

Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Kaiser Karls des Großen

von Hermann Fillitz

Die Ausstellung über Kaiser Karl den Großen in Aachen hat die wohl einzigartige Gelegenheit geboten, nahezu alle wichtigen Elfenbeinreliefs aus der Zeit des großen Kaisers im Original nebeneinander zu sehen und miteinander vergleichen zu können. Dabei zeigte sich einerseits einmal mehr, wie scharfsinnig und kenntnisreich die Bearbeitung der karolingischen Elfenbeinreliefs ist, die Adolph Goldschmidt vorlegte und wie sehr sein Werk für alle weitere Forschung grundlegend bleiben wird¹. Goldschmidt nahm aber noch eine große, lange wirksame Hofwerkstatt an – er nannte sie in Anlehnung an die damals übliche Bezeichnung der aus der Hofwerkstatt des Kaisers hervorgegangenen Handschriften »Ada-Gruppe« –, deren Ausläufer bis in das zehnte Jahrhundert reichen sollten. Die Forschungen Wilhelm Koehlers haben dagegen für die Handschriften erwiesen, daß in der karolingischen Zeit mit kurzlebigen Werkstätten an den Höfen zu rechnen ist, in denen jeweils auch nur verhältnismäßig wenig Handschriften entstanden, die der höfischen Repräsentation dienten². Nun konnte aber schon Goldschmidt den stilistischen Zusammenhang zwischen den Miniaturen der Hofschule Karls des Großen und den Elfenbeinen der »Ada-Gruppe« zeigen³. Daraus wäre also eigentlich die Folgerung abzuleiten, daß auch die Werkstätte, welche die Elfenbeinschnitzereien für den Hofbedarf lieferte, ebenso wie die der Skriptorien und der Miniaturisten kurzlebig war, d. h. daß auch für sie eine Beendigung ihrer Tätigkeit mit dem Tode Karls des Großen anzunehmen sei, ausgenommen natürlich vereinzelte spätere Werke, da ja die Künstler der Hofwerkstatt wohl auch weiterhin tätig waren und da ferner mit der Möglichkeit eines späteren Rückgriffes auf den Stil der Hofwerkstatt zu rechnen ist. Solch eine Möglichkeit ist vor allem im zehnten Jahrhundert gegeben, wofür der Reichenauer Gero-Kodex und das Petershausener Sakramentar auf dem Gebiete der Buchmalerei die hervorragendsten Beispiele bieten⁴. Dafür, daß die Tätigkeit der Elfenbeinschnitzer an den karolingischen Höfen parallel zu der der Miniaturen lief, dafür spricht auch, daß z. B. die Liuthard-Gruppe wieder in einem engen Zusammenhang

mit den Reimser Handschriften um den Utrecht-Psalter steht, daß auch für Metz den Handschriften entsprechende Elfenbeinreliefs nachzuweisen sind, d. h. also, daß mehrfach in karolingischer Zeit mit den Werkstätten der Buchmalerei solche der Elfenbeinschnitzerei in enger Verbindung standen.

Goldschmidt verzeichnet nicht weniger als 39 Elfenbeinreliefs, die seiner Datierung zufolge vom 8. bis zum 10. Jahrhundert reichen und die er in die Adagruppe selbst (Nr. 1 bis 27, 31 bis 34, 36), in »Ableitung der Adagruppe« (28 bis 30) und in »Ausläufer der Adagruppe« gliedert (Nrn. 35, 37, 38, 39). Hier wäre eine schärfere Unterscheidung vor allem auf Grund der Erfahrungen notwendig, welche die kunstgeschichtliche Forschung für das Gebiet der Buchmalerei am Hofe Karls des Großen machte. Die unmittelbarsten Zusammenhänge mit ihr sind dadurch gegeben, daß die Deckelpaare für den Dagulf-Psalter und für das Lorscher Evangeliar erhalten sind, zwei Werke, deren eines zu den Frühwerken der Hofschule zählt, während das andere die letzte der monumentalen Handschriften dieser Werkstatt ist⁵. Weiters sprechen dafür die stilistischen Übereinstimmungen zwischen den Handschriften und den Elfenbeinen, auf die Vöge verwies und die Goldschmidt in der Einleitung zu der »Adagruppe«, bzw. bei den einzelnen Elfenbeinreliefs in seinem Korpuswerk herausarbeitete. Diese Gemeinsamkeiten betreffen Details in der Gestaltung der Figuren genauso wie die Ornamentik, bei der auffallende Motive fallweise da und dort gleichartig vorkommen.

Auf der anderen Seite freilich ergeben sich auch Schwierigkeiten der Vergleichsmöglichkeit, was teilweise mit der Verschiedenartigkeit des Materials zusammenhängt, teilweise damit, daß die Handschriften der Hofschule Karls des Großen nur mit monumentalen Miniaturen Christi und der Evangelisten, mit reich ausgestatteten Canonesbögen und mit Zierseiten geschmückt sind, in die kleine szenische Darstellungen aus dem Neuen Testament eingefügt sind. Die Evangelisten sind nur auf zwei Elfenbeindiptychen wiedergegeben, die mit der Hofschule in Verbindung stehen. Die Beziehungen zu den Handschriften der Hofschule

reichen aber kaum zu weiterführenden Folgerungen aus. Die Darstellungen Christi weichen bei den Reliefs durchwegs von den Miniaturen ab und auch die wenigen szenischen Darstellungen lassen sich nicht unmittelbar mit denen der Elfenbeine vergleichen⁷. Diese Verschiedenheit ist daher zu erklären, daß die Miniaturen und die Schnitzer verschiedenartige Vorlagen besaßen – die Maler Handschriften, die Schnitzer Elfenbeine. Das zeigt z. B. die Platte in der Bodleian Library in Oxford deutlich, bei der sechs der szenischen Darstellungen antike Elfenbeine kopieren, die in Paris, bzw. in Berlin erhalten sind⁸.

Dieses Relief und die Deckel des Lorscher Evangeliums schließen genau an spätantike fünfteilige Diptychen an. Die gestellte Aufgabe war eben eine andere als bei den Miniaturen. Für Karl den Großen handelte es sich ja darum, die Kontinuität mit den römischen Imperatoren gegenüber Byzanz zu erweisen, bzw. sich eine kaiserliche Repräsentationsform in Anlehnung an die frühchristliche zuzulegen, um sich gegenüber dem glanzvollen und traditionsstarken byzantinischen Basileus behaupten zu können. Daher waren die Aufgaben, die den Künstlern gestellt waren, nach dem vorliegenden Material verschieden und die angestreb-

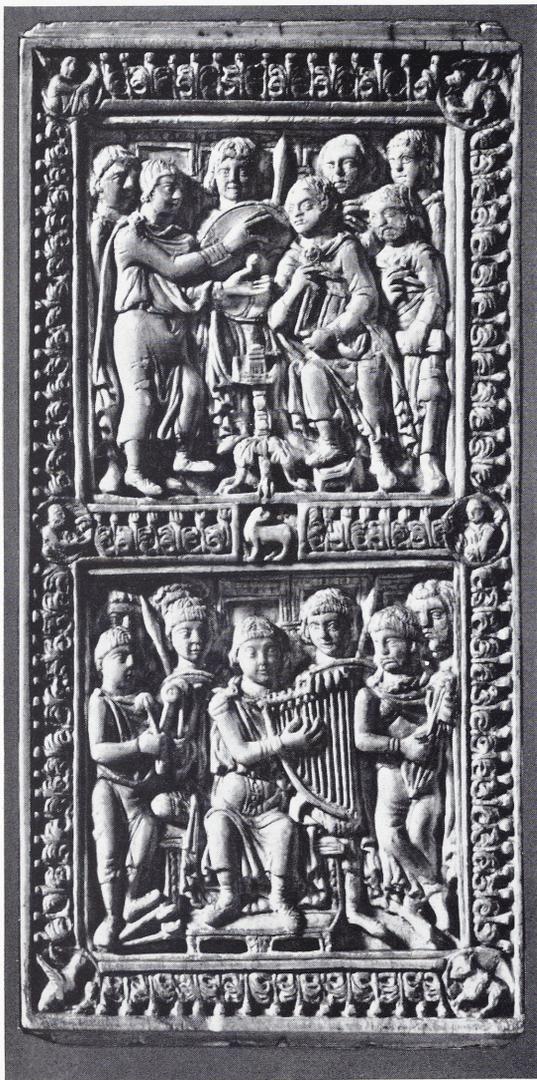


Abb. 1
Deckel des Dagulf-Psalters mit König David
Paris, Louvre

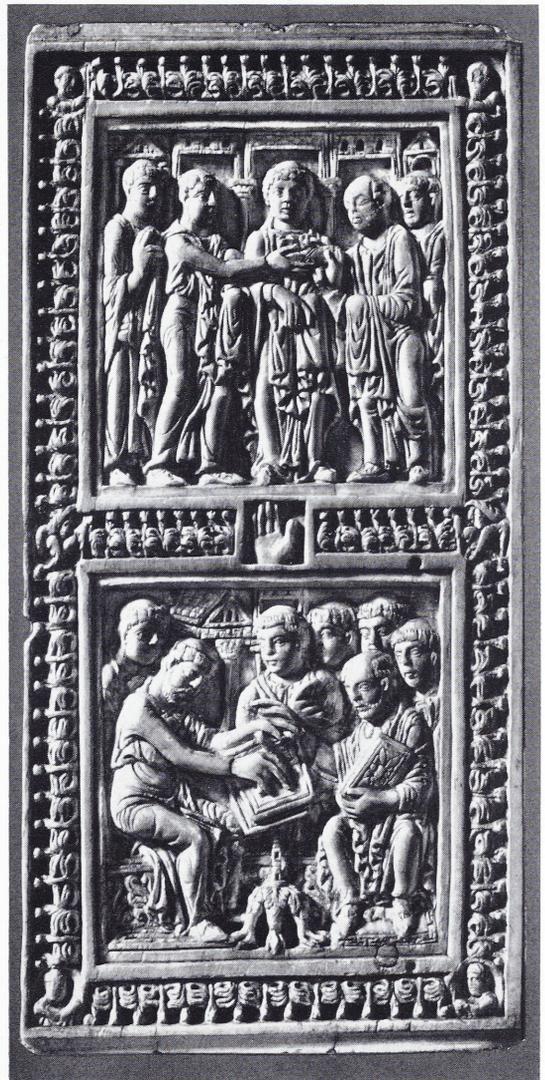


Abb. 2
Deckel des Dagulf-Psalters mit dem
hl. Hieronymus Paris, Louvre



Abb. 3
Deckel des Lorscher Evangeliars, Christus-Platte
Rom, Vatikan, Museo sacro



Abb. 4
Deckel des Lorsch Evangeliers, Marien-Platte
London, Victoria und Albert-Museum

ten, bzw. erzielten Lösungen sind stärker aus dem Studium der Vorbilder zu verstehen als aus der Werkstatt-Verbindung am Hofe Karls. Die Schnitzer hatten den Anschluß an die repräsentativen kaiserlichen Diptychen der Spätantike herzustellen. Es ist wohl selbstverständlich, daß sie dann auch deren Stil und Technik studierten und in jeder Hinsicht sich an das Vorbild anschlossen. Wie weit die Annäherung gehen kann, hat für die Tafeln des Lorscher Evangeliars Hermann Schnitzler gezeigt⁹.

Für jede Erarbeitung der Hofschule Karls des Großen müssen die Plattenpaare des Dagulf-Psalters (Abb. 1, 2) und des Lorscher Evangeliars (Abb. 3, 4) den Ausgangspunkt bilden. Beide sind quellenmäßig in ihren Zusammenhängen mit den Handschriften gesichert und sind dadurch zeitlich fixierbar. Die Platten des Dagulf-Psalters müssen den Handschriften entsprechend nach 783 und vor 795, dem Todesjahr Papst Hadrians I., dem die Handschrift gewidmet ist, entstanden sein¹⁰. Das Lorscher Evangelium wird als letzte der kaiserlichen Prunkhandschriften um 810 angesetzt¹¹.

Wie kein anderes Relief der Hofschule zeichnen sich die überaus feinen und subtil geschnitzten Deckel des Dagulf-Psalters durch die Klarheit ihrer räumlichen Anlage aus, beginnend mit der Scheidung von Rahmen und Bildfeld: der Rahmen mit einem schweren, stark vom Reliefgrund sich abhebenden Akanthus geschmückt, ist ganz an den vorderen Bildrand gepreßt und läßt dadurch die Raumbühne der Bildfelder noch tiefer erscheinen. Die Figuren sind in ihrer Körperlichkeit betont und isolieren sich von den daneben und dahinter befindlichen deutlich. Hinter den Figurenschichten sind Architekturteile zu sehen, die jedoch weniger die Funktion haben, die Raumillusion zu steigern, als vielmehr einerseits den Bildgrund zu füllen und gliedernd die Komposition der Figuren zu betonen; d. h. aber, daß nicht das illusionistische Relief der römischen Antike erreicht wird, sondern eine Form, bei der die Figuren als handelnde Gestalten möglichst klar herausgearbeitet werden und daher die Möglichkeit besteht, die isolierten Körper aneinander zu reihen; der Bildgrund hat in diesem Falle nicht die Funktion einer Illusion des unbegrenzten Raumes und die Architektur kann sich in der Art von Baukastenteilen vor diese feste Begrenzung des Hintergrundes legen.

An die beiden Reliefs vom Dagulf-Psalter scheint sich die Christus-Platte in der Bodleian Library, Oxford, anzuschließen¹² (Abb. 5). Allerdings überrascht der qualitative Abstand zu den Elfenbeinplatten des Dagulf-Psalters. Deutlich ist das für die nur flüch-

tig und nicht fein durchgebildeten kleinen szenischen Darstellungen festzustellen, gilt aber auch für den über Basilisk und Aspis, über Löwen und Drachen triumphierenden Christus. Dennoch wird man das Relief mit dem Plattenpaar vom Dagulf-Psalter vergleichen müssen. Dafür sprechen die vielen stilistischen Gemeinsamkeiten, die vor allem bei dem mittleren Bildfeld festzustellen sind, in dem ganzen Aufbau der Figur Christi, ihrem sicheren Stehen, im Typus des runden, jugendlichen Kopfes, im Faltenwerk und schließlich in der sehr charakteristischen Verwendung des architektonischen Beiwerks, das auch in seinen Elementen dem vom Dagulf-Psalter gleicht. Auch die ganz in die Fläche gepreßte Form der antikisierenden Rahmung ist mit den Tendenzen des Reliefs vom Dagulf-Psalter in Einklang zu bringen. Dazu fügt sich auch gut die kennzeichnende Umsetzung der antiken Elfenbeinreliefs, die den sechs Wunderszenen im linken und rechten Rahmenteil als Vorlage dienten, der Verzicht auf jede illusionistische Wirkung und das additive Aufreihen aller Bildteile nebeneinander in einer Form, die nicht die Bildwirkung im antiken Sinne zum Ziele hat, sondern nur die Erkennbarkeit einer biblischen Szene. Gegenüber dem Dagulf-Psalter ist auch das Seichterwerden des mittleren Reliefs deutlich und damit ein Nachlassen der starken Körperlichkeit, was aber durch sehr reich gesteigerte Faltengebilde der Gewandung ersetzt wird. Vergebens sucht man nach den blanken, sich herauswölbenden Partien, wo sich das Gewand über den mächtig vorwölbenden Körper spannt. Die Aufmerksamkeit des Schnitzers konzentriert sich auf die Faltegliederungen, durch welche die Vorstellung von Reichtum und Körperlichkeit vorgetäuscht wird. Dieses künstlerische Element ist aber für die späteren Werke am Hofe Karls des Großen entscheidend, d. h. der Deckel in Oxford zeigt die Umwandlung von dem Frühwerk der Hofschule zu den reifen Werken. Es ergibt sich daher die Folgerung, mit dem Relief vom Dagulf-Psalter vielleicht etwas abzurücken. Nichtsdestoweniger bleibt der qualitative Unterschied zu den anderen, für den repräsentativen Bedarf des Hofes gesicherten Werken auffallend und nicht ohne weiters erklärbar.

Wir wissen nichts Entscheidendes über die Provenienz der Platte, vielleicht ist aber in diesem Zusammenhang doch nicht ganz zu übersehen,

Abb. 5
Christus als Sieger über Basilisk und Aspis
Oxford, Bodleian Library



daß das Elfenbeinrelief heute den Einband eines Evangelistars schmückt, das im Kloster Chelles unter der Äbtissin Gisla, der Schwester Karls des Großen, um 800 geschrieben wurde¹³. Mag darin, daß im 17. Jahrhundert die Handschrift und die Elfenbeintafel miteinander verbunden wurden – wir wissen dabei nicht, ob das Relief nicht schon auf einem älteren Einband der Handschrift montiert war – sich möglicherweise eine Tradition verbergen? Die stilistischen Zusammenhänge mit den sicheren Werken der Hofwerkstatt und die auffallenden qualitativen Unterschiede dazu würden sich zwanglos erklären lassen, wenn man in dem Oxforder Relief ein Werk sieht, das am Hofe Karls wegen seiner geringen Qualität für repräsentative Zwecke nicht verwendet werden konnte und so vielleicht an die Schwester des Herrschers gelangt ist. Es wäre auch die Möglichkeit einer Filiation zu erwägen, doch ist dafür bloß der Qualitätsunterschied kein ausreichender Grund.

Zwischen den Elfenbeinen der beiden Deckel vom Lorscher Evangeliar zeigen sich nicht unerhebliche Unterschiede (Abb. 3, 4). Wohl ist die Christus-Platte von einer nicht mehr überbotenen Großartigkeit, sie ist aber offenbar stärker isoliert geblieben. So gesehen erscheint die mehrmals zu lesende Theorie überprüfenswert, daß die Marienplatte die antiker sei¹⁴. Immerhin ist die Christus-Tafel die räumlichere: das Herauswachsen der Figuren aus dem Bildgrund, das Auf- und Abswellen des Körpers, die Unterordnung des Gewandes unter den Körper, das verhältnismäßig klare Verhältnis der Figur Christi zur Architektur, die Schrägwendung der beiden Engel. Bei der Marienplatte stehen die assistierenden Johannes der Täufer und Zacharias bildparallel, das Verhältnis der Figuren zum Raum ist unklar, das Gefühl für den Körper durch das hart geführte Faltensystem abgeschwächt, das sich wie ein Netz über den Körper legt, ohne ihn in seinem Wölben und Einsacken zu berücksichtigen. Die Architektur wird durch viele dekorative Details und zum Teil untektionische Elemente, wie das Schuppenmuster des Bogens über der Madonna, zerlegt. Beide Platten, die Christus- wie auch die Marienplatte, gehen auf frühchristliche Vorbilder zurück. Anscheinend bewahrt aber doch die Christusplatte mehr vom spätantiken Illusionismus, während die Marienplatte die Umsetzung ins Flächige und Lineare weiterführt und daher in ihrem Stil m. E. die mittelalterlichere ist. Es ist ein kennzeichnender Irrtum, wenn Morey für das obere Querfeld der Christusplatte sogar frühchristlichen Ursprung postulierte¹⁵.

Um die Lorscher Platten sind mehrere Elfenbeine der Hofschule zu gruppieren: zunächst das zier-

liche Täfelchen mit der Verkündigung Mariä, der Geburt Christi und der Anbetung der Magier im British Museum, London¹⁶. Goldschmidt hat den engen Zusammenhang mit den Platten des Lorscher Evangeliers bereits genau gesehen, sowohl was den ikonographischen, wie vor allem den stilistischen Zusammenhang betrifft. Dieser letztere erweist sich als so stark, daß man wohl zwischen den Schnitzereien der unteren Querfelder der Lorscher Platten und dem Meister des Londoner Plättchens einen engen Kontakt hinsichtlich der Zeit und der Werkstatt annehmen muß. Dennoch ist der Schnitzer des Londoner Täfelchens von beiden Händen der Lorscher Platten zu unterscheiden. Seine Figürchen sind vor allem steifer in der Haltung, die Gesichter langgezogener, die Bildung der Augen abweichend.

Als zweites Relief ist das Fragment der Himmelfahrt Christi in Darmstadt (Abb. 6) in einen engen Konnex mit dem Lorscher Diptychon zu bringen¹⁷. Die schlanken Proportionen, die starke Gestrecktheit der Körper und vor allem die dicht gerafften Falten, die wie Wülste auf dem Gewand aufzuliegen scheinen, sind Phänomene, die auf dem Deckel des Lorscher Evangeliers mit der thronenden Madonna wiederzufinden sind. Auch Details lassen sich vergleichen: Die horizontal liegenden Faltenkaskaden des Gürtels bei dem auf dem Himmelfahrtsfragment rechts von Maria stehenden Apostel ist ähnlich bei der thronenden Madonna des Lorscher Deckels zu finden. Es ist schließlich in diesem Zusammenhang wohl nicht zufällig, daß die Borte vom Gewand der Madonna auf dem Darmstädter Relief mit der des Zacharias auf der Marienplatte des Lorscher Evangeliers ziemlich genau übereinstimmt.

Das Darmstädter Himmelfahrtsfragment wird immer wieder mit dem Relief im Bargello, Florenz (Abb. 7), und dem während des Krieges zerstörten der Kreuzigung Christi in Berlin verbunden¹⁸. Das Florentiner und das Berliner Relief bildeten zusammen eine schlanke hohe Tafel, die durch die Vertiefung für Wachs auf der Rückseite als antikes Diptychon erkennbar ist; ihre Vorderseite wurde abgearbeitet und in der Hofschule neu reliefiert. Nun weist die Rückseite des Himmelfahrtsreliefs eine gleich breite Vertiefung für Wachs auf; es liegt daher nahe anzunehmen, daß das Darmstädter Stück aus dem antiken Gegenstück zu der Platte gearbeitet wurde, die man für die Berlin-Florentiner Tafel verwendete. Es verleitet zu der Folgerung, daß die Tafel mit der Kreuzigung Christi und mit den Frauen am Grabe und die mit der Himmelfahrt Christi ebenfalls ein Plattenpaar bildeten, die wie auch die anderen



Abb. 6
Die Himmelfahrt Christi, Fragment
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Elfenbeinplatten der karolingischen Zeit wohl zum Schmuck eines Buches dienten. Die stilistischen Unterschiede sind freilich nicht zu übersehen¹⁹. Die oben geschilderten Eigenheiten der zusammengegrafften Faltenwülste, die auf einem sehr flachen Körper aufliegen und die sehr schlanken, steil hochgereckten Gestalten sind auf den Reliefs in Berlin und Florenz nicht wiederzufinden. Die Figuren sind dort eher gedrunken, sind voluminös mit einer sehr stark gestuften Binnenmodellierung und heben sich klar vom Reliefgrund ab, der bei dem Darmstädter Fragment dagegen fast gar nicht zu sehen ist. Die lockere Verteilung der isolierten Figuren der Platte mit den Frauen am Grabe steht der dichten Schichtung auf dem Himmelfahrtsrelief gegenüber. Das einzige Mal, da der Schnitzer des Florentiner Reliefs Überschneidungen bei der Gruppe der drei Marien bringt, sucht er eine klare Scheidung der Körper und eine möglichst deutliche Differenzierung der Raumbtiefe – kurz, wäre nicht die Verbindung durch die gleichen Ausmaße der Wachsvertiefung, würde man nicht sofort einen so nahen Zusammenhang des Reliefs annehmen.

In die Nähe der Darmstädter Tafel ist das Diptychon des Aachener Domschatzes zu rücken²⁰ (Abb. 8, 9). Die tiefe Raumbühne des Dagulfpsalters und auch die flachere vom Oxforder Relief sind verloren – eine Art »Kasten-Raum« –, die Körperlichkeit der Figuren fehlt. Sie sind flach, dicht an- und ineinander geschoben und nur mühsam scheinen sie auf den steilen Bodenschollen Halt zu finden. Für all das kann das Fragment des Himmelfahrtsreliefs zum Vergleich herangezogen werden. Auch die zusammengegrafften Falten und die in die Fläche gedrückten Gesichter kehren auf dem Aachener Diptychon wieder, wenngleich nicht in solcher Konsequenz wie auf dem Darmstädter Fragment. Auf den Aachener Reliefs sind auch die Proportionen der Körper gedrückt. Das mag aber wohl wieder in dem Einfluß des vorbildlichen frühchristlichen Reliefs seinen Grund haben, das für die Aufgliederung des Diptychons und die Proportionierung innerhalb der Bildfelder anregend wirkte.

Mit den Elfenbeinreliefs vom Lorscher Evangeliar ist auch die Platte mit dem Erzengel Michael in der Leipziger Stadtbibliothek, wie Goldschmidt schon erkannte, zu verbinden²¹ (Abb. 10). Das Gewand des Engels zeigt wieder die charakteristischen Faltenwülste der thronenden Madonna, wobei in der Selbständigkeit des Faltenwerkes eine Steigerung zu bemerken ist: wie ein unabhängiges Netz legen sich die Falten über das Gewand des linken Beines,

sogar die Gewandborte überschneidend. Man wird bei unbefangenen Betrachten des Reliefs nicht sofort gewahr, daß es sich hier um ein Falten-geschiebe ein und desselben Gewandes handelt. Ähnliches Faltenwerk, das in sich zusammenhängt und Parzellen des »darunter liegenden« Gewandes sehen oder ahnen läßt, ist auch bei der thronenden Madonna der Lorscher Platte zu finden – vor allem in der Partie, die vom linken Knie der Madonna zu ihrem rechten Fuß führt.

Das Harrach'sche Diptychon (Abb. 11) wird im allgemeinen bisher zwischen die Reliefs vom Dagulfpsalter und vom Oxforder Evangelistar einerseits und dem Lorscher Evangeliar andererseits eingeordnet²². Hermann Schnitzler erwog sogar die Möglichkeit, daß das Plattenpaar den Deckel des Soissons-Evangeliars geschmückt haben könnte²³. Dafür sprechen einerseits die architektonischen Elemente, welche die thronenden Evangelisten von ihren Symbolen trennen. Die eigenartigen Brechungen der architektonischen Abschlüsse des Raumes sind auf den Miniaturen des Soissons-Evangeliars zu finden; ohne das Vorbild dieser Malereien ist das Motiv, das hier balkenartig verkürzt ist – es kehrt auch bei der Kreuzigung wieder – nicht leicht verständlich. Auch die schräg zum Raum sitzenden Evangelisten lassen sich mit dem Soissons-Evangeliar vergleichen²⁴ (Abb. 12). Dennoch sprechen einige Überlegungen gegen diesen unmittelbaren Zusammenhang: das ist einmal, daß die nach hinten gebrochene Architektur, die der Miniatur mehr Räumlichkeit geben soll, als eine verkürzte Form hier aufgenommen ist, d. h. in dem Sinne, wie es die Miniaturisten des Soissons-Evangeliars verstanden wissen wollten, nur schwer erkannt werden kann. Mit den fächerförmigen Abschlüssen bei der Verkündigung Mariä und bei der Weihnacht und den Stadtarchitekturen darüber tritt eine Raunteilung auf, die erst im Lorscher Evangeliar nachzuweisen ist²⁵. Auch die Ornamentik läßt sich zum größten Teil mit dem Lorscher Evangeliar vergleichen²⁶. Noch eine Beobachtung kann zur Einordnung des Harrach'schen Diptychons beitragen, der hl. Johannes aus der Kreuzigung (Abb. 13). Er hat die rechte Hand zum Gesicht erhoben, die linke verhüllt ausgestreckt, das Gesicht hat er frontal dem Beschauer zugewandt. Diese Figur ist fast wörtlich auf der mit der Berliner Platte ursprünglich eine Einheit bildenden in Florenz wiederzufinden, dort als eine der drei Marien am Grabe, die vordere

Abb. 7 Die Frauen am Grabe
Florenz, Museo Nazionale





Abb. 8
Diptychon mit Darstellungen der Erscheinungen Christi
Aachen, Domschatz



Abb. 9
Aachener Diptychon, Detail



rechts (Abb. 7). Bei ihr ist das Motiv, das Gewand, das über den Kopf gezogen ist, zum Gesicht, zu den Augen zu führen, natürlich, bei Johannes wird das Hochziehen des Halssaumes unmotiviert. Daraus folgt aber, daß das Harrach'sche Diptychon wohl nach der Berlin-Florentiner Platte anzusetzen wäre und ihr Schnitzer diese gekannt haben dürfte, stimmt doch die Komposition der Figuren ganz überein, nur kehrt die Faltengebung bei Johannes vereinfacht, stereotyper wieder. Es fehlt der Variationsreichtum und das primäre Verständnis für den Körper und seine Bewegung. Wir wissen allerdings nicht, wo innerhalb der Hofwerkstatt die Berlin-Florentiner-Platte einzuordnen ist. Hält man an der Einheit mit dem Darmstädter Himmelfahrtsfragment fest, dann müßte man die Harrach'sche Tafel wesentlich später ansetzen, als man bisher glaubte. Diese Überlegung könnte auch das Vorkommen jener Motive stützen, die sonst nur aus dem Lorscher Evangeliar bekannt sind. Was das Stilistische betrifft, so fallen vor allem wieder die gebündelten Wulstfalten auf, die hier stellenweise eine Selbständigkeit erlangen, wie sie nur vom Leipziger Michael bekannt ist. So ist etwa beim Engel auf dem Grab Christi der Faltenzug, der von der linken Hand zum rechten Oberschenkel führt, eigentlich gar nicht in Wirklichkeit vorstellbar. Ebenso lösen sich beim schreibenden Evangelisten Johannes vom linken Ärmel zwei Faltenwülste und münden anscheinend in das Obergewand ein. Gerade diese Isolierung der Falten würde auch für eine Spätdatierung, d. h. um das Lorscher Evangeliar sprechen.

Obwohl schon bei der Untersuchung des Johannes aus der Kreuzigung Christi für das Harrach'sche Diptychon auch Vereinfachungen, Verfestigungen, ja auch Verzerrungen festzustellen waren, kann wohl an dem unmittelbaren Zusammenhang mit der Hofschule nicht gezweifelt werden. Die Figuren zeigen vor allem im Faltenwurf so viele kennzeichnende Züge und die Zusammenhänge mit den Miniaturen der Hofschule sind in einer Fülle gegeben wie bei keinem anderen Relief. Dagegen ist das Fehlen der sonst zu beobachtenden Beziehung zu frühchristlichen Elfenbeinen auffallend. Die Komposition des Diptychons ist neu. Es fehlt ihm die klare Einfachheit, die im Übrigen die Schnitzer der Hofschule von den antiken Vorbildern übernahmen. Fast miniaturhaft möchte man die reiche Durchgliederung der Tafel nennen.

Abb. 10 *Hl. Michael*
Leipzig, Museum des Kunstgewerbes



Abb. 11 Diptychon mit Szenen aus dem Leben Jesu (Harrach'sches Diptychon)
Köln, Schnütgen-Museum, Leihgabe aus Privatbesitz



Abb. 12
Harrach'sches Diptychon
Detail mit Evangelisten



Abb. 13
Harrach'sches Diptychon
Detail mit der Kreuzigung Christi

Kennzeichnenderweise ist auch der Aufbau der Evangelistenbilder für alle Felder des Diptychons verpflichtend. So ergeben sich die schwierigen Bildflächen, die einerseits zu den Füllungen der Zwickel nötigen und andererseits zu solchen unmotivierten Zerschneidungen der Bildfelder führen wie bei der Kreuzigung und, noch radikaler, bei den Frauen am Grabe. Die Gliederung der Evangelistenbilder entspricht der der Miniaturen. Gerade diese Beobachtungen mögen auch manches erklären, was das Harrach'sche Diptychon von den anderen Elfenbeinen der Hofschule unterscheidet. Es versucht nicht, die imperialen frühchristlichen Diptychen nachzuahmen, wie das sonst für die Elfenbeinreliefs der Hofschule Karls des Großen kennzeichnend ist. Seine Aufgabe ist neu. Ob das auch zur Folgerung führt, daß das Plattenpaar einen anderen Verwendungszweck hatte und nicht zum Schmuck einer kaiserlichen Prunkhandschrift bestimmt war?

Die thronende Madonna, die aus der Sammlung Pierpont-Morgan in das Metropolitan-Museum in New York kam, fügt sich nicht ohne weiteres in die Hofschule ein²⁷ (Abb. 14). Die ikonographischen Besonderheiten, die Kombination von Pteryges, Kreuzstab, Wirtel und Rocken lassen sich nur zum Teil mit Bilddarstellungen im ottonischen Petershausener Sakramentar und auf einem verlorenen Buchdeckel in Essen zusammenbringen²⁸. Dieser mögliche Hinweis könnte eine sehr schöne Stützung finden, würde wirklich die Platte in die Ausnehmung im Deckel des Gero-Codex passen. Eine Probe anlässlich der Aachener Ausstellung hat aber ergeben, daß die Elfenbeintafel nur sehr knapp in den Holzdeckel gepreßt werden kann, dabei aber nicht bis zum Boden der Vertiefung gelangt. Es ist also fraglich, ob die Ausnehmung im Deckel des Gero-Codex tatsächlich auf die New Yorker Marienplatte berechnet ist. Vom Stilistischen her wird die Elfenbeinplatte aber immer wieder mit dem Leipziger St. Michael verglichen (Abb. 10). Auch die breiten Borten an den Ärmeln und die Clavi sind vergleichbar – bei der New Yorker Platte unpräziser, unbestimmter und verschwommener als beim Leipziger Relief. Diese Verwaschenheit ist auch der Gewandung eigen. An die Stelle der sehr überlegt geführten Faltenbahnen, die ein sehr bewußtes Prinzip verfolgen – und das nicht nur bei dem Leipziger hl. Michael, sondern bei allen Reliefs, die diese Eigenheit des Stiles aufweisen – tritt eine verwirrende Vielheit von kleinen Falten, die sich untereinander stoßen, den Eindruck größter Unruhe wecken, aber in keiner Weise ein positives Stilwollen verraten. Nicht in das Bild der

Hofschule, bei aller Vielseitigkeit, die zu berücksichtigen ist, paßt auch das Gesicht der Madonna, vor allem was den Ausdruck und die Ausführung der Details betrifft. Die Architektur, u. z. nicht nur die Säulen mit dem sehr charakteristischen Schuppenmuster, sondern auch die Aufteilung der rechteckigen Bildfläche durch eine gedrückte Bogenstellung, wobei in die über den Bogen freibleibenden Zwickel Pfauen eingefügt sind, entspricht dem Schema des Harrach'schen Diptychons (Abb. 11–13). Zu diesem aber paßt nicht die glatte Blattreihe, mit der die Innenseite des Bogens geschmückt ist. Es sind also, abgesehen von den Akroterien, die wohl einer byzantinischen Anregung entstammen, einige Momente, die nicht in das Erscheinungsbild der Hofschule Karls des Großen zu fügen sind. Das betrifft vor allem die Details der Ausführung. Es handelt sich jedoch nicht um mindere Qualität, wie z. B. bei der Oxforder Christusplatte, die dabei durchaus alle stilistischen Eigenheiten der Hofschule aufweist, sondern in diesem Falle um Mißverständnisse wie bei der Gewandung und um Ersatz der karolingischen Detailformen durch neue wie beim Gesicht der Madonna und bei der Ornamentik des Bogens. Man könnte diesem Ergebnis auch noch die Beobachtung des Thrones anfügen, der wohl einen Thron ähnlich dem aus der Anbetung der Magier auf der Lorscher Christusplatte zum Vorbild hatte. Nicht erklärbar sind aber die blattförmigen Überlappungen der Thronfüße. Die Widersprüche, die sich zwischen dem Gesamteindruck des Reliefs und den Merkwürdigkeiten der Details ergeben, lassen sich eigentlich nur so erklären, daß die New Yorker Platte kein Original der Hofschule Karls des Großen ist, sondern solch ein Vorbild kopiert, wobei hinsichtlich der Details Unklarheiten und Umformungen entstanden. Ob auch die ikonographischen Merkwürdigkeiten daher zu erklären sind, wäre ebenfalls zu erwägen. Wenn man aber die Beziehungen zu karolingischen Originalen prüft, dann müßte das Vorbild der New Yorker Platte zu der Gruppe um den Leipziger hl. Michael und um das Harrach'sche Diptychon gehören. Auf indirektem Wege bestätigt sich damit wieder die späte Ansetzung des Harrach'schen Plattenpaares, nämlich in der Nähe des Lorscher Elfenbeinreliefs. Wann die Kopie des New Yorker Metropolitan Museums entstanden ist, dafür hat sich bisher kein verwertbares Moment gezeigt.

Abb. 14
Thronende Madonna
New York, Metropolitan Museum







Abb. 15
Die Kreuzigung Christi
Narbonne, Kathedrale

Abb. 16
Der ungläubige Thomas
Detail aus Tafel 15
Narbonne, Kathedrale

Das Suchen nach neuen Wegen, die Abkehr vom Studium der spätantiken Diptychen und vom Streben, ihnen Gleichartiges zu schaffen, das bis zu einem gewissen Grade beim Harrach'schen Diptychon festzustellen war, zeichnet auch die Kreuzigungstafel in Narbonne aus²⁹ (Abb. 15, 16). Während alle Werke der Hofschule an der Einheit jedes Bildes festhalten, sind hier sechs Szenen mit der Kreuzigung zu einem Bild zusammengefaßt, voneinander nur durch Terrainbildungen getrennt. Auch die Assistenzfiguren der Kreuzigung fügen sich den Nebenszenen ein, so daß das Kreuz selbst beherrschend hervortritt. Solch eine Über- und Unterordnung gibt es in keinem Elfenbeinrelief der Hofschule. Natürlich setzt diese komplizierte Komposition die fünfteiligen Diptychen voraus, bzw. deren karolingische Nachbildung; beispielhaft dafür wäre die Oxforder Platte (Abb. 5). Keines dieser Werke aber ist den entscheidenden neuen Schritt der Vereinheitlichung zu einem Bild gegangen. Diese neue Form führt auch zu der strafferen Zusammenordnung von Sol und Luna, die in zwei kreisförmigen Scheiben so nebeneinander über dem Kreuz schweben, daß sie ungefähr die Breite des Kreuzschafes einnehmen, während sie sonst in der Regel über den Kreuzarmen ihren Platz haben. Die neue Form, welche die Kreuzigungstafel in Narbonne zeigt, setzt eine malerische Gestaltung voraus. Dort ist diese freie Komposition mehrerer Szenen in einem Bilde eher möglich als in einem dreidimensionalen Werk. Soviel wir von der karolingischen Kunst wissen, hat die Schule von Reims, im besonderen der Utrecht-Psalter diese Kompositionsweise in die karolingische Kunst eingeführt. Die Liuthard-Gruppe ist die Parallele dazu auf dem Gebiete der Elfenbeinschnitzerei. Die Aufteilung der Tafel in Narbonne kehrt in den Kreuzigungsreliefs der Jüngeren Metzger Schule wieder³⁰. Dort ist die beherrschende Größe der zentralen Gestalt des Gekreuzigten, die strenge Zuordnung von Sol und Luna in kreisförmigen Scheiben auf die Breite des Kreuzschafes, die Einbeziehung der Assistenzfiguren in die Gliederung der Nebenszenen und auch die ähnliche Art der Anordnung auf den Terrainstufen wiederzufinden (Abb. 17).

Zugleich aber zeigen sich deutliche Zusammenhänge mit der Gruppe der Hofschule. Wieder ist die sehr kennzeichnende Behandlung des Gewandes zu finden, in der Szene mit dem ungläubigen Thomas entsprechen die Hauptfiguren denen der gleichen Szene auf dem Aachener Diptychon (Abb. 8), die herrliche Ornamentik des Rahmens ist genau gleich im Lorscher Evangeliar wiederzufinden³¹.

Der Gekreuzigte ist mit dem der Berliner Tafel zu vergleichen³². Primär sind es dabei Details wie die Haltung der Arme, das Blut, das aus den Wunden der Hände rinnt, und die Anbringung der erklärenden Beschriftung auf den Kreuzbalken. Auf dem Narbonner Relief ist das Kreuz selbst nicht dargestellt. Die Beschriftungen bilden eigene Leisten, der Umriss des Kreuzes wird nur durch die rahmende Punkteleiste wahrnehmbar. Von dem Berliner Kreuzifixus unterscheidet sich der Narbonner durch eine Verhärtung des Körpers, durch einen starken Verlust in der Lebendigkeit des Gesichtes, das nun von linearer Schärfe ist. Auch der Reichtum des Lententuches geht verloren. Die Falten stauen sich in der Taille, am Körper und in dem Ende des Tuches, das aus dem Knoten herabfällt. Über den Oberschenkeln liegt es straff. Dieses Wechselspiel von blanker Fläche und dicht gereihten Faltenwülsten erinnert an das Darmstädter Himmelfahrtsfragment (Abb. 7). Vor allem die Madonna wäre dafür heranzuziehen mit dem Geschübe unter dem Arm, auf das eine größere blanke Parzelle folgt. Allerdings ist auf der Darmstädter Platte die Härte und Schärfe des Narbonner Reliefs und dessen starke, sich vom Reliefgrund lösende Körperlichkeit nicht zu finden, ihr widerspricht die konsequente Flachheit der Darmstädter Platte. Sicherlich bildet die Narbonner Kreuzigung das Ende in der Entwicklung der Hofschule. Fraglich ist aber, wann sie entstand. Dafür, daß noch in der Zeit Karls des Großen die Entwicklung zur Zusammenfassung mehrerer Szenen zu einem Bildganzen einsetzte, fehlen die Anzeichen; es würde das auch dem Bilde der malerischen Entwicklung widersprechen. Entweder ist das Relief als ein richtiges Spätwerk zur Zeit der Schule von Reims entstanden, wobei es deren Neuerungen aufnahm und in den Stil der Hofschule verarbeitete; so gesehen würde dieses Relief als letztes der Hofschule mit deren Bildform brechen und etwas schaffen, was dann in außerordentlicher Konsequenz bei den Kreuzigungstafeln der Jüngeren Metzger Schule in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts wieder aufgenommen wurde³³; es wäre damit trotz all seiner Verhärtung eines der Schlüsselstücke der karolingischen Reliefkunst. Oder aber, es gehen die Entwicklungen der Liuthard-Gruppe und der Jüngeren Metzger Schule voraus; dann wäre das Narbonner Relief parallel

Abb. 17
Die Kreuzigung Christi
London, Victoria und Albert-Museum





Abb. 18
 Marien-Deckel des Lorschers Evangeliums,
 obere Querplatte
 London, Victoria und Albert-Museum

Abb. 19
 Majestas Domini
 Berlin, Staatliche Skulpturen-Sammlung

zu den Kreuzigungstafeln der Jüngerer Metzger Schule als ein Wiederanknüpfen an die Hofschule Karls des Großen anzusehen; allerdings wäre dann wieder das große Verständnis für die Gestaltung der menschlichen Figur im Stile der Hofschule erstaunlich.

Damit aber erschöpft sich bei einer strengen Anlegung des Maßstabes die Gruppe der Elfenbeinarbeiten, die man tatsächlich mit der Hofschule Karls des Großen verbinden kann. An ihrem Anfang steht das Plattenpaar, das ursprünglich den Einband des Dagulf-Psalters schmückte. Ihm folgt, vielleicht in einem gewissen zeitlichen Abstand, die Christustafel in der Bodleian Library. Dann aber bildet sich um das Lorschere Plattenpaar eine dichtere Gruppe von Werken: der Leipziger hl. Michael, das Harrach'sche Diptychon, und jenes Relief, welches das Vorbild für die New Yorker Platte bildete; die Darmstädter Himmelfahrt, das Aachener Diptychon und in weiterer Folge die Kreuzigungstafel in Narbonne. Wo die Berliner Kreuzigung und die Florentiner Platte mit den Marien am Grabe ihren Platz hat, läßt sich noch nicht genauer bestimmen.

Eine Reihung innerhalb dieser Gruppe zu geben, ist derzeit kaum möglich. Weder die Lorschere Platten noch auch die Buchmalerei der Hofschule liefern ganz sichere Anhaltspunkte dafür, daß die

Darmstädter Himmelfahrt und die mit ihr zusammenhängenden Reliefs den Lorschere Platten folgen, der Leipziger hl. Michael mit den ihm nahestehenden Tafeln aber ihnen vorausgeht oder vielleicht umgekehrt. Es sind aber auch so viele Wechselbeziehungen festzustellen, daß zunächst nur an der Ansetzung aller dieser Reliefs in der Nähe der Lorschere Elfenbeintafeln festgehalten werden kann. Dabei sind das Darmstädter Himmelfahrtsfragment und der Leipziger hl. Michael die Extreme in der Auffassung, beide in ihrer Art am konsequentesten geformt – das Himmelfahrtsfragment in der Flächigkeit und der Dominanz des linearen Faltensystems, während bei dem hl. Michael eine starke Körperlichkeit die ganze Komposition beherrscht. Nicht zuletzt beruht der hohe Reiz dieser Tafel auf dem Wechselspiel des stark plastischen Körpers mit den schweren, als eigene Formen sich darüber legenden Faltenbahnen. Die Lorschere Marienplatte scheint stilistisch zwischen diesen beiden Extremen zu liegen. Gerade aber die obere Reliefplatte dieses Deckels (Abb. 18) bezeugt wieder, wie sehr die Darmstädter Himmelfahrt und der Leipziger hl. Michael zeitlich nahe anzusetzen sein dürften. Vor allem in dem rechten der beiden Engel ist deutlich die Auseinandersetzung zwischen dem Prinzip einer plastischen Gestaltung, wie es auf der Lorschere Christustafel dominiert, und dem linearen Falten-





Abb. 20
Segnender Christus
Paris, Bibliothèque
Nationale, Cod. lat. 9387



Abb. 21
Thronender Heiliger
Trient, Soprintendenza

werk zu sehen. In der Tendenz zum Flächig-Linearen zeigt sich ein dem Himmelfahrts-Fragment verwandtes Streben. Die Gestaltung des Bodens auf dem einen Relief und die Struktur der Wolken auf dem anderen stimmen weitgehend überein. Zugleich aber lassen sich große Ähnlichkeiten zu dem Leipziger Engel nachweisen. Die schleifenförmigen Falten des Chlamys des hl. Michael und die unterhalb vom Gürtel beim Engel der Lorscher Platte sind nahezu identisch. Das bedeutet aber wieder, daß sowohl die Darmstädter Platte wie auch die Leipziger in die Nähe des Lorscher Diptychons gehören³⁴.

Aus der Gruppe der Hofwerkstatt müssen aber wohl ausgeschieden werden die beiden Pyxiden in London, British Museum, und Wien, Kunsthistorisches Museum; bei beiden sind die Vergleichsmöglichkeiten zu allgemein; weder spezifische Merkmale der Hofschule noch auch die für diese nie zu übersehende hohe Qualität sind bei den beiden Pyxiden zu finden³⁵. Dasselbe gilt auch für die Christusplatte im Fitzwilliam-Museum in Cambridge³⁶. Schon Goldschmidt verwies darauf, daß »die Art des Reliefs roher und die Form mehr eingekerbt als gerundet« sei. »Das Blattwerk hat einen krauseren und fleischigeren Charakter. Die Manteldrapierung zeigt manche Unklarheiten.« Auffallend sei auch die Bohrtechnik der Haare, die an altchristliche Steinplastik erinnert³⁷. Als Gemeinsamkeit bleibt eigentlich nur der Zickzack-Saum der Gewandung, der aber eher als eine Erinnerung an die Hofwerkstatt aufzufassen ist, wenn nicht überhaupt die Bedeutung dieses Vokabels überbewertet wurde.

Die Platte mit der Majestas Domini in der Skulpturenabteilung der Berliner Museen wird wohl schon allgemein als nicht zur Hofschule gehörig betrachtet³⁸ (Abb. 19). Der große Reiz, das phantasievolle Spiel des in reichen Falten fallenden Gewandes, erstarrt hier und wird stereotyp abgewandelt. An die Stelle des Wechsels von Falte und Tal, von Faltenstauung und blanker Fläche tritt die Auflösung des Gewandes in eine Summe streng parallel gereihter Wülste, die schließlich akanthusartig noch die linke Hand Christi mit dem Buch überwuchern. In karolingischer Zeit, mit ihrer stets lebendigen Beziehung zur Antike kann dieses Relief mit seiner strengen Symmetrie kaum untergebracht werden. Es ist als ein späteres Werk anzusehen, das wohl Anregungen aus der Kunst der Hofwerkstatt verarbeitet³⁹.

Nun gibt es aber unter den Elfenbeinreliefs, die Goldschmidt seinerzeit mit der Hofwerkstatt Karls des Großen in Verbindung brachte, einige, die man

nicht bloß aus diesem Zusammenhang lösen muß, sondern die vielleicht kleine Anhaltspunkte für eine Lokalisierung bieten. Das betrifft einerseits das Elfenbeinrelief vom Einband des Cod. Lat. 9387 der Pariser Bibliothèque Nationale⁴⁰ (Abb. 20), andererseits das mit einem thronenden Heiligen – hl. Gregor oder ein Evangelist (Abb. 21) – vom ehemaligen Cod. 700 der Wiener Hofbibliothek – seit dem Ende des Ersten Weltkrieges in der Soprintendenza in Trient⁴¹ –. Beide zeichnen sich dadurch aus, daß sie das spätantike Elfenbeinrelief, das ihrem Schnitzer vorlag, deutlich ahnen lassen. Bei der Pariser Platte muß es wohl eines in der Art gewesen sein, wie es auch dem Lorscher Christusrelief zugrunde lag. Bei der Pariser Platte aber ist das räumliche Verhältnis noch klarer gegeben als bei dem Werk der Hofschule. Auch der Körper in seinem Aufwachsen aus dem Stand- und Spielbein und in seinem Verhältnis zum Gewand zeigt ein viel höheres Verständnis für die Antike, als das einem Künstler im damaligen Frankreich möglich war. Diese Beobachtung würde schon zu einer Lokalisierung nach Italien verleiten. Dazu paßt auch die Vergleichbarkeit des breiten Gesichtes mit der niederen Stirn, der langen geraden Nase und dem schmalen Mund zu Resten von karolingischer Stuckplastik, z. B. in Mals⁴². Auch die scharf geschnittene Akanthusrahmung kann mit den Stuckornamenten in Cividale, bzw. San Salvatore in Brescia verglichen werden⁴³. Für den thronenden Heiligen der in Trient verwahrten Tafel gibt es auch ein Argument, das eine Lokalisierung nach Italien stützen könnte. Es ist der gebrochene Giebel, der, wie schon Goldschmidt zeigte, von dem Diptychon »Muse und Dichter« abzuleiten ist, das im Domschatz zu Monza verwahrt wird⁴⁴. Auch die Art, wie der Vorhang angebracht ist, läßt sich dem Relief mit dem sitzenden Dichter vergleichen. Auch bei diesem Relief, obwohl ganz anderer Art als das in Paris befindliche, zeigt sich ein Verständnis für den Raum und für den Körper, das sehr wesentlich von dem aller karolingischen Arbeiten abweicht. Die Schärfe und Geradlinigkeit in der Gewandbildung unterscheidet sich grundsätzlich von der karolingischen Hofkunst. Unsere mangelnde Kenntnis der italienischen Kunst des 9. und 10. Jahrhunderts macht eine genauere Einordnung noch unmöglich. Beide Elfenbeine schmücken Handschriften aus dem 9. Jahrhundert, das in Trient ein Sakramentar, für das Goldschmidt eine Salzburger Provenienz annahm. Während diese Zusammenfügung von Handschrift und Deckel alt zu sein scheint, ist es fraglich, wann die nordostfranzösische Handschrift Lat. 9387 der Bibl. Nat. mit dem Elfenbeinrelief zu-



Abb. 22
Christus-Tondo
Museo Bizantino, Ravenna

sammengefügt wurde. Beide Reliefs gehören natürlich verschiedenen Werkstätten an und sind wohl auch zeitlich voneinander zu unterscheiden. Dabei wäre für die Tafel in Paris auch mit der Möglichkeit einer Beeinflussung von Byzanz her, vor allem was den Faltenwurf betrifft, zu rechnen. Wenn man aber die drei quadratischen Tafeln mit Christus und den Symbolen für Matthäus und Johannes nach Oberitalien zu lokalisieren versucht⁴⁵ (Abb. 22–24), wie es ja mit einiger Wahrscheinlichkeit schon seit langem geschah, dann zeigt sich, mit welchen Möglichkeiten in Italien im 9. Jahrhundert

zu rechnen ist. Die beiden figuralen Darstellungen dieser Gruppe geben auch eine Vergleichsmöglichkeit zu dem Gesicht Christi auf der Pariser Platte, freilich nur in allgemeiner Form. Vielleicht aber ermöglichen die wenigen Anhaltspunkte doch, daß man bei diesen Elfenbeinreliefs die Frage nach dem, was Italien in dieser Zeit leistete, stärker berücksichtigt. Dabei ist einerseits mit dem Einfluß zu rechnen, den die karolingische Hofkunst auch in Oberitalien gehabt haben mag, andererseits muß man sich auch die Frage stellen, woher Karl jene Künstler berief, die seinen Tendenzen



Abb. 23
 Matthäus-Symbol
 London, Victoria und Albert-Museum

entsprechend arbeiteten. Gerade die Elfenbeinschnitzerei setzt die Bewältigung nicht unbedeutender technischer Schwierigkeiten voraus. Reliefs wie das Plattenpaar des Dagulf-Psalters erfordern in der meisterhaften Durchbildung aller Details ein Können, das der Schnitzer sich in langer Erfahrung aneignen muß. Man wird also auch auf dem Gebiete der Elfenbeinschnitzerei damit rechnen müssen, daß Karl Künstler an seinen Hof berief, die die technischen Voraussetzungen bereits mitbrachten, um die sie dort erwartenden Auf-

gaben zu bewältigen. Nun zeigt aber im Gegensatz zum Godescalc-Evangelistar und zum Dagulf-Psalter das diesen einst schmückende Plattenpaar keine insularen Züge. Für die insulare Kunst dieser Zeit ist das Diptychon von Genoels-Elderen kennzeichnend⁴⁶. So muß stärker mit der anderen Möglichkeit gerechnet werden, daß Karl aus Oberitalien Elfenbeinschnitzer an seinen Hof berief⁴⁷. Daß diese die Voraussetzungen dafür mitbringen konnten, dafür könnte gerade die Trienter Elfenbeinplatte ein wichtiges Zeugnis sein.



Abb. 24
 Johannes-Symbol
 Museo Bizantino, Ravenna

ANMERKUNGEN :

- ¹ Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Band I., Berlin 1914.
- ² Wilhelm Koehler, Die Hofschule Karls des Großen. Die karolingischen Miniaturen, 2. Band, Berlin 1958. — Derselbe, Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars. Die karolingischen Miniaturen, 3. Band, Berlin 1960.
- ³ A. Goldschmidt a. a. O., S. 6 ff.
- ⁴ Vgl. zuletzt Katalog der Ausstellung »Karl der Große«, Aachen 1965, Nrn. 473, 474.
- ⁵ Goldschmidt Nrn. 3, 4 und 13, 14. — Ausstellung Karl der Große« Nrn. 518 und 521, 522. Im folgenden werden nur diese beiden Publikationen zitiert. Im Katalog der Aachener Ausstellung ist alle wichtige Literatur zu den einzelnen Werken verzeichnet.
- ⁶ Wilhelm Voege, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Jahrgang 1899, S. 101. — A. Goldschmidt a. a. O., S. 6 ff.
- ⁷ Auch der von Hermann Schnitzler (Die Elfenbeinskulpturen der Hofschule, in: Katalog der Ausstellung »Karl der Große«, Aachen 1965, S. 317) gesehene Zusammenhang der Verkündigung auf dem Diptychon Harrach und im Soisson-Evangeliar, fol. 124 a (Koehler, Tafel 86) reicht nicht aus, um unmittelbare Verbindungen zu begründen.
- ⁸ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 5. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 519. — Für die antiken Elfenbeine in Berlin und Paris vgl. Wolfgang Fritz Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 2. Auflage, Mainz 1952, Nrn. 112, 113. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 508, 509.

- ⁹ Hermann *Schnitzler*, Die Komposition der Lorscher Bildtafeln, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge Band I, München 1950, S. 26 ff.
- ¹⁰ W. Koehler a. a. O., S. 9 f., 11 ff. und S. 42 ff.
- ¹¹ W. Koehler a. a. O., S. 9 f., 88 ff.
- ¹² A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 5. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 519.
- ¹³ B. *Bischoff*, Die Kölner Nonnenhandschriften und das Skriptorium von Chelles, in: Karolingische und ottonische Kunst. Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, III. Band, Wiesbaden 1957, S. 395 ff. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 519.
- ¹⁴ Ausstellung »Karl der Große«, Nrn. 521, 522. — Ebendort, S. 315 (H. *Schnitzler*, Die Elfenbeinskulpturen der Hofschule).
- ¹⁵ Charles Rufus *Morey*, Covers of the Lorsch Gospels I, in: Speculum III, 1928, S. 64 ff., II, in: Speculum IV, 1929, S. 411 ff. — Derselbe, Gli ogetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano, Città del Vaticano 1936.
- ¹⁶ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 24. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 526.
- ¹⁷ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 20. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 530.
- ¹⁸ A. Goldschmidt a. a. O., Nrn. 8, 9. — Ausstellung »Karl der Große«, Nrn. 528, 529.
- ¹⁹ A. Goldschmidt, der richtig für das Darmstädter Relief den Zusammenhang mit dem Lorscher Deckelpaar nachwies, hat offenbar durch die maßlichen Übereinstimmungen verleitet die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen der Platte, deren Teile in Florenz verwahrt werden bzw. in Berlin wurden, mit dem Darmstädter Fragment überbetont. Ihm folgt auch der Katalogtext der Aachener Ausstellung, ohne die sichtbar werdenden Widersprüche zu überbrücken, bzw. zu lösen.
- ²⁰ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 22. — H. *Schnitzler*, Rheinische Schatzkammer, Band I, Düsseldorf o. J. (1952), S. 30 Nr. 34. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 532.
- ²¹ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 11. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 520.
- ²² A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 18. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 527. — H. *Schnitzler*, Die Elfenbeinskulpturen der Hofschule, ebendort S. 316 ff.
- ²³ H. *Schnitzler* ebendort, S. 311.
- ²⁴ W. *Koehler*, Die Hofschule Karls des Großen, S. 70 ff., Tafel 85. — Noch näher stehen, wie H. *Schnitzler* nachweist, die Miniaturen in London, British Museum, Harley 2788, vor allem f. 13 b (Koehler, Tafel 54).
- ²⁵ Vgl. die Miniatur des Evangelisten Johannes, Vatikanische Palast, lat. 50 f. 67 b (W. Koehler a. a. O., Tafel 110).
- ²⁶ Vgl. Ausstellung »Karl der Große«, Anmerkung zu Nr. 527.
- ²⁷ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 12. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 524.
- ²⁸ fol. 40 v. — Theodor *Rensing*, Zwei ottonische Kunstwerke des Essener Münsterschatzes, in: Westfalen Band 40, 1962, S. 44 ff.
- ²⁹ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 31. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 531.
- ³⁰ A. Goldschmidt a. a. O., Band I, Nr. 81 ff., besonders 83, 85, 86, 88, 89.
- ³¹ fol. 14 r, 19 r (W. Koehler a. a. O., Tafel 113 b, 114 a).
- ³² Vgl. A. Goldschmidt a. a. O., Tafel IV Nr. 7.
- ³³ Vgl. auch H. *Schnitzler*, in: Ausstellung »Karl der Große«, S. 318 f.
- ³⁴ Gegenüber der Betonung der engen Gemeinsamkeiten zwischen dem hl. Michael in Leipzig und dem Marien-Deckel des Lorscher Evangeliums durch A. Goldschmidt sowie auch der vorliegenden Untersuchung, setzt der Katalog der Aachener Ausstellung über Karl den Großen die Leipziger Platte um 800 an, d. h. folgend dem Plattenpaar vom Dagulf-Psalter und der Oxforder Platte. Mit diesem teilt dem Katalog folgend das Leipziger Relief auch das Vorbild. Freilich ergibt sich dann auch die Frage, wieso auf dem Lorscher Deckel so nahe Verwandtschaften zu ihm festgestellt werden können (Marien-Deckel, obere Querplatte). An sich wäre die Annahme einer Entwicklung von der Leipziger Michaelsplatte zu den Lorscher Deckeln sehr logisch. Demnach müßte, wenn die hier vorgetragenen Beobachtungen stimmen, die Tafel mit den Frauen am Grabe (Florenz, Bargello) und mit der Kreuzigung Christi (ehemals Berlin) vor dem Harrach'schen Diptychon und vor dem Lorscher Plattenpaar entstanden sein, d. h. man müßte die These der Zusammengehörigkeit mit dem Darmstädter Himmelfahrts-Fragment aufgeben, das man kaum so früh ansetzen könnte. Diese Trennung hätte, wie schon oben im Text ausgeführt, viele Gründe für sich. Schon Goldschmidt hat die starken stilistischen Unterschiede zwischen den Platten in Florenz und in Berlin, bzw. in Darmstadt herausgearbeitet. Er betonte die Nähe des Stiles der erstgenannten zu der Oxforder Platte (S. 8 und 11) und die der Darmstädter Himmelfahrt zum Lorscher Plattenpaar. Daraus würde sich eine Reihung vom Dagulf-Psalter über die Oxforder Christusplatte und die Kreuzigung in Berlin, bzw. die Frauen am Grabe in Florenz zu der Gruppe Leipziger St. Michael — Harrach'sches Diptychon — Vorbild der New Yorker Marienplatte ergeben, während das Darmstädter Himmelfahrts-Fragment und das Aachener Diptychon wohl dem Lorscher Plattenpaar folgen würden; als letzte Folge käme die Narbonner Kreuzigungstafel. Stilistisch ergäbe sich daher folgende Entwicklung: Auf das stark körperhafte Relief der Platten des Dagulf-Psalters mit der verhältnismäßig tiefen Raumbühne folgt die Oxforder Christusplatte, bei der die Figuren, vor allem die Christi auf dem Mittelfeld, in die Fläche gedrückt werden und ein reiches Faltenwerk dominiert. Auf diese Platte würden die in Florenz und Berlin folgen, was auch sinnvoll wegen der Körperproportionen und des zum Oxforder Relief verwandten Christustypus wäre. Die Dominanz des Faltenwerkes erreicht ihren Höhepunkt im Leipziger Michael — ähnliche Tendenzen zur »Verselbständigung« des Faltenwerkes sind übrigens auch im Evangeliar Harley 2788 festzustellen —. Im Lorscher Evangeliar zeigt sich eine Beruhigung, vor allem in dem herrlichen Deckel mit der Christusplatte. Hier tritt eine neue Persönlichkeit auf, die sich eng an ein frühchristliches Vorbild anschließt. Im Sinne dieser Beruhigung folgt die zarte Reliefgruppe der Darmstädter Himmelfahrt und des Aachener Diptychons, bei denen die Intensität des Ausdrucks entsprechend zunimmt. Dennoch muß bei all diesen Überlegungen — und mehr können sie derzeit nicht sein — an der Gruppierung des Leipziger hl. Michael und der Darmstädter Himmelfahrt nahe um das Lorscher Plattenpaar festgehalten werden.
- ³⁵ Bei der Londoner Pyxis (A. Goldschmidt, Nr. 6. — Katalog der Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 523) sind die Vergleichsmöglichkeiten zu den Deckelreliefs des Dagulf-Psalters nicht soweit gegeben, um einen Zusammenhang innerhalb einer Werkstatt zu postulieren. Daß zu der Platte in Florenz und ehemals Berlin nahe stilistische Beziehungen bestehen, so daß kein Zweifel der Zugehörigkeit der Pyxis zur Hofwerkstatt bestehen kann, wie der Aachener Ausstellungskatalog behauptet, ist nicht zu sehen. Gerade die Vergleichsmöglichkeit der Originale in Aachen hat die deutlichen Unterschiede gezeigt — in der Behandlung des Reliefs, des Körpers, des Faltenwerkes, der Architektur, vor allem aber der Köpfe —. Auch die Wiener Pyxis kann leider nicht

unmittelbar mit der Hofschule verbunden werden (vgl. demgegenüber Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 517). Man wird doch die exakte Formulierung Ernst Gombrichs (Eine verkannte karolingische Pyxis im Wiener Kunsthistorischen Museum, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. VII, Wien, 1933, S. 1 ff.) berücksichtigen müssen, der die Pyxis demselben Kunstkreis zuordnet wie die Werke der Hofwerkstatt, aber zwischen der »Meisterschaft eines solchen Kunstwerkes« (i. e. der Leipziger hl. Michael) und »dem handwerklichen Stil eines unbeholfenen Kopisten« unterscheidet (S. 12). Ob beide Pyxiden noch dem 7. Jahrhundert angehören können (W. F. Volbach a. a. O., Nrn. 199, 201), müßte überprüft werden.

³⁶ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 7.

³⁷ Ebendort Nr. 7, S. 11. Vergleichbar sind auch Evangelistensymbole aus der Buchmalerei der Hofschule, vor allem die von Matthäus und Markus, doch könnte gerade das auch eine allgemeinere Reminiszenz sein.

³⁸ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 23. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 537.

³⁹ Nicht berücksichtigt blieben von den Werken, die mit der Hofschule zusammenzusehen sind, neben dem Lebuinuskelch (Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 533) die Fragmente der beiden Platten mit Darstellungen der Evangelisten im Pariser Cabinet des Médailles, die seit dem 16. Jahrhundert zu einem Deckel zusammengefügt sind. Der schlechte Erhaltungszustand erschwert es, über diese Reliefs Klarheit zu gewinnen. Wohl stimmt ihre Ikonographie mit Miniaturen der Hofschule überein, auch stilistische Eigenheiten der Hofschule lassen sich feststellen. Dennoch erscheint ihre unmittelbare Einordnung in die Hofschule des Herrschers nicht sicher. Zunächst ist nirgends in ihr die gedrückte Arkade zu finden, nirgends auch der sehr klar ausgeprägte Hufeisenbogen. Dagegen kommt beides bei jüngeren Handschriften vor, die sich an die Hofschule anschließen. Das würde dann auch manche Merkwürdigkeit wie das offensichtlich verzerrte Gesicht des hl. Johannes erklären, das wohl nicht nur durch die Abwetzungen erklärt werden kann.

⁴⁰ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 36. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 471.

⁴¹ A. Goldschmidt a. a. O., Nr. 21. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 539.

⁴² Christian *Beutler*, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter, Düsseldorf 1964, Abb. 15.

⁴³ Adriano *Peroni*, La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia, in: *Arte lombarda* 5, 1960. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 604.

⁴⁴ F. Volbach a. a. O., Tafel 22, Nr. 68.

⁴⁵ A. Goldschmidt a. a. O., Nrn. 32 — 34. — Ausstellung »Karl der Große«, Nrn. 540 — 542.

⁴⁶ A. Goldschmidt a. a. O., Nrn. 1, 2. — Ausstellung »Karl der Große«, Nr. 534. Während Goldschmidt noch an einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Hofschule dachte, hat Wilhelm *Koehler* (Belgische Kunstdenkmäler, Band I, München 1923, S. 3 f.) auf die insularen Elemente in dem Diptychon erstmals verwiesen. Diese Zusammenhänge sind mittlerweile als gesichert anzusehen, nicht zuletzt auch durch die paläographischen Beweise Bernhard Bischoffs, der insbesondere in dem eigenartigen M in »MARIAM« der Beschriftung zur Visitatio-Szene eine Eigenheit nachweist, die nur im Insularen vorkommt (briefliche Mitteilung an den Verfasser).

⁴⁷ Vgl. dazu auch den engen Zusammenhang der Rahmung des Aachener Diptychons mit Stuckornamenten in Brescia, San Salvatore (A. Peroni a. a. O., S. 190 und S. 205, Abb. 30).