjem času z vsem poudarkom predlagal Ginhart.<sup>6</sup> Kajti nedvomno drži ugotovitev Lasteyrieja,<sup>7</sup> da je ta umet- nost »dosegla svoj višek v karolinški dobi in je prodrla v vse dežele, kjer je karolinška dinastija zavlada ali izvajala svoj vpliv.« Vsa Italija z izjemo južnih, pod bizantinskim vplivom razvijajočih se delov, Istrija, Dalmacija s sosednjo Bosno in Hercegovino ter Hrvatsko, vse alpske dežele, južna Nemčija, Francija, Severna Španija in Katalonija, deloma celo Anglija in Irska hranijo spomenike te kulture. Če pa sprejemamo po Lasteyrieju in Ginhartu predlagani naslov karolinška umet- nost, bi s tem nikakor ne hoteli pritrjevati Vasićevemu mne- nju,<sup>8</sup> »da so Hrvatje, ko so priznali frankovsko politično oblast, sprejeli od njih ne samo krščanstvo in posebne kulte frankov- skih in galskih svetnikov, ampak tudi oblike cerkva in plastični okras«. S tem namreč, da priznamo karolinški naslov, še ne priznavamo teze, da bi bili prav Franki ustvaritelji in širi- telji novih oblik. Razpoloženje za te vrste krasilno, umetno- obrtno umetnost je bilo namreč splošno, značilno za vse takrat uveljavljajoče se barbarske narode, predvsem tudi za Franke, Langobarde in Hrvate. Dana bi bila torej podlaga za trditev, da se je pod podobnimi pogoji nova umetnost spontano za- rodila med pokristjanjenimi narodi na več krajih svojega obsežnega ozemlja, predvsem pri Frankih, Langobardih in Hrvatih. Kakor smo že spredaj omenili glede Langobardov, pa opazamo tudi pri vseh drugih barbarskih narodih njenega področja, predvsem pri Hrvatih, v grobnih najdbah izdelke popolnoma drugačnega, čeprav podobno dosledno umetno- obrtno krasilnega značaja, nikjer pa nimamo dokaza za kak prehod od teh nedvomno iz pradomovine v nova bivališča prenešenih oblik k oblikam krščanske pleteninaste orna- mentike.

Za vprašanje postanka pleteninaste ornamentike je ne- dvomno osnovno važno dejstvo, da se gostota ohranjenih spomenikov tega tipa osredotočuje na Italijo, posebno na

<sup>6</sup> Carinthia I. 1942, str. 112—167; prim. tudi moje pripombe k temu v ZUZ XIX. (1943), str. 92—99.

<sup>7</sup> R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, 2. po M. Aubertu predelana izdaja, Paris 1912, str. 214.

<sup>8</sup> M. M. Vasić, Arhitektura i skulptura u Dalmaciji od početka 9. do početka 15. veka (cir.), Beograd 1922, str. 92.



njene nekdanje langobardske dele in Rim z okolico ter na starohrvatsko Dalmacijo. Nikjer pa razen tega tudi ni tako obsežen razvojni okvir njenih motivov in stilističnega tipa kakor prav tu. Za vprašanje o kraju postanka važno je tudi, da je kljub dosledno neupodablajočemu, umetno-obrtno abstraktno krasilnemu značaju, ki to umetnost družijo z izročnim umetnostnim razpoloženjem barbarških ljudstev, njeno likovno načelo vseeno izrazito racionalistično in ustreza sestavi jasnega, zaokroženega reda antičnega izročila; zato si moremo postanek te umetnosti predstavljati samo v deželi z močno in vsaj relativno neprekinjeno antično tradicijo. Ta pa je dokazana tako v romanski, Starohrvatski sosednji Dalmaciji kakor predvsem v Italiji, manj v frankovski Franciji. V Italiji je tudi dokazana zveza s pozno antiko v prastarih kamnoseških delavnicah, katerih predstavniki se v srednjem veku javljajo kot *magistri commacini*.<sup>9</sup> Beseda *commacineus* pomeni toliko kot sozidar, tovariš zidar ali kamnosek, kar se nanaša na delavniška združenja, v katerih so bili verjetno že od rimske dobe dalje organizirani. Da so tudi pri Langobardih igrali važno vlogo, priča odlok kralja Rotarja iz l. 643, ki jim ureja delokrog; odlok kralja Luitpranda (713—744) pa je uredil njihove plače. Tembolj si lahko predstavimo, kako se je njih delokrog povečal v mednarodno pomembnem okviru karolinške države. Že Rivoira je zagovarjal njih vlogo pri postanku in širitvi pleteninaste ornamentike. Po njem naj bi to bili izdelki dobro organiziranih italijanskih kamnosekov iz langobardske države imenujočih se, kakor on zmotno domneva, po Comu; zato naj bi govorilo tudi dejstvo, da so prav kamnoseki iz tega, jezer bogatega dela severne Italije, obdržali največji sloves vse do najnovejših časov.

Čeprav so tako presplošno trditev drugi raziskovalci tega vprašanja v glavnem odklonili in je tudi mi v Rivoirinem smislu ne nameravamo zagovarjati, se nam vseeno zdi, da bo ustrezna rešitev spornega vprašanja o poreklu pleteninaste ornamentike mogoča samo, če pravično upoštevamo zgodovinsko dokazano dejstvo o *commacinih* z njih nedvomnim, pa naj bi bilo še tako obledelim kasnoantičnim delavniškim izročilom. Pleteninasta ornamentika kaže namreč na vsem zapadno in južnoevropskem ozemlju tako enoten tehnični kakor slogovni in motivni značaj, da sta njen postanek in končno oblikovanje razložljiva samo iz enega izhodišča in iz njega izhajajočih pobud in vzorcev. Samo v Italiji so bili vsi pogoji za tako ognjišče dani: Daleč znane kamnoseške delavnice z

<sup>9</sup> Luigi Simona, *I maestri comacini e le altre maestranze Lombardo-Ticinesi nella storia dell'arte*, XIV<sup>e</sup> Congrès Intern. d'histoire de l'art 1936, Actes du Congrès vol. I, str. 117—118. — G. Pepe, *Il medio evo barbarico d'Italia* 2. izd. Torino 1942, str. 222 sl. — Lasteyrie o. c., str. 212/3.



odlično delavniško izvežbanostjo, neprekinjena zveza s pozno antiko, pri tem pa dolgotrajno prevladujoča vloga germanškega elementa, ki se je uveljavil v langobardski, zanjo pa v frankovski nadvladi. Zgodovinsko dejstvo je, da padajo priprave za novi slog v čas langobardske samostojnosti, da pa se je nova oblika končno oblikovala in mednarodno razširila šele konec 8. in na začetku 9. stol., v času frankovske nadvlade.

Če torej sprejemamo Lasteyriejevo ime karolinška umetnost mesto doslej najbolj razširjene langobardske, tudi to sprejemamo s primerno omejitvijo, ker je v zgodovini umetnosti mnogo bolj kakor ta znana druga vrsta karolinške umetnosti, t. zv. karolinška renesansa, v kateri se zrcali kulturna in umetnostna volja po kraljevem dvoru vodenih prvaških slojev. Zato pritrjujemo Ginhartu, da je nujno treba razlikovati med to in ono tako, da pleteninasto ornamentiko označimo kot umetnost barbarskemu izročilu bližjih nižjih ljudskih slojev, torej kot karolinško državno umetnost poljudne vrste. Prvotno središče si pa prav ustrezno lahko predstavljamo v krogu italijanskih magistrov commacinov, ki so se, kakor to po našem dobro pravi Haseloff (o. c., str. 56), vklonili veliki struji, ki je takrat zajela Evropo. V njihovih delavnicah je nova umetnost konec 8. stol. dozorela in se je izrabljajoč velike možnosti širjenja, ustvarjene po karolinški državi, razširila povsod, kamor je segal karolinški državno politični vpliv. Pri širitvi so važno vlogo igrali nedvomno rimski misionarji; možnosti prenosa novih, s cerkvijo najožje zvezanih oblik po kamnosekih in zidarji, ki so jih tu ali tam poklicali za seboj, ni mogoče izključevati; prav gotovo pa so misionarji prenašali z vzorci za obliko stavb in cerkvene opreme tudi v Italiji takrat moderne krasilne vzorce. V tej ornamentiki, ki skoraj brez izjem odklanja živalski motiv v smislu germanske živalske ornamentike, se javlja po Ginhartovem mnenju tudi poudarjeno rimski misijonski vpliv v nasprotju z irskim, ki je v svoji ornamentiki še naprej dopuščal pogansko živalsko motiviko.

Za našo tezo o postanku in najvažnejšem izhodišču nove umetnosti v severni Italiji govore tudi zgodovinska dejstva. Tako pokristjanje Hrvatov in dela Slovencev po oglejskih misionarjih okr. 800 in istodobni pojav nove umetnosti med Hrvati, na Koroškem in drugod; dalje posebno pojav pleteninate ornamentike v Švici, predvsem na kurretskem ozemlju, ki je bilo cerkveno odvisno od nadškofije v Milanu.<sup>10</sup> Končno se nam ne zdi nujno razlagati poročila iz pisma papeža Hadriana, s katerim prosi Karola Vel. naj mu radi popravila raz-

<sup>10</sup> Guyer, Christliche Denkmäler der Schweiz 1907.



rušenih poslopij pošlje v Rim primerne mojstre, tako, da bi to morali biti francoski mojstri, ampak so to prav tako lahko bili severoitalijanski mojstri iz pravkar osvojenih langobardskih področij. Kakor bomo videli, to naziranje potrjuje tudi slivniška najdba.

Naš izsledek se torej v glavnem strinja s Karamanovim<sup>11</sup> in bi ga formulirali takole:

Po raznih prehodnih pojavih, katerih priče segajo v 2. pol. 7. stol. nazaj, se je pleteninasta ornamentika izoblikovala v 8. stol. v srednji in severni Italiji kot posledica spremenjenih pogojev, ki so se začeli uveljavljati v nekaterih delih Italije po naselitvi barbarov. Novi znaki namreč nastopajo istočasno, ko iz mešanice latinskih domačinov in barbarskih priseljencev dozoreva nova etnična skupina, italijanska. Izhodišče te nove dekoracije je zakladnica motivov, ki je dotlej obstajala kot zadnja, skrajno spiritualizirana stopnja starokrščanske umetnosti, vendar je njen bodoči razvoj vodila volja, da se vse pokori novemu geometrično linearnemu stilu in se po svojem abstraktno likovnem izrazu približa umetnostnemu razpoloženju pokristjanjenih barbarov. Kakor se polagoma izpačeni latinski jezik od tega časa dalje kaže kot nov, italijanski jezik, tako so tudi kamnoseki po počasnem odmiranju po starokrščanski umetnosti posredovanega antičnega izročila prišli do nove ornamentalne umetnosti, ki je v svoji končni obliki zelo oddaljena od antike in klasičnosti ter je bližja ornamentalnemu okusu in izročilu novih narodov ter skromnim možnostim umetniškega dela v novih razmerah, ohranja pa vseeno velik del motivne zakladnice, predvsem pa jasno likovno zakonitost antike. Ker pa nas Ginhartova označba »karolinška državna umetnost poljudne vrste« le ne zadovoljuje popolnoma, ker je premalo določna, bi kot še ustrežnejšo predlagali označbo »karolinško italska umetnost«, saj je nedvomno italska po svojem poreklu in značaju, karolinška pa po času in obsegu največje razširjenosti.

Iz zgornje Italije se je novi slog širil v mejah karolinške države po vsej Italiji do Rima in celo v južno Italijo ter preko severnih italijanskih mej v alpske dežele in južno Nemčijo, v Švico, v Francijo in celo na Angleško ter v severno Španijo in Katalonijo, na vzhodu pa po Istriji in Dalmaciji, sosednji Bosni in Hercegovini in po Hrvatski. V Slivnici najdeni spomenik je na južnem Štajerskem sicer osamljen, ni pa osamljen v svoji zemljepisni soseščini, saj so te vrste spomeniki znani še dalje na vzhodu, na Ogrskem in Hrvatskem, predvsem pa

<sup>11</sup> Karaman, *Iz kolijevke...* str. 102 in 103; predvsem pa tudi v nam šele med korekturo pričujoče razprave dostopnem najnovejšem spisu *Starohrvatska umjetnost v Časopisu za hrvatsku poviest*, 1944, str. 64—82.



so številni na zapadu od tod, na Koroškem, kakor to dokazujejo primeri v muzeju v Celovcu in na prvotnem mestu pri Moosburgu, Millstattu, Št. Vidu ob Glini in drugod.

Ornamentalni motiv, ki ga kaže slivniški kamen, je dobro znan z drugih spomenikov te kulture iz Italije in iz alpskih dežel, predvsem pa tudi iz Dalmacije. Ugotovili smo ga v vseh časih te kulture in povsod, posebno tudi tam, kjer se italska pletenina družijo z značilno germansko živalsko pleteninsko ornamentiko.

Navajam n. pr. ploščo s križem pod arkado iz cerkve S. Sabina v Rimu, kjer je levi steber pokrit s takim prepletom;<sup>12</sup> ploščo iz Glurnsa na Tirolskem v Ferdinandeju v Innsbrucku,<sup>13</sup> kjer je isti preplet porabljen v dveh vzporednih vrstah, vendar tako, da si polkrožni motivi kažejo hrbte; napisna plošča hrvaškega kneza Branimira iz Nina (879—892)<sup>14</sup> ima podobno S. Sabini samo eno vrsto tega ornamenta, prav tako ciborij iz Porta v lateranskem muzeju v Rimu.<sup>15</sup> Napisna plošča kneza Branimira iz Gornjega Muća iz l. 888<sup>16</sup> v Narodnem muzeju v Zagrebu (sl. 1) porablja ta motiv enako kakor prejšnje; enak tema dvema je okvirni ornament ene stranice oltarnega baldahina sv. Eleukadija v cerkvi S. Apollinare in Classe pri Ravenni, ki ga je postavil prezbiter Peter za časa nadškofa Valerija (806—816);<sup>17</sup> na levem podboju vrat cerkve S. Clemente v Rimu<sup>18</sup> iz 9. stol. se nahaja isti motiv prepleta, vendar sta obe sicer ločeni vrsti, kjer si polkroga obračata hrbet, združeni v enotno pletenino s tem, da konca križajoč se preskakujeta z ene na drugo stran in se menjaje zvijata v vzorec enkrat na levi, enkrat na desni strani. Enak vzorec krasi ploščo v templu Fortune Virilis v Rimu<sup>19</sup> in gornje tri krake marmornatega križa iz Budrio v Italiji iz leta 827.<sup>20</sup> Lepe primere pa imamo tudi na langobardskem sarkofagu iz 8. stol. v državnem muzeju v Berlinu<sup>21</sup> ali v Torcellu.<sup>22</sup> Končno ne smemo prezreti v znanstveni literaturi dobro znane plošče iz baptisterija

<sup>12</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* II., fig. 114.

<sup>13</sup> Sl. 33 v K. Ginhart, *Die bildende Kunst in Oesterreich. Vorromantische und romanische Zeit* (von etwa 600 bis um 1250), Baden b. Wien 1937.

<sup>14</sup> Lj. Karaman, *Iz kolijevke hrvaške prošlosti*, sl. 67.

<sup>15</sup> Kautsch, o. c., sl. 71.

<sup>16</sup> Lj. Karaman, o. c., sl. 68. — J. Strzygowski, *Die altslavische Kunst*, Augsburg 1929, sl. 64.

<sup>17</sup> H. Picton, o. c., sl. 42.

<sup>18</sup> Lj. Karaman, o. c., sl. 91.

<sup>19</sup> Kautsch, o. c., sl. 41.

<sup>20</sup> Jean Hubert, *L'art pré-roman*. Paris 1938, str. 163, op. 5, tabla XXXIX f in g.

<sup>21</sup> Fr. Adama van Scheltema, *Die Kunst unserer Vorzeit*, tab. LXVIII.

<sup>22</sup> B. Schulz, *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello*, Berlin in Leipzig 1927, sl. 21 spodnja vrsta.



v Splitu, ki jo Karaman<sup>23</sup> datira v XI. stoletje in ki kaže isti motiv zapleta podobno S. Clemente združen iz dveh vrst v enoto. Vendar ne gre več samo za križanje in preskakovanje koncev z ene vrste na drugo, ampak tudi za zvezo z drugo vrsto po vozlu, ki veže hrbte polkrožnih delov. V razvoju danega motivnega sestava imamo tu vsekakor primer pozne razvojne stopnje s težnjo pa obogatitvi in kompliciranju prvotno enostavne zanke. Bogat primer kar štirivrstnega prestegega motiva imamo na plošči v Musée Borély v Marseille-u.<sup>24</sup>

Kako domač je bil ta motiv v pleteninski ornamentiki, nam najbolje dokazujejo tudi primeri, ki nam ga kažejo v zvezi s kompliciranejšimi zapleti kakor n. pr. na plošči iz muzeja v Kninu,<sup>25</sup> kjer predstavlja naš motiv obrobni del večje kompozicije. Pletenina pod vrhnim okrajkom oltarnega baldahina v stolnici v Rabu<sup>26</sup> kaže motivni svet prepletanja, ki je slivniškemu soroden. Svojevrstno varianto kaže komplicirani preplet na plošči iz Callixtovega baptisterija v Čedadu.<sup>27</sup> Isto velja za primere iz stolnice v Akvileji,<sup>28</sup> ki predstavljajo v bistvu le še bolj zamotane in obogatene inačice slivniškega motiva (sl. 3 in 4, obakrat leva stran). Če omenimo končno dvotračno pletenino na nogi krstnega kamena v cerkvi v Eardisleyu v Angliji iz 12. stoletja,<sup>29</sup> smo zadosti pokazali, kako splošen in kako geografsko razširjen je bil ta motiv.

Vrsta, ki smo jo pokazali, dokazuje, da je slivniški motiv splošno razširjen in da je lasten vsemu časovnemu razdobju, v katerem poznamo te vrste umetnostno kulturo. Rezultat te vzporeditve s sorodnimi spomeniki je, da slivniški kamen kaže variacijo splošno razširjenega geometrično pleteninskega vzorca s prestastimi zankami, katerega porablja na prvoten način recipročnosti dveh simetrično se izpopolnjujočih vrst brez težnje po kompliciranosti ali medsebojnem pronicanju, ki je značilno za pozni razvoj te pleteninske ornamentike.

Kako priljubljen je bil prav ta motiv, pa razvidimo posebno iz dejstva, da se ga poslužujejo pod italsko krščanskimi vplivi tudi pokristjanjeni germanski narodi, ki so doslej gojili značilno severnjaško, germansko živalsko trakasto in jermenasto prepletano ornamentiko. Uporabljajo ga kot motiv, čeprav brez njegovega tridelnega bistva, skupno s svojo izročeno ornamentiko; značilno pa je, da ga ne mešajo ž njo in tudi na

<sup>23</sup> Lj. Karaman, o. c., str. 112 in sl. 114.

<sup>24</sup> Lasteyrie, o. c., sl. 207.

<sup>25</sup> J. Strzygowski, o. c., sl. 168.

<sup>26</sup> J. Strzygowski, o. c., sl. 124.

<sup>27</sup> E. Schaffran, *Geschichte der Langobarden*, Leipzig 1938, slika ob str. 49.

<sup>28</sup> E. Schaffran, o. c., slika ob str. 36.

<sup>29</sup> J. Strzygowski, o. c., str. 169.



istem predmetu po prostoru ločijo oba tipa ornamentike. Zgovoren primer je žepni relikviar iz pozlačene bakrene pločevine v škofijski zakladnici v Churu iz 8./9. stoletja.<sup>30</sup> Ta skrinjica kaže na široki strani jermenasto pletenino brez živalske sestavine (sl. 9). Glavni motiv je prestasti motiv, ki ga pa komaj spoznamo, ker je celota precej zmešana. Na ozki strani pa imamo pravo germansko živalsko ornamentiko združeno s krščanskimi ikonografskimi motivi. Okončine kačastih živali so podobne viticam, ki se prepletajo med seboj. Tudi v tem zapletanju opazimo prestasti motiv. Dvotračen prestasti motiv v dveh med seboj povezanih vrstah krasi tudi churskemu podobni relikviar iz Andenne v zakladnici katedrale v Namuru.<sup>31</sup>

Ob splošni priljubljenosti te značilne prestaste zanke v dveh jasno ločljivih sestavih zgodnje srednjeveške krasilne umetnosti, v pleteninastem in živalskem, v karolinško italiskem in germanskem, se vriva vprašanje po poreklu tega motiva. Po Karamanu je bil prevzet v Italiji iz irske rokopisne ornamentike,<sup>31a)</sup> katere vzorce naj bi bili italški kamnoseki dobili od irskih menihov (n. pr. v samostanu Bobbio). Gre pri tem namreč za enega redkih, za pleteninasto ornamentiko posebno značilnih in priljubljenih motivov, ki ni razložljiv iz antične in starokrščanske zakladnice krasilnih vzorcev. Ker pa je tako splošno razširjen in tipičen, bi si tudi v primeru, da bi bil prevzem iz germanske živalske ali irske ornamentike nesporno dokazan, ne upali v slivniškem primeru na to opreti nobenih posebnih sklepov; zato to vprašanje brez škode za našo razpravo lahko pustimo ob strani nerešeno.

V ti zvezi je za presojanje slivniškega spomenika važno, da je duh, ki se po njem izraža v nasprotju s skrinjico iz Chura duh strogega reda, umirjenega jasnega snovanja, dočim se v Churu uveljavlja značilen nemir, ki ga Strygowski po našem dobro opredeljuje kot »nordische Neigung zur Unruhe«.<sup>32</sup> Churski primer po tem lahko vzporedimo s karolinško-italski ozko sorodno dvotračno pletenino na Wawelu v Krakovu,<sup>33</sup> katere nemirni značaj Strzygowski primerja z umirjenim značajem istega motiva na Držislavovih ploščah v starohrvatskem

<sup>30</sup> M. Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters. Propyläen Kunstgeschichte VI. Str. 270 in Haupt, o. c., sl. 179.

<sup>31</sup> J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1930, sl. 54.

<sup>31a)</sup> Časopis za hrvatsku poviest 1944, str. 72 in 135.

<sup>32</sup> Die altslavische Kunst, str. 182.

<sup>33</sup> J. Strzygowski, o. c., sl. 203.

<sup>34</sup> J. Strzygowski, o. c., str. 102, sl. 82.

<sup>35</sup> J. Strzygowski, o. c., sl. 84 III.

<sup>36</sup> O. c., sl. 84 I, IV, V.

<sup>37</sup> O. c., sl. 84 VII.



muzeju v Kninu<sup>34</sup> iz 969—997. Slivniška plošča pripada prav odločno italsko strogo komponiranemu tipu.

Le v eni važni posamezni potezi se slivniška plošča razlikuje od vseh, kar jih poznamo, v tem, da se desni trak končuje s ptičjo glavo. V vseh nešteti primerih, ki smo jih videli, rešuje ta ornamentika konec tako, da ali pusti konce trakov topo odrezane v kotih dekoriranega polja,<sup>35</sup> še raje pa jih vrača, za kar imamo dober primer n. pr. v levem kamnu iz kninskega muzeja iz skupine, ki jo je objavil Strzygowski.<sup>36</sup> Samo en primer poznamo, ko pleteninska traka izhajata iz repa in gobca levu podobne živali, na pilastru iz kninskega muzeja (sl. 7), označenem pri Stzygowskem s VII,<sup>37</sup> vendar bi si iz tega poznega primera, ki je nastal nedvomno pod vplivom antične motivike, ne upali nič sklepati za razlago slivniškega.

Način, kako se slivniški levi trak končuje s ptičjo glavo, pa je domač germanski živalski pleteninski ornamentiki, ki je bila znana tudi Langobardom, pri katerih jo poznamo z umetno obrtnih predmetov, najdenih v grobovih. Dober primer, ki kar sili na primerjanje s slivniškim kamnom, je motiv dveh prepletajočih se germanskih jermenov, ki se na spodnjem koncu oba končujeta z živalskimi glavami z zijajočimi gobci na nekem langobardskem križčku<sup>38</sup> (sl. 6). Ta motiv pozna tudi germanska krščanska dekorativna kamnoseška umetnost. O tem priča več primerov odlomkov ograje iz cerkve sv. Petra v Metz,<sup>39</sup> ki vsi kažejo stereotipno se ponavljajoči germanski jermen ali tudi trodelni, karolinško-italskemu ustrezajoči trak in enake končne živalske glave, kakor smo jih videli na prejšnjem primeru (sl. 8). Tu je znan tudi primer posamezne, kači podobne jermenaste živali z odprtim gobcem<sup>40</sup> (sl. 5).

V italijanskem območju tritračne ornamentike smo mogli tem podobne pojave sožitja trakaste ornamentike z motivom živalskih glav ugotoviti samo v Aquilci.<sup>41</sup> Na oltarni ograji v južni apsidi stolnice smo opazili na podstavkih stebrov in okvirih figuralno simbolično okrašenih plošč v zvezi s tritrakasto pletenino živalsko glavo z očesom in odprtim kljunom, kakršno poznamo z langobardskega križčka in spomenikov v Metz. V enem primeru gre za tridelni, kitasto prepletajoči se trak, ki se končuje z glavo, držečo v odprtem gobcu rastlinski list (sl. 3). V več drugih primerih pa gre za kačaste živali s tritračnim valovitim telesom z zavozljanim repom in ptičjo glavo z močno poudarjajočim očesom in odprtim kljunom (v okviru prestaste pletenine levo na sl. 4). Tem podobne

<sup>38</sup> Sl. 78, št. 8 v Lj. Karaman, o. c.

<sup>39</sup> A. Haupt, Die älteste Kunst... der Germanen, Tab. XLII, sl. 157.

<sup>40</sup> O. c., Tab. XLII, sl. 157 desno zgoraj.

<sup>41</sup> Sl. 93 v Haupt o. c. — Tab. 9b in 10b v H. Folnesics in L. Planiscig, Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes, Dunaj 1916.



trakaste živali se nahajajo tudi na treh kapitelih v lopi pred cerkvijo. Na teh barbarizirano korintskih kapitelih so na oglih pod volutami pari s hrbti druga k drugi obrnjenih trakastih živali z zavozlanimi repi in odprtimi gobci. V bistvu gre pri tem za živali istega, po obliki traka od italskega razlikujočega se tipa, katerega poznamo s spomenikov v Metz. Dočim se oglejski kitasto prepleteni tridelni trak s ptičjo glavo v vsem razen glave in nasekanega vratu strinja s svetom karolinško-italske ornamentike, je kačasta žival oglejskih spomenikov produkt popolnoma druge, živalsko motivno snujoče volje, razložljive samo iz germanskega umetnostnega razpoloženja. Motivno pa pomeni izposojenko iz pristno germanske umetnosti. Da se je to sožitje uveljavilo prav v Ogleju, se nam zdi značilno, saj je bil prav srednjeveški Oglej v severni Italiji eno tistih mest, kjer so se pogosto srečavale germanske in romanske kulturne in politične težnje ter povzročile tudi v kasnejših stoletjih za Furlanijo značilno sožitje in križanje obeh sestavin.

Oglejski primer je v karolinško-italski umetnosti tudi edini nam znani primer te vrste in nastane samo vprašanje, koliko ga smemo porabiti za razlago slivniškega kamna. Nedvomno je namreč, da gre v tem slučaju za vpliv germanske živalske pletenine na brezfigurno karolinško-italsko. Zveza z langobardsko živalsko ornamentiko, znano s predmetov iz grobov, je v primerih kačastih živali nedvomna. Za posamezen slučaj pa je v Akvileji dokazano tudi križanje obeh umetnostnih oblik. Karolinško-italska pletenina s ptičjo glavo na enem koncev je za to zgovoren primer (sl. 3). Da gre v osnovi v Slivnici za temu enak pojav, je nedvomno. Ali naj pa to pripišemo vplivu lokalne, iz predkrščanskega izročila črpajoče delavnice, ki je slivniški kamen izdelala ali naj smatramo ves motiv s ptičjim elementom vred za prenos iz severne Italije v Slovenijo, po povedanem niti ni važno. Izključeno tudi ni, da so v deželo poklicani severnoitalijanski kamnoseki po vzorcu, prinešenem s seboj, tu izdelali ta kamen.

Slivnica spada namreč med prafare v Sloveniji.<sup>42</sup> Prvič se omenja v listinah leta 1146 in je takrat pripadala cerkvenemu področju akvilejskega patriarhata. Ni dvoma, da je ta prafara obstajala že pred to prvo omenitvijo; tudi ni zapreke, da domnevamo vsaj obstoj cerkve v Slivnici že v 9. stol., pred madjarskim opustošenjem tega dela slovenskih dežel v prvi polovici 10. stoletja. Cerkevni oblasti akvilejskega patriarhata je prisodil južno od Drave ležeči del Slovenije cesar Karol Vel. leta 811, ko je določil, da bodi Drava meja med misijonskim

<sup>42</sup> Fr. Kovačič, Zgodovina lavantinske škofije 1228—1928, Maribor 1928, str. 79—82.



ozemljem salcburške nadškofije in akvilejskim patriarhatom. Tudi zgodovina pokristjanjenja Slovencev, za katero so se prizadevali od 630 dalje Franki, od konca 8. stol. dalje pa obe imenovani nadškofiji, ne nasprotuje mnenju, da je cerkev v poznejši prafari Slivnici obstajala že v 9. stol. Zveza tega ozemlja z Akvilejo, ki leži v območju umetnosti italsko-karolinške trakaste ornamentike, nam dobro razlaga prenos motiva v Slivnico po misijonarjih, če ne tudi izvršitve po doseljenih severnoitalijanskih kamnosekih. To zadnjo možnost nam potrjujejo Ann. reg. Franc. (Ann. Einh.) k poletju leta 821, ko poročajo, da je duhovnik Tiberij zatožil pri cesarju Ludoviku gradeškega patriarha Fortunata, da je izpodbujal vojvodo Ljudevita (Posavskega) k vojni s Franki ter mu poslal umetnikov in zidarjev (*artifices et murarios*), da bi utrdili njegove trdnjave.<sup>43</sup> Čeprav Slivnica ni ležala v mejah Ljudevitove posesti, je to poročilo vseeno važen dokaz za možnost prenosa pleteninske ornamentike v te kraje. Verjetnost sodelovanja iz Ogleja poklicanih kamnosekov pri zidanju prvih cerkva in izdelavi njih opreme je zelo velika. Nedvomen pa je vsaj prenos vzorca po oglejskih misionarjih tudi če bi bili spomenik izdelali domači kamnoseki; tudi na Pohorju je podobno kakor v domovini *commacinov* obstajala ta obrt že v rimski dobi in je tudi tu možno vsaj rahlo domače izročilo.

Slivniški kamen bi torej spadal v vrsto spomenikov kakor so odlomki pleteninasto okrašenih predmetov iz Siska v posavski Hrvatski, ki jih tudi Karaman pripisuje dobi Ljudevita Posavskega.<sup>44</sup>

Slivniški kamen kaže zelo strogo, še ne komplicirano razmerje do porabe danega ornamentalnega motiva. Kako se isti motiv na vsem ozemlju svoje razširjenosti v 10. ali posebno 11. stoletju razbohoti, smo videli na mnogih primerih. Videli smo tudi, da so mu iz 9. stol. datirani starohrvatski primeri najbližji. Isto je ugotovil Ginhart tudi glede koroških spomenikov. Tudi živalski motiv ptičje glave govori preje za zgodnjo kakor za pozno dobo; preje za karolinško kakor za pokarolinško dobo; obenem pa tudi za vpliv iz Ogleja, kjer smo ugotovili podobno križanje med italsko-karolinško pletenino in živalsko motiviko. V slovenskih razmerah je po restavraciji porušeni cerkva po madjarskem opustošenju v 11. stol. v tej obliki komaj še mogoč, ker se ta restavracija, kolikor jo moremo zasledovati, vrši že v oblikah romanskega sloga; trakasti ornamentalni motivi se sicer še dolgo drže v poljudni vrsti

<sup>43</sup> Fr. Kos, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku*, II. knj. str. 61.

<sup>44</sup> *Časopis za hrvatsku poviest* 1944, str. 73.



umetnostne produkcije, izgube pa svojo strogo, za slivniški kamen značilno obliko.

Vse govori za to, da spada slivniški kamen h kamnoseški opremi cerkve, ki so jo v Slivnici ali v bližini Madjari v prvi polovici 10. stol. porušili in katere postanek bi morali iskati v karolinški dobi, ko je Oglej utrjeval cerkveno organizacijo med Slovenci južno od Drave.

### Vorromanisches Ornament aus Schleinitz

Inhaltsübersicht: Im J. 1926 wurde in der südöstlichen Aussenwand des Presbyteriums der Pfarrkirche in Schleinitz ein 32×28 cm grosser, mit einem Doppelbrezelflechtbandornament verzierter Stein entdeckt. Die Abhandlung behandelt diesen Fund von der kunsthistorischen Seite. Zunächst wird zu der immer noch vielfach strittigen Frage der Flechtbandornamentik Stellung genommen in dem Sinne, dass es sich dabei um keine nationalbedingte Form der frühmittelalterlich-christlichen Schmuckkunst handelt, sondern, dass man im Sinne Lasteyries und Ginharts in dieser Kunstform, deren Hauptwerke sich auf die Territorien von Norditalien, Roms mit Umgebung und Altkroatiens konzentrieren, eine internationale, volkstümliche Äusserung der karolingischen Reichskunst zu sehen hat. Ihre Blütezeit fällt in das IX. Jhrh.; sie wirkt aber in verschiedenen Ländern, besonders auch in Altkroatien, noch lange in der romanischen Zeit fort. Da ihr internationaler Charakter ausser Zweifel steht und ihre Blütezeit dem Territorialrahmen des karolingischen Reiches entspricht, andererseits aber ihre Entstehung im Bereiche der antiken Kunsttradition, in Italien, ebenso ausser Zweifel ist, wird für sie die Bezeichnung »karolingisch-italische Kunst« vorgeschlagen. Aus Italien, wo sie sich im Laufe des 8. Jhrh. formierte, hat sich die neue Kunst in die östlichen Alpenländer, nach Süddeutschland, in die Schweiz, nach Frankreich, ja sogar nach England, Nordspanien und Katalonien verbreitet, in Osten aber über Istrien und Dalmatien in die benachbarten Gebiete von Bosnien-Herzegowina und Kroatien.

Der Stein von Schleinitz ist in Südsteiermark isoliert; einzelne Beispiele dieser Art aber finden sich noch weiter östlich, in Ungarn und in Sisek in Kroatien.

Das Doppelbrezelflechtbandmotiv des Schleinitzer Denkmals ist eins der beliebtesten dieser Kunst; nach Karaman stellt es eines der wenigen Motive dar, die nicht aus der antik-altchristlichen Tradition erklärbar sind. Es beschränkt sich auch nicht auf die hier in Betracht kommende karolingisch-italische



Flechtbandornamentik, sondern ist auch in der irischen Handschriftenornamentik, so wie auch in der christianisierten germanischen Tierornamentik bekannt. In der Dreibandform, wie sie in Schleinitz vertreten ist, gehört es aber restlos der karolingisch-italischen Kunst an. Nur ein Detail scheint unser Denkmal von dieser streng abstraktgeometrischen Kunstform zu unterscheiden, ein stilisierter Vogelkopf, in welchen die rechte Reihe des Brezelmotivs ausläuft. In der germanischen Tierbandornamentik aber ist das Auslaufen der Bänder in Tierköpfe allgemein verbreitet. Es werden dafür Beispiele aus der langobardischen Kleinkunst und aus Metz angeführt; es handelt sich aber in diesen Fällen jedesmal um ein von dem Schleinitzer verschiedenes, der germanischen Ornamentik entsprechendes einheitliches Band. Im Bereiche der karolingisch-italischen Kunst aber konnten Beispiele eines dem Schleinitzer Denkmal ähnlichen Zusammenlebens der Tiermotivik mit dem Dreibandgeflecht nur in Aquileia festgestellt werden. Dort findet man mit dem Dreibandornament vermischt auch den langobardischen und Metzger Tieren entsprechende schlangenartige Bandtiere.

Gerade Aquileia ist aber das Zentrum, in dem sich germanische und romanische Kulturformen sehr oft vermischten. Aquileia ist auch das Zentrum, das bei der Christianisierung der südlich der Drau gelegenen Ostalpengebiete, zu denen auch Schleinitz gehört, die führende Rolle hatte. Schleinitz, das im J. 1146 zum ersten Male in den Quellen genannt wird, gehört zu den Urfarren seines Bereiches und bestand sicher schon etliche Zeit vor dieser ersten Erwähnung; es besteht kein Hindernis für die Annahme, dass hier schon im 9. Jhrh. wenigstens eine Kirche bestand, die im 10. Jhrh. dem Ungarnsturm zum Opfer gefallen ist. Die kirchliche Unterstellung dieses Raumes unter Aquileia, für welches die Denkmale der karolingisch-italischen Kunst besonders charakteristisch sind, erklärt uns auch die besondere Form des Schleinitzer Steines. Das Material, ein grobkörniger Marmor aus dem Bachergebirge, beweist, dass der Stein in einer der heimischen Werkstätten ausgearbeitet worden ist. Das charakteristische Motiv samt dem Tiermotiv kann aber leicht aus der Vermittlung durch aquileiensische Missionäre erklärt werden. Man kann sich aber die Übertragung des Motivs ebenso durch Zuwanderung von oberitalienischen Steinmetzen, die den Stein an Ort und Stelle gefertigt hätten, erklären. Für diese letzte Möglichkeit spricht auch eine Nachricht der *Ann. reg. Franc.* (*Ann. Einh.*), die zu dem Jahre 821 berichten, dass der Patriarch von Grado, Fortunat, dem Slawenherzog Ljudevit Künstler und Maurer



schickte, damit sie ihm Festungen für den gegen die Franken geplanten Aufstand ausbauten. Schleinitz lag zwar ausserhalb des Herrschaftsbereiches Ljudevits; es hindert uns aber nichts auch für diesen Fall, wie besonders für die zahlreichen im benachbarten Kärnten erhaltenen Denkmäler dieser Kunst eine Einwanderung der Steinmetzen aus Oberitalien anzunehmen. Auch für die in Kroatien ähnlich wie der Schleinitzer Stein vereinzelt auftretenden Beispiele dieser Kunst aus Sisek findet Karaman die gleiche Erklärung.



