

# I. Geschichte und Denkmäler.

---

## I. Merowingische und karolingische Plastik.

Von

Paul Clemen.

---

Dass die Geschichte der deutschen Kunst mit dem Zeitalter der Karolinger zu beginnen habe, ist für die historische Behandlung der künstlerischen Thätigkeit innerhalb der Grenzen der deutschen Zunge zum Dogma geworden. Damit aber werden diese Grenzen gleich zum Beginn der Darstellung überschritten. Das glänzende Bild einer Renaissance wird aufgerollt, die nur zum geringsten Theil Deutschland angehört und sich auf deutschem Boden abspielt, die nur zum Theil in Deutschland ihre Fortsetzung und Weiterbildung findet. Der Schwerpunkt der karolingischen Kunst liegt durchaus auf romanischem Gebiet; von den Centren der karolingischen Kunstübung gehören ausser Aachen, das hart auf der Grenzscheide liegt und wie alle Residenzen einen internationalen Charakter trug, nur zwei Deutschland an: Fulda und St. Gallen — und beide nehmen eine gewisse Sonderstellung gegenüber den französischen Schulen und Schultraditionen ein. Das Bild der karolingischen Kunst ist ein so reiches, aus den verschiedensten Elementen zusammengeschweisstes, mannigfaltiges, complicirtes wie das Bild des karolingischen Weltreiches selbst. Es ist der Schluss einer Entwicklung, mit der die Geschichte der deutschen Kunst einsetzt, nicht der Anfang. Die ältere Schwesterdisciplin, der die Kunstgeschichte Methode der Forschung und Theorie der Darstellung entlehnt hat, die Geschichte des politischen und rechtlichen Lebens, geht um Jahrhunderte über diese Periode zurück. Erst in den letzten Jahrzehnten ist die Kunstgeschichte in nähere Beziehungen

zu einer Disciplin getreten, die ihre eigenen Wege ging und von der entgegengesetzten Seite, von unten herauf, sich der gleichen Zeitgrenze näherte, der prähistorischen Forschung. Für einzelne abgegrenzte Entwicklungsprovinzen waren schon längst die Resultate aus ihr gezogen und sie selbst bis zur historischen Zeit hinaufgeführt worden, für Dänemark von Thomsen, für die slavischen Länder von Wocel. Für Frankreich hat schon Augustin Thierry zögernd, vorsichtig den Anschluss nach rückwärts gesucht, für die germanischen Stämme Felix Dahn. Die Verwerthung der Gesamtergebnisse der vorgeschichtlichen Untersuchungen unter den grossen historischen Entwicklungsgesichtspunkten ist zuletzt durch Karl Lamprecht im ersten Bande seiner Deutschen Geschichte geschehen.

In der Kunstgeschichte ist die Kluft zwischen der kunsthistorisch-archäologischen und der prähistorischen Forschung noch nicht überbrückt. Zwischen dem zeitlichen Anfang der einen, dem Ende der anderen liegen Jahrhunderte. Und doch erscheint es möglich, auch diese beiden divergirenden Disciplinen in eine Reihe zu bringen, die Embryologie der karolingischen Kunst fordert dies sogar gebietend. Ansätze zur Behandlung des neutralen Grenzgebietes, das etwa die Zeit vom 4. bis 8. Jahrhundert umfasst, finden sich in der That in einer Reihe von Fachlitteraturen vor. Es gilt nur die allenthalben zerstreuten Publicationen zu sammeln, die Untersuchungen nebeneinander zu stellen, ihre Resultate zu combiniren und für die historische Behandlung der ganzen Periode zu Grunde zu legen. Man hat sich in der archäologischen Welt Deutschlands gewöhnt, die französische und italienische Fachlitteratur reichlich, die englische wenig, die spanische weniger, die skandinavische und ungarische so viel wie gar nicht heranzuziehen. In diesem Falle liegen die Ansätze zur Lösung des Problems gerade in der relativ unbeachteten skandinavischen und ungarischen Litteratur. Die dänisch-norwegische und die schwedische archäologische Litteratur mit den ausgezeichnet redigirten Fachzeitschriften können für die Kunstgeschichte des Mittelalters nicht mehr entbehrt werden. Skandinavien ist auch in seiner Fachlitteratur in seine klassische Periode eingetreten. Geringere Zerfahrenheit in den Zielen und Aufgaben, grössere Einheitlichkeit in der Methode, grössere Straffheit in der kritischen Disciplin. Montelius, Undset, Hazelius, Hildebrand — das sind Namen, die in dem europäischen Concert

gehört werden wollen. Neben ihnen sind es zwei Ungarn, Hampel und Henszlman, die die grundlegenden Linien gezogen haben, auf denen ein Weiterbau möglich ist. Eine blossе Vereinigung der Resultate, die auf den acht Sprachgebieten selbständig, zum grossen Theil ohne die Parallelforschungen im Nachbarlande zu kennen, erzielt worden, giebt schon das Gerippe der ganzen Entwicklung an und steckt die Grenzen ab.

Das künstlerische Material, das für diese Periode in Betracht kommt, kann weder Architektur noch Malerei sein, sondern nur Plastik, aber Plastik im weitesten Sinne, d. h. alle ornamentalen und figürlichen Darstellungen, die sich nicht in einer Ebene bewegen, aber diese in allen Techniken und allen Materialien. Die einzelnen Gruppen der Steinplastik, der Metallurgie, der Elfenbeinplastik ergänzen sich allenthalben und gestatten Rückschlüsse und Parallelen. Und gerade das Ueberwiegen der einen Technik über die andere giebt die wichtigsten Aufschlüsse über die specielle Begabung eines Stammes für eine specielle Technik und das Alter derselben.

Die Untersuchung wird nach rückwärts im Krebsgang zu erfolgen haben. Aus der genauen Kenntniss und der vollständigen Beherrschung des Materials der karolingischen Kunst heraus ist vorsichtig zurück zu tasten; die im 9. Jahrhundert beobachteten, fixirten, genau umrissenen Elemente, aus denen sich das Bild zusammensetzt, sind aufzulösen, auszusecheiden, einzeln in ihrer Entwicklung zu untersuchen und in ihren Keimblättern blöszulegen. Die karolingische Kunst ist ein grosses Conglomerat, das eine ganze Reihe der verschiedensten Elemente in sich aufgenommen hat. Diese Zusammensetzung geschieht aber nicht erst im 9. Jahrhundert; der Boden war nicht nur gedüngt, der Stamm war schon aufgeschossen, der ausschlagen sollte. Es leuchtet sofort ein: gelingt es, vom 9. Jahrhundert rückwärtsschreitend, das allmähliche Zuströmen der Elemente, ihren zeitlichen Ursprung, ihre Abkunft festzustellen, so ergiebt sich sofort auch ein neuer Gesichtspunkt für die karolingische Kunst. Der Fortschritt, den diese bedeutet, ist ein relativer, die Grösse des Fortschrittes ergiebt sich erst, wenn genau constatirt werden kann, was vor ihr auf dem Platze stand. Es ist eine Aufnahme des künstlerischen Kassenbestandes der Merovingerzeit nothwendig, um die unter den Karolingern zugeströmten Summen — nicht nur neue, sondern auch fremde Münzsorten, *recentes et novae* — abmessen zu

können. Eine solche Inventarisierung des künstlerischen Nationalvermögens versucht die nachfolgende Studie zu geben. Sie bietet keine Geschichte der mitteleuropäischen Plastik durch die vier Jahrhunderte hindurch, auch keine Fundchronik, sie will nur das Material für weitere Untersuchungen zusammentragen und zugänglich machen und in grossen Zügen den Versuch unternehmen, die Verbindung der Kunst des 9. Jahrhunderts mit der Kunstthätigkeit im Zeitalter der Völkerwanderung herzustellen und diese Periode mit der gleichen Methode der Stilkritik zu behandeln wie die folgende.

Die Stilkritik hat es hier in erster Linie mit Ornamentkritik zu thun. Für die Geschichte der Ornamentik ergeben sich durch die Verbindung der beiden künstlich getrennten Disciplinen ganz neue Grundsätze und Gesichtspunkte und durch die gleichmässige Heranziehung der fremden Fachlitteraturen ein unausgenutztes, fast jungfräuliches Material. Die glänzenden Analysen, die die karolingische Ornamentik durch Hubert Janitschek, die angelsächsische durch Romilly Allen gefunden, finden nur um Jahrhunderte zurück ihre Parallelen in den Untersuchungen von Sophus Müller und Oscar Montelius — zwischen beiden Gruppen liegt Brachland. Im vorliegenden Falle ist die Geschichte der Ornamentik nur Mittel zum Zweck, nicht Zweck selbst und kann damit nur accessorsch behandelt werden.

Die Methode der rückwärts gewandten Untersuchung war die Neuerung, die Lindenschmit in die prähistorische Untersuchung einführte — von seinen ersten Specialuntersuchungen bis zu der letzten Zusammenfassung hat er sie mit gleichem Erfolg für die merowingische Zeit gehandhabt. Nur wird die Darstellung wieder den umgekehrten Weg einschlagen, um von dem Primitiven zu dem Vollkommeneren vorzuschreiten. Die nordische Schule unter Worsaae schied nach den Materialien, die deutsche unter Lindenschmit nach den Gegenständen, die aus diesem Material gefertigt. Für die kunsthistorische Untersuchung müssen wir einen Schritt weitergehen und nach den Ornamenten und Darstellungen auf den Gegenständen scheiden. Der künstlerische Gesichtspunkt, der Gedanke, ästhetische, auf Stilvergleichung beruhende Werthurtheile einzuführen, ist in der archäologisch-prähistorischen Forschung noch kaum geltend gemacht worden, im Grunde genommen nur von dem Iren George Petrie.

Die zwischen der Zeit des römisch-germanischen Stiles und

den ersten nationalen germanischen Kunstepochen vermittelnde Kunstthätigkeit zeigt so verhältnissmässig gleichmässige Züge, dass sie den gemeinsamen Namen des Völkerwanderungsstils erhalten hat. Sein Ursprung führt nach Ungarn, in das Land der archäologischen Wunder, wie es Ingvald Undset<sup>1)</sup> genannt hat. In den Bezeichnungen der nationalen Stile vom 6.—8. Jahrhundert herrscht geringere Einigkeit. Hildebrand<sup>2)</sup> verwirft den Ausdruck einer merowingischen Kunst, der von de Lasteyrie und von Lindenschmit gemeinsam aufgestellt worden, weil eine Cultur nach dem Volke, nicht nach der Regentendynastie zu benennen sei. Aber auch die karolingische Kunst, an deren Bezeichnung nicht zu rütteln ist, verdankt ihren Namen der Dynastie. Die Bezeichnung merowingische Kunst hat ihre Berechtigung, wenn sie lediglich für die Thätigkeit der Franken während der Herrschaft der Merowinger angewendet wird, und neben ihr eine burgundische, eine westgothische, eine allemannische, eine langobardische, eine avarische Kunst angenommen werden. Die Namen latino-barbarisch, den Raffaele Cattaneo<sup>3)</sup> für langobardisch, latino-byzantinisch, den José Amador de los Rios<sup>4)</sup> für westgothisch vorgeschlagen, erscheinen weniger treffend, eindeutig, genau abgegrenzt. Für die britischen Inseln wird seit Westwood und Allen eine celtische Kunst constatirt. Die Bezeichnungen irisch und angelsächsisch sind auch hier eindeutig. Der Name celtisch steht in Deutschland in schlimmem Geruch: es erscheint angebracht, jeden Anklang an die kaum begrabene Celtomanie, die ein grausamer Dilettantismus in Deutschland eingeführt, zu vermeiden.

---

1) Ingvald Undset, *Études sur l'âge de bronze de la Hongrie*. Christiania 1880, p. 5.

2) Hildebrand, *Das heidnische Zeitalter in Schweden* S. 23. Gegen den gleichen Missbrauch des Namens wendet sich Henszlman, *Étude sur l'art gothique* i. d. *Compte-rendu de la VIII. session du congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*. Budapest 1876. I, p. 501.

3) Raffaele Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venezia 1889.

4) Don José Amador de los Rios, *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*. Madrid 1861.

---

### Die Kunst der Gothen und der Völkerwanderungsstil.

Das Problem einer Völkerwanderungskunst und eines Völkerwanderungsstiles ist zuerst von De Lasteyrie aufgeworfen worden, der zum erstem Male die zerstreuten Denkmale des 4.—8. Jahrhunderts unter einheitlichen Gesichtspunkten zu betrachten versuchte<sup>5)</sup>. Er stellte sofort die Kunst als eine einheimische und als geistiges Eigenthum der Barbaren hin, die sie auf ihren Zügen von Osten nach Westen allmählich auf ganz Europa ausgedehnt hätten. Ihm steht Labarte gegenüber, der den Ursprung der bedeutsamsten Werke dieser Gattung auf Byzanz zurückführt. Nach ihm sind alle die grossen goldenen Schmuckstücke aus den Gräbern der Völkerwanderungszeit Werke byzantinischer Goldschmiede, die als die üblichen Neujahrgeschenke, *strenae*, die auch Jordanes erwähnt, zu den germanischen Fürsten der Barbarenländer kamen<sup>6)</sup>. Der Hypothese fehlen vor allem die monumentalen Belege: wir haben keine Vorstellung von den byzantinischen Goldschmiedearbeiten des 3.—5. Jahrhunderts — fast das einzige erhaltene oder bis jetzt bekannte Materiel besteht aus Münzen und Bullen. Zuletzt ist die ganze Gruppe dieser Denkmäler von de Baye behandelt worden<sup>7)</sup>.

Die frühesten Funde weisen auf einen anderen Ausgangspunkt dieser Kunst als Byzanz. Die ältesten Denkmäler in der skythischen Sammlung der Eremitage in Petersburg, der grosse Fund von Petreosa, der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós stehen da in der ersten Reihe. Schon die älteste Arbeit, das grosse kostbare Diadem der Eremitage, das in Novo-Tscherkask am Don gefunden wurde, zeigt die Darstellungen des Elenthieres und des kaukasischen Steinbockes, beides Thiere, die in Griechenland unbekannt waren, während sie zu den

5) Ferd. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*. Paris 1877, p. 55. *L'orfèvrerie barbare* und in seinem später erwähnten Werke über die Kronen von Guarrazar.

6) J. Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge*. Paris 1864. I, p. 15; Ders., *Recherche sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*.

7) J. de Baye, *Études archéologiques*. I. *Époque des invasions barbares. Industrie anglo-saxonne*. Paris 1889. II. *Industrie Longobarde*. Paris 1888; Ders., *L'archéologie préhistorique* (Bibl. scientifique contemporaine). Paris 1888. Dazu E. Ferrario im *Archivio storico Italiano* 5. serie I, p. 361; *Le moyen-âge* I, p. 152.

typischen Bewohnern des alten Scythiens gehörten<sup>8)</sup>. Der Schatz von Petreosa steht in unmittelbarer Nähe der Hauptstücke der Eremitage<sup>9)</sup>. Die Gefässe zeigen an den Henkeln aufsteigende Löwen, daneben erscheint der Adler. Dann aber tritt zum ersten Male hier jene Gattung des Zellenglasemails voll ausgebildet auf, — auf kaltem Wege in die Zellen zwischen aufgelöthete, auf der scharfen Kante stehenden Goldbändchen eingesetzte Glasstückchen — die *verroterie cloisonnée*, die das Charakteristikum aller dieser Goldschmiedearbeiten bis zum 8. Jahrhundert bildet<sup>10)</sup>. Diese Alman-

8) Die Krone ward 1864 in dem Tumulus von Khokhlach bei Novo-Teherkask im Gebiete der Donkosaken gefunden. Vgl. Odobescu, *Cunun'a mare d'in thesaurulu de la Novo-Cercask*. Bukarest 1877. Abb. bei Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée* II, pl. D; *Gazette des Beaux-arts* 2. pér. XXV, p. 37. Die Schätze der Eremitage sind zum grossen Theil publicirt in den *Antiquités du Bosphore Cimmerien conservées au musée Impér. de l'Eremitage*. St. Petersburg 1854 u. d. *Petersburger Compte-Rendus von 1858—1880*. Ueber die ganze Gruppe dieser Denkmäler vgl. Mac Pherson, *Antiquities of Kertch*. London 1857; A. Odobescu, *Antichitati Scythice*. Bukarest 1879. Ueber die Funde von Kertch, aus d. 4. Jh., jetzt i. d. Sammlung John Evans vgl. J. de Baye, *Les bijoux gothiques de Kertch* i. d. *Revue archéol.* 3. sér. XI, p. 347; G. Bapst i. *Bull. de la soc. nat. des antiquaires de France*, séance du 2. février 1887; F. Bayern, *Contribution à l'archéologie du Caucase*. Lyon 1882.

9) *Histoire du travail à l'exposition universelle de l'an 1867*, p. 163; Neumeister in der *Archäologischen Zeitung* 1872 p. 135; Boek, *Der Schatz des Westgothenkönigs Athanarich* i. d. *Mittheil. der K. K. Centralcommission* 1858, S. 105; R. Virchow, *Der Goldfund von Petreosa* i. *Correspbl. f. Anthropologie* XVI, S. 138.

10) Ueber d. Technik vgl. am ausführlichsten De Linas und De Lasteyrie, ausserdem die ergänzenden Bemerkungen von Lindenschmit. Die Substanz bestand in den meisten Fällen aus dünnen Glasblättchen. Solche sind nachgewiesen an den — unten zu nennenden — Waffenstücken von Tournay und Pouan, an dem Gefässe von Saint-Maurice-en-Valais, den Kronen von Guarrazar. Charakteristisch für die merowingische Goldschmiedekunst sind dann die ausserordentlich dünnen Goldblättchen (Texier, *Essai hist. et descriptif sur les argentiers et émailleurs de Limoges* i. d. *Mém. de la soc. des ant. de l'Ouest* 1842, p. 92). Nur ausnahmsweise finden für die Glasstückchen Granaten Verwendung, so an einigen Fundstücken von Pouan (Peigné-Delacourt, *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*, p. 3) und an den Beschlägen einer Art Börse, die 1855 zu Envermeu gefunden ward (Cochet, *Sépultures gauloises, romaines* p. 185, 268). Vgl. Ch. de Linas i. d. *Revue de l'art*

dinverzierung mit Granaten oder Glasstückchen kehrt dann wieder bei dem grossen Goldfund von Nagy-Szent-Miklós<sup>11)</sup> und bei einer

chrétien VIII, p. 131. Auch in den mittelalterlichen Quellen erscheint diese Art des Glasemails so sehr als das Charakteristikum der ganzen Goldschmiedekunst, in der sie verwendet ward, dass sie geradezu der Kunst den Namen leihen musste. Die Kunstfertigkeit des Bischofs Eligius wird von dem Mönch von S. Denis bezeichnet als *gemmae et inclusoris subtilitas*, Suger nennt sie *opus inclusorium*. Der Ausdruck wird in den Glossaren von Jean de Gènes und Guillaume le Breton, in dem arabo-lateinischen Glossar von Ugucione erläutert mit: *gemmas auro concludere*, d. h. in Goldlamellen Glasstücke und Granaten einzusetzen. Im J. 1063 wird das Glasemail bezeichnet als *olovitreus* (Yepes, *Cronica de la Orden de san Benito IX. Append. fol. 461<sup>b</sup>*), nach De Los Rios, *El arte bizantino en España* p. 149 identisch mit *vidrio taraceado*. Vgl. De Linas a. a. O. p. 250. Es scheint, dass die ersten Künstler, die an den Gestaden der Donau sich in dieser Technik versuchten — die ersten Anfänge finden sich auf der Adlerfibula des Athanarichschatzes von Petreosa — auf byzantinischen und orientalischen Einflüssen fussten, möglicherweise auf persischen. Die bekannte Chosroesschale in Paris mit ihrem ausgebildeten *émail cloisonné translucide* legt diese Vermuthung sehr nahe. Vgl. Longpérier, *Explication d'une coupe sassanide inédite i. d. Annales de l'institut archéol. de Rome XV, 1843, p. 100*; Ders., *Notice sur quelques monuments émaillés du moyen âge Paris 1842 p. 13*. Nach Millet, *le trésor sacré de Saint-Denys. Paris 1640. p. 129* ward die Schale von Karl dem Kahlen geschenkt. Ein entsprechendes Gefäss aus der Walachei befindet sich im Antikenkabinet zu Wien. Ueber den Process genau Fr. Bock, *Kleinodien des heil. röm. Reichs S. 78*; Cellini, *Trattato dell' Oreficeria. Mailand 1811. III, p. 41*; Arnold Ipolyi in dem im Auftrage der Akademie herausgegebenen grossen Prachtwerke über die ungarische Königskrone: *A magyar szent korona és koronázási jelvények története és mûleirása. Dazu Századok 1877, p. 548*.

Für den östlichen Ursprung des Emails — aus Asien — hat sich auch Tischler ausgesprochen und darauf fussend überhaupt all diese Kunstwerke der Völkerwanderung dem weiteren Osten zugewiesen (O. Tischler, *Beitr. zur Geschichte des Sporns, sowie des vor- und nach-römischen Emails: Mittheilungen d. Centralcommission XIX, S. 162*; Ders., *Korrespondenzblatt d. deutschen Ges. f. Anthropologie XX, S. 194*).

11) Josef Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós i. d. Ungarischen Revue V, S. 161, 598*; VI, S. 433, 637; dazu *Repertor. XI, S. 173*. Er ward 1799 am Ufer d. Aranyka gefunden. Vgl. Schönwieser, *Noticia Hungaricae rei nummariae. Budapest 1801, p. XLII*; Hajdan és Jelen 1847 IV/V, 4; Römer i. d. *Archaeologiai Közlemények V, 1865, p. 131*; *A magyar történeti ötvösmü-kiállítás laystroma 1884*. Die Inschrift bei Dietrich, *Runeninschriften eines gothischen Stammes auf den Goldgefässen des Banater Fundes i. d. Germania XI, S. 177*.



ganzen Fülle von grösseren und kleineren ungarischen Funden, vor allem aus den Grabfeldern von Ordás<sup>12)</sup>, Szeged-Oethalom<sup>13)</sup>, Nagyfalu<sup>14)</sup> und den von Wilhelm Lipp aufgedeckten Grabfeldern am Plattensee, zu Keszthely, Dobogó, Pahók und Fenék<sup>15)</sup>, zu Szilágy Somlyó<sup>16)</sup>. Die bedeutendsten Stücke vereinigt jetzt das ungarische Nationalmuseum zu Budapest. Ausser der verroterie cloisonnée mit Glasschmuck und Damascirung finden sich eine Reihe von Thieren als Ornamentmotive, eine Art Hund, Hirsche, Widder — und dann als Entlehnung der hockende und kauernde Greif. Die ältesten

12) Tergina im *Archaeologiai Értesítő* XIV, p. 336.

13) Varázséji im *Archaeologiai Értesítő* XIV, p. 323.

14) J. Hampel ebenda N. F. I, p. 156.

15) Die ausgedehnten Grabfelder wurden nacheinander von dem würdigen Prämonstratensermönch Wilhelm Lipp geöffnet und in ausführlicher Beschreibung, leider mit ungenügendem Vergleichsmaterial, publicirt. Vgl. W. Lipp, Die Gräberfelder von Keszthely i. d. Ungarischen Revue I, 429; VI, S. 1; VII, S. 251, 314; Ders. i. Correspondenzbl. des Gesamtver. d. deutsch. Geschichtsvereine XXXIII, S. 81; über das Grabfeld von Dobogó ebenda II, S. 523; Ders., Die Metallarbeit in Pannonien im Zeitalter der Völkerwanderung i. d. Ungarischen Revue IV, S. 259. Vgl. auch den Bericht i. d. *Archaeologiai Közlemények* III, p. 37. Die kleineren Funde sind leider ziemlich zerstreut, im Besitz des Herrn Arpad Chák zu Keszthely, im Museum zu Steinamanger, im Eisenburger Comitatsmuseum und in der gräflichen Bibliothek zu Keszthely. Es befinden sich in der Umgegend noch weitere Grabfelder, die noch nicht geöffnet worden, alle in der Nähe des Badeortes Héviz. Vgl. auch W. Lipp, *A Keszthelyi Sirmezök. Kiadja a Magyar tud. Akadémia archaeologiai bizottsága.* Budapest 1884. Nach den gefundenen Bronzemünzen gehören die Schmuckstücke vom Plattensee der 2. Hälfte des 4. Jh. an und können weder viel jünger noch älter sein als die Regierung Gratians und Valentinians III. Auf Grund der Ausgrabungen von Keszthely verbindet Fligier (Ueber die Herkunft der Sarmaten i. *Archiv f. Anthropologie* XVIII, S. 302) Müllenhoffs Darstellung der Skythen als Germanen mit der Neumanns als Mongolen und sucht sie als germanisches Volk mit zahlreichen uraltaischen Elementen darzustellen. Gegen die ganz unwissenschaftliche Arbeit von Joh. Fressl, *Die Skythen-Saken, die Urväter der Germanen.* München 1885 (Dazu *Philolog. Wochenschrift* VI, S. 1310; *Ausland* XLIX, S. 979) vgl. Fr. Soltau, *Zur Erklärung der Sprache des Volkes der Skythen.* Berlin 1886.

16) F. v. Pulzky, Studien über Denkmäler der Völkerwanderungszeit: *Ungarische Revue* IX, S. 465, 721. Ders. i. d. histor. Abhandlung der ungar. Akademie XIV, 1. Ueber den Fund von O-Szőny vgl. Br. Bucher, *Bronzeschmuck aus der Völkerwanderungsperiode: Zeitschr. f. christliche Kunst* 1891, S. 227.

durch Münzen datierbaren Funde von Osztrópataka<sup>17)</sup> gehören schon dem 3. Jahrhundert an, der Schatz von Nagy-Szent-Miklós befand sich bereits im 5. Jahrhundert im Besitz der Gepidenfürsten Bouela

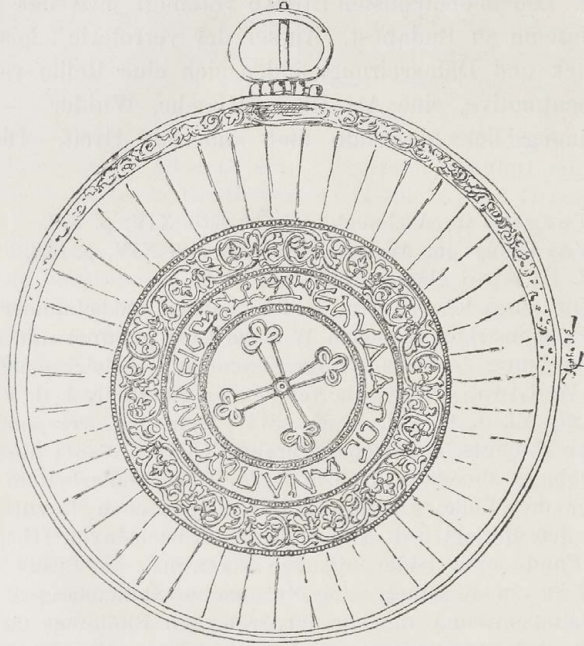


Fig. 1. Schale von Nagy-Szent-Miklós.

und Boutaoul (Fig. 1 und 2 nach Hampel). Er hat den Namen Schatz des Attila erhalten<sup>18)</sup>, wie der Fund von Petreosa mit dem Namen des 381 gestorbenen Gothenkönigs Athanarich verbunden

17) *Archaeologiai Közlemények* V, p. 11.

18) Schon Franz Pulszky, *Vorhistor. und andere Funde*, Vortrag geh. am 16. Juni 1878 in d. öffentl. Gesamtsitzung d. ungar. Akademie, wies ihn zuerst den Hunnen zu. Salaman hat in einer Studie über die Residenz Attilas in Századok (Jahrhunderte) 1881, p. 1—39 es wahrscheinlich gemacht, dass diese in der Nähe des heutigen Szeged gelegen hat. *Ungar. Revue* VI, S. 480. In einem Aufsätze von Kol. Thaly über alte ungar. Kunstgegenstände im Besitz der Magnatenfamilien in Századok XX, 1886, p. 1 wird der Schild Attilas von Stahl erwähnt, zuletzt in der Schatzkammer der Rákóczy zu Sáros-Petak, seitdem verschollen.

worden ist. Dem Ungarn Josef Hampel gebührt das Verdienst, die These De Lasteyrie's aufgegriffen und zu einem gewissen Abschluss gebracht zu haben<sup>19)</sup>. Der Ursprungspunkt dieses eigenthümlichen Stiles ist der Osten, aber nicht Byzanz, sondern die Landschaften nördlich des Schwarzen Meeres. Von hier gehen die beiden grossen Strömungen der Völkerwanderungskunst aus, die nördliche, welche von den Gothenstämmen getragen wird, die aus ihren Sitzen im nördlichen Skythien direkt nach Westen wanderten, ausserdem von den Langobarden und Franken, und die südliche, die eine zweimalige Einwirkung der antiken Traditionen erfährt, erst an den Gestaden der Ostsee durch römische Handelswaren, das zweite Mal an den Sitzen am Schwarzen Meer, wohin die Gothen nach ihrer Wanderung nach Norden zurückgekehrt waren. Die Entstehung des gemeinschaftlichen skythischen Stiles als eines ornamentalen Stiles, in der Zone zwischen Dnjepr und Pruth würde nach De Lasteyrie und Hampel übereinstimmend vor dem Eintritt der Völkerwanderung anzusetzen sein. Als die eigentlichen Träger des Stiles sind durch Henszlman die Gothen hingestellt worden<sup>20)</sup>, und seit die Figuren von Yecla in Spanien als gothische Arbeiten anerkannt worden<sup>21)</sup>, ist die Ausdehnung ihrer Kunstthätigkeit bis

19) Zuerst in 'Műtörténetünk és az őtvösművelés' in Budapesti Szemle 1885, Aug., worin er noch Ungarn als das Land der Stilvermischung hinstellte, dann in „Die hauptsächlichsten Kunstströmungen der Völkerwanderungszeit“ i. d. Ungarischen Revue VI, S. 637.

20) Henszlman handelte zuerst über die Gothenkunst im Album der Wiener Amateurausstellung 1873, dann in Tamulmányok a góthok művészetről. Budapest 1874; Zur Kunst der Gothen i. d. Mittheil. d. K. K. Centralcommission XIX, S. 128. — Endlich Henszlman, l'âge du fer, étude sur l'art gothique i. d. Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Compte-rendu de la VIII. session. Budapest 1876. I, p. 501.

21) Die 15 Statuen — alle en face, in reicher Tracht, mit hohen Mützen und geflochtenen Zöpfen — die Arme anliegend, in den Händen am Gürtel ein Gefäss haltend — erschienen 1873 auf der Weltausstellung von Paris. Vgl. Memoria sobre les notables escavaciones heihias en el Terro delos Santos publicada por los P. P. Escolapios de Yecla. Madrid 1871. Drei ähnliche Figuren wurden bei Bamberg gefunden (Lindenschmit, Die Alterthümer unserer heidaischen Vorzeit II, H. II, Taf. 5). Ein solches Gefäss hält die sitzende Frauengestalt auf der grossen Schale aus dem Schatze von Petreosa in Händen (Mittheil. d. Centralcommission XIII, S. 108, Fig. 2), endlich findet sich eine ganz gleiche Gestalt als Griff

in die spanische Halbinsel nachgewiesen<sup>22)</sup>. Die ganze Kunst ist von Anfang an durchsetzt mit klassischen Reminiscenzen, die antike Mythologie findet überall, nur völlig unverstanden, ihre Stelle — am reichsten in den Werken der südlichen Gruppe. Die grossen Prachtgefässe von Nagy-Szent-Miklós<sup>23)</sup> (Fig. 2) und die Goldplatten von Fenék<sup>24)</sup> mit den Darstellungen der Jahreszeiten: das sind Werke, die sich direkt an die griechischen Arbeiten des 4. Jahrhunderts vom Pontus anschliessen. Ebenso stammen eine Reihe von Thierfiguren, vor allem Löwe und Greif, aus der Zeit des Aufenthalts der Gothen am Dniester und Dnjepr — sie sind dort noch an Ort und Stelle in derselben barbarischen Uebearbeitung im Dolgaia Moguila, im Tolstaia Moguila und im Kurgan von Krasnokutsk bekannt geworden<sup>25)</sup>. Eine Reihe anderer Objekte zeigt sodann barbarische Darstellungen, die den griechischen Vorbildern schon ferner stehen, so vor allem die Reliefsilberschale aus Kertsch in der Sammlung des Grafen Stroganoff<sup>26)</sup> mit der Abbildung eines zehenden gothischen Hochzeitspaares, zweier Männer, die ein Schwein abstechen — daneben aber als antike Tradition Zeus — und eine Silberhydria und ein Silbereimer mit Reliefdarstellungen in der skythischen Sammlung der Eremitage<sup>27)</sup>. Die Kostüme der Krieger

---

an einem Messer im Museum zu Kopenhagen (Worsaae, Nordiske oldsager pl. XXXV, Fig. 166; Lubbock, Prehistorik times. London 1869. p. 34.

Dieser Brauch des Gefässes am Gürtel ist aber ein nachweisbar gothischer und stammt aus dem südlichen Skythien. So schon Herodot IV, c. 8. Aber auch später berichtet Rubriquis, der 1253 von König Ludwig v. Frankreich an den Hof des tartarischen Grosskhans geschickt wird: Comani faciunt magnum tumulum et erigunt ei statuum versa facie ad orientem, tenentem ciphum ad umbilicum (Recueil de voyages et de mémoires. Paris 1839. IV, p. 237). Aehnliche Figuren noch jetzt dort vorhanden (Dubois, Voyage au Caucase. Neuchâtel 1839. Série d'archéologie pl. 31).

22) Die Vermuthung war schon früher, nur unbegründet ausgesprochen worden von Fr. Bock, Die Kleinodien d. h. röm. Reichs S. 178; De Lasteyrie, Description du trésor de Guarrazar p. 33.

23) Ungarische Revue VI, S. 473.

24) Ungarische Revue IX, S. 172. 173.

25) Recueil d'antiquités de la Scythie. pl. III, IV, XXIV, XXV.

26) Gerhard i. d. Archäologischen Zeitung 1843, Nr. 10.

27) Koehne i. d. Mémoires de la société d'archéol. de St. Pétersbourg I, p. 1—66; Antiquités du Bosphore Cimmerien. Atlas pl. XXXIX, XL—XLII, Text I, p. 251, 266.

auf den grossen Vasen und Gefässen von Nagy-Szent-Miklós sind zum Theil ausgesprochen gothisch. Alle diese grossen Prachtstücke enthalten neben einander orientalische Reminiscenzen in einer Reihe von Thierdarstellungen, klassisch-griechische Einflüsse in den figür-

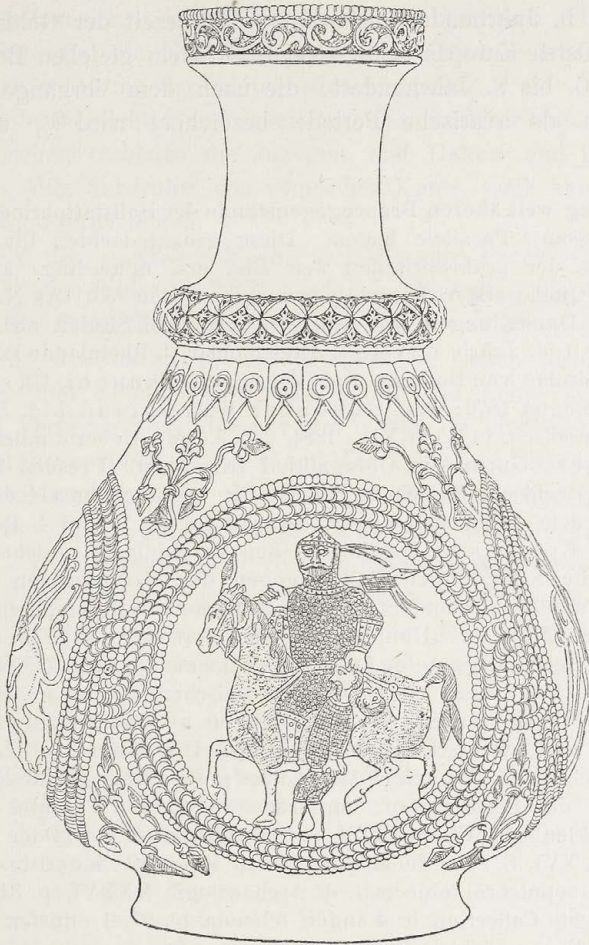


Fig. 2. Prachtgefäss von Nagy-Szent-Miklós.

lichen Darstellungen und einheimisch gothisches Erbtheil in den Ornamentmotiven, die aber wiederum mit klassischen vermischt werden <sup>28)</sup>.

28) In einem ähnlichen Verhältniss zur griechischen Kunst stehen

Als sicheres Resultat — zumeist die wissenschaftliche That Josef Hampels — kann angenommen werden eine Periode des skythischen Stiles, der Urform und des Ausgangspunktes der verschiedenen nationalen Völkerwanderungsstile vom Ende des 2. bis Anfang des 4. Jahrhunderts und eine Periode des gothischen Stiles im 4. und 5. Jahrhundert. An diese Blüthezeit der Goldschmiedekunst im Osten Europas schliesst sich auf dem gleichen Boden eine Zeit vom 6. bis 9. Jahrhundert, die nach dem Vorgange Franz Pulszkys als avarische Periode bezeichnet wird<sup>29)</sup>, und diese

---

die durchweg weit älteren Bronzegegenstände der Hallstattperiode, die hier eine interessante Parallele bieten. Diese grossgedachten Illustrationen des Lebens der prähistorischen Zeit sind erst neuerdings als kulturhistorische Quelle ersten Ranges gewürdigt worden (Julius Naue, Die figürlichen Darstellungen auf Gürtelblechen und Situlen aus der Hallstattperiode i. d. Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. i. Rheinlande LXXXII, 1). Ueber die Situlae von Bologna und Watsch vgl. Zannoni, Gli scavi della Certosa. Bologna 1876; Graf Gundaker-Wurmbrand i. d. Mittheil. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien XIV, 1884, 2. u. 3. Heft. Ueber ähnliche Funde: A. B. Meyer, Gurina im Obergailthale (Kärnthen). Dresden 1885. Ich halte die griechische Entlehnung noch für bedeutender als dies Naue thut. Auf dem Bronzeimer von Bologna ist die 1. und 4. Reihe reine Kopie, die Krieger sind fast überall den Vasenbildern entlehnt; eigene ursprüngliche Schöpfungen sind dagegen die Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben, besonders die Männer mit den breitkrämpigen Jesuitenhüten. Der Fund im „Hunnengrabe“ zu Merseburg (B. Dorow, Altes Grab eines Heerführers unter Attila, entdeckt am 18. April 1750 bei Merseburg. Halle 1832) kann nicht zu den gothischen oder avarischen Denkmälern gerechnet werden; die Zeichnungen auf den Seitenwänden der Steinkiste sind wahrscheinlich slavischen Ursprungs (v. Ledebur, Allgem. Archiv für d. Geschichtskunde des preussischen Staates XI, S. 86).

Auch die Figuren auf den Bronzewagen von Peccatel (Jahrb. d. Ver. f. mecklenburg. Gesch. XXV, S. 372), Frankfurt a. d. Oder (Mecklenburg. Arch. XVI, S. 261), Judenburg (John Mitchell Kemble, On some remarkable sepulchral objects i. d. Archaeologia XXXVI, p. 349) in Mr. Payne Knights Collection in London (ebenda pl. 27, 1) dürfen nicht in den Kreis dieser prähistorischen Illustrationen gezogen werden, da die Arbeiten durchweg etruskischen Ursprungs sind. Vgl. Lindenschmit, Alterthümer unserer heidn. Vorzeit II, Heft 3; Raffaele Garrucci, Remarks on a bronze object found at Lucerna i. d. Archaeologia XLI, p. 275; Onofrio Bonghi i. Bull. de l'inst. de correspondance archéologique 1830, p. 15.

29) Franz Pulszky, Von den ungarländischen Funden der Avarenzeit i. d. Abhandlungen der 2. Classe d. Ungar. Akademie 1874. Bd. III,

findet endlich ihre Fortsetzung und ihren Abschluss in der 4. Periode, dem Zeitalter der ungarischen Heidenzeit<sup>30)</sup>, vom 9. bis 11. Jahrhundert, mit den Funden aus Vereb, der Puszta Bene, Pilin, Csongrád, Szolyva.

Der Begriff der gothischen Kunst ist selbstverständlich mit Reserve aufzunehmen — er ist zu einem geringen Theile auch Sammelname für die Kunstthätigkeit einer Reihe anderer Stämme: nur ist der gothische der weitaus dominirende.

Gleichzeitig lebten und arbeiteten aber in den Flussniederungen des gothischen Gebietes die Jazygen und Daken und im Norden Germanen, die, unberührt von römischer Kunst, noch zum Theil in der la Tène-Cultur lebten.

Neben den grossen goldenen und silbernen Prachtgefässen, für die griechische Bilder in Fülle vorlagen, enthalten die Grabfelder des Zeitalters der gothischen Kunst aber auch eine Reihe von Gegenständen für das häusliche und kriegerische Leben ihrer Besitzer, Gebrauchs- und Schmuckgegenstände, für die keine griechischen Vorbilder vorlagen und deren Form schon in der germanischen Ueberlieferung gegeben war. Es sind dies vor allem Fibeln, Schwertgriffe, Schildbuckel. Hier konnte die Stammesornamentik zuerst Platz greifen, hier gerieth sie in Kampf mit der griechischen Ornamentik. Der Schildbuckel von Herpály im Nationalmuseum zu Budapest<sup>31)</sup> — von einer Form, die für das erste Eisenalter typisch ist, zeigt an dem unteren cylindrischen Theile Verzierungen durch eine Reihe von Seepferdchen, die ganz der griechischen Kunst vom

---

Nr. VII; Ders., A magyarország avar leletéről 1874. Eine Uebersicht der Denkmäler von Henszlman in Magyarországi Régészeti Emlékek II, 2. 1875 und in F. Römer's Illustr. Führer i. d. Münz- und Alterthumsabtheilung d. ungar. Nationalmuseums. Budapest 1873. Vgl. auch Erdy Janos, Régiségtani Közlemények. Budapest 1858.

30) Es sind zumal Funde von Kleider- und Riemenverzierungen. Die Münzbeilagen boten hier eine Handhabe zur genaueren Datirung. Zusammenstellungen der für diese Periode in Betracht kommenden Funde von Varázseji im Archaeologiai Értesítő XIV, p. 331, ebenda N. F. III, p. 160. Die im Nationalmuseum aufbewahrten Funde in Römer's Führer. Der Fund von Pilin i. d. Archaeologiai Közlemények IX, 1873. Zusammenfassende Darstellung: Franz Pulszky, Néhány magyarországi ősmagyar leletről i. d. Akademischen Jahrbüchern XVI, 1878. Vgl. auch Catalogue de l'exposition préhistorique. Budapest 1876. p. 148.

31) Ungarische Revue VI, S. 665.

Pontus angehören, daneben aber am unteren flachen Rande ein Zangenmotiv mit Perlenverzierung, das ganz speciell Eigenthum der gothischen Zeit ist und beispielsweise an dem Grabmal des Theodorich zu Ravenna wiederkehrt. Dann kommen vor allem zwei Funde des 5. Jahrhunderts in Betracht, der Fund von Apahida<sup>32)</sup> und der Fund von Vetttersfelde<sup>33)</sup>. Der letztere, der von Furtwängler noch als eine griechische Arbeit vom Norden des Schwarzen Meeres angesehen worden, muss jetzt, zumal nach den Ausgrabungen an den Ufern des Plattensees, gleichfalls der gothischen Kunst zugewiesen werden. Es finden sich nun hier eine Reihe von Ornamentmotiven, die auf den gemeinsamen Ornamentenschatz der germanischen Völker zurückgehen, und die sich gleichzeitig in anderen mitteleuropäischen Schöpfungen aus dem Gebiete der Metallurgie vorfinden.

Es ist hier ein Ausblick auf die Geschichte der Ornamentik und ein kurzer Ueberblick über die letzten wissenschaftlichen Untersuchungen nothwendig. Die Theorie Hampels läuft darauf hinaus, dass die eine Hälfte der am Schwarzen Meer sesshaften und dort technisch gebildeten Völkerschaften nach Norden gezogen und dort am Gestade der Ostsee die römische Kunst, d. h. die römische Importkunst kennen lernte, um mit diesem doppelten fremden Erbtheil dann den Weg nach Südwesten anzutreten.

Die ältere Theorie der Skandinavier, das durch Thomsen eingeführte, durch Worsaae begründete Dreiperiodensystem — Stein-, Bronze-, Eisenzeit — das durch die Einführung dreier verschiedener Völker als Träger dieser Culturen gestützt wurde, ist durch die deutschen Untersuchungen, zumal die Lindenschmits, bedenklich erschüttert worden. Für Mitteleuropa selbst lässt sich mit Genauigkeit nur von einer Steinzeit und einer Metallzeit reden — für den skandinavischen Norden und die Ostseeländer hat die Einführung zweier oder dreier verschiedener Eisenzeitalter eine gewisse Richtigkeit. Für die kunstgeschichtliche Behandlung des

32) Finály Henrik, Az Apahidai lelet im Archaeologiai Értesítő IX, 1889, p. 305; Ders., i. d. Ungarischen Revue X, 1890, I, S. 761. Finály erklärt den Fund als Hort der Gepiden, die zwischen 450—550 in Dacien sassen, um das J. 480 u. d. Werk eines halb römischen Künstlers.

33) A. Furtwängler, Der Goldfund von Vetttersfelde. Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin 1883. Gegen die zu frühe Datirung Voss i. d. Zs. für Ethnologie XV, S. 487.



1. Jahrtausend ist die ganze, scharf zugespitzte Streitfrage von geringer Bedeutung: das Massgebende ist für sie der Wandel der Formen, das Material kommt nur in sofern in Betracht, als es durch seine Zusammensetzung und sein Verhalten gegenüber den Werkzeugen die Technik beeinflusste und damit eine Veränderung oder Bereicherung der Formenwelt hervorrief. Es ist die jüngere Eisenzeit, die hier noch in die Ornamentik der Völkerwanderungszeit hineinspielt.

Nach den letzten Untersuchungen von Undset<sup>34)</sup> nimmt die 1. Hälfte des jüngeren Eisenalters etwa die Zeit vom 4. bis 8. Jahrhundert ein.

---

34) Ingvald Undset, Das erste Auftreten des Eisens in Nord-europa; Ders., *Mindre bidrag om den yngre Jernalder i Norge i d. Aarbøger for nordisk Oldkyndighed och historie* 1889. 2. raekke. IV, p. 291. Ueber die frühere Umgrenzung der Perioden vgl. J. J. A. Worsaae, *Nordens Forhistorie*. Kopenhagen 1881. p. 112; Montelius i. d. *Kongl. Vitterhets historie och antiquitets akademis Månadsblad* 1880, N. 103, 104. Vgl. George Stephens i. d. *Aarbøger for nordisk oldkyndighed och historie* 1883, p. 320; 1884, p. 1. Ders. i. d. (Kopenhagener) *Mémoires de la société royale des antiquaires du Nord. nouv. sér* 1882/3, p. 289 in seiner ausserordentlich werthvollen Besprechung von Sophus Bugge, *Studier over de nordiske Gude-og Helsesagns Oprindelse*. Christiania 1881. Eine vollständige Uebersicht über die verschiedenen Streitfragen in Betreff der Datirung, interessant durch die Ansätze zu einer vergleichenden Ornamentkunde, bei J. J. A. Worsaae, *Fra Steen-og Bronzealderen i den gamle og den nye Verden in denselben Aarbøger* 1879, p. 249; Ders. i. d. *Mémoires de la soc. roy. des antiquaires du Nord* 1880, p. 1, 31. Am einfachsten und einleuchtendsten erscheint die Periode theilung bei O. Montelius, *Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit*. Berlin 1885. S. 75. Darnach: Aeltere Eisenzeit, 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. — 1. 2. H. 1.—5. Jh. n. Chr., Jüngere Eisenzeit 1. H. 5.—8. Jh., 2. H. 8.—11. Jh. Ueber die Schwierigkeiten und Probleme der zeitlichen Abgrenzung der vorhergehenden Bronzeperiode vgl. O. Montelius, *Om tidsbestämning inom bronsåldern med särskildt afseende på Skandinavien i d. Vitterh. Hist. och Antiqu. Akad. Handlingar* X, Stockholm 1885. Die sechs Einzelperioden hier von 1500—400 v. Chr. gerechnet. Eine klare Uebersicht über die Entwicklung der Ansichten über die Periodisirung geben zwei methodologische Arbeiten, S. Müller, *Nordens forhistoriske archaeologi* 1883/4 i. d. *Nordisk tidsskrift* VIII, p. 163, besonders über den Gegensatz von historischer und typologischer, speciell in Schweden betriebener Methode, und eine auch stilistisch glänzende Rede E. Vedels, *Tale ved Oldskriftsselskabets Jubilaecumsfest* 188.

Der Hauptschatz an ornamentalem Wissen war in der Hauptperiode der Bronzezeit im nördlichen Europa und zumal in Bronzewerken niedergelegt worden. Das ist der grosse Fond, mit dem in der Folgezeit bis zur Völkerwanderung weiter gewirthschaftet wird. Nun ist von Montelius<sup>35)</sup> vor allem ein Motiv als charakteristisch für diese Kunstthätigkeit nachgewiesen worden: die Spirale,

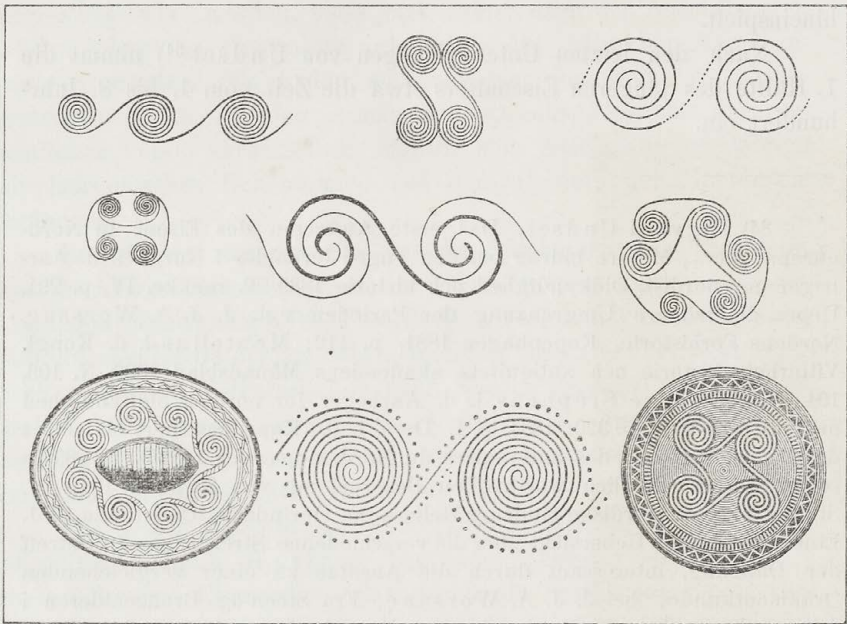


Fig. 3. Typische Formen der Spirale in der Bronzezeit.

in der Form der echten Spirale, der falschen Spirale und der offenen, zur Hälfte abgebrochenen Spirale (Fig. 3). Diese Spirale findet ihre eigentliche Heimath im Norden Europas, in Skandinavien<sup>36)</sup>

35) Oscar Montelius, Om den nordiska bronsålderns ornamentik och dess betydelse för frågan om periodens indelning i. Kongl. Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens Månadsblad 1881, p. 17. In 104 Figuren wird die Entwicklung der einzelnen Motive gegeben. Dazu O. Tischler, Ueber die Dekoration der alten Bronzegegenstände i. d. Mittheil. d. anthropol. Gesellschaft in Wien. N. F. II, 1883.

36) Ich führe nur einige Beispiele an, die für die Verwendung des

und England <sup>37)</sup>, vor allem auf einer Reihe von Prachtstücken des königl. Museums in Kopenhagen und auf den älteren englischen

Motivs in ganzen Gruppen charakteristisch sind. Die Spiralen in gerader Flucht aneinandergereiht: J. J. A. Worsaae, *Afbildninger fra det Kongelige Museum for nordiske oldsager*. Kopenhagen 1854. pl. 43, fig. 172; O. Montelius, *Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit* S. 44; *Atlas for norsk oldkyndighed fremstillende prøver fra Bronzealderen og fra Jernalderen*. Kopenhagen 1857. pl. I, 5. Dann die Spiralen im Kreise in sich selbst zurücklaufend (A. P. Madsen, *Afbildninger af danske oldsager og mindesmaerker*. Kopenhagen 1876. I, pl. III, Fig. 3<sup>b</sup>; *Svenska Fornminnesföreningens tidskrift* IV, p. 283; *Antiquitets Akademiens Månadsblad* 1878, p. 691). Mehrere Kreise von Spiralen concentrisch ineinandergestellt *Atlas for norsk oldkyndighed* pl. VI, Fig. 5, 6; (Kopenhagener) *Antiquarisk Tidskrift* 1861/63, p. 27. Ich möchte noch auf eine Vorform der Spiralen aufmerksam machen, die an britischen Bronzecelten sich findet, erst 4 concentrische Kreise auf einem Stab als Krönung, dann diese mit jenem zu einer Spirale verbunden. Proben: *Archaeol. journal* XV, p. 158; XVIII, p. 157; *Journ. of the Brit. arch. assoc.* XV, pl. 24, p. 236; *Chantre, l'âge du bronze* II, p. 284, fig. 81; *Mémoires des antiquaires du Nord* 1872—77, p. 115; *Archaeologia* XXX, p. 491; *Proceedings of the soc. of antiqu. of Scotland* I, p. 106; II, p. 101; *Kemble, Horae feralea*, p. 4, 5, fig. 20, 24.

37) Ueber das Verhältniss der Motive in den beiden Ländern zu einander vgl. J. J. A. Worsaae, *The primaeval architecture of Denmark*. London 1849. p. 40 und J. B. Waring, *Stone monuments, tumuli and ornament of remote ages*. London 1870, pl. 96. Die britischen Schilde vor allem bei G. Rush Meyrick, *Description of two ancient British shields, preserved in the Armoury at Goodrich Court, Hertfordshire* i. d. *Archaeologia* XXIII, p. 92. Nur scheint die Datirung unrichtig — ich möchte sie in das 4. Jh. n. Chr. setzen. Vgl. über den Schild aus dem Flusse Witham auch John M. Kemble, *Horae feralea or studies in the archaeology of the northern nations*. London 1863. pl. XIV, p. 190. Ein ähnlicher in der Themse gefundener i. *Archaeological journal* VI, p. 407. Sehr interessant ist dann das gleichzeitige Vorkommen des Motives auf Steinarbeiten. So auf einem merkwürdigen Steinball aus Towie, Aberdeenshire bei John Evans, *The ancient stone implements, weapons and ornaments of Great Britain*. London 1872. p. 376, fig. 352 und *Proceedings of the society of antiquaries of Scotland* III, p. 439. J. Y. Simpson, *On ancient sculpturings of cups and concentric rings on stones and rooks in various parts of Scotland* i. dens. *Proceedings*. VI, p. 1, pl. 29 weist den Gebrauch der Spirale schon auf den tumulis von New Grange und Dowth, Irland nach. In Deutschland findet sich das Motiv nur ausnahmsweise, so in einigen Bronzediademen (Schröteler, *Friderico-Franciscanum* Taf. 10, 5; 32, 2; von Estorf, *Heidnische Alterthümer* Taf. 11, Fig. 5).

Schildbuckeln — sie bildet das Charakteristikum für den schmalen Streifen im Osten des cultivirten Europas von der Ostsee bis nach Ungarn<sup>38)</sup> — während sie in Frankreich und Deutschland nur verhältnissmässig selten gefunden wird. Ihre natürliche Weiterbildung fand sie aber vor allem in Irland und Wales<sup>39)</sup>. Hier hielt sie sich zunächst länger, weil sie nicht wie in Skandinavien durch den römisch-germanischen Stil abgelöst und verdrängt wurde — und dann lebte sie im 7. und 8. Jahrhundert in der Goldschmiedekunst und der Buchmalerei wieder auf. Die Spirale ist das eine nationale Hauptmotiv der verwickelten irischen Ornamentik.

Der Schatz der germanisch-römischen Ornamentik an Thiermotiven ist durch die Untersuchungen von Sophus Müller klar gestellt worden<sup>40)</sup>. Der Uebergang von der Linienornamentik zur Thierornamentik fällt in diese germanisch-römische Zeit. Die Thierfiguren sondern sich in zwei Gruppen, eine, die die Bekanntschaft mit der römischen Kunst voraussetzt — so die missverstandenen Hippokampen, Seeböcke, Schlangen und sogar Centauren<sup>41)</sup> — und

38) Als Beispiel mag der den nordischen Schildbuckeln ganz entsprechende Schwertknopf im Nationalmuseum zu Budapest dienen (*Compte rendu du congrès d'archéologie et d'anthropologie préhistor. de Stockholm* p. 901 f. Eine ganze Fülle von Beispielen bei Josef Hampel, *Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn*. Budapest 1890. Tfl. 82, 84, 85; *Archaeologiai Közlemények XIII*, p. 40.

39) Es ist dies vor allem in der grundlegenden Studie von J. O. Westwood, *On the distinctive character of the various styles of ornamentation employed by the early British, Anglo-Saxon and Irish artists* im *Archaeological journal* X, p. 275 nachgewiesen worden.

40) Sophus Müller, *Dyreornamentiken i Norden, dens oprindelse udvikling og forhold til samtidige stilarter*. Kopenhagen 1880. Deutsche Ausg. v. J. Mestorf.

41) J. C. Engelhardt, *Thorsbjerg Mosefund*. pl. 7, 7; 11, 47. Die Kieler Platte mit den Hippokampen publ. i d. *Mecklenburgischen Jahrbüchern* 1870, pl. I, 5. Sehr interessant sind in dieser Beziehung die Figuren auf den Bechern von Vallöby und Himlingöie, und den Goldhörnern aus Gallehus (Südjütland), Abb. i. *Atlas for norsk oldkyndighed fremstillende prøver fra Bronzealderen og fra Jernalderen*. Kopenhagen 1857. pl. 13, 14, 15. Sie enthalten, das eine in 7, das andere in 5 Streifen in hohem Relief eine ganze Reihe von Darstellungen von Männern auf der Jagd und allerlei Fabelwesen, Menschen mit Thierköpfen, mit 3 Häuptern, endlich auch Centauren. Die Runeninschrift Echlev og ostir huntingor hurno tuo vigthu, die Huntinguer Echlev und Astyr weihten diese Hörner

eine, die durchaus aus Neuschöpfungen besteht, nur Thierköpfe von zoologisch nicht bestimmbarern Charakter mit Augen und Schnabel<sup>42)</sup> in drei verschiedenen Typen. Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit bringt eine dritte Aufnahme von Thiermotiven — in der Kunst der an das Schwarze Meer zurückgekehrten Gothen — das sind die bereits erwähnten Motive des Löwen und des Greifen. Alle drei Gruppen sind aber fast streng geschieden. Die älteste, die der römischen Arbeiten, wird verhältnissmässig rasch ausgestossen, sie wird zum Theil ersetzt durch die dritte. Diese aber bleibt in der Verwendung wie der Behandlungsweise durchaus geschieden von der zweiten — die den fremden Vorbildern entlehnten Thiere werden fast immer selbständig, als ganze Gestalten dargestellt, fast nie aufgelöst, während aus den Ansätzen der drei germanischen Typen die ganze üppige Thierornamentik sich entwickelt, deren Hauptcharacteristicum Trennung der einzelnen Partien, Kopf, Rumpf, Gliedmassen und zuletzt eine vollständige Auflösung derselben ist<sup>43)</sup>. Die linearen Elemente sind zurückgedrängt, nur die häufige Anwendung vorspringender Nagelknöpfe als Nachbildung des Filigran oder Drahtwerkes ist geblieben<sup>44)</sup>. Das ornamentale

---

(Annaler for nordisk oldkyndighed og historie 1853, p. 141; 1855, p. 347), gestattet eine genauere Festsetzung: das Idiom ist 'dönsk tunga', das älteste Dänisch, nur der 1. Name ist im angelsächsischen Dialekt.

42) Soph. Müller, Dyreornamentiken p. 31 und die Litt. in Anm. 1.

43) Die glänzendste Charakteristik des Stiles giebt Sophus Müller, Dyreornamentiken p. 44, cap. III. Folkevandringstidens Ornamentik. Daneben Josef Hampel i. d. Ungarischen Revue VI, S. 677. Franz Pulszky, Studien über Denkmäler der Völkerwanderungszeit i. d. Ungarischen Revue IX, S. 465. Hierzu kommen die Untersuchungen über die einzelnen Motive bei Furtwängler, Goldfund von Vetttersfelde. Der Zurückführung auf griechischen Ursprung kann ich nicht beistimmen.

44) Das Motiv stammt aus der römisch-germanischen Periode und ist durchaus unrömisch nach S. Müller, Dyreornamentiken p. 24; Ders. i. d. Aarbøger for nordisk oldkyndighed 1880, p. 387. Es scheint mir indessen zweifelhaft, ob die Nagelverzierung als Umrahmung von ganzen Gestalten oder Streifen nicht schon früher vorkommt.

Im Torfmoor von Lavindsgård ward 1862 ein bauschiges Bronzegefäss gefunden (Madsen, Afbildninger af danske oldsager og mindesmaerker, Broncealderen III, pl. 25—27), ein zweites zu Hajdu-Bözörmény in Ungarn (Hampel, Antiquités préhistoriques de la Hongrie pl. XII, Fig. 1, 3; Ders. im Catalogue de l'exposition préhistorique de Budapest 1876, p. 103), ein drittes zu Bjersjöholm (Oscar Montelius, Ett bronskärl

Blattwerk endlich fehlt der germanisch-römischen Stilperiode wie der Kunst der Völkerwanderung vollständig<sup>45)</sup>.

Gerade hier aber findet eine Scheidung statt. Von all den einzelnen nationalen Kunststilen, die wir gemeinsam unter dem Namen des Völkerwanderungsstiles zusammenfassen, zeigt einer das

---

funnet vid Bjersjöholm i Skåne i. Antiquitets Akademiens Månadsblad 1889, p. 125), die sämtlich diese Verzierung aufweisen. Nun sind diese Bronzefunde aber nicht nordisch, sondern altitalienisch, wie der Vergleich mit einer Reihe in Italien gefundenen lehrt. Vgl. Stefano de' Stefani, *Sopra la scoperta di oggetti di alta antichità scavati a Rivoli Veronese* i. Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, ser. VI, 3, 1885; P. Orsi, *Sui centuroni italici della 1. età del ferro* i. Atti e memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna 3. ser. IV, p. 30; Caimi, *La situla di Trezzo* i. Bollettino della consulta archaeologica IV, p. 30; Biondelli, *Di una tomba gallo-italica scoperta a Sesto Calende sul Ticino* i. Memorie del R. Istit. Lombardo di Scienze, lettere ed arti ser. III, 1; Castelfranco i. Bull. di Paletnol. italian. II, p. 92. Sie gehören wahrscheinlich dem Uebergang vom Bronzealter zum Eisenalter im nördlichen und mittleren Italien an. Montelius (im Månadsblad 1889, p. 140) weist darum auch die Funde von Bjersjöholm und Lavindsgård dieser Periode zu. Nun findet sich das Nagelmotiv aber weiter auf unzweifelhaft nordischen Bronzegefässen, so auf einem im Torfinoor von Nackhålle, Halland gefundenen Bronzeschild (Hallands Fornminnesförenings Årsskrift 1888, p. 6) und in einer Reihe weiterer Fundstücke (Boye, *Oplysende fortegnelse over de gjenstande i det kong. Museum for nord. oldsager* i. Kjöbenhavn p. 36; Engelhardt i. *Compte-rendu du congrès de Copenhague* 1869, p. 403; S. Müller i. d. *Aarbøger for nord. oldkyndighed* 1886, p. 235; J. Mestorf, *Vorgeschichtl. Alterthümer aus Schleswig-Holstein* Fig. 352). Das Motiv muss daher bereits als ein künstlerisches Eigenthum der Ornamentik der Bronzezeit angesehen und auf Italien zurückgeführt werden. Vgl. O. Montelius i. Månadsblad 1889, p. 145; 1881, p. 20. Für die Charakteristik der späteren nordischen Bronzegefässe — italienische Beute- oder Handelsstücke — zu vgl. O. Tischler, *Funde römischer Metallgefässe in Nordeuropa: i. d. Sitzungsber. der phys.-ökon. Ges. zu Königberg* XXX, S. 11.

45) Die Entwicklung des Blattornamentes durch die klassische Zeit hindurch und auf seinem Wege bis zur Aufnahme in die romanische Plastik entwickelt am klarsten die letzte grössere Arbeit auf diesem Gebiet: Bernhard Salin, *Studier i ornamentik i. d. Antiquarisk Tidsskrift för Sverige* XI, 1890, p. 1. Im übrigen zu vergl. Janitscheks Analyse der karolingischen Ornamentik in der Ausgabe der Trierer Adahandschrift S. 67; Karl Lamprecht, *Initialornamentik*; Porthelm, *Der dekorative Stil in der altchristlichen Kunst*.

Pflanzenornament und zwar nicht gelegentlich, nebensächlich, als zufällige Entlehnung, sondern als bevorzugtes Motiv: und das ist der gothische Stil, der gothische Stil zunächst in Ungarn. Die Gräberfelder am Plattensee sind dadurch von grösster Wichtigkeit, weil sie diesen nationalen Stil auf seiner Höhe und in seiner Reinheit zeigen. Die grossen goldenen Prachtgefässe in den ostungarischen Funden stehen noch zu sehr unter dem Banne der griechischen Vor-

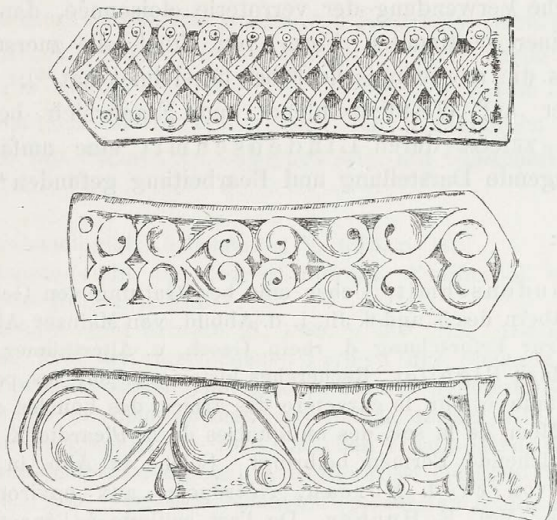


Fig. 4. 5. 6. Spangen aus den Gräbern von Keszthely.

bilder, als dass hier das Ornament, das eben ein neues Motiv aufgenommen, dies hätte verarbeiten, mit dem eigenen Motivenschatz verschmelzen können (Fig. 1. 2). In den Funden von Keszthely ist dieser Process vollzogen, die offene Spirale ist der Ranke, die Ranke der offenen Spirale genähert: daneben aber dominirt die Ranke, die im Halbrund oder Oval aus- und einwärts gebogene Ranke mit grossen herzförmigen oder halbmondförmigen Blättern (Fig. 4. 5. 6). Die vorkommenden Thiere sind zum grossen Theil noch die den griechischen Vorbildern entlehnten. Daneben aber finden sich sämtliche Motive der heimathlichen älteren Kunst: Spirale, Stabwerk, Schachbrettmuster, Flechtwerk mit Thierverkröpfung.

### Die fränkische, westgothische und longobardische Metallurgie vom 5.—8. Jahrhundert.

Es muss festgestellt werden, dass die grossen ungarischen Funde zum Theil um ein ganzes, zum Theil um ein halbes Jahrhundert früher angesetzt werden müssen als die Denkmale der nächsten grossen Gruppe, der der merowingischen Kunst. Die hauptsächlichsten charakteristischen Merkmale derselben sind zwei: einmal die reichliche Verwendung der verroterie cloisonnée, dann das Vorkommen einer bestimmten Form von Fibel, die zuerst Lindenschmit als die merowingische Fibel bezeichnet hat<sup>46)</sup>. Die ganze Gruppe der auf Westdeutschland und Frankreich beschränkten Funde hat zuletzt durch Lindenschmit eine umfassende zusammenhängende Darstellung und Bearbeitung gefunden<sup>47)</sup>.

---

46) Lindenschmit, Ueber eine bes. Gattung von Gewandnadeln aus den Gräbern des 5. und 6. Jh. i. d. Abbild. von Mainzer Alterthümern, ed. v. Ver. zur Erforschung d. rhein. Gesch. u. Alterthümer. III. Mainz 1851. Vgl. dazu Rigollot, Recherches historiques sur les peuples de la race teutonique et sur le caractère des armes, des boucles et des ornements i. d. Mém. de la soc. des antiquaires de la Picardie X, p. 121, der einige abweichende Formen beibringt. Solche in Abb. in d. grossen Publication von Fréd. Moreau, Nécropoles aux environs de Fère en Tardenois. Vgl. E. Hucher, De l'art celtique à l'époque mérovingienne à l'occasion des agrafes mérovingiennes du Musée archéol. du Mans i. d. Revue histor. et archéol. du Maine VIII, 1881; Senckler, Merowingische Fibeln i. d. Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden i. Rheinlde. XII, S. 191; John Yonge Akerman, An archaeological index to remains of antiquity of the celtic, romano-british and anglo-saxon periods. London 1887; A. Hume, Ancient Meols. London 1863. p. 78. Die Aufzählung der wichtigsten Abb. von merowingischen Fibeln bei J. de Baye, Études archéol. Industrie Longobarde. Paris 1888. p. 31. Zu den schönsten Exemplaren gehören die normannischen (Coche't, La Normandie souterraine p. 317).

47) L. Lindenschmit, Handbuch der deutschen Alterthumskunde I. Die Alterthümer der merowingischen Zeit. Braunschweig 1880—1889. Die Hauptresultate schon 1860 niedergelegt in „Die vaterländ. Alterthümer der fürstl. Hohenzollern'schen Sammlungen zu Sigmaringen“. Eine knappe, aber vortreffliche Charakteristik d. merowingischen Kunst v. Salomon Reinach, Catalogue du musée des antiquités nation. de S. Germain-en-Laye. Paris 1887, p. 182.



Die beiden genannten Charakteristika finden ihr Vorbild und ihre Parallele in der gothischen Kunst. Dass das Zellenglasemail den Weg von Osten nach Westen genommen, bedarf keines Beweises. Mit den wandernden Germanenschaaren zog die Technik von den Ufern der Donau nach dem Herzen des Occidents. Aber auch die merowingische Fibel findet ihre Vorbilder schon in dem Fund von Osztropataka<sup>48)</sup>, dem Fund aus der Pussta Bakod<sup>49)</sup>; in einer anderen Fassung auch im Schatz von Apahida<sup>50)</sup>, die berühmte Fibel von Nordendorf im Museum zu Augsburg findet ihr direktes Vorbild in der grossen merowingischen Spange von Keszthely (Abb. s. u.). Bald treten noch als Charakteristika auf die kleine runde fränkische Fibel und die runden Gürtelblechverzierungen, die vom 5.—7. Jahrhundert zwischen Südfrankreich und den Rheinlanden erscheinen, symmetrisch mit Steinen en cabochon oder mit Glasemail verziert<sup>51)</sup>.

48) *Archaeologiai Közlemények* V, 1865. p. 11.

49) *Compte-rendu du congrès internat. d'anthropol. et d'archéol. préh.* Budapest 1876. I, p. 526.

50) *Archaeologiai Ertesítő* IX, 1889, p. 305, 313. Die eingehendste Untersuchung über die verschiedenen Formen der Spangen hat Oscar Montelius in einer seiner typologischen Studien geliefert: *Spännen från bronsåldern och ur dem närmast utvecklade former i. d. Antiquarisk Tidskrift för Sverige* VI, p. 1—194. Daneben Hans Hildebrand, *Studier i jämförande fornforskning i. d. Antiquarisk Tidskrift* IV, p. 15—256. Mit 242 Abb. Der Verfasser behandelt p. 161 auch die germanische Spange. Für den Völkerwanderungsstil kommt noch in Betracht die Armbrust- oder Sprossenfibel, die bis zum 4. und 5. Jh. vor allem in den livländischen Gegenden heimisch ist, vgl. *Sitzungsber. d. gelehrt. estnischen Gesellschaft zu Dorpat* 1879, S. 123. Ueber den grossen Elbinger Fund *Altpreuussische Monatsschrift* XVI, S. 163.

Am deutlichsten zeigt die Gleichheit der Formen die Zusammenstellung der verschiedensten Fibeln bei J. de Baye, *Ind. Long. pl. IV u. V*, wo gothische, merowingische und longobardische Exemplare vereinigt sind. Auffällig arm an diesen Fibeln erscheint merkwürdigerweise die Schweiz (Gosse, *Notice sur d'anciens cimetières trouvés en Savoie et dans le canton de Genève*, Genf 1857; F. Troyon, *Description des tombeaux de Bel-Air, près Cheseaux-sur-Lausanne*, Lausanne 1841).

51) Die fränkischen Gürtelverzierungen, besonders die aus Bronze mit durchbrochenen Ornamenten sind verhältnissmässig sehr häufig. Vgl. die Zusammenstellung von Zierscheiben mit den Darstellungen von sich durcheinander windenden Schlangen aus fränkischen Gräbern bei Schaaffhausen, *Ueber germanische Grabstätten am Rhein i. d. Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinlde.* XLIV, S. 152; Richard

Die Hauptstücke der merowingischen Kunst des 5. Jahrhunderts stammen aus zwei Gräbern, von denen das eine sicher, das andere mit grosser Wahrscheinlichkeit wie die ungarischen Funde mit einem Herrschernamen in Verbindung gebracht werden: in erster Reihe das schon 1653 aufgedeckte Grab des 481 verstorbenen Königs Childerich zu Tournay<sup>52)</sup>, in zweiter Linie

Arnoldi, Die Funde von Cobern-Gondorf a. d. Mosel, ebenda LXXXVII, S. 17. Dass diese Zierscheiben wirklich einen Gürtelschmuck bildeten, ist durch den Vergleich mit skandinavischen Arbeiten, deren Gebrauchsbestimmung feststeht, sicher gestellt (Al. Em. Holmberg, Norbon und Hednatiden. Stockholm 1852. p. 281; N. G. Bruzelius, *Svenka Fornemligar*. Lund 1860. II, pl. 6). Vgl. Grivaud de la Vincelle, *Arts et métiers des anciens*. Paris 1819. pl. XXXVI, 4, 5, 6; Ed. Lambert, *Numismatique gauloise du nord-ouest de la France* 1844, p. 16; Comte Hippolyte de Widranges, *Des anneaux et des rouelles, antique monnaie des Gaulois*. Bar-le-Duc 1861; *Revue numismatique, nouv. série* VII, p. 157; Henri de Longpérier, *Des rouelles et des anneaux antiques* i. d. *Révue archéol.* XVI, p. 343; Schayes, *Notice sur plusieurs découvertes d'antiquités à Lede, à Montroeuil-sur-Haine* i. *Bull. d'acad. royale de Belgique* 1847, II, p. 260. Ueber die merowingischen Gürtelschnallen vgl. De Surigny, *Agrafes mérovingiennes*, i. d. *Mém. de la soc. d'hist. et d'archéol. de Chalon-sur-Saône* III, p. 335. Eine umfassende Zusammenstellung der wichtigsten Stücke und Versuch einer Klassificirung bei J. de Baye, *Études archéol. Industrie Longobarde* p. 56. Zu den bedeutendsten Stücken gehören die Schnalle von Servigny im Musée zu Besançon, die von Vaison in St. Germain-en-Laye (Jnv. 13437), die aus Engers in Wiesbaden, die aus Bessingen in Darmstadt, die aus Pfullingen in der Sammlung des Prinzen Wilhelm von Württemberg. Vgl. Janssen, *Der meroving. Goldschmuck v. Wieuwerd* i. d. *Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr.* XLIII, S. 57, Taf. 6; Lindenschmit, *Alterthümer unserer heidn. Vorzeit* IV, Taf. 8; Wanner, *Das alamann. Todtenfeld bei Schleithelm*. Schaffhausen 1867. Taf. 8, 18. Auch bei diesen Schmuckstücken ist der Stammbaum zurück zu verfolgen zu den gothischen Scheiben und weiter zu den Spangen der Hallstattperiode (vgl. die Funde aus den Tumulis von Glasinac, Bezirk Rogatica, Bosnien im *Naturhistor. Hofmuseum zu Wien* S. XIII, Nr. 32).

Von besonderem Interesse sind hier die Gürtelschnallen mit Künstlernamen, so die von Dietersheim mit 'Ingeldus ficit (sic)', eine aus Württemberg mit 'Aldechis' (*Correspondenzbl. d. Gesamtvereins* XXVII, S. 1). Ueber zwei belgische Goldfibeln mit Inschriften H. Schuermans, *Trouvailles faites en Belgique* i. d. *Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte und Kunst* 1887, S. 316.

52) Zuerst, kurz nach der Entdeckung publicirt von Jo. Jac. Chiflet, *Anastasis Childerici*. Antwerpen 1655. Genau l'abbé Cochet, *Le tom-*

das 1842 in Pouan bei Arcis-sur-Aube eröffnete Grab, das auf den

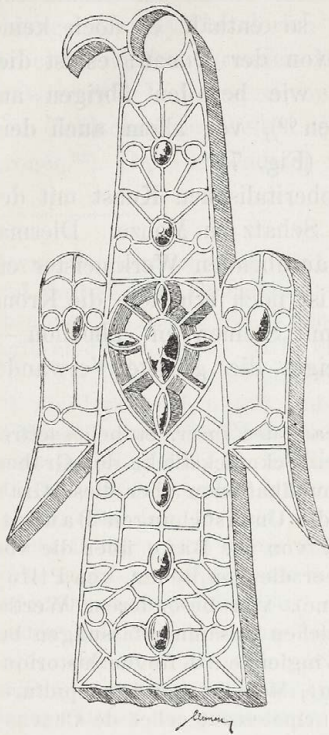


Fig. 7.

Adlerschmuck des Musée Cluny.

451 in der Schlacht auf den catalanischen Feldern gefallenen Gothenkönig Theodorich zurückgeführt wird<sup>53</sup>). Die Beschläge der Scheide und die Griffe der beiden Hauptstücke der Gräber, der Schwerter, zeigen die Verroterie in einer Zusammenstellung von Gold und Roth<sup>54</sup>), die sich ganz genau wiederfindet in dem Schwert im Musée de la ville zu Beauvais<sup>55</sup>), in den beiden halbrunden Panzerschmuckstücken im Museum zu Ravenna, die als die Panzerplatten des Odoaker bezeichnet werden<sup>56</sup>). Die Börsenbeschläge von Envermeu, der symbolische Fisch von Charnay, die Schmuckgegenstände von Pouan, von Jouy-le-Comte<sup>57</sup>), von Courbillac<sup>58</sup>), die Fibeln von Bourg-sur-Aisne bei Soissons, um nur die hervorragendsten und bekanntesten Werke dieser Klasse von Kunstschöpfungen zu nennen, zeigen in Stil wie Technik dieselben angeführten Merkmale.

beau de Childeric I. Paris 1859; Lindenschmit, Alterthumskunde I, S. 68; F. Dahn, Deutsche Geschichte I, S. 150; Ders., Urgeschichte der german. und roman. Völker III, S. 43. Vgl. auch J. Labarte, Histoire des arts industriels, Album pl. XXX; Text I, p. 453.

53) Peigné-Delacourt, Recherches sur le champ de bataille d'Attila, armes, bijoux et ornements du Theodoric roi des Visigoths. Paris 1860.

54) Lindenschmit a. a. O. I, S. 80, 229, 236.

55) Danjou, Notes sur quelques antiquités mérovingiennes conservés au musée de Beauvais p. 9, pl. II, III.

56) Ferd. de Lasteyrie, On two gold ornaments of the time of Theodoric, preserved in the Museum at Ravenna i. d. Archaeologia XLVI, p. 237, pl. VII; Rahn, Ein Besuch in Ravenna i. d. Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1868, S. 295.

57) Vgl. hierüber die ausgezeichnete Studie von A. Bertrand, Les bijoux de Jouy-le-Comte (Seine-et-Oise) et les cimetières mérovingiens de la Gaule. Paris 1879.

58) A. Bertrand, Les bijoux mérovingiens de Courbillac près

In dem Grab zu Pouan ist ein Ring gefunden worden mit dem gothischen Namen Heva. Aber selbst wenn der Schatz von einem westgothischen Könige stammt, so enthält er doch keine Arbeiten aus der Goldschmiedeschule von der Donau: es ist dieselbe Gattung der fränkischen Arbeit wie bei den übrigen auf französischem Boden gemachten Funden<sup>60</sup>), vor allem auch dem grossen Adlerschmuck des Musée Cluny (Fig. 7).

Den engen Zusammenhang der oberitalischen Kunst mit der merowingischen zeigt noch einmal der Schatz zu Monza. Diesmal sind es die Langobarden, die als die ausübenden Werkmeister erscheinen. Die Krone der Theodelinde ist noch erhalten, die Krone des Agilulf, aus getriebenem Goldblech mit Steinen en caboçon — leider 1799 in Paris gestohlen — zeigte die grösste Verwandt-

---

Jarnac (Charente): Comptes-rendus de l'acad. des inscr. et belles-lettres 4. série XV, p. 62. Die hierher gehörenden Schmuckstücke der Gräberfunde sind meist in den zahlreichen Einzelpublikationen über diese Gräberfunde aufgezählt; hier seien nur erwähnt die Untersuchungen Baudots über die Gräber von Charnay (Côte-d'Or), von de Baye über die von Joches (Marne), Oyes, von d'Estaintot über die von Rouen, von Pillooy über die von Jardin-Dieu de Cugny (Aisne), von besonderem Werthe sind die an grösseren Gesichtspunkten reichen Zusammenfassungen bei Hucher, *De l'art celtique à l'époque mérovingienne* i. d. *Revue historique et archéologique du Maine* 1880; H. Baudot, *Mémoire sur les sépultures barbares de l'époque mérovingienne et principalement celles de Charnay* und in den grundlegenden Arbeiten des Abbé Cochet über die normannischen Funde.

60) Der Ring mit dem Bilde Childerichs, der im Grabe von Tour-nay gefunden ward, gab bekanntlich die Handhabe zur genauen Datirung des Fundes (Cochet, *le tombeau de Childeric* p. 351). Einen Ring bez. mit S und R, möglicherweise aus dem Besitze König Sigeberts, besitzt die *Bibl. nat.* zu Paris (Lindenschmit a. a. O. I, S. 404). Ausserdem finden sich noch auf einem Silberringe des Brüsseler Museums der Name Wabuetusus, auf einem Ringe aus Allones der Name Launoberga, auf einem von Blois der Name Ragnetramnus. Abb. merowing. Ringe bei Lindenschmit I, Taf. 14. Vgl. ausserdem die umfangreiche Abhandlung von P. L. Deloche, *Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne* i. d. *Revue archéol.* 3. ser. VII, p. 20, 216, 341; VIII, p. 40, 137, 313 etc.; Comte de Marsy, *Note sur un anneau mérovingien en or trouvé près de Compiègne* i. *Bull. de la soc. hist. de Compiègne* V, 1882. Einer mit d. Inschr. Leubacius 1887 auf der Ausstellung in Tours (*Bull. de la soc. archéol. de Touraine* 1885, Nr. 484; Léon Palustre, *Mélanges d'art et d'archéologie. Objets exposés à Tours en 1887.* VIII); Edmond le Blant, *Observations sur la bague attribuée à sainte Radegonde* i. d.

schaft mit den gleichzeitigen fränkischen Arbeiten, vor allem den gleich aufzuführenden Reliquienkästchen, während die Decke des Evangeliars des Theodorich zu Monza die auf allen merowingischen Arbeiten wiederkehrenden Motive der Rauten, Dreiecke und Kreise aufweist <sup>61)</sup>. Die Kronen von Monza leiten eine ganze grosse Gruppe von Goldschmiedearbeiten des 6.—9. Jahrhunderts ein, die Votivkronen <sup>62)</sup>. Die glänzendsten Repräsentanten sind die bekannten Kro-

---

Revue de l'art chrétien VIII, p. 252. Ueber die Ringe von Clotahar II und Bertilde, der Gemahlin Dagoberts vgl. auch Jules Quicherat, Sur un anneau sigillaire de l'époque mérovingienne i. d. Mélanges d'archéologie et d'histoire, ed. Robert de Lasteyrie, Paris 1885. II.

61) Die Krone ist zum Glück in Abbildung erhalten bei Muratori, SS. rer. Italicar. I, p. 460 und Anton. Franc. Frisi, Memorie storiche di Monza e sua corta. Mailand 1794. III, p. 93; darnach bei D'Agincourt, Sculpture pl. XXVI, Nr. 7. Sie ist durch die Inschrift, die sie trug, sattem bezeugt: † Agilulf grat. di. vir glor. rex totius Ital. offeret sco. Johanni Baptiste in ecla. Modicia (Garrucci, VI, p. 42). Eine genaue Beschreibung giebt schon das Inventar von 1353: Corona una magna auri, larga et ampla, ornata zafiliis et aliis lapidibus pretiosis, cum cadenellis auri pendentibus et cum lapidibus tredecim intus, qui videntur esse zafilii, et uno loco carente zafilio et alio lapide, et ornato perlis quinquaginta quinque grossis ad modum cicercis et uno cristallo grosso et multis aliis perlis et lapidibus pretiosis. Das mittlere Band enthielt in getriebener Arbeit eine Reihe von Arkaden, darunter Christus, 2 Engel und die 12 Apostel. Die Krone ward nachträglich zur Votivkrone bestimmt. Barbier de Montault, Inventaires de la bas. royale de Monza im Bull. mon. XLVI, p. 18, 60. Die Krone der Theodelinde abgeb. Fr. Bock, Die Kleinodien des h. Röm. Reich deutscher Nation S. 165, Taf. 34, Fig. 51.

62) Frisi, Memorie storiche di Monza III, pl. 14. Ueber die Bestimmung der Votivkronen Rohault de Fleury, La messe V, p. 101, pl. 387; Barbier de Montault, Les couronnes pendantes im Bull. monum. XLVI, p. 75; Fr. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder II, 153; Gonzales Villar, Tratado de la Sagrada Luminaria. Madrid 1798; Fanceulli, De Lucernis pensilibus. Maceratae 1802. Eine ganze Fülle von Notizen über die Bestimmung dieser Kronen im Liber pontificalis. Die älteste Hängekrone ist die von Novo-Tcherkask (s. o.) in St. Petersburg (Odobescu, Cunun'a mare d'in thesaurulu de la Novo-Cercask. Bukarest 1879). Kaiser Constantin hing seine Krone in der Sophienkirche zu Constantinopel auf, wo sie noch Anton von Novgorod sah (Riant, Exuviae Constantin. II, p. 219). Ursprünglich waren regnum und crux pensilis verbunden (Bianchini, Comment. Anastas. II, p. 318). — Der liber pontificalis erwähnt 714 eine corona aurea cum cruce pendens

nen aus dem Schatz von Guarrazar im Clunymuseum zu Paris und in der Armeria Real in Madrid, die durch die in hängenden Gold-

gemmis ornata super altare (Rohault de Fleury, a. a. O. V, p. 109). Die Sitte findet sich ebenso in den koptischen Kirchen (Butler, *Ancient coptic church* II, p. 69). Diese Hängekronen bilden dann wichtige und bedeutsame Schmuckstücke der Kirchen in der späteren merowing. und karoling. Zeit. Im Oratorium von St. Hilaire zu Poitiers 572 erwähnt eine Krone mit einem Kreuz aus vergoldetem Silber, mit Edelsteinen besetzt, daran hängend 8 Goldblätter (Arbellot, *Testam. de S. Yrieix* i. Bull. de la société archéol. du Limousin XXIII, p. 187). Das Inventar der Kirche zu Staffelsee berichtet anno 812: *Pendet super altare corona argentea, per loca deaurata una, et in medio illius pendet crux parva cuprina deaurata una, et pomum crystallinum, et in eadem corona per girum pendent ordines margaritarum diversis coloribus* (Monumenta Boica VII, p. 83). Das älteste Prümer Inventar (Auguste Digot im Bull. monum. XV, p. 283, 292) berichtet von 7 silbernen Kronen, die in der Kapelle aufgehängt waren, eben solche befanden sich in Centula (Chron. Centul. in Migne Patrologia CLXXVII, p. 1248). Vgl. auch Ennodii Epig. 77. Op. ed. Sirmont p. 622; Vita S. Samsonis ab auctore anonymo bei Mabilion, *Acta SS. ord. S. Bened.* I, p. 165. Die Araber fanden in Toledo nicht weniger als 25 solcher goldener Votivkronen vor: Gayangos, *Mohammedan dynasties in Spain*. I. Appendix. p. XLVIII; De los Rios, *El arte latino-bizantina en España* 1861, p. 85—91. Weitere Beispiele in Le trésor de l'église collégiale de Saint-Aubin à Namur in Le Beffroi III, p. 131, 125; *Analectes pour servir à l'hist. ecclésiastique de la Belgique*. Löwen 1864. I, p. 64. Noch König Kunds VI. Gemahlin Gertrud schenkt der Kirche St. Laurentius in Lund eine solche Votivkrone (*SS. rer. Dan.* III, p. 530; C. Nyrop, *Meddelelser om dansk Guldschmedekunst*. Kopenhagen 1885. p. 5), erhalten ist noch die des h. Erich in der Domkirche zu Upsala (Johan Peringskiöld, *Ulleräkers Hărădz Minnings-Merken med Nya Upsala*. Stockholm 1719, p. 52). Abbildungen solcher Votivkronen bei John David Chambers, *Divine worship in England in the thirteenth and fourteenth centuries*. London 1877, p. 4; Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie* III, p. 27. Als die ältesten Kronen, die die zuerst im germanischen Europa herrschende Form zeigen, dürften die bronzenen Zackenkronen im Museum zu Schwerin (Mecklenburgische Jahrbücher XIV, S. 315), im Kgl. Museum zu Kopenhagen, in der Alterthümersammlung zu Aarhus und im Museum zu Hannover (Mecklenb. Jahrb. XXVI, S. 159), zu denen der Ring von Söhren kommt (Handelmann, *Bericht d. Kgl. Ges. f. Sammlung vaterländ. Alterthümer zu Kiel* 1863, Juli S. 65), angesehen werden. Vgl. Lisch im *Correspondenzblatt d. Gesamtver. d. deutsch. Gesch. u. Alterthumsver.* VI, S. 46; XII, S. 60. Abbildungen der Votivkronen auf gleichzeitigen Denkmälern schon auf der Mosaik der Galla Placidia (Rohault de Fleury, *La messe* I, pl. 31) und auf einer Elfenbeinpyxis d. 7. Jh. (Fr. Hahn, 5 Elfenbeingef. d. früh. Mittelalters.

buchstaben angebrachten Namen der gothischen Könige Reccevinthus † 672 und Svinthila † 631 genau datirt sind<sup>63</sup>), ihnen reihen sich die Funde von Guadamur an. Ihre Parallele finden diese Kunstwerke auf langobardischem Boden in der goldenen Krone im Schatze des Cavaliere Rossi<sup>64</sup>). Auch hier die gleiche Steinfassung und die gleiche Technik des Treibens: das dünne Gold-

---

Hannover 1862. S. 2). Die besten Illustrationen bieten aber, auch für die Form der Befestigung, die gleichzeitigen Handschriften, ich nenne im Brit. Mus. Cod. Harl. 2908 auf fol. 8<sup>a</sup>, Cod. Harl. 603 fol. 13<sup>a</sup>, 25<sup>a</sup>, Cod. Addit. 11849 in den Canonesbögen, Cod. 9428 der Bibl. roy. zu Brüssel fol. 7<sup>b</sup>, 17<sup>a</sup>, Cod. lat. 324 der Bibl. nat. zu Paris fol. 5<sup>b</sup>, Utrechtsalter fol. 51<sup>a</sup>, 75<sup>b</sup>, Cod. 698 zu St. Omer fol. 25<sup>b</sup>, Cod. 606 zu Valenciennes fol. 30<sup>b</sup>. — Die Kronen wechseln hier zumeist mit Lampen in Ampelform, gleichfalls aus Edelmetall, die mit den Kronen in Reih und Glied aufgehängt waren. Grössere Abb. von ihnen Cod. 698 zu St. Omer fol. 15<sup>a</sup>, Cod. 184 zu Tours fol. 2<sup>a</sup>, Cod. 15 zu Lille fol. 13<sup>a</sup>, Cod. 257 zu Douai fol. 1<sup>b</sup>.

63) Vgl. Ferd. de Lasteyrie, Description du trésor de Guarrazar. Paris 1860; Don José Amador de los Rios, El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar. Madrid 1861; Rada, Coronas de Guarrazar que se conserva en la Armeria Real de Madrid im Museo español de antigüedades III, VI, p. 137; A. Darcel, Description du trésor de Guarrazar i. d. Gazette des Beaux-arts I, p. 312, VI, p. 119. Die Fundberichte im Bull. de la société des antiquaires de France 2. Febr. 1859; genau Hübner i. d. Besprechung der beiden zuerst genannten Werke in Fleckeisens Jahrbüchern für klassische Philologie 1862. VIII (Bd. 85 d. Serie), S. 567. Vgl. auch Lisch im Correspondenzblatt des Gesamtvereins XII, S. 60. Farbige Tafeln i. d. Monumentos arquitectonicos de España, provincia di Toledo. Madrid 1859. I. Grosse Abb. i. d. Monde illustré, 19. Febr. 1859, Illustration vom selben Datum. Rohault de Fleury, La messe V, pl. 387, p. 101; Juan F. Riaño, The industrial arts in Spain. London 1879. p. 7. Technische Beschreibung im Catalog des Clunymuseums Nr. 4979. Die Kronen haben zu einer heftigen Debatte zwischen De Lasteyrie und De los Rios Anlass gegeben. Der letztere (a. a. O. p. 25) versucht mit einer lebhaften Phantasie, die durch sein spanisches Nationalgefühl geweckt, aus den Kronen eine latino-byzantinische Kunst zu construiren, während De Lasteyrie (a. a. O. p. 27, 33) die Ornamente als nordisch und germanisch anspricht. Ihm stimmt bei E. Martin in Le siècle. 2. Juli 1860. Ich halte sowohl die Technik wie die Ornamentik für germanisch und zwar aus der allernächsten Verwandtschaft mit der fränkisch-merowingischen Goldschmiedekunst herausgeboren.

64) De Waal i. d. Röm. Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde III, S. 66.

blech ist über einer hölzernen Matrice geschlagen. Noch durch drei Jahrhunderte hindurch erhielt sich die Kunst des Glasemails in Asturien <sup>65</sup>).

Eine grosse höfische Goldschmiedekunst lässt sich somit vom 5.—7. Jahrhundert constatiren, die bei den Franken, Langobarden und Westgothen im Wesentlichen in Technik und Ornament die gleichen Züge zeigt, sie lässt sich weiter verfolgen bei dem Volke, das zum ersten Träger der mitteleuropäischen Cultur wurde, bei den Franken.

Die gleiche Art der verroterie cloisonnée wie in den vergrabenen Schätzen der Könige Theodorich und Childebert findet sich um ein Jahrhundert später in den Werken des bedeutendsten aller merowingischen Edelmetallkünstler, dem Patron der französischen Goldschmiede, in S. Eligius, dem Bischof von Noyon (588—659). Die Legende schreibt ihm die Erfindung dieser Technik und des Emails zu: wahrscheinlich aber hat er nur die verroterie im Limousin heimisch gemacht <sup>66</sup>). Sein berühmtestes Werk in dieser Technik

---

65) In der camera santa der Kathedrale zu Oviedo wird noch jetzt das cruz de la victoria bewahrt, das 908 durch Alfons III. den Grossen von Asturien geschenkt ward. Ein Theil seines Schmuckes besteht aus rothem und grünem Glasemail. Die Inschrift schliesst mit den Worten: Operatum est in castello Gauson anno nostri regni XLII discurrente era DCCCCLVI (908). Vgl. Don José Amador de los Rios, *El arte bizantino en España* p. 35. Aehnlich wohl das Kreuz, das Fruela III. und Numilo Jimena 910 der Kirche von San Salvador zum Geschenke machen. Unter den Gaben, mit denen 1063 Ferdinand I. der Grosse von Castilien die Kirche Johannis baptistae schmückt, sind eine ganze Reihe von Schmuckstücken cum olovitreo mit Glasemail (Yepes, *Cronica de la Orden de san Benito VI*, append. fol. 461<sup>b</sup>).

66) Saint-Eloi a-t-il pratiqué l'émaillerie? i. d. *Mém. de la société des antiquaires de France* 3. sér. VII, p. 207. Die sorgfältigen Untersuchungen der französischen Archäologen haben im Limousin keine Spur von Emailarbeiten vor der Periode des Eligius nachweisen können. Vgl. l'abbé Texier im *Bull. monum.* XXV, p. 575; von demselben *Essai sur les émailleurs et argentiers de Limoges. Poitiers* 1843, p. 42; *Mémoires de la soc. des antiquaires de l'ouest* IX, p. 115. Louis Dussieux, *Recherches archéologiques sur l'histoire de l'orfèvrerie au moyen âge* i. d. *Annal. archéol.* III, p. 211 sucht den Nachweis zu führen, dass Limoges schon vor Eligius der Mittelpunkt einer Metallarbeiterschule gewesen, — aber ohne Beweisgründe. Der Goldschmied Mabuinus, der erste französische Künstler, dessen Namen wir erfahren, der zwischen 464 und 494 für



war der Kelch von Chelles<sup>67)</sup>, den die Königin Bathilde im J. 622 dem Kloster Chelles bei Paris schenkte: er ist 1792 eingeschmolzen worden, aber in einer Abbildung von du Saussay vom J. 1561 erhalten. Hier liegt nur ein ganz leises Nachklingen antiker Blattformen vor, daneben aber stehen die fränkischen Motive des Kreises, des Dreiecks, der Rauten und des netzartigen Filigrans, das in Schachbrettmusterung mit Zellenglas gefüllt ist. Die Becher von Gourdon<sup>68)</sup> und Nancy und das Bronze-

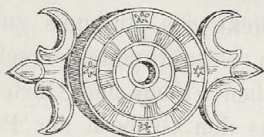


Fig. 9. Schmuckstück aus dem Museum zu St. Omer.

Bischof Perpetuus arbeitete, kann nicht ohne Weiteres in eine Reihe mit den Limousiner Goldarbeitern gestellt werden. Aus jener Periode einer Schale von Poitiers, die möglicherweise ein Gegenstück zu der späteren von Limoges bildete, stammt nur der Ring der Radegunde von Poitiers (um 550), dont le cercle, affectant la forme de deux chrysalides, aboutit à un chaton orné du monogramme de l'auguste épouse de Clotaire (vgl. l'abbé Auber i. d. *Revue de l'art chrétien* VIII, p. 252, 420).

67) Charles de Linas, *Les oeuvres de St. Eloi et la verroterie cloisonnée*. Paris 1864; Maurice Ardant, *Saint-Eloi orfèvre-émailleur* i. *Bull. de la soc. archéol. et hist. de Limousin* XIII, p. 229; Eugène Grésy, *Le calice de Chelles, oeuvre de Saint-Eloi*. Paris 1863 und i. d. *Mém. de la société des antiquaires de France* XXVII, p. 12; Die merowingische Goldschmiedekunst im *Organ für christliche Kunst* XV, S. 61. Vgl. l'abbé Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie* p. 300. Ueber die Quellen der merowingischen Goldschmiedekunst giebt eine Uebersicht l'abbé Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux*. Paris 1884. IV, p. 283. Am eingehendsten die glänzende Abhandlung von Ch. de Linas, *Le calice de Saint-Eloi à l'abbaye de Chelles* i. d. *Revue de l'art chrétien* VIII, p. 113. André du Saussay besuchte im J. 1651 Chelles und beschrieb den Kelch (*Panoplia sacerdotalis* I, l. 5; *De stola sacra* c. VIII, p. 87, 199). Darnach P. Lecoq, *Annales eccles. Franc.* III, p. 491; Gérard du Bois, *Hist. eccles.* Paris I, l. 4, c. 6, 198; Martene et Durand, *Voyage littéraire* II, p. 4; Lebeuf, *Hist. du dioec. de Paris* VI, p. 42.

68) Die Gefässe von Gourdon wurden 1845 zu Gourdon bei Cluny zusammen mit 103 Goldmünzen der burgundischen Könige Gondebaud und Sigismund gefunden: es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie 523 beim Einfall der Söhne Chlodwigs vergraben wurden. Vgl. *Bull. de la soc. des ant. de France* 1859, p. 59; Ch. de Linas i. d. *Revue de l'art chrétien* VIII, p. 325. Abb. bei Lacroix, *Les arts au moyen âge*. Paris 1869. p. 33; J. Labarte, *Hist. d. arts industriels*, Album I, pl. 30; ausführlich im Text I, p. 492. Dazu A. Jlg bei Br. Bruecher, *Gesch. d. technischen Künste* II, S. 186.

gefäss von Bartlow, Essex <sup>69)</sup> sind entfernte Verwandte des Kelches von Chelles. Auch die kleinen merowingischen Schmuckstücke des Museums zu St. Omer gehören hierher (Fig. 9). Noch im 8. Jahrhundert erscheinen die gleichen Formen auf den fränkischen Fibeln und Gürtelschnallen mit eingesetzten rothen Granaten aus den Gräbern der Picardie, vor allem von Marchélepot <sup>70)</sup>.

In den vier Jahrhunderten, die diese Periode der merowingischen Metallurgie darstellen, entstanden nun aber auch eine Fülle grösserer Arbeiten: die Kirche war es, die als die erste Staatsmacht hier wahrhaft monumentale Aufgaben stellte. Demgemäss wurden auch zur Ausführung dieser officiellen Staatsaufträge Künstler herangezogen, die an den merowingischen Königshöfen eine halbamtliche Stellung besaßen. Die Hauptschöpfungen gruppieren sich um die Gestalt des Hofgoldschmiedes Eligius, der am schärfsten herausgearbeiteten Künstlerpersönlichkeit im ersten Jahrtausend des germanischen Kunstlebens, dessen verschiedene Seiten in den folgenden Jahrhunderten etwa in Bernward von Hildesheim und Benvenuto Cellini ihre Parallelen finden. Schon im Aeusserlichen zeigt sich hier — zum ersten Mal — das Künstlerthum: eine distinguirte Persönlichkeit von reich differenzirter Feinnervigkeit, mit der Vorliebe für reiche Gewänder und peinliche Körperpflege: sorgfältig gekämmten Bart, weisse, zarte Hände rühmt sein Biograph an ihm <sup>71)</sup>.

69) Abb. *Archaeologia* XXVI, p. 307; Jules Labarte, *Recherches sur la peinture en émail*. Paris 1856. p. 50. pl. B, 6. Das Gefäss des h. Martin in Saint-Maurice-en-Vallais dagegen (Blavignac, *Hist. de l'architecture sacrée dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, Atlas pl. XXVI, 15) ist eine sichere byzantinische Arbeit (Ilg bei Bucher a. a. O. II, S. 204).

70) Alfred Danicourt, *Étude sur quelques antiquités trouvées en Picardie*: *Revue archéol.* 3. série VII, p. 97. Die Fundstücke von Marchélepot sind von besonderem Interesse, weil sie muthmaasslich genau zu datiren sind — auf die Zeit Chlodwigs III. oder seines Nachfolgers Childebert III. (695—711). Die picardischen Grabfelder — Nauroy, Miannay, Domars, Cléry, Fay, Barleux, Argoeuves, Fluy, Marquaix, Templeux-la-Fosse, Buire-Courcelles — sind besonders reich an späteren fränkischen Schmuckstücken. Vgl. Duhamel-Decezan, *Description archéol. du canton de Nesle*, Paris 1884.

71) *Vita S. Eligii* von Audoen von Rouen: *d'Achery, Spicilegium*. Paris 1723. II, p. 79. Vgl. Sarvaans, *Disquisitio de vita et scriptis Eligii episc. Noviomensis*, Amsterdam 1859; Reich, *Ueber Auduens Lebensbeschreibung des h. Eligius*, Halle 1872; Vallone, *Cenno della vita*

Das älteste umfangreiche Kunstwerk dieser Art war die Tumba des h. Martin in Tours, die Bischof Perpetuus (461 — 491) herstellen liess: der Leib des Heiligen ward in einen Sarg von im Feuer vergoldeten Silber gelegt, dieser wieder in einen Metallsarg. Tours besass in seiner Basilika eine Reihe weiterer kostbarer, reich verzierter Schöpfungen des Perpetuus<sup>72)</sup>. Wir kennen einen der Künstler, die für ihn arbeiteten, mit Namen: den Meister Mabuinus, der ein goldenes Kreuz, zwei Becher und ein Reliquiar für den Bischof anfertigte<sup>73)</sup>. Um das Jahr 500 wurde das Grab des h. Dionys in St. Denis mit Goldschmiedearbeiten verziert, Gregor von Tours nennt es *turritus* — wahrscheinlich entstand hier ein baldachinartiger Aufbau über dem Grabe<sup>74)</sup>. Dem Bischof Marius von

---

di sant' Eligio, vescovo di Noyon e di Tournay. Lecce 1876. Die Einzel-literatur i. d. Verzeichnis merowingischer Heiligenleben von Br. Krusch bei Wattenbach, *Geschichtsquellen* I, S. 421. Ueber des h. Eligius Künstlerthätigkeit etc. Ch. Barthélemy, *Études hist., littéraires et artistiques sur le VII. siècle*, Paris 1847; das schon wiederholt aufgeführte Werk von Charles de Linas, *Orfèvrerie mérovingienne, les oeuvres de S. Eloi et la verroterie cloisonnée*. Paris 1864; A. de la Porte, *Un artiste du VII. siècle*. Paris 1865; A. Ilg, Die Bedeutung der St. Eligiuslegende für die Kunstgeschichte i. d. Mittheilungen d. K. K. Central-commission 1874, S. 179; Labarte, *Hist. des arts industriels* I, p. 429; Germain Bapst, *Vie de S. Eloi: Revue archéol.* 3. sér. VII, p. 208 und die in den folgenden Anmerkungen zu nennenden Aufsätze über die einzelnen Werke des Bischofs. Zuletzt J. v. Schlosser, *Beitr. zur Kunstgeschichte a. d. Schriftquellen des frühen MA.: Sitzungsber. d. Wiener Akademie* CXXIII, II, S. 176.

72) *Miracula b. Martini auct. Haeberno: Balluze, Miscell.* II, p. 300: Absida . . . fusilis erat ex auro et argento, quod dicitur electrum, spissitudine duorum digitorum, auctoremque operis beatum Perpetuum insculptor designarat suffragio litterarum et versuum . . . Fecit etiam altare quadratum et concavum ex lapidibus tabulatis quod magna tabula cooperuit et cum aliis coementavit. Fecit etiam intus aliam absidam ex aurichalco cupro et stanno, fusilem, habentem palmam in spissitudinem ostio fusili quod gumphiis et virtevellis et quatuor clavibus firmabitur, ubi et hanc absidam electrinam posuit secundamque desuper; fecit denique fredam desuper auro optimo et lapidibus pretiosis tanto sacerdote condignam. Dies. Erzählung i. d. *Chroniques des comtes d'Anjou*. Paris 1856, p. 62 (Ausg. d. Société d'hist. de France) und in dem Bericht über die Uebertragung d. Reliquien v. 1323 (*Grandmaison, Notice sur les anciennes châsses de S. Martin*. Paris 1869. p. 3).

73) *Testam. s. Perpetui Turon. ep.: Acta SS.* April. I, p. 750.

74) Die h. Geneviève war die Erbauerin der Basilika und damit

Avranches (574—593) wird nachgerühmt, dass er eigenhändig die gottesdienstlichen Gefässe für seine Kirche angefertigt habe <sup>75)</sup>.

Unter den Werken des Eligius stehen drei in erster Linie; das Grabmal des h. Martin in Tours <sup>76)</sup>, das der Sainte-Geneviève

wahrscheinlich zugleich die Erbauerin des ältesten Grabmales (Dom Félibien, *Hist. de l'abbaye royale de Saint-Denis*. Paris 1706. p. 4; Dom Doublet, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris 1625. p. 163; Dom Millet, *Le trésor sacré ou inventaire des saintes reliques de Saint-Denis*. Paris 1633. p. 8). St. Geneviève starb aber einige Zeit vor Chlodwig (511). Ueber den Ausdruck *turritus* bei Gregor v. Tours, *de gloria martyrum* c. 72 vgl. G. Bapst i. d. *Revue archéol.* 3. sér. VIII, p. 306.

75) W. Arndt, Bischof Marius von Avenches, sein Leben und seine Chronik. Leipzig 1875. Vgl. Jul. v. Schlosser a. a. O. S. 34.

Im 5. und 6. Jh. findet sich eine grössere Reihe von Notizen über Herstellung grösserer Goldschmiedearbeiten, zumal an den fränkischen Königshöfen und an den Bischofssitzen. Der h. Remigius († 525) nennt in seinem Testament (Aub. Miraeus, *Opera diplom. et hist.* Brüssel 1723. I, p. 1) ein zehn Pfund schweres Goldgefäss, ein Geschenk des Königs Chlodwig und einen mit Figuren verzierten Kelch (*imaginatum*). Derselbe Chlodwig schenkte der Basilika von St. Peter in Rom eine goldene mit Edelsteinen besetzte Votivkrone (Flodoard, *Hist. l. I, c. 15*). Bei der Einnahme von Narbonne durch Childebert i. J. 531 wurden 60 Kelche, 15 Patenen und 20 Kästen für Evangelienhandschriften erbeutet, alles von Gold und mit Edelsteinen verziert (Gregor. Tur. *Hist. Franc. l. III, c. 10*). Chilperich († 584) liess als Geschenke für den byzantinischen Kaiser grosse massive Goldschmiedewerke herstellen (Gregor. Tur. *Hist. Franc. l. VI, c. 2*), ähnlich der Sohn Chlothars I., Guntram († 593) für das Kloster Saint-Bénigne bei Dijon (*Chronica abb. Benigni Divionensis mon.: d'Achery, Spicilegium I, p. 370*). Die interessantesten Nachrichten mit ausserordentlich wichtigen ausführlichen Beschreibungen über Goldschmiedewerke des 7. Jh. mit Bezeichnung der Formen, des Materiales und genauer Angabe der Verzierung mit menschlichen und thierischen Figuren, enthält die allerdings erst um 860 von Heinrich von Auxerre begonnene *Historia episcop. Autissiodorensium* (Neue Ausgabe bei Duru, *Bibl. hist. de l'Yonne I. Auxerre 1850. Auszüge Mon. Germ. SS. XIII, p. 393*). Vgl. über die ganze Periode Labarte a. a. O. I, p. 415—429.

76) Der Bericht i. d. *Vita S. Eligii l. II, c. 67*, bei d'Achery II, p. 120. Ausführlich G. Bapst, *Le tombeau de S. Martin: Revue archéol.* 3. sér. VII, 321. Vorher J. Quicherat, *Restitution de la basilique de S. Martin à Tours: Revue archéol.* 2. sér. XIX, p. 13; E. Mabille, *Invasions Normandes dans la Loire et les pèlerinages du tombeau de S. Martin*. Paris 1869; De Grandmarson, *Notice sur les anciennes châsses de S. Martin*. Paris 1869; Chevalier, *Le Tombeau de S. Martin de Tours: Bulletin de la société archéol. Tourangelle V, 1881*. G. Bapst hat ausführlich nachgewiesen, dass es sich hier um einen Baldachin oder ein

in Paris <sup>77)</sup> und das des h. Dionys in Saint-Denis <sup>78)</sup>. In allen drei Fällen aber handelte es sich um die Erbauung eines Ciboriums, nirgends um die eines Reliquienschreines — durchweg Werke, die durch die Masse der kostbaren Steine und das Edelmetall, das überall den Holz- oder Steinkern verkleidete, einen hohen Werth darstellten: die Ueberschwemmung des nördlichen Frankreichs durch die Normannen weihte sie sämmtlich dem Untergange. Eine ganze Reihe weiterer Grabmäler von Heiligen, St. Germain, St. Colombe, St. Séverin, St. Quentin, St. Piaton, St. Chryseuil, St. Lucien, St. Maxien, St. Julien, St. Crépin und Crépinien werden gleichfalls auf Eligius zurückgeführt <sup>79)</sup>. Kleinere Arbeiten, die bei Einfällen und Raubzügen geflüchtet werden konnten, erhielten sich über die normannische Zeit hinaus, so das grosse mit edlen Steinen besetzte

---

Ciborium handelte, nicht um einen Schrein. Dieses ging wohl schon 853 bei dem Normanneneinfall zu Grunde und wurde im Anfang des 11. Jh. durch Hervé wiederhergestellt. Ueber die Bedeutung des Wortes ciborium (*propitiatorium, umbraculum, tegimen altaris*) vgl. A. Lenoir, *Architecture monastique* I, p. 198. Vgl. auch Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule, antérieures au VIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1856. I, p. 225.

77) G. Bapst, *La chässe de S. Geneviève: Revue archéol.* 3. sér. VIII, p. 174. Eligius hat mit der tumba nichts zu thun (so wohl zuerst Baillet, *Recueil des vies des saints*. Paris 1739. II, p. 48) — er schuf auch hier nur ein Ciborium über dem Grab. Die grosse Prachttumba ward erst nach 1230 durch den Goldschmied Bonnard hergestellt (Du Breul, *Antiquités de Paris*. Paris 1712. p. 262. Der Text des Chartulars von S. Geneviève publ. von T. Bonnin i. d. *Archives de l'art français* IX, p. 55). Vgl. Heuqueville et Solly, *Antiquités et remarques de la chässe de madame Sainte Geneviève*. Paris 1625; Carpentier, *Histoire de ce qui est arrivé au tombeau de s. Geneviève*. Paris 1697.

78) *Vita s. Eligii* l. I, c. 32 bei d'Achery II, p. 88: Eligius fabricavit et mausoleum s. martyris Dyonisii Parisius civitate, et tugurium super ipsum marmoreum miro opere de auro et gemmis: cristam quoque et species de fronte magnifice composuit, necnon et axes in circuitu throni altaris auro operuit, et posuit in eis poma aurea rotundilia atque gemmata: operuit quoque et lectorium et ostia diligenter de metallo argenti; sed et tectum throni altaris axibus operuit argenteis; fecit quoque et repam in loco anterioris tumuli, et altare extrinsecus ad pedes s. martyris fabricavit; tantumque illic, suppeditante rege, sua exercuit industria, atque ita suum diffudit specimen, ut pene singulare sit in Galliis ornamentum, et in magna omnium admiratione usque in hodiernum diem. Vgl. G. Bapst, *Le tombeau de Saint-Denys: Revue archéol.* 3. sér. VIII, p. 306.

79) G. Bapst i. d. *Revue archéol.* 3. sér. IX, p. 144, 155, 157.

Kreuz in St. Denis <sup>80)</sup> — erst die französische Revolution hat sie im Jahre 1793 sämtlich dem Schmelzofen überantwortet <sup>81)</sup>. Das einzige erhaltene Werk, das auf Eligius zurückgeführt wird, der Thronessel Dagoberts im Cabinet des antiques der Pariser Nationalbibliothek ist schlecht bezeugt: die untere Hälfte ist möglicherweise merowingische Arbeit, während die Rücklehne erst durch Abt Suger von St. Denis eingesetzt wurde <sup>82)</sup>.

80) Vgl. *Gesta Dagoberti* c. 19: Bouquet, *Recueil* II, p. 385. Die *Chroniques de Saint-Denis* I. V, c. 9: Bouquet, *Recueil* III, p. 286, deren Autor das Werk offenbar noch vor Augen hatte, berichten darüber: Li rois Dagouberz forjast une grant croix d'or pour metre derrière le mestre autel d'Église, la plus riche et la plus soutille que il pooist pourpenser . . . de pur or et de pierres precieuses. Car li meillours et li plus engingneux orfevres qui ore soient, tesmoignent que à paines porroit-en trouver nul, tant fust bons maistres, qui autel oeuvre feust faire; pour ce meismement que li us et la maniere de cele oeuvre est mise en oubli. Dies Zeugniß ist ausserordentlich interessant: ein Gutachten von Fachleuten des 13. Jh., die ausdrücklich die Superiorität der Technik der merowingischen Goldschmiedearbeiter anerkennen. Vgl. über das Kreuz l'abbé Corblet i. d. *Revue de l'art chrétien* IV, p. 587; Doublet, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis* p. 333; Germain Millet, *Le trésor sacré de l'abbaye royale de Saint-Denys*. Paris 1640. p. 41; Ch. de Linas i. d. *Revue de l'art chrétien* VIII, p. 225; Labarte, *Recherches sur la peinture en émail* p. 138. Ausser diesem Kreuz wurden auf St. Eloi zurückgeführt ein Kreuz in St. Viktor zu Paris (Du Breul, *Antiquités de Paris* p. 433), in Notre-Dame zu Paris ein grosses Kreuz aus Gold mit Filigran (Gilbert, *Description de Notre-Dame de Paris* p. 323), ein Kreuzreliquiar in der Abtei von Saint-Martin-lez-Limoges (Zeichnung im *Sammelband des Abbé Legros*, bez. *Recueil d'antiquités* Bd. II der *Bibl. des Seminars zu Limoges*. Schon im 13. Jh. vom Abt Coral erwähnt: *Chronique de Coral* bei Nadaud, *Hist. d'abbaye de Saint-Martin-lez-Limoges* p. 161). Ueber eine merowingische Arbeit in Albi vgl. Barbier de Montaul, *La croix mérovingienne de la cathédrale d'Albi*. Toulouse 1888.

81) Ueber die bis 1793 erhaltenen Werke Ch. de Linas, *L'orfèvrerie mérovingienne* p. 45.

82) Ch. Lenormant, *Sur le fauteuil de Dagobert* bei Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie* I, p. 157; Auber, a. a. O. IV, p. 294; Viollet-le-Duc, *Dict. rais. du mobilier français* I, p. 108. Die *Vita S. Eligii* I. I, c. 5 berichtet nur: volebat rex sellam urbane auro gemmisque fabricare. Die *Chroniques de Saint-Denis* I. V, c. 8 f.: Bouquet, *Recueil* III, p. 285 haben: une sele d'or. Aymoin de Fleury, *De gestis Francorum* I. IV, c. 30: Bouquet III, p. 132 berichtet über Dagobert zum J. 635: solio rex residens aureo. Vgl. Abbé Lebeuf, *Dissertation sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris*. Paris 1739. III, p. 67.

Einen ungefähren Begriff von den untergegangenen Schätzen vermögen nun aber die merowingischen Reliquienkästen zu geben, von denen eine ganze Reihe erhalten ist, mit Goldblech oder vergoldetem Rothkupferblech, zum Theil mit getriebener Arbeit überzogen und neben dem Glasemail eine ganz eigenthümliche Fassung der Steine zeigend. Auf den Grund wird ein dünnes rundes oder ovales Silberplättchen aufgelöthet oder aufgestiftet, das dann um den daraufgelegten Stein an den Seiten aufgeklappt und umgekniffen wird. Zuweilen wird noch ein dünner Golddraht als eine Art Schnur um den oberen Rand gelegt. Diese Fassung, dann der ungeschliffene Zustand der Steine sind die beiden deutlichsten charakteristischen Merkmale, die die merowingische und karolingische Goldschmiedekunst bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts unterscheiden von den importirten byzantinischen Arbeiten, die fast immer geschliffene Steine in kunstvolle Cassettenfassung einbetten. Eines der ältesten dieser Kästchen befindet sich in der Kirche von St. Maurice-en-Valais: es trägt die deutschen Namen Undiho und Ello. Das Zellenglas, welches den Raum zwischen den grossen Steinen ausfüllt, ist in ganz unregelmässige Felder eingelegt, die durch ziemlich starkes und rohes Drahtemail gebildet werden<sup>83</sup>). Eine gleich alte Arbeit ist das Reliquienkästchen im Schatz von Sainte-Croix zu Poitiers, das nur mit mächtigen ungeschliffenen Steinen besetzt ist und der Ornamente völlig entbehrt<sup>84</sup>). Ein winziges frühes Reliquienkästchen, mit rothen Granaten in Goldlamellen besetzt — gefunden im Rhein bei Nymwegen — besitzt seit einigen Jahren das erzbischöfliche Museum in Utrecht. Im Schatz von St. Etienne zu Sens (Inv. 226) befindet sich der Schrein des h. Columba, der aber, seit die Silberplatten gestohlen, nur noch aus dem Holzkasten besteht. Eine durch die figürlichen Darstellungen hochinteressante Arbeit, die etwa dem 7. Jahrhundert zugehört, befindet sich dann im Schatz der Kirche St. Benoît-sur-Loire<sup>85</sup>). Der Schrein besteht aus einem

---

83) Abb. bei Edouard Aubert, Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice-d'Againe. Paris 1876 und Louis Courajod im Bull. monum. XLII, p. 97.

84) Barbier de Montault, Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers i. d. Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest. 2. sér. IV, p. 315. pl. III.

85) Saint-Benoît-sur-Loire im Bull. monum. XLVI, p. 854 giebt Helio-

Holzkasten, der mit getriebenen und vergoldeten Kupferplatten bekleidet ist. Die Vorderseite enthält eine Reihe von sternartig in einander geflochtenen Ringen, das Dach auf der Vorder- wie Rückseite je fünf getriebene Halbfiguren von Engeln mit gesenkten Flügeln in Vorderansicht. An der Giebelseite zeigt sich unter Flechtwerkornamenten die Gestalt eines Geistlichen in einer Tunika, die Hände betend erhoben, wahrscheinlich die Darstellung des Stifters, der in einer Capitalinschrift im Rahmen der Rückwand genannt ist: *Mumma (Mummolus abbas?) fieri iussit in amore sce Mariae et sei Petri*. Für die Flechtwerkverkleidung in Verbindung mit geringem Glasemail ist bezeichnend das Reliquienkästchen aus der Kirche von St. Bennet Avalouse (Corrèze), das 1889 auf der Pariser Weltausstellung erschien<sup>86)</sup>. Endlich gehören hierher die beiden Reliquientafeln aus dem Schatze zu Conques (Aveyron), beide mit Filigran und Glasemail verziert<sup>87)</sup>. Der Schatz zu Conques bewahrt aus der Mitte des 8. Jahrhunderts ein Reliquienkästchen, das durch die fortgeschrittene Behandlung der getriebenen Figuren den Höhepunkt, den die merowingische Goldschmiedekunst an ihrem Ende erreicht hatte, bezeichnet. Es ist das Reliquiar Pippins von Aquitanien. Die Vorderseite zeigt Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, an der einen Schmalseite erscheint ein unbestimmter Heiliger, an der anderen Johannes mit dem Lamm im Schoss. Zierliches Golddrahtfiligran in Fächermustern verziert die Flächen<sup>88)</sup>.

---

gravuren der beiden Langseiten. Vgl. l'abbé Rocher, *Hist. de l'abbaye royale de St. Benoît-sur-Loire*. Orléans 1865. p. 541; Edmond Michel, *Mon. rel. civ. et milit. du Gâtinais*. Paris 1880.

86) *Publicirt i. d. Gazette des Beaux-Arts* 2. pér. XXXVI, p. 156 u. i. *Bull. archéologique de la Corrèze* IX, p. 492. Beschrieben im *Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*. Lille 1889. p. 6. Nr. 58.

87) Genaue Beschreibung im eben genannten *Catalogue* p. 7. Nr. 59 und 60. Abbildung bei Alfred Darcel, *Le trésor de Conques*. Ganz anderer Art sind die Kistchen mit Metallplatten, die in Deutschland in den Gräbern von Wallstadt und Alzey gefunden worden sind. Sie zeigen vor allem die Rosettenverzierung von der gleichen Form wie die später zu nennenden Gypssarkophage von St. Germain-des-Prés, aber in einer solchen Gleichartigkeit, wie sie nur der Gebrauch von Stempeln erklären kann. Vgl. Lindenschmit, *Alterthumskunde* I, S. 471.

88) Ch. de Linas, *Le reliquiaire de Pépin d'Aquitaine au trésor de l'abbaye de Conques* i. d. *Gazette archéologique* VIII, p. 37, pl. 6, 37, 38 mit instruktiven Detailabbildungen.



Der letzten Epoche der merowingischen Goldschmiedekunst gehört dann die Willibrordiarche im Schatz der Münsterkirche zu Emmerich, auf der Vorderseite mit den getriebenen Darstellungen der Evangelistensymbole, im 12. und 16. Jahrhundert verändert<sup>89)</sup>, und der Reliquienschrein in Taschenform aus Herford im Berliner Kunstgewerbemuseum an, der auf der Vorderseite mit Glasemail, das von sternförmig aufeinanderstossenden Filigranstäbchen eingerahmt wird, und mit grossen Edelsteinen verziert ist, während die Rückseite in getriebener Arbeit in der oberen Hälfte Christus zwischen zwei Engeln, in der unteren Maria zwischen Petrus und Paulus zeigt. Der Dachfirst ist mit einem durchbrochenen Ornament verziert, am Rande zwei liegende Löwen zeigend, das seine directen Vorbilder in Form wie Ausführung in den fränkischen Fibeln mit Thierdarstellungen, vor allem im Museum zu Besançon, zu Rouen und in den Sammlungen Oppermann und der Madame Febore de Mâçon finden<sup>90)</sup>. Diese Verwendung von figürlichen Darstellungen findet sich bereits im 5. und 6. Jahrhundert auf Gürtelschnallen und Gürtelbeschlagplatten: die Gräber von Lavigny haben eine Platte mit der Darstellung Daniels in der Löwengrube ans Tageslicht gefördert<sup>91)</sup>, der Schatz der Kirche Notre-Dame le Major in Arles bewahrt eine Gürtelschnalle, die dem h. Cesarius, † 542, zugewiesen wird: die Darstellung, zwei Krieger mit aufgestütztem Arm vor dem tempel-

89) Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler der christl. MA. i. d. Rheinlanden Taf. III, 1. 2. Text I, S. 7. Technische Analyse und Abb. werde ich in den 'Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, Kreis Rees' bringen.

90) Eine Reihe von Nachbildungen in den Museen von St. Germain-en-Laye (19372, 19364, 8526, 8524, 10928, 14335). Interessant eine Fibel aus Compiègne, die eine ganze Hasenjagd zeigt mit deutlicher Charakteristik der einzelnen Thiere (Abb. in St. Germain-en-Laye, Bibl. Bilders. Nr. 3625). Eine Collektion von zumeist deutschen Arbeiten im Centralmuseum zu Mainz. Vgl. auch The archaeological journal XII, p. 279 und die Funde zu Frögg-Velden i. d. Mittheilungen der Centralcommission. N. F. X, S. LXIII; XI, S. XXXV. Nordische bei Montelius, Spännen från Bronsåldern i. d. Antiquarisk Tidskrift för Sverige VI, p. 129.

91) Die Scene gleicht ikonographisch der gleichen Darstellung im Museum zu Bourges und auf der einen Platte der Sammlung von Mme Febore de Mâçon (s. u.). Die Umschrift: ‚Nasualdus. nansa. vivat. deo. utere. felix. Daninil.‘ Abb. Fred. Troyon, Bracelets et agraffes antiques III, p. 29; Lindenschmit, Alterthumskunde I, Fig. 329. S. 364.

artigen heiligen Grabe schlafend, gehört ikonographisch Byzanz zu: hier ward offenbar eine byzantinische Elfenbeinplatte copirt<sup>92)</sup>.

Erst im letzten Jahrzehnt sind die langobardischen Funde der Untersuchung zugänglich geworden. Hier waren es vor allem die Gräberfelder von Testona<sup>93)</sup> und Civezzano<sup>94)</sup>, die eine Fülle von werthvollen Waffen und Schmuckstücken zu Tage förderten. Die ganze Gruppe ist zuletzt zusammenfassend von De Baye behandelt worden<sup>95)</sup>. Die Fibeln, Gürtelschnallen, Agraffen stimmen in den Hauptformen mit den gleichzeitig fränkisch-merowingischen überein und finden wie diese ihre Vorbilder in den gothischen Schmuckstücken Ungarns; charakteristisch für diese Grabfunde und zugleich für den in Norditalien lokalisirten ornamentalen Stil sind die häufig gefundenen Kreuze von dünnem Goldblech, mit einem Mittelmedaillon und einem ziemlich regelmässig wiederkehrenden, mit Stempeln eingeschlagenen, durcheinandergeflochtenen Bandwerk auf den Kreuzarmen. Sie bildeten offenbar einen langobardischen Brustschmuck für Fürsten und Edle — durch Oesen an den Ecken wurden sie auf das Gewand befestigt. In Trient, Testona<sup>96)</sup>, Bolsena, Piacenza,

92) Vgl. de Laurière, de Saint Césaire, évêque d'Arles im Bull. monum. XLIII, p. 240; Ders. im Congrès archéol. de France XLIII, session à Arles 1876, p. 867. Abb. Edmond le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris 1878. p. 49; Viollet-le-Duc, Dictionnaire rais. du mobilier français III, p. 62. Die dazu gehörige kupferne Schnalle und die Inschrift i. d. Revue des sociétés savantes 1857, p. 195. Eine ähnliche merowingische Schnalle gefunden in Saint-Étienne-de-Coldres, publicirt bei Désiré Monnier, Annuaire du département du Jura 1841, pl. III.

93) Claudio ed Edoardo Calandra, Di una necropoli barbarica scoperta a Testona i. d. Atti della Società d'archeologia e Belli arti per la provincia di Torino IV. Vgl. auch Comte Cipolla, Notizie degli scavi, 1880.

94) L. Campi, Le tombe barbariche di Civezzano a alcuni rinvenimenti mediaevali nel Trentino im Archivio Trentino V, 1888; Franz Wieser, Das langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano. Innsbruck 1887; Ders. i. d. Zeitschrift d. Ferdinandeums f. Tirol, 3. Folge XXX, S. 279. Dazu Sal. Reinach i. d. Revue critique 1887, 2.

95) J. de Baye, Études archéologiques. Époque des invasions barbares. Industrie Longobarde. Paris 1888. Dazu E. Ferrero i. Archivio storico Italiano 5. ser. I, p. 361; Le Moyne âge I, p. 152.

96) Calandra a. a. O. p. 23.

Cellore d'Illasi, Chiusi <sup>97)</sup>, Monza <sup>98)</sup>, Lavis <sup>99)</sup>, Civezzano <sup>100)</sup>, Cividale <sup>101)</sup>, sind solche Kreuze in grösserer Anzahl gefunden worden, das Museum zu Mailand besitzt nicht weniger als vierzehn Stück <sup>102)</sup>. Die bemerkenswerthesten Exemplare sind das in den unterirdischen Grabkammern der Kirche St. Maria in Valle zu Cividale gefundene, mit Edelsteinen besetzte Brustkreuz des Gisulfus <sup>103)</sup>, das unter den mit Stempeln eingeschlagenen Ornamenten achtmal einen Kopf mit langen Locken aufweist — im Museum zu Cividale —, das diesem nahestehende Kreuz von Lavis <sup>104)</sup>, mit dem eingeschlagenen Namen Iffo — im Museum von Trient — und das grosse Kreuz von Civezzano <sup>105)</sup> — im Museum zu Innsbruck. Das kreisrunde Mittel-

97) P. Orsi, Monumenti cristiani nel Trentino anteriori all Mille i. Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino II, p. 148. Drei Exemplare aus Chiusi i. d. Sammlung Ancona in Mailand, vgl. Amilcare Ancona, Le armi, le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione archeologica. Mailand 1886. p. 20. Vgl. T. Baxter, On some Lombardic gold ornaments found at Chiusi i. The archaeological journal 1876, p. 183.

98) Mittheilungen a. d. German. Museum 1885, XIV, S. 110.

99) Vgl. C. Mehlis, Langobardische Gräber in Südtirol i. d. Berliner philolog. Wochenschrift 1887, p. 34.

100) Fr. Wieser a. a. O. S. 300.

101) Mittheilungen d. K. K. Centralcommission IV, S. 326.

102) Vgl. P. Orsi, Sopra due auree crocette nel museo di Bologna ed altre simili dell' Italia superiore e centrale. Bologna 1887 i. d. Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, 3. ser. V; J. d. Baye, Croix Lombards trouvés en Italie. Paris 1889; Ders., Études archéol. Ind.-Longob. p. 80 ausführlich mit reichen Abbildungen auf Taf. XIII—XV. Zum Vergleich auch heranzuziehen Barbier de Montault, Les croix de plomb placées dans les tombeaux en matière de pitacium. Limoges 1888; E. Delorme, Étude sur deux croix de plomb i. d. Bull. de la soc. archéol. du midi de la France 1887.

103) Angelo Arboit, La tomba di Gisolfo. Undine 1874. p. 13; De Bizzarro, I Longobardi e la tomba di Gisolfo. Undine 1874. p. 20. Der Fundbericht in der Illustrazione universale v. 1. Nov. 1874. Abb. de Baye pl. XV, Fig. 3.

104) L. Campi a. a. O. p. 26; Abb. de Baye pl. XIV, Fig. 5.

105) Abb. de Baye pl. XIV, Fig. 3; Wieser Taf. III, 1. Ein ganz ähnliches Kreuz im Musée Cluny zu Paris (Barbier de Montault i. d. Mém. de la société des antiquaires de l'Ouest 2. sér. IV, p. 315; Abb. bei Du Sommerard, Les arts au moyen âge, Album 10. série pl. 15). Eines aus Wittislingen im Nationalmuseum zu München (Ohlenschläger, Die Inschrift des Wittislinger Fundes, 1884; Abb. de Baye p. 93).

medaillon enthält hier, von einem Perlkranz umgeben, einen nach rechts schauenden Adler mit ausgebreiteten Flügeln, die Balken schmückt ein vierfach verschlungenes, mit Perlen besetztes Bandornament, zu beiden Seiten von einer quengerippten Randleiste begrenzt. Alle diese Werke sind aber nur vereinzelte, fast rudimentäre Reste und Ueberbleibsel; eine glänzende Vorstellung von dem Umfang und der Leistungsfähigkeit der langobardischen Goldschmiedekunst erhalten wir durch den schon oben genannten Schatz von Monza und den grossen im Jahre 1880 aufgefundenen Goldschatz, der jetzt im Besitz des Cavaliere Carlo Rossi ist<sup>106</sup>).

---

106) Carlo Rossi, *Alcuni cenni sopra ignote seppellettili sacre di argento ed oro appartenenti ai primissimi secoli della chiesa*. Rom 1887. Mit 24 Tfn., nur in 50 Ex. gedruckt (Festschr. z. Priesterjubiläum Leos XIII.). De Waal, *Der Silber- und Goldschatz des Cav. Rossi i. d. Römischen Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde* I, S. 272; II, S. 86, 148, Taf. II—IV, VII, VIII; Ders., *Die goldene Krone im Schatz des Cav. Rossi ebenda* III, S. 66. Mit Doppeltfl. Abb. des einen Buchdeckels auch Rohault de Fleury, *La messe* VIII, p. 114, pl. 653 bis.

Der Schatz von Monza und der Schatz von Rom schliessen die Reihe der kirchlichen Goldschmiedewerke der langobardischen Kunst, die im Ornament und in der Technik der einheimischen Kunst angehören oder unter germanischem Einflusse stehen. Die übrigen Werke der Metallurgie, die neben jenen hergehen, scheinen stärker unter byzantinischem Einflusse gestanden zu haben, insbesondere ist dies für Ravenna anzunehmen, seit hier ein byzantinisches Exarchat durch Narses errichtet wurde. Noch zur Zeit des Narses hören wir von grösseren Goldschmiedearbeiten in Ravenna (Labarte, *Hist. d. arts ind.* I, p. 405). Erzbischof Viktor (542—546) errichtet über dem Altar in der Kirche des h. Ursinus ein silbernes Ciborium (*Spicilegium Ravennatis historiae: Muratori, SS.* I, p. 576), sein Vorgänger Ecclesius, seine Nachfolger Maximianus und Agnellus stiften werthvolle Werke, darunter goldene mit Edelsteinen besetzte Gefässe (Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica*. Venedig 1664. p. 20). Vom Beginn des 7. Jh. an folgt für Italien eine Periode grenzenloser *Décadence*: der *liber pontificalis*, die Hauptquelle für die künstlerischen Leistungen dieser Zeit, noch durchaus nicht genügend ausgenutzt, berichtet nur von wenigen Arbeiten. Erst im 8. Jh. nimmt hier die Kunst der Metallurgie einen neuen Aufschwung. Die byzantinischen Künstler, die die bilderfeindliche Stimmung der oströmischen Kaiser aus der Heimath vertrieben, fanden in Italien gute Aufnahme (*Liber pontif.* II, p. 129, 317). Unter Gregor III. (731—741) beginnt der Aufschwung. Die silbernen getriebenen Platten, die dieser Papst in den Basiliken des h. Peter, der Kirche *St. Maria ad Praesepe* anbringen liess (*Liber pontificalis* II, p. 45), waren Ikonostasen, deren Gebrauch direkt auf Byzanz

Es sind durchweg kirchliche Gebrauchsgegenstände, mehrere Bücherdeckel aus getriebenem Gold- und Silberblech, eine bischöfliche Mitra, ein Bischofsstab aus Silber, mehrere silberne Kreuze mit Goldverzierung, silberne Gefässe, darunter ein eucharistisches Gefäss in Form eines Lammes, alles in reichster und mannigfachster Ciselirung von symbolischen Szenen und Ornamenten. Die höchst merkwürdige goldene Krone, nach ihren sacralen Ornamenten eine Bischofskrone, giebt einen Anhalt zur näheren Datirung des Fundes: de Waal hat es als wahrscheinlich hingestellt, dass sie für den Bischof Sergius von Ravenna (752—770) gearbeitet wurde und sich auf die Taufe von Kindern des Langobardenkönigs Desiderius bezieht. Die ganze werthvolle Serie steht im engsten Zusammenhang mit den oben aufgeführten profanen Schmuckstücken: das Hauptornamentmotiv ist das weitmaschige Flechtwerk, bestehend aus zwei wellenartigen, durcheinander geschlungenen Bändern, der Körper quer gerieft zwischen schmalen Säumen: wir werden dasselbe Bandwerk als charakteristisches Hauptmotiv der Ornamentation in der langobardischen Steinplastik wiederfinden.

### Die fränkische Metallplastik im Zeitalter der Karolinger.

Beim Eintritt in das Zeitalter der Karolinger sind die Franken noch und auf der anderen Seite schon im Besitz einer ausgebildeten Metallurgie, die sowohl das Giessen, wie vor allem die Kunst des Treibens technisch geübt und ausgebildet hat. Das ist eine That- sache, die festgehalten zu werden verdient: die karolingische Renaissance hätte auf dem Gebiete des Kunstgewerbes und der Kleinkunst gar nicht mit dieser Schnelligkeit ihren Einzug halten können, wenn hier nicht der Boden durch Jahrhunderte vorbereitet gewesen wäre. Im 8. Jahrhundert findet sich eine ganze Fülle von Nach-

---

zurückführt (Holtzinger, die altchristliche Architektur, S. 154; v. Schlosser, Beitrag zur Kunstgeschichte, S. 65). Unter Adrian I. (772—795) und Leo III. (795—816) erreicht diese Kunst ihren Höhepunkt (Labarte II, p. 10). Das grosse, auf vier Säulen ruhende, mit Basreliefs bedeckte silberne Ciborium in St. Peter, das Leo III. errichten liess, mit vier massiven Cherubingestalten und goldenen Leuchtern und Votivkronen (Liber pontif. II, p. 270) war das Hauptwerk dieser Zeit. Ueber die weiteren Arbeiten der Päpste des 9. Jh. vgl. Labarte II, p. 128 ff.

richten über Werke der Goldschmiedekunst. Es sind nicht mehr Schmuckstücke, sondern in erster Linie kirchliche Geräte, ähnlich wie in den angelsächsischen Reichen, die die Reihe der sich um Tours und die Person des Eligius gruppierenden Schöpfungen fortsetzen. Schon im 7. Jahrhundert besass die Kirche von St. Hilaire in Poitiers ein ausgedehntes Gusswerk, das als eine ganz hervorragende Arbeit betrachtet werden muss: einen Adler aus vergoldeter Bronze, auf einem Piedestal, an dessen Fuss die vier Evangelisten und andere Figuren angebracht waren<sup>107</sup>), offenbar ein Leseputz in Gestalt eines Adlers, wie diese vom 10. Jahrhundert an wieder erscheinen<sup>108</sup>). Das 8. Jahrhundert scheint zum ersten Male kunstvoll gegossene Aquamanilien hervorgebracht zu haben: schon um die Mitte dieses Jahrhunderts werden solche Gefässe mirabili opere in St. Wandrille erwähnt. Erhalten ist eine derartige liturgische Kanne mit einem Löwenmaul als Ausflussrohr, die dem 8. oder 9. Jahrhundert zuzuweisen ist, in S. Lorenzo vor den Mauern zu Rom<sup>109</sup>). Einen ungefähren Begriff von der grossen Menge von

107) Doublet, Antiquitez de l'abbaye de Sainet Denys en France. Paris 1625. I, p. 286. Auch massiv silberne Bischofsstäbe werden im 6. Jh. schon erwähnt. Eine argentea cambuta im Testament d. h. Remi (l'abbé Pascal, Origines et raison de la liturgie catholique p. 144). Cambutta = baculus (L. J. Guenebault, Recherches historiques sur les crosses i. d. Revue archéol. XIII, p. 704).

108) Den nächsten bekannten lässt um 980 Folcuinus von Lobbes herstellen (Folcuinus, De gestis abbatum Lobiensium bei D'Achery, Spicilegium II, p. 740), einen gleichen Gauzlinus von Fleury um 1010 (Du Chesne, SS. historiae Francorum IV, p. 96), Richard Abt von Saint Vannes in Verdun 1020 (Hugonis Flaviniacensis abbatis chronicon: Labbe, Nova bibliotheca I, p. 165). Vgl. Mobilier ecclésiastique in Le Beffroi. Brügge 1866. III, p. 65. Der Adler aus Poitiers war 635 nach St. Denis geschenkt worden. Vielleicht bezieht sich auf ihn die Notiz bei Sugerus, De rebus in administratione sua gestis c. 32 (Du Chesne, SS. IV, p. 348): Aquilam vero in medio chori ammirantium tactu frequenti dedeauratam, reauravi fecimus. Ein grösseres Werk erwähnt wieder das Inventar von Prüm (Aug. Digot im Bull. monum. XV, p. 292): Ambo quod nos dicimus analogium argenteus cum arcubus praeparatus et desuper aquila deaurata stans super fabrica in modum pomi argentei.

109) Abb. Victor Gay, Glossaire archéologique I, p. 14. Dies Löwenmaul ist der erste Ansatz, aus dem heraus später die ganze Kanne in einen Löwen oder Vogel verwandelt ward. Die karolingische Zeit scheint die Thieraquamanilien noch nicht gekannt zu haben. Eine genaue Beschreibung, die lexikographisch interessant ist, finden sie in dem Inventar

metallenen Gefässen im Schatze der Fürsten und Edlen giebt das Testament des Markgrafen Everhard von Friaul vom Jahre 837<sup>110</sup>). Die Technik des Treibens scheint im Anfang des 9. Jahrhunderts unter Karl ihren Höhepunkt zu erreichen. Abt Sturmli hatte in Fulda einen Bogen über dem Grabe des Bonifacius mit Gold- und Silberplatten belegen lassen<sup>111</sup>). Eines der merkwürdigsten Werke

von St. Martin in Mainz von 1252: Erant urcei diversarum formarum quos manilia vocant, eo quod aqua sacerdotum manibus funderetur ex eis, argentei, quaedam habentes formam leonum, quaedam draconum, avium et griphonum vel aliorum animalium quorumcumque. Die Nachrichten über St. Wandrille i. d. Gesta abbat. Fontanell. SS. II, p. 290, 292, 295. Unter Abt Gervold wird schon ein ganzer Schatz goldener und silberner Gefässe, Becher, Reliquienbehälter erwähnt. Einen Begriff von der Ausführung dieser Gefässe giebt die sog. Taufschale des Wittekind im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, eine Jaspisschale in niellirter Goldbronzefassung (1880 auf der Ausstellung kunstgewerb. Alterthümer in Düsseldorf, s. Catalog S. 239, aus'm Weerth i. d. Jahrbüchern d. Alterthumsfreunde i. Rheinlde LXVII, S. 157). Auffällig ist der Gegensatz zu nordischen Arbeiten in Form und Ornamentik, so dem Kelch aus der Grabkammer der Königin Thyra (J. Kornerup, Kongehöiene i Jellinge. Publikation der Kongelige Nordiske Oldskriftselskab. Kopenhagen 1875. pl. XIII, Fig. 1<sup>a</sup>, 1<sup>b</sup>).

110) *Miraeus*, Cod. don. piar. I, p. 19; Binterim und Mooren, Rheinisch-Westfälisch diplomatischer Codex, Mainz 1830, I, S. 9: Ciboreum cum cruce aurea et capsula aurea et calicem aureum cum patene, coronam auream cum ligno domini, crucem auream cum cristallo super ciboreum, planetas duas, unam auro paratam, alteram de cendalo. . . . urceum cum aqua, manile argenteum unum, thuribulum argenteum unum, pipam auream unam, tabulas eburneas auro paratas, pecten auro paratum unum, flavellum argenteum unum, capsellam eburneam unam, candelabra argentea duo. Weiterhin erwähnt er in der Kapelle altare argento paratum unum, calicem eburneum cum patena auro paratum unum, capsam eburneam auro paratam unam, phylacterium de cristallo cum auro paratum unum, evangelium eburneum unum. . . . thuribulum argenteum unum, . . . tabulas ad canendum auro et argento paratas. . . Altare de cristallo et argento paratum unum, capsam cristallo et auro paratam unam, calicem vitreum auro paratum unum, calicem argenteum cum patena, evangelium argento paratum unum, . . . phylacterium unum. Busteam cristallinam cum reliquiis, phylacterium de almandinis et cristallo paratum unum, phylacterium argenteum unum, calicem de nuce et argento et auro paratum unum, calicem argenteum cum patena. Ausserdem eine grosse Anzahl von weltlichen Schmuck- und Waffengegenständen.

111) Vita S. Sturmli c. 20, SS. II, p. 375. Ueber frühere Arbeiten in Fulda vgl. epist. Bonifac. 16, 68.

dieser Gattung war das Grabdenkmal des h. Corbinian im Dome zu Freising, das nach seinem Tode um 730 mit getriebenen Silberplatten verziert wurde: zwei legendarische Szenen waren dargestellt: schon in der Auswahl verrieth sich eine naive Rohheit der Anschauung<sup>112)</sup>.

Zwei grosse Gruppen von kirchlichen Gegenständen waren es, in denen die Technik der getriebenen Arbeit angewandt ward, Antependien und Reliquienschreine. Einen Marienaltar mit getriebenen Bildern aus Silberplatten über einem hölzernen Kern schuf schon Abt Ansegis von St. Wandrille<sup>113)</sup>, Rado zu Tours<sup>114)</sup>, zwei weitere für Köln und St. Medard zu Soissons liess auf Karl's Geheiss Bischof Hildebald von Köln anfertigen<sup>115)</sup>. Karl der Kahle stiftete ein Antependium für den Hauptaltar von St. Denis<sup>116)</sup>. Diese finden dann ihre Weiterbildung in den Werken des Tuotilo von St. Gallen<sup>117)</sup>. In St. Gallen befand sich in der Mitte des 9. Jahrhunderts ein Altar mit getriebenen Darstellungen in der Othmarskirche, für den

112) Vita S. Corbiniani c. 13. Nagler, Deutsche Kunstwerke aus dem 10. Jahrh.: Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit XXIII. 1876, S. 232; v. Schlosser, Beitr. zur Kunstgesch. S. 91.

113) Gesta abbat. Fontanell. SS. II, p. 295: Altare in honore perpetuae virginis Mariae decoravit tabula lignea, quam imaginibus argenteis diversis cooperuit.

114) Poëtae latini aevi Carolini I, p. 308, LXXXVIII.

115) Poët. lat. I, p. 333. Vgl. v. Rumohr, Italien. Forsch. I, S. 222.

116) Sugerus, De rebus in administratione sua gest. c. 32: Duchesne, SS. IV, p. 345. In Abbildung erhalten in einem flandrischen Gemälde v. 15. Jh. (Viollet-le-Duc, Dictionnaire rais. de l'architecture française II, p. 26). Das Inventar des Schatzes von St. Denis giebt eine technisch hochinteressante ausführliche Beschreibung der Tafel (abgedruckt Labarte. II, p. 162). Ders. Recherches sur la peinture en émail p. 143, 171. Bernelinus und Bernuinus, zwei Kanoniker von Sens, fertigten ein goldenes Antependium mit Basreliefs, das erst im J. 1760 eingeschmolzen ward. Die Zeichnung, die der Maler Bambinet damals anfertigte, ist publicirt bei Du Sommerard, Les arts au moyen âge. Album, 9. série, pl. XIII. Émeric David, Hist. de la sculpture française. Paris 1853. p. 29, sieht darin das Ende v. 9. Jh. vom Erzbischof Sevinius gestiftete Antependium. Dieses aber wurde nach Chronik von Saint-Pierre-le-Vif schon Jahrhunderte früher eingeschmolzen (Clarius, Chron. S. Petri Vivi Senonensis bei D'Achery, Spicilegium II, p. 736).

117) Ratperti Casus S. Galli, SS. II, p. 88. Vgl. v. Schlosser, Beitr. z. Kunstgesch. S. 180. Die Künstlerlegende d. Tuotilo von S. Gallen.



Walafrid Strabo wahrscheinlich die Tituli dichtete<sup>118</sup>). Reliquien-  
schreine mit getriebenen oder ganz herausgearbeiteten Verzierungen  
fertigte schon Rhabanus zu Fulda<sup>119</sup>), ein gleicher entstand in St.  
Gallen<sup>120</sup>) und Tours<sup>121</sup>). Lothar II. schenkte an St. Germain  
d'Auxerre einen prächtigen Schrein von Gold und Edelsteinen<sup>122</sup>),  
und in Fulda und in St. Gallen<sup>123</sup>) werden gegossene Stand-  
und Kronleuchter genannt. Unter Karl dem Grossen, der zu Aachen  
eine Giesshütte errichtete, lebte der Bronze- und Erzguss wieder auf:  
an der Spitze der Werke, die aus jener hervorgegangen, stehen  
die bekannten Gitter im Aachener Münster. Eine letzte Gruppe  
vertreten dann die Tragaltäre, die gleichzeitig auch als Reliquien-  
schreine dienen. Unter Abt Austrulf von St. Wandrille (747—753)  
wird der erste Reliquienbehälter *ad instar parvi fari* erwähnt<sup>124</sup>).  
Ludwig der Fromme besass einen solchen<sup>125</sup>), Karl der Kahle schenkte  
einen nach St. Denis<sup>126</sup>).

118) Wahrscheinlich gemacht von v. Schlosser, Beitr. S. 97.

119) *Catalogus abbatum Fuldensium*, SS. XIII, p. 273: Rhabanus  
fecit arcam arcae Mosaicae instar cum circulis et vectibus ex omni parte  
auratam, propitiatorium, cherubim gloriae. Ueber die Bedeutung vgl.  
Du Cange, *Glossarium V*, p. 479; Paul Clemen, *Porträt Darstellungen*  
Karls des Grossen S. 59 Anm. 4.

120) *Ratperti casus S. Galli*, SS. II, p. 71.

121) *Poëta lat. I* p. 308, v. 5.

122) Lebeuf, *Mém. concernant l'histoire civ. et ecclés. d'Auxerre*  
et de son ancien diocèse. Paris 1848. I. p. 72.

123) *Catalogus abbat. Fuldens.* SS. XIII, p. 273: *Candelabrum duc-*  
*tile ex toto auratum. Casus S. Galli*, SS. II, p. 70: *Praeterea corona ar-*  
*genteis aliisque diversis luminaribus pariter cum multimodis variorum*  
*ornamentorum splendoribus ipsam magnopere studuit insignire basilicam.*

124) *Gesta abbat. Fontanell. c. 14.*

125) *Acta SS. ord. S. Benedicti IV*, p. 260; vgl. A. Darcel u. A.  
Varin, *Autels portatifs i. d. Annal. archéol. XVI*, p. 78. Solche thurm-  
artige Goldschmiedewerke (Tabernakel?) werden schon von Gregor von  
Tours erwähnt. *Gregor. Turon. de gloria martyrum c. LXXII*; *Vita*  
*S. Aridii abbatis: Op. Gregor. ed. Migne I*, p. 1143; *Miracula l. I, c. LXXXVI.*  
Vgl. Auber, *Histoire et théorie du symbolisme IV*, p. 290.

126) *Acta SS. ord. S. Benedicti III*, 1, p. 78; Doublet, *Hist. de*  
*l'abbaye de St.-Denis* p. 335. Ueber die erste Schenkung Arnulfs vgl.  
*Ekkehardi IV casus S. Galli SS. II*, p. 82: *Erat munus illud capsula solide*  
*aurea, gemmis regaliter inclita, reliquiis summis referta, in formam capel-*  
*lae creata, cui simile quidem nihil unquam vidimus.* Ueber die Kunst-  
thätigkeit des Angilbert in St. Riquier vgl. Labarte II, p. 149. Im J. 864  
verfertigte Odulfus, der Mönch von St. Riquier, einen goldenen Schrein  
für das Haupt des h. Richarius (*Hariulfi Chron. Centul. l. III, c.*).

Jahrb. d. Ver. v. Alterth. im Rheinl. XCII.

König Arnulf, der um 887 dem Abt Salomon von Constanz einen thurmartigen Tragaltar schenkte, stiftete einen zweiten nach St. Emmeram in Regensburg, der noch in der reichen Kapelle zu München erhalten ist<sup>127)</sup> — das hervorragendste Werk der karolingischen Goldschmiedekunst, dass auf unsere Zeit gekommen ist, ebenso eigenartig in dem constructiven Aufbau wie vollendet in der technischen Ausführung der getriebenen Arbeit. Es vermag einen Begriff zu geben von der Leistungsfähigkeit des 9. Jahrhunderts im Treiben figürlicher Darstellungen: es ist nur ein kleiner Schritt noch zu den grossen an der Wende des Jahrtausends stehenden Antependien von Aachen und Basel und den untergegangenen Antependien von Xanten und Essen<sup>128)</sup>. Der grosse Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand, den Erzbischof Angilbert II. vor 835 durch Wolvinius magister phaber anfertigen liess, auf dessen Vorderseite das Leben Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt in zwölf Scenen dargestellt war, und dessen Rückseite zwölf Bilder aus dem Leben des h. Ambrosius trägt, kann noch jetzt in Anordnung und Ausführung die Pracht der zu Grunde gegangenen Antependien vergegenwärtigen<sup>129)</sup>. Die baldachinartigen Ciborien über den

127) Ueber der Platte erhebt sich noch ein Ciboriumaufbau mit goldenen Säulen, über den sich noch ein zweites niedrigeres Geschoss, ein auf vier kurzen Säulen ruhendes Giebeldach erhebt. Farbige Abb. bei Zettler, Enzler und Stockbauer, Ausgew. Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle zu München. München 1876. Taf. 107; Rohault de Fleury, La messe V, p. 12. pl. 361. Vgl. Laib und Schwarz, Studien über die Geschichte des christlichen Altars. 1857. S. 60; Fiorillo, Geschichte d. zeichn. Künste i. Deutschland I, S. 182; Labarte II, p. 173. Schon in einem Bericht von 1181 wird er als *turrita aedicula* bezeichnet. Henric. Canisius, *Lectiones antiquae*. Antwerpen 1725. III, p. 109: *Ciborium quadratum, cuius auro tectum tabulatum fastigio serito gemmarum redimitum. Corpus vero sustentatur octo aureis columnellis*. *Acta SS. ord. S. Bened.* VII, p. 276: *Erat hoc altarium circumductum argento, quod opere ductili apostolorum capita representabat*. Vgl. die Berichte der älteren Reisenden: Mabillon, *Iter Germ. Anal.* p. 10; Geerken, *Reisen II*, S. 91.

128) Alte Zeichnungen publicirt bei Clemen, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*. Kreis Rees und Kreis Essen.

129) D'Agincourt, *Sculpture*, pl. 26; Ferrario, *Mon. sacri e profani di S. Ambrogio*. Mailand 1825; v. Schlosser, *Beitr.* S. 95. Eine grosse farbige Ansicht bei Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, Album, 9. série pl. XVIII. Vgl. Labarte, *Hist. d. arts ind.* II, p. 137. Ueber die Gruppe der in Italien unter byzantinischem Einfluss ausgeführten Goldschmiedewerke, in die die Tafel von S. Ambrogio gehört, vgl. oben Anm. 106.

Gräbern der Heiligen, die unter den merowingischen Königen zuerst erschienen und mit Vorliebe von Eligius als Vorwürfe gewählt werden, finden jetzt ihre weitere Ausbildung. Sie werden aber jetzt mit Reliquienschreinen in Verbindung gesetzt. Nach wie vor ruhen sie auf vier Säulen und sind über einem hölzernen oder steinernen Kern mit kostbaren getriebenen Gold- und Silberplatten belegt. Einen solchen Aufbau errichtete Rabanus in Fulda über dem Grabe des h. Bonifacius<sup>130)</sup>, das grosse Goldschmiedewerk, das Lothar I. der Abtei Prüm schenkte, scheint auf der Grenze zwischen ciboriumförmigem Tragaltar und Grabeiborium gestanden zu haben<sup>131)</sup>. Die glänzende Durchbildung finden diese Werke wieder unter Karl dem Kahlen, dessen Regierungszeit den Höhepunkt der karolingischen Goldschmiedekunst überhaupt darstellt, wie unter ihm die vollkommensten Schöpfungen der karolingischen Buchmalerei entstanden. In der Kirche St. Bénigne zu Dijon wurde über dem Grabe des h. Benignus ein Ciborium errichtet, von vier Marmorsäulen getragen, die Bogen mit Holz verkleidet und mit getriebenem Gold- und Silberblech überzogen, die Geschichte Christi darstellend<sup>132)</sup>. Ein noch kostbareres Werk stiftete unter Karl der Bischof Hincmar

---

130) Vita b. Hrabani archiep.: Mabillon, Acta SS. ord. S. Benedicti VI, p. 17: Turrem lapideam . . . super quam culmen ligneum columnis quattuor sustentatum erigens, auro ornavit et argento: intra quod arcam oblongam quadrangulo schemate facere posuit, quam etiam auro et argento atque lapidibus ornans, singulorum sanctorum imaginibus decenter expressis decoravit, versusque quasi ex persona eiusdem arcae prolatos in circuitu.

131) Inventar bei Digot i. Bull. monum. XV, p. 283: Capsula aurea cum altari superposito, innitentem quatuor columnis argenteis et alia capsula modica altari superposita et coronula aurea. Ausführlich über die älteren Tragaltäre A. Darcel i. d. Annal. archéol. XVI, p. 77; Barbier de Montault im Bull. monum. XLVI, p. 328; Roek, The church of our fathers I, p. 254; W. A. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg S. 110.

132) Chron. S. Benigni Divion.: D'Achery, Spicilegium II, p. 384: Sepulcrum vero sancti et gloriosi martyris ita est constructum. Est tumba ex quadris aedificata lapidibus, . . . cuius cacumen lapideum quatuor sustinetur suffragio columnarum: desuper autem quatuor columnae marmoreae locatae erant antiquitus. Olim super lapideos arcus, qui continebant absidam, ferebant ligneam sex cubitorum longitudinis et tres latitudinis, septemque et semis altitudinis, quae undique auro et argento vestita, historiam dominicae nativitatis et passionis praemonstra-

(844—863) in dem thurmartigen Altaraufbau für den Schrein des Saint-Remi: die Vorderseite, mit einem mit Edelsteinen und Gemmen besetzten Rahmen, enthielt in getriebener Arbeit Scenen aus dem Leben des Saint-Nicaise, der Madonna und des Saint-Remi<sup>133</sup>). Schon dem 10. Jahrhundert gehören dann zwei kleinere Arbeiten im Schatze zu Conques an, die in der Technik noch ganz unter dem Banne der karolingischen Tradition stehen und auch in der Wahl des Objekts keinen Fortschritt zeigen — die Statuette der Sainte-Foy<sup>134</sup>) und das sogenannte A Karls des Grossen<sup>135</sup>).

bant anaglypho prominente opere pictura satis optima. Ueber dem Hauptaltar der Stephanscathedrale in Auxerre errichtete Bischof Aaron nach 800 ein Ciborium von Gold und Silber, nach dem Vorbilde des von ihm in Rom gesehenen (Hist. episcop. Autissiodorensium ed. Duru, Bibl. hist. de l'Yonne I, c. 34).

133) Prosper Tarbé, Trésor des églises de Reims. Reims 1843. p. 44, 189. Vgl. Flodoardi hist. Remens. lib. III, c. 6, 9; Labarte II, p. 168. Die Thür zu dem Schreine war mit Goldplatten bedeckt, in ihrer Mitte öffnete sich ein Fensterchen, das einen Blick in das Innere, das mit kostbaren Steinen und Medaillen incrustirt war, gestattete. Auf einer Bordure von blauem Email stand die Inschrift:

Hoc tibi, Remigi, fabricavi, magne, sepulchrum,  
Hincmarus praesul ductus amore tui,  
Ut requiem Dominus tribuat mihi, sancte, precatu,  
Et dignis meritis, mi venerande, tuis.

Die vordere Tafel mit den drei Scenen beschreibt das Inventar des Schatzes von 1669: Au devant du grand-autel il y a trois hystories, dont la première est de saint Nicaise, la seconde de Notre-Dame, et la troisième de saint Remy, garnies de cornalines, d'esmeraudes, de topazes, de saphyrs et de deux onix; au milieu de la dicte table est un cristal de roche en ovale, sur lequel est gravé un crucifix. Hincmar, archevêque de Reims, a fait faire cette table, qui est d'or, sur laquelle se lisent ces vers: Hunc proprio proprium fecit de marmore vultum

Praesul Hincmarus, cuius misereris Jesus,  
Hic regis Caroli retinens oblata benigni.

134) A. Darcel, Trésor de Conques i. d. Annal. archéol. XXI, p. 39 (XVI, p. 77, 277; XX, p. 215, 264, 327). Die Höhe beträgt 85 cm. Abb. Rohault de Fleury, La messe II, pl. 161, V, pl. 344. Die erste Erwähnung der Statuette fällt in das Jahr 1010: Bernard von Angers bemerkt, er habe bei einer Procession eine Figur der Heiligen von Gold gesehen (Mabillon, Annal. ord. S. Bened. IV, p. 40): sanctae Fidis aurea maestias id est statua, später wird erwähnt imago sanctae Fidis et capsula aurea quam fertur donavisse Carolus Magnus. Nun kann die Figur nicht gut über 888 zurückgehen: erst in diesem Jahre kommt der Name auf, bis dahin hiess die Abtei S. Salvator (Mérimée im Bull. mon. IV, p. 236).

Der Menge der aufgeführten karolingischen Metallarbeiten des 9. Jahrhunderts ist auch die kleine Reiterstatuette des Museums Carnavalet in Paris anzureihen, die von aus'm Weerth<sup>136)</sup> und mir<sup>137)</sup> als eine Arbeit aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts bestimmt worden war. Neuerdings hat Georg Wolfram gegen diese Datirung Einspruch erhoben<sup>138)</sup>. Aber schon der Hauptein-

Die Autoren d. Gallia christiana I, p. 246 bemerken von Abt Begon III (1087—1106): *Clastrum construxit et reliquias in auro posuit*. Das scheint mir aber sicher auf das noch erhaltene Begonreliquiar zu gehen. F. de Lasteyrie, *Observations critiques sur le trésor de Conques* i. d. *Mémoires de la soc. des antiquaires de France* 3. sér. VIII, p. 55 will die Figur später ansetzen, aber ohne gewichtige Gründe. Ich bin der Ansicht, dass sie zwischen 888 und 1010 entstanden und noch unter dem Einflusse der karol. Technik steht (die beiden Medaillons an den Stuhlwangen sind natürlich später eingesetzt), Farbige Abb. von Formigé i. d. *Sammlung d. Commission des mon. histor. zu Paris* (Inv. 7842).

135) P. Clemen, *Portraitdarstellungen Karls des Grossen* S. 199, Abb. A. Darcel, *Le trésor de Conques* p. 14; F. Dumas, *Revue de l'exposition universelle de 1889*, p. 309. Schon erwähnt im *Liber mirabilis* von Conques (Paris, Bibl. nat., Cod. recueil de Doat 143). Edmond Bonnaffée i. d. *Gazette des Beaux-Arts* 1889, II, p. 11. Uebrigens wohl erst unter Begon II. angefertigt. Vgl. Müntz, *Études iconographiques et archéologiques* p. 99; Victor Gay, *Glossaire archéol. du moyen âge et de la renaissance* I, p. 2. Ein für die Geschichte des privaten Lebens interessantes Stück ist das von Deloche publicirte karolingische Gewicht, ein Kupferdiscus mit der Inschrift: *Rodulfus negotiens* (M. Deloche, *Description d'un poids de l'époque carolingienne. Ses rapports avec l'ancienne livre romaine*. Brüssel 1885. Dazu *Bibl. de l'école des chartes* XLVI, p. 354).

136) E. aus'm Weerth, *Die Reiterstatuette Karls des Grossen aus dem Dom zu Metz* i. d. *Jahrbüchern des Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinlde.* LXXVIII, S. 139.

137) P. Clemen, *Die Porträtbildungen Karls des Grossen* S. 45; *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* XI, S. 185.

138) Georg Wolfram, *Die Reiterstatuette Karls des Grossen aus der Cathedrale zu Metz*. Strassburg 1890. Ich habe die Wolfram'sche Hypothese bereits an anderen Orten (*Portraitdarstellungen Karls des Grossen* S. 230, *Nachträge*; *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* XII, S. 144; *Repertorium f. Kunstwissenschaft* XIII, S. 481) zurückgewiesen — eine eingehende Begründung musste ich für eine zusammenhängende Betrachtung der karolingischen Plastik aufschieben, da gerade aus ihr die Zugehörigkeit der Statuette zu den übrigen angeführten Werken am klarsten hervorgeht. Gegen die Wolfram'sche Hypothese wendet sich auch A. Springer und H. Janitschek i. *Literarischen Centralblatt* 1891, S. 549.

wand gegen die karolingische Provenienz — die Behauptung, die Franken in der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts hätten den Reichsapfel nicht geführt, eine Figur, die mit ihm dargestellt sei, könne also nicht das gleichzeitige Porträt einer Persönlichkeit aus dieser Periode sein — beruht auf unrichtiger Voraussetzung<sup>139)</sup>. Die einzige Periode, die stilistisch und technisch noch in Betracht kommen

---

139) Wolfram führt drei Beweismomente an, die aus'm Weerth und ich für die Richtigkeit unserer Ansicht vorgebracht: 1) Uebereinstimmung der Statuette mit den zeitgenössischen Schilderungen von Karls Person, 2) Tracht und Beigaben sind karolingisch, 3) die Kunstfertigkeit der karolingischen Zeit war bedeutend genug, um ein solches Werk hervorzubringen. Dass die Reiterstatuette einzig dastehe, wie Wolfram S. 5 anführt, habe ich allerdings behauptet, aber ausdrücklich im Vergleich mit erhaltenen Werken der karol. Kunst. Nach meinen letzten eingehenderen Untersuchungen würde die Höhe der Kunstfertigkeit den Guss der Statuette auch in der 2. Hälfte des 9. Jh. gestatten, wenn dagegen nicht das Kostüm spräche. Von dem vierten Beweismoment aus'm Weerth's, der Heranziehung einer romanischen Altarmensa, habe ich bei seiner stilistischen Haltlosigkeit absichtlich keinen Gebrauch gemacht. Wolfram macht zwei Zusätze zur Geschichte der Tracht, S. 7: „Das Diadem ist in der vorliegenden Form nicht wie Clemen meint, auf die frühkarolingische beschränkt“. Ich rede aber an der angeführten Stelle (S. 56) nur von dem Gegensatz zwischen frühkarol. und spätkarol. Zeit: und da ist das Diadem allerdings auf die erstere beschränkt, denn die „altkarolingischen Diademe“ der Vivianusbibel, die W. anführt, sind eben, wie oben gezeigt, nur Votivkronen. Ganz irrig ist dann der Satz S. 7: „Der lange Mantel hält sich gleichfalls bis in späte Jahrhunderte als Bestandtheil der Krönungstracht“. Ganz richtig — aber ich habe ja eben (S. 51—53) nachgewiesen, dass der Mantel der Statuette nicht der längere, sondern der kürzere, nur bis Karl d. Kahlen getragene ist. Auf das Missverständniss von aus'm Werth, der das Fredegarsche ‚reges criniti‘ auch auf die Karolinger bezogen, die gerade im Gegensatz zu den Merowingern die Haare nicht mehr bis auf die Schultern fallend trugen, bin ich mit Absicht nicht eingegangen.

Wolframs wichtigster Einwand, sein eigentliches Leitmotiv: Die erste Hälfte des 9. Jahrh. kannte den Reichsapfel nicht. Grund: Die Schriftquellen reden nicht davon. Gleich die erste Schriftquelle, die er anführt, ist der schlechte Witz des Grafen von Lomello im *Chronicon Novaliciense*, der durch die historische Kritik längst in das Gebiet des Märchenhaften verwiesen worden (Th. Lindner i. d. Preussischen Jahrbüchern XXXI, S. 431 und i. d. Forschungen zur deutschen Geschichte XIX, S. 181). Die gleichzeitigen Historiographen wie die gleichzeitigen Krönungsformeln berichten nichts von einem Reichsapfel. Aber die letzten

könnte, wäre die Zeit der sächsischen Hofkunst um die Wende des

Karolinger von Karl dem Kahlen an und die Sachsenkaiser von Otto I. an führten ganz sicher das pomum: aber auch da wird es nicht erwähnt. Der Grund ist der, dass das pomum erst vom Beginn des 12. Jh. ab zu den insignia regalia oder imperialia gehört, während es früher nur Beigabe, Attribut war. Die von W. citirten Stellen, die sämmtlich von den Reichsinsignien reden, konnten darum den Apfel auch nicht unter ihnen erwähnen. Vgl. G. Waitz, Die Formeln der deutschen Königs- und der röm. Kaiserkrönung vom 10.—12. Jh. i. d. Abhandl. d. Kgl. Ges. d. Wissenschaften zu Göttingen XVIII, 1873; Schreiber, De ceremoniis condicionibusque quibus in imperatoribus coronandis pontifex maximus populusque Romanus inde a Carolo Magno usque ad Fridericum III. usi sunt. Diss. Halle 1870; Paul Meinhold, Forschungen zur lombard. Krönung der deutschen Kaiser im 12. und 13. Jh. Diss. Halle. Das Formular des Ratold † 986 nennt nur Schwert, Spangen, Mantel, Ring, Scepter, Stab, Krone, die älteste Formel des 8. Jh. nur Scepter, Stab und Helm (Martene, De antiquis ecclesiae ritibus II, p. 596). Der gewöhnliche ordo ad regem benedicendum (Waitz a. a. O. S. 41) nennt ense, armillas, pallium, anulum, sceptrum, baculum, coronam. Die römische Formel der Königskrönung erwähnt dieselben Insignien, die Formel im Cod. 141 der Dombibl. zu Köln gleichfalls nur ense, coronam, sceptrum, virgam. So nennt noch das Pontificale von Chartres sec. XIII. in. im Cod. 144 d. Bibl. zu Chartres fol. 161<sup>b</sup> die einzelnen Abschnitte der Krönung: Hic unguatur oleo. Hic detur anulus. Hic cingatur ei gladius. Hic cornetur. Hic detur sceptrum. Hic detur ei virga. Und ein Gedicht Hildeberts über die Insignien im Cod. 115 der Bibl. zu St. Omer auf fol. 101<sup>b</sup> nennt:

Annulus et baculus sunt spiritualia dona;  
His diversa manent gladius regisque corona,  
Conveniuntque tamen propria si sede locentur,  
Scilicet ut pape regi quoque propria dentur.

Vgl. Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit. N. F. XXIII, S. 336; XXIV, S. 14. Das gleiche Resultat geben die Geschichtsschreiber. Annal. Bertiniani ad ann. 879, SS. I, p. 511 nennen: coronam et spatam et reliquum regium apparatus. Der sterbende Konrad I. sendet an Heinrich die Reichsinsignien: Widukind, Rex gestae Saxonicae l. I, c. 25, SS. III, p. 429: Sumptis his insigniis, lancea sacra, armillis aureis cum clamide et veterum gladio regio ac diademate; Otto I. erhält bei seiner Krönung die regalia insignia, gladius cum balteo, clamis cum armillis, baculus cum sceptro, diadema (Widukind l. II, c. 1, SS. III, p. 437). Erst die Chronik des Ekkehard von Aura nennt 1106 den Reichsapfel unter den Insignien bei der Thronbesteigung Heinrichs V.: regalia vel imperialia insignia, crucem scilicet et lanceam, sceptrum, globum atque coronam. Vgl. Waitz, Deutsche Verfassungsgeschichte III, S. 252; Rich. Schröder, Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte S. 109. Dann nennt Cod. lat. 4895 A fol. 112<sup>b</sup> Paris, Bibl. nat. in einem Eintrag zum Pantheon des Gottfried von Viterbo, be-

## 1. Jahrtausends. Dagegen sprechen das Costüm und die individuellen

titelt 'de regalibus insigniis', die sancta crux, gladius, lancea sancta, corona, crista und endlich pomum aureum. In die Krönungsformeln findet das pomum endlich erst ganz am Ausgange des Mittelalters Aufnahme, zuerst findet es sich in dem Pontificale im Cod. lat. 10073 zu München, das im Jahr 1409 geschrieben worden ist. So erscheinen denn auch die Königsbildnisse der ersten Jahrhunderte in durchaus wechselnder Gestalt, bald mit diesem, bald mit jenem der Insignien, so etwa in Cod. Claudius C. 7 des Brit. Mus. abwechselnd mit Apfel, Scepter, Speer, Stab. Die spätern Berichte des 15. Jh. erst erwähnen einen „keyser Karells Aepfel“ der mit der Karolingerzeit natürlich nichts zu thun hat (so 1486 i. d. Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein XV, S. 8). Der Ursprung des Reichsapfels ist im 17. Jh. mehrfach untersucht worden. Joh. Christoph H...enbergii Progr. de Globi crucigeri Imperialis origine et fatis praecipuis 1721; A. F. de Zanthier, Delineatio historica de Globi crucigeri imperialis origine et fatis. Wittenberg 1724; Gottlieb Sam. Treveri Historia Globi crucigeri, symboli maiestatis et disquisitio Globi duplicati. Brunsvigae 1728. Vera delineatio atque descriptio Globi imperialis, qui inter cetera sacri Romani Imperii insignia asservatur. Frankfurt 1730. Vgl. Joannes ab Judagine, Beschreibung der Stadt Nürnberg. Erfurt 1750. S. 576; J. G. v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte 1787, XV, S. 136.

Damit ist der Beweis, woraus W. die Nichtexistenz des Reichsapfels in der 1. H. des 9. Jh. folgert, zurückgewiesen. Aber die Behauptung der Nichtexistenz muss auch an sich abgewiesen werden. Hier treten, da die Schriftquellen nicht ausreichen, die monumentalen Quellen ein. Schon im 7. Jh. zeigt sich der Reichsapfel auf einer wahrscheinlich merowingischen Elfenbeinpyxis (Fr. Hahn, Fünf Elfenbeingefässe des frühen Ma. Hannover 1862. S. 14. Tafel 1.) Dann im 8. Jh. im Utrechtsalter fol. 11<sup>a</sup> und im Cod. Harl. 603 auf fol. 10<sup>b</sup>. Noch viel genauer aber ist das pomum auf Karls Regierungszeit und Reich zu fixiren. Cod. 364 der Bibl. comm. zu Cambrai ist in den letzten Jahren des 8. oder den ersten des 9. Jh. in Tours, mitten im Herzen des Karolingerreiches geschrieben. Die Ausprägung der runden Halbunciale stellt die Hs. in eine Linie mit Cod. lat. 9386 zu Paris und Cod. 31 zu Trier (die paläographische Begründung wird die 3. meiner karol. Studien über die Schule von Tours bringen). J. v. Schlosser bemerkt Mittheil. d. Inst. f. österreich. Geschichtsforschung XII., S. 344, dass die Hs. v. Janitschek in die 2. H. des 9. Jh., von Durieux i. d. 10. Jh. versetzt sei. Nun aber hat Janitschek die Hs. überhaupt nie gesehen, und Durieux' Bestimmung — die lange vor Delisle's grundlegenden Studien erfolgte — beruht auf einer Verwechslung der Uncialformen. Auf fol. 23<sup>a</sup> und 43<sup>a</sup> finden sich Königsgestalten abgebildet mit Reichsapfeln in den Händen, die sie mit der unter dem Mantel verborgenen Hand halten, ein Motiv, wie es sich ganz entsprechend auf der Mosaik der Kanzel von San Vitale in Ravenna, auf der karolingischen Mosaik der Kapelle des h. Zeno in San Prassede zu Rom und auf



Porträtzüge der Statue<sup>140</sup>). Der Versuch, eine Notiz im Metzger Capitelsarchiv auf die vorliegende Reiterstatuette beziehen zu wollen, ist gänzlich hinfällig<sup>141</sup>). Eine retrospektive Rekonstruktion und eine archaistische Arbeit — beides würde durch die Wolfram'sche

---

der alten Kuppelmosaik im Aachener Münster findet. Auf fol. 43<sup>a</sup> zeigt der Reichsapfel eine ornamentale Verzierung in der Gestalt von zwei zusammengestellten Halbbogen. Dieses durchaus eigenartige Motiv findet sich ganz entsprechend auf dem Bild Karls des Kahlen in seinem Psalter, Cod. lat. 1152 der Bibl. nat. zu Paris auf fol. 3<sup>b</sup>. Das erbringt den Beweis, dass das pomum und zwar in der gleichen Form wie unter Karl dem Kahlen, schon unter Karl dem Grossen existirt hat. Der Einwand, den W. noch gegen die Haltung des Apfels hervorbringt, beruht auf einem Verkennen des Unterschiedes zwischen freier plastischer und Flächendarstellung im frühen Mittelalter (ich habe das schon Porträtdarstellung S. 231 ausgeführt). Als Illustration dienen die beiden karol. Elfenbeintafeln Westwood 267 und 249 und Cod. theol. lat. fol. 358 sec X. fol. 1<sup>b</sup> der Kgl. Bibl. zu Berlin.

140) Wolfram selbst giebt zu S. 14, dass Tunicella und Beinbinden gebieterisch auf die frühkarolingische Periode weisen. Die individuellen Porträtzüge — vor allem die kolossale Länge des Reiters im Verhältniss zu seinem Ross: Ponys sind im ersten Jahrtausend nicht bekannt — verbieten eine Zuweisung an einen der Ottonen. Es könnten von diesen nur Otto I. — Heinrich II. in Betracht kommen. Von diesen trugen Otto I. und Heinrich II. Vollbärte, nur Otto III. trug einen Schnurrbart — er war aber von schwächtiger jugendlicher Gestalt: der stämmige Reitersmann mit starkem Unterkinn ist aber mindestens ein Vierziger.

141) Wolfram schliesst seine negative Kritik folgendermassen S. 21: „Aus der Zeit Karls des Grossen stammt die Statuette sicher nicht (wegen des Reichsapfels — das ist oben widerlegt); dass sie dem 9. Jahrhundert angehört, ist höchst unwahrscheinlich (weil die „Verfallsperiode“ nicht gut das höchste Werk hätte erzeugen können — die Verfallsperiode ist durch die geschichtliche Betrachtung der karol. Goldschmiedekunst widerlegt). Ebensowenig dürfte sie im Ottonischen Zeitalter entstanden sein. (Das ist gerade die einzige Zeit, die stilistisch und technisch allenfalls noch in Betracht kommen könnte.) Die Kunst des 14. Jahrhunderts schliesst die Ausnahme aus, dass damals die Statuette gefertigt wurde. Höchstens im Zeitalter der Renaissance kann sie entstanden sein.“ Mit dem ersten Satz giebt W. die Berechtigung der stilkritischen Analyse zu: im zweiten weist er auf Grund seiner Kenntniss der Plastik des 14. bis 16. Jh. nur der Renaissance die Fähigkeit zu, die Statutte zu produciren. Diese Behauptung ist nothwendig, um die folgende zu stützen. Eine Notiz im Metzger Kapitelsarchiv vom Jahre 1507 lässt W. die Frage zu einer „ungeahnt sicheren“ Lösung bringen. Diese Notiz lautet: Item lon a ordonne a ceux qui par cydevant ont eu commission de faire faire

Hypothese bedingt sein — kennt die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts nicht. Die Arbeit steht, wie oben gezeigt worden, durchaus nicht isolirt da — sie ist weder nach Material und Technik noch nach Vorwurf das höchste Werk der karolingischen Metallurgie — nur unter den erhaltenen Werken nimmt sie ihren hohen Rang ein. Bronzelegirung und technische Behandlung weisen

---

Charlemagne quilz concordent avec Francoy lorfevre pour la facon et quil soy payé. Zunächst ist schon das Datum (für die zweite Notiz) falsch: die *Martis septima decima ipsius mensis Novembris* ist für das Jahr 1507 unmöglich (Zs. d. Aachener Geschichtsv. XII, S. 339). Die „Kommission“, von der Wolfram spricht, verdankt einer ziemlich freien Uebersetzung das Leben. Eine sehr oberflächliche Kritik der Wolfram'schen Broschüre i. d. Köln. Zeitung 10. April 1890 u. i. d. Jahrbüchern d. Ver. f. Alterthumsfreunden i. Rheinlde. LXXXIX, S. 243 erzählt, Wolfram habe eine Notiz gefunden, wonach das Kapitel ein Reiterbild des Kaisers habe fertigen lassen. Es ist aber nackt und nüchtern nur von einem Charlemagne die Rede, weder von Material (Bronze, Gold, Siber, Elfenbein), noch der Ausführung (Relief, getriebene Figur, Guss), noch endlich der Darstellung (Sitzbild, Standbild, Reiterbild und Attribute). Es liegt hier einer der beliebten Trugschlüsse vor, mit denen unsere archäologische Schwesterdisciplin genugsam zu kämpfen gehabt hat. Als Wolfram die Broschüre schrieb, lagen ihm die Resultate des 2. Theiles meiner Arbeit noch nicht vor, er würde sonst vielleicht seine Folgerung nicht gezogen haben. Ich habe an anderem Orte nachgewiesen, dass das Bild, welches sich das 15. und 16. Jh. von Karl dem Grossen machte, ein total anderes war, als das historisch überlieferte. Bei dem Auftrage des Kapitels handelt es sich aber um ein Bild des heiligen Karl, ein Heiligenbild des Kaisers, wie es unzählige gab. Ich habe gleichfalls gezeigt, welche Verbreitung die Vorstellung von dem heiligen Karl erhalten hatte: ein Goldschmied hatte sicher nicht nöthig, erst nach den Vorbildern für die künstlerische Gestaltung zu suchen. Und ein Heiliger zu Pferd! — es sind nur ganz bestimmte Heilige, denen ein Ross zukommt. Die vorliegende Statuette ist aber entschieden keine Darstellung des heiligen Karl. Die Untersuchung W. über die Tradition von dem Kult Karls in Metz und die ältesten Inventare ist darum zwecklos: sicher ist nur, dass die Statuette 1634 sich im Dom befand — wo früher, das ist nicht festzustellen: da sie nicht als Cultusbild gefertigt ward, ist die Annahme durchaus nicht nöthig, dass sie für die Metzger Kirche oder überhaupt für Metz gegossen ward. Auch J. v. Schlosser i. d. Mittheil. d. Instituts f. österreich. Gechichtsforschung XII, S. 343 macht denselben Trugschluss. W. macht S. 23 auf die Nachrichten über die 2. Statuette aufmerksam. Durch diese Nachricht wird die Wahrscheinlichkeit einer Richtigkeit der W. Hypothese nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung an sich schon halbirt. Liegt einem Archivar

der Figur <sup>142)</sup> gleichfalls ihren Platz neben den übrigen Schöpfungen der karolingischen Kunst an.

eine Notiz vor, dass im 16. Jh. eine ganz beliebige Vita Karoli geschrieben sei und er findet nun eine Handschrift dieses Inhaltes, so ist es doch das Nächstliegende, den Codex über sein Alter selbst zu befragen. Die willkürliche Anwendung einer völlig unbestimmten Notiz, die nur eine Gattung angiebt, auf ein zufällig erhaltenes Kunstwerk derselben Gattung ist methodisch durchaus unhaltbar. Die Reiterstatuette des Museum Carnavalet ist nach wie vor als ein Werk des 9. Jh. anzusehen. Gegenüber den urkundl. Notizen, die nichts besagen, haben wir uns an die stilkritische Analyse zu halten. Und die kann nur aus der Beherrschung des künstlerischen Materiales erfolgen. Der ausgezeichnete kaiserliche Archivdirektor zu Metz würde sich wahrscheinlich höchlichst verwundern, wollte einer seiner Hilfsarbeiter behaupten, dass man eine karolingische Unciale nicht von einer lothringischen Cursivschrift d. 16. Jh. unterscheiden könne. Die Kunstgeschichte darf in aller Bescheidenheit auch eine gewisse Kenntniss der künstlerischen Handschrift in Anspruch nehmen — und ist die erste Vorbedingung zur Datirung einer Urkunde Paläographie und Diplomatik, so für die Datirung eines Kunstwerkes die Stilkritik.

142) Ein völlig genaues Urtheil liesse sich aus der Untersuchung der technischen Behandlung fällen, wenn die Oberfläche, deren Bearbeitung massgebend sein würde, nicht eben bei dem Brand des Pariser Stadthauses zerstört worden wäre. Indessen zeigt der Guss selbst noch auffällige technische Merkmale genug. Zunächst besteht die Statuette aus zwei Theilen, die aufeinander gelöthet sind. Gerade dies ist aber bezeichnend für das frühe Ma. im Gegensatz zur Renaissance, die alle kleineren Arbeiten in einer Form gegossen hat (G. G. Adams, On bronzes, their casting and colouring: Journal of the British archaeological association XXV, p. 145). Dann zeigten sich am Pferdebauch und den Beinen noch Nähte — also gleichfalls Zeichen der alten Formung. Bekanntlich sind auch bei den karolingischen Gittern im Aachener Münster die Nähte nicht verputzt.

Eine genaue chemische Analyse der Bronzelegirungen würde für eine ganze Reihe unserer mittelalterlichen Kunstwerke interessante Resultate ergeben. Es ist noch nicht einmal der Anfang zu solchen Untersuchungen gemacht worden. Ich möchte trotzdem eine Reihe von Fingerzeigen und Notizen hier zusammenstellen — vielleicht, dass einer der Fachgenossen das Problem einmal aufgreift. Ueber die älteren Bronzefunde und die griechischen, etruskischen und römischen Bronzen liegen die verhältnissmässig genauesten Notizen vor. Vgl. Fr. Göbel, Ueber den Einfluss der Chemie auf die Ermittlung der Völker der Vorzeit, Erlangen 1842; S. de Cessac, Le bronze dans l'ouest de l'Europe aux temps préhistoriques im Bull. monum. XXXIX, p. 464; Berthelot i. d. Revue archéol. 3. serie XII, p. 294; Daniel Wilson, Prehistoric annals

### Die irische und angelsächsische Metallurgie.

Neben der geschilderten Entwicklung der Metallurgie auf dem Festlande läuft nun eine zweite parallele Reihe her, die den gleichen Ausgangspunkt wie die Kunst des merowingischen Reiches besitzt,

of Scotland. London 1863. I, p. 365; John Evans, The ancient bronze implemens, weapons and ornaments of Great Britain and Ireland. London 1881. p. 415; J. A. Philips i. d. Memoirs of the Chemical society IV, p. 288. Ueber die Bronzen Mittel- und Nordeuropas bis zum 3. u. 4. Jh. vergl. Pearson i. d. Philological Transactions 1796. LXXXVI, p. 395; Chantre, L'âge du bronze I, p. 62. Das gewöhnliche ist 90 pCt. Kupfer, 10 Zinn, im Norden etwas Blei, nur selten, in irischen Funden, Silber. Vergl. John Lubbock, Prehistoric times, p. 59; De Rokgemont, L'âge du bronze 1866; Marlot, Les métaux dans l'âge du bronze i. d. Mém. de la soc. des antiquaires du Nord 1866—71, p. 23; v. Cohausen i. Archiv für Anthropologie I, S. 320; III, S. 37; Mortillet, L'origine du bronze i. d. Revue d'anthropol. IV, p. 650. Bei den Römern stieg das Zinn bis zu 20 pCt. Vgl. J. A. Phillips, Quart. Journ. Chem. Soc. IV, p. 286; Wocel, Chem. Analysen u. Bronzelegirungen in d. SB. d. Wiener Akad. phil. hist. Classe XVI, S. 169; E. v. Bibra, die Bronze- und Kupferlegirungen. Erlangen 1869. Ueber das Gussverfahren in der primitiveren Periode vgl. Siegmund Feldmann, Die histor. Bronzeausstellung im österreich. Museum i. Westdeutschen Gewerbeblatt I, S. 96. Ueber die Bronzen des merowingischen Zeitalters W. K. Sullivan i. d. Einleitung zu O'Curry, Manners and customs of the ancient Irish p. CCCCVII; Annales de chimie XXIII, p. 150; H. H. Howorth, Archaeology of Bronze i. d. Trans. Ethnol. soc. VI, p. 72; Kelterness, Germanerners og Slavernes Bronzer i. d. Antiquarisk Tidsskrift 1852, p. 206; A. Bertrand, Archéologie celtique et gauloise 1876; Annales for Oldkyndighed 1852, p. 249; Perrin, Et. préhist. sur la Savoie 1870 p. 19; J. W. Mallet i. d. Transact. Royal Irish Acad. XXII, p. 324; T. H. Henry i. d. Pub. Camb. Ant. Soc. XIV, p. 13. J. Girardin, Analyse de plusieurs produits d'art d'une haute antiquité im Bull. monum. XII, p. 173, constatirt einen reicheren Zusatz von Zinn (bis 25 pCt.) als bei der späteren Statuenbronze: Zink und Blei sind nur zufällig durch die Unreinheit der Bronze vorhanden. Ueber die Renaissance- und neueren Bronzen C. Drury E. Fortnum, Bronzes. London 1888; Alex. Pinchart, Histoire de la Dinanterie et de la sculpture de métal en Belgique i. Bull. des commissions royales d'art et d'archéol. XIII, p. 308; XIV, p. 79; A. Benoit, Recherches sur les monuments en bronze à partir du XIV. siècle. Nancy 1888; Didron, Manuel des oeuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen âge. Paris 1859; C. Delon, Le cuivre et le bronze. Paris 1881; Ch. Laurent Daragon, Le

zum Theil von dieser selbst ausging und zu eng beeinflussend und beeinflusst mit der continentalen Kunst verwachsen und verkettet ist, als dass sie ausgeschieden werden könnte. Es ist die Kunst des britischen Inselreiches. Die irische Kunst, die Dank der glücklichen Abgeschlossenheit des Landes, für die frühen Jahrhunderte des Mittelalters, einen Reichthum von Monumenten bewahrt hat wie keine andere Kunstprovinz, muss hier zur Ergänzung und Vervollständigung des Gesamtbildes herangezogen werden. Die merowingische Kunst gab im 6. Jahrhundert die Lehrmeister an Irland, im 9. und 10. empfing sie sie zurück. Es besteht kein Zweifel, dass die irische Metallurgie des 1. christlichen Jahrhunderts im Norden, d. h. des sechsten, unter fränkischem Einflusse steht. Die merowingische Goldschmiedekunst schloss sich direct an die Traditionen der Völkerwanderungskunst oder deren Parallelerscheinung in Irland an, diese in Technik und Ornamentik weiterbildend. Die Künstler, welche mit St. Patrick nach Irland gingen, fanden aber dort gleichfalls eine auf den Traditionen der Völkerwanderungskunst beruhende Technik vor, die der eingeführten zum Theil sogar überlegen war. Es war schon oben bemerkt worden, dass sich das Motiv der Spirale in Irland länger als auf dem Festlande gehalten. Es bildet das Hauptcharacteristicum der irischen Kunst in jener Epoche, die mit der Zeit der Völkerwanderung zusammenfällt. Es kam noch ein weiteres Element hinzu: das Flechtwerk, das erst in

---

bronze d'art, étude hist. et pratique. Paris 1881. Ueber die modernen Recepte Martineau u. Smith's Hardware Trade journal 1879, 30. April; Tresca i. d. Comptes Rendus de l'acad. des sciences LXXVI, 1873, p. 1232. Das Zinn beeinflusst die Farbe des Kupfers nur ganz wenig, so dass nach der Farbe die Legirung nicht zu bestimmen ist (Percy, Metallurgy II, p. 474).

Die Metzger Statuette zeigt nun zwei Merkmale des älteren Bronze-gusses im Gegensatze zu der vervollkommeneten Technik der Renaissance. Einmal einen ziemlich hohen Zinnzusatz, aber kein Zink oder Blei. Das ist ein Kennzeichen der Bronzen bis 1100. Erst Theophilus, *Schedula diversarum artium* l. III. c. 65 ed. Ilg p. 271 berichtet von einer neuen Legirung mit Hülfe des Galmeis. Was aber noch genauer für das Alter spricht: die Unreinheit des Gusses und die Unregelmässigkeit der Mischung, die bei den primitiven Tiegelgüssen nicht zu vermeiden waren. (Chierici i. Bull. di Paletnologia Italiana 1879, p. 159). Das Zinn ist so unregelmässig vertheilt, dass es einmal 12, einmal 20 pCt. beträgt. Der ähnliche Fall liegt bei den Aachener Gittern vor.

dem Völkerwanderungsstil seine Verbreitung findet, ward von den Iren als Lieblingsmotiv aufgegriffen. Es sind noch eine Reihe von Metallarbeiten vorhanden aus der Zeit vor der christlichen Invasion. Im Petriemuseum zwei Fragmente einer Art Krone<sup>143)</sup>, der Bronzediscus von Monastereven und einige kleinere Stücke<sup>144)</sup>. Sie zeigen alle eine erstaunliche Herrschaft in der Technik der getriebenen Arbeit, der Punzierung, der Gravirung und eine auserlesene Sorgfalt in der Ausführung. Die Kunst des Treibens fand denn auch in der Folgezeit hier und in dem nachbarlichen angelsächsischen Reich die eigentliche Heimstätte.

Im Gegensatz zu dem angelsächsischen Reich hat Irland eine Fülle von Werken der Metallurgie bewahrt, unter ihnen eine ganze Reihe genau datirbarer Stücke, die die Eingliederung der verwandten Erscheinungen gestatten. Die Werke der Goldschmiedekunst, Kelche, Schreine und Schreinhüllen waren hier ebenso wie die Handschriften, nationale Schätze, ihre Schöpfung ein historisches Ereigniss, das die Chronisten mit dem gleichen Ernst und der gleichen Gewissenhaftigkeit wie die Kriegsthaten der Könige und Häuptlinge berichten. Die irische Kunstthätigkeit tritt hier in Gegensatz zu dem künstlerischen Leben an den Karolingerhöfen: dort nur ein mehr äusserliches Aufpfropfen einer gereiften und abgeklärten Kunstanschauung auf eine unbeholfen emporstrebende heimische Thätigkeit, der nur eine ausgebildete technische Schulung zur Verfügung stand, der Decadence auf die Jugend — in Irland eine durch den Volksboden durchgesickerte, festgewurzelte, alle Handwerke und Handfertigkeiten gleichmässig ergreifende und durchsetzende Kunst.

Die ersten christlichen Pioniere, die nach Irland übersetzten, fanden bereits eine ausgebildete Technik und ein ganz bestimmtes Ornament vor — die oben definirte speciell irische Form des Völkerwanderungsstiles. St. Patriek kam nicht allein, er brachte aus dem Merowingerreiche seine Künstler mit: unter seinen Begleitern waren drei Metallarbeiter, Mae Cecht, Laebhan und Fortchern; und noch drei weitere Künstler, Aesbuete, Tairill und Tassach werden in seiner Umgebung genannt. Die ältesten erhaltenen Metallwerke der

143) Margaret Stokes, Early christian art in Ireland. I, p. 53.

144) Albert Way im Archaeological journal XXVI, p. 52; Archaeol. Cambrensis 4. ser. I, p. 199.

christlichen Zeit sind Glocken, eiserne Glocken von roher röhren- oder kastenartiger Form, unförmig wie die tiroler Kuhglocken. St. Patricks-Glocke im Museum der Royal Irish Academy ist die älteste<sup>145)</sup>, die nächsten die Armagh-, Birsay-, Fortingallglocke. Nicht weniger als 53 solcher alter Handglocken bewahrt Irland noch, denen sich sechs in Wales, vier in Schottland, eine in Stival in der Bretagne, eine in Noyon anschliessen<sup>146)</sup>. Erst im 10. Jahr-

145) Die vier genannten Glocken abgeb. *Journal of the Brit. archaeol. assoc.* XXXVII, p. 106. Der kostbare Schrein, in dem sich St. Patricks Glocke befindet, ward inschriftlich für König Donnell O'Lochlainn 1091—1104 gefertigt (Henry O'Neill, *The fine arts and civilization of ancient Ireland*, London 1863. p. 46). Vgl. W. Reeves, *St. Patricks bell*. Belfast 1850 (mit fünf Chromolithographien). Die sehr zerstreute Litteratur über die ältesten irischen und englischen Glocken bietet eine Fülle des interessantesten Materiales. Vgl. T. L. Cooke, *Ancient Irish Bells i. d. Kilkenny archaeological society* II, 1855; A. W. Franks, *Irish bells belonging to the Archbishop of Armagh i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland* 2. ser. III, 1864; R. Langshire, *Irish church bells i. d. Kilkenny archaeol. society* 4. ser. V, 1881; A. Way, *Ancient portable hand bells of the British and Irish churches i. Archaeologia Cambrensis* 1. ser. III, 1848; IV, 1849; E. L. Barnwell, *Ancient welsh bells i. Archaeologia Cambrensis* 4. ser. II, 1871; *Primitive hand-bells i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland* I, p. 54; A. W. Brown, *History and antiquities of bells i. Associated architectural societies* IV, 1857; A. P. Forbes, *St. Fillans bell i. d. Proceedings of the society of antiquaries* VIII, 1871; W. C. Lukis, *An account of church bells, with some notices of Wiltshire bells and Bellfounders*. London 1857; R. Perrott, *Notes on portable hand bells in Brittany i. Archaeologia Cambrensis* 3. ser. II, 1856; W. Reeves, *Ecclesiastical bells i. d. Proceedings of the Royal Irish Academy* VIII, 1861; J. Mac-Clelland, *St. Muras bell i. Ulster archaeological journal* I, 1853. Ueber die Glocke der Sainte-Godeberthe in Noyon vgl. l'abbé Barraud, *Les cloches i. d. Annal. archéol.* XIX, p. 307; l'abbé Cochet, *la Normandie souterraine*. Paris 1855. p. 80, 86. In Deutschland werden die Glocken erst weit später erwähnt, zuerst im 9. Jh. und zwar in Klöstern, die zu Irland Beziehungen unterhielten. Rhaban von Fulda schenkt dem schwedischen Bischof Gauzbert unam gloggam et unum tintinabulum (*Centuria Magdeburg. cent. IX, c. 6, p. 232*); im J. 909 findet sich in St. Gallen eine campana mirae magnitudinis (Neugart, *Cod. dipl. Alleman. I, p. 549*). Vgl. Gfrörer, *Gregor der Siebente*, VII, S. 149; Dümmler, *Geschichte des ostfränkischen Reiches* II, S. 661.

146) Wie die kostbaren Handschriften und Schreine, so erhielten auch die Glocken ihre besondere Hülle, zum grossen Theil überreich mit Ornamenten überzogen, so die Culanus-Glocke, St. Muras-Glocke, St. Mogues-Glocke, St. Senan's-Glocke, Conall Caol's-Glocke.

hundert werden sie durch Bronzeglocken abgelöst, die Glocke St. Columbans von Ros Glandan in Roscommon im Petrie-Museum, die Glocke von Gartán in Donegal und die von Kilshanny im Museum der Royal Irish Academy, die Glocke von Cashel in der Sammlung des Earl of Dunraven. An ihrer Spitze steht die Glocke von Cumascach Mac Aillelo, die die genauere Fixirung dieser Gruppe

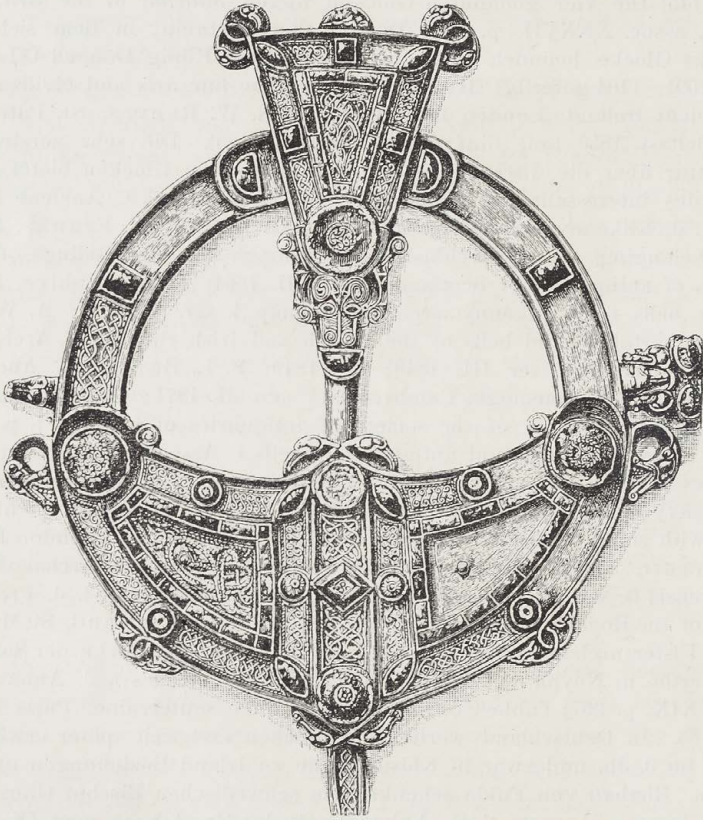


Fig. 10. Das Tarajuwel.

gestattet: Cumascach wird in den Annals of Ulster im Jahre 908 erwähnt<sup>147)</sup>. Zugleich weist diese Notiz auf einen der Hauptsitze irischer Kunstthätigkeit, das Kloster von Armagh — dort war Cumascach Vogt.

147) Margaret Stokes, Early christian art in Ireland II, p. 65.



Die *Annals of four masters* berichten im 8. und 9. Jahrhundert von bedeutenden Goldschmiedearbeiten, die aber sämmtlich zu Grunde gegangen sind; im 9. Jahrhundert wurden der Kreuzstab St. Patrick's, und die Schreine von Rechra, Dochonna und St. Ronan erwähnt, im 9. Jahrhundert die Kreuze von Fedhlimidh und Ciaran und die Schreine von St. Patrick, Comgall, Columba, Adamnan. Aus dem 8. Jahrhundert sind aber zwei Hauptwerke erhalten, das erste ein Meisterstück der Hofkunst, das zweite eine Provinzialarbeit, das berühmte Tarajuwel und der Thassilokeleh. Das Tarajuwel<sup>148)</sup>, aus gediegenem Golde, ist auf dem kreisrunden Rahmen und dem halbmondförmigen Felde mit dem feinsten Flechtwerk von einer Zartheit der Linienführung und einer Delikatesse der Ausführung übersponnen, die die irische Goldschmiedekunst nie wieder erreicht hat. (Fig. 10.)

Der Thassilokeleh im Stift Kremsmünster<sup>149)</sup>, der zwischen 777 und 788 gefertigt ward, gehört mehr der irischen Kunst an als der alemannischen. Technik und Ornament sind die der Iren. Er

---

148) M. Stokes, a. a. O. II, p. 76, Fig. 25 und 26. Vgl. Illustrated record of Dublin-Exhibition 1865. London 1866. p. 283. Eine Nachbildung in Gold im South Kensington Museum. Ueber die ähnlichen Schmuckstücke von Ardagh vgl. Transactions of the Royal Irish academy XXIV, p. 453. Eine umfangreiche Zusammenstellung der älteren irischen und schottischen Schmuckstücke, zum grössten Theil mit prachtvoller Flechtwerkverzierung bei J. B. Waring, Stone monuments, tumuli and ornament of remote ages. London 1870. pl. 92 ff. Abb. auch in W. Wilde Catalogue of the Royal Irish academy museum. Vgl. ferner über die altirischen Schmuckstücke John Turnham, On ancient British barrows i. d. Archaeologia XLIII, p. 285. Ueber die Kilkenny-brooch vgl. R. R. Brash i. Kilkenny archael. society new ser. II.

149) Vgl. M. Stokes, Irish art in Bavaria im Journal of the historical and archaeological association of Ireland. 3. ser. II, p. 352; W. Ruves, The Irish monasteries of Germany im Ulster Journal of archaeology VII, p. 243. Vgl. Fr. Bock i. d. Mittheilungen d. K. K. Central-commission 1857, p. 247; Beda Piringner ebenda 1859, p. 6, 169; Al. Primmer, das Benediktinerstift Kremsmünster in Hormayrs Archiv XIII, (1822) p. 222; J. H. v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften I, Tafel 8; Zeitschrift d. Münchener Alterthumsvereins N. F. II, p. 39; Barbier de Montault im Bull. mon. XIIVI, p. 327; Darcel i. d. Mémoires lus à la Sorbonne 1861, Archéologie, p. 222. J. von Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes S. 22; A. Ilg bei Br. Bucher, Gesch. d. techn. Künste II, S. 203.

ist von Iren, die die alemannischen Arbeiten kannten, in Deutschland und auf Befehl eines Deutschen gefertigt worden, aber steht doch noch ebensowohl unter dem Banne der heimischen Formensprache wie die unter gleichen Verhältnissen entstandenen irischen Manuscripte in St. Gallen und Trier.

Dem folgenden Jahrhundert endlich gehört der Kelch von Ardagh an, neben dem Tarajuwel die vornehmste Schöpfung der irischen Goldschmiede, der die ganze technische Virtuosität der einheimischen Meister in einer Art von Concentration zeigt, der aus fast sämtlichen Metallen zusammengesetzt ist, die in der irischen Metallurgie Verwendung fanden: Gold, Silber, Bronze, Messing, Kupfer, Blei, und fast alle Techniken aufweist, die von ihr geübt wurden: den Guss, die getriebene Arbeit, die Gravirung, Filigranarbeit und drei verschiedene Arten von Email, Glasemail, *émail en taille d'épergne* und *émail translucide* mit unterlegter Gravirung<sup>150)</sup>.

Erst aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts sind einige der vielgenannten Schreine erhalten. Der älteste ist der Schrein des Buchs von Durrow, der für den König Flann Sinna von Irland (877—914) gefertigt ward, denselben, dem das Hochkreuz zu Clonmacnois errichtet ward<sup>151)</sup>. Der Schrein des Codex von Molaise besteht aus Bronze mit Silberplatten, auf denen die Ornamente vergoldet sind. In vier symmetrisch um ein rundes Mittelmedaillon gruppierten Feldern befinden sich die Symbole der vier Evangelisten, die übrigen Felder enthalten dünnes aber weitmaschiges Flechtwerk. Der Künstler nennt sich in der Inschrift: Gillabaithin, die Zeit der Ausführung fällt zwischen 1001 und 1025<sup>152)</sup>.

Dieser Prachtkasten charakterisirt neben dem Schrein für das

150) Genaue Illustrationen bei Edwin Earl of Dunraven i. d. Transactions of the Royal Irish academy XXIV, p. 433. Technische Analyse von Sullivan bei M. Stokes, a. a. O. II, p. 82.

151) Der Schrein ist jetzt, wie die früheren, verloren. Er war aber noch 1677 erhalten. Roderic O'Flaherty schrieb in diesem Jahre auf das Schmutzblatt des Codex in der Bibl. des Trinity College zu Dublin eine Beschreibung des Schreins und copirte auch die Inschrift: Oroit acus Bendacht choluib chille do Flaund macc Maelsechnaill do rig Herenn lasandernad acumdachso (Columb Cille's Bitte und Segen für Fland, den Sohn des Malachy, von dem dieser Schrein gefertigt ward).

152) M. Stokes, The Soiscel Molaise i. d. Archaeologia XLIII, p. 151. Inschriftlich für Cennfailadh gemacht, den Sohn des Flaithbheartach.

Stowe Missal den Höhepunkt der zweiten Blüte der irischen Metallarbeit, die sich bis in das 12. Jahrhundert erhielt<sup>153</sup>).

Die beiden grossen Inseln des britischen Reiches müssen in der historischen Betrachtung der Goldschmiedekunst und Metallarbeit schärfer getrennt werden, als in der Behandlung der Stein-

153) Die hervorragendsten Werke dieser Zeit sind der Schrein St. Moedocs, der sich lange Zeit in St. Moedoc's Kirche in Drumlane befand (vgl. *Archaeologia* XLIII, 131). Ihn umhüllt eine lederne Tasche, mit Riemen- und Knotenwerkornamentik, wie sie ähnlich noch das Buch von Armagh im Trinity College zu Dublin und das Irische Missale im Corpus Christi College zu Cambridge umhüllt (Abb. Gilbert, *Facsimiles of the National Ms. of Ireland* II, app. II, Fig. 2). Vgl. Petrie, *Ecclesiastical architecture of Ireland*, p. 329.

Wie der Schrein St. Moedocs, so zeigt auch der Schrein St. Manchans aufgeheftete Vollfiguren in ähnlicher Ausführung wie die rheinischen Goldschmiedearbeiten des 12. Jh. M. Stokes, *Christian Inscriptions in the Irish language* I, p. 8. versetzt ihn mit Unrecht ins 7. Jh. Es gab allerdings im 7. Jh. zwei Heilige dieses Namens, die 664 und 694 starben, von denen der eine in Lemanaghan, dem Ort Tuaim-n-Ere verehrt ward. Aber die *Annals of four masters* berichten, dass der Schrein im Jahre 1166 von Ruaidhri Ua Conchobhair errichtet ward: das ist der irische König Rory O'Connor. Vgl. James Graves, *The church and shrine of St. Manchan* i. *Journal of the Royal hist. and arch. assoc. of Ireland* 4. ser. III, p. 134; Llewellyn Jewitt, *The shrine of St. Manchan* i. *The Art journal* 1876, p. 133, 177. Ueber die älteren Schreine vgl. John Loveday of Caversham, *Observations upon shrines* i. d. *Archaeologia* I, p. 23. Der Schrein bei Thos. Russell, *A short description of a portable shrine commemorating the assassination of Ethelbert*. London 1830, Abb. bei Duncumb, *History of Herefordshire* I, p. 548, ist ebensowenig eine Arbeit des 8. Jh., sondern des 12. und scheint mir weit eher als die Ermordung König Ethelberts 760 (nach Wilm. Malmesbur., *De gestis regum Anglorum* I, c. 4) den Tod Thomas Becket's darzustellen. Die signacula mit den Bildern der angelsächsischen Heiligen Edwin und Egwin (Henry Ecroyd Smith i. d. *Transactions of the historic society of Lancashire and Cheshire* 25. Febr. 1869 p. 165) sind endlich gleichfalls mittelalterliche Arbeiten: das Bild des Königs Edwyn von Northumberland, der von 617 an regierte, kommt in der gleichen Form auf den Siegeln der Abtei Evesham vor (Tundale, *History and antiquities of the abbey and borough of Evesham* 1794; Dugdale, *Monasticon* II, p. 13), deren Gründer eben Egwyn, einer der Bischöfe von Worcester war (Thomas Wright in *Biogr. Brit. Literaria* I, p. 223). Auch gehören alle ähnlichen signacula in der Gestalt von Pilgerzeichen erst dem 13.—15. Jh. an (vgl. Thomas Hugo, *Notes on a collection of pilgrim signs, found in the Thames* i. d. *Archaeologia* XXXVIII, p. 128).

plastik. Irland gebührt auf beiden Gebieten die Führung. Die Iren waren ein Volk mit einer eminenten ornamentalen und technischen Begabung; die Race besass dazu eine grosse Expansionskraft, die der Ueberführung ihrer Kunst auf das Festland entgegenkam und zunächst das nahe angelsächsische Reich ganz überschwemmen musste. Die Angelsachsen auf der anderen Seite besaßen eine gleich starke malerische Begabung auf Kosten aller anderen Kunstzweige. Unzweifelhaft stellen sie die weitaus grösste Masse an malerischen Talenten dar: aber weil ihr Stil der des leichten Entwerfens, der spielend und flüchtig hingestürmten Skizzen war, konnte er nicht in die Plastik übergehen. In der ornamentalen Plastik stehen die Angelsachsen völlig unter dem irischen Einflusse, in der Malerei bewahren sie die Selbständigkeit. Nur die grössere Vorliebe für figürliche Darstellungen übertragen sie auf die Plastik. Die Wogen der normannischen Einwanderung haben die Reste der künstlerischen Thätigkeit hinweggeschwemmt. In weit höherem Maasse als bei der Betrachtung der irischen Kunst müssen daher die Schriftquellen für die historische Reconstruction herangezogen werden.

Um die Mitte des 7. Jahrhunderts setzen die Nachrichten ein. König Oswald von Northumberland ist der erste, der eine ausgedehnte Fabrikation goldener und silberner liturgischer Gefässe in's Leben gerufen zu haben scheint<sup>154</sup>); er ward in einem silbernen Schrein zu Bamborough beigesetzt, den König Offa später noch

---

154) Beda, *Historia ecclesiastica* III, c. 6. Von König Oswald heisst es 634:

Exstruit ecclesias donisque exornat opimis,  
Vasa ministeriis praestans pretiosa sacratis  
Argento, gemmis aras vestivit et auro.

(Alcuin, *De pontificibus et sanctis ecclesiae Eboracensis* ap. Gale, *SS. hist. Britann.* I, p. 703. v. 275). Wenig später werden viele Juwelen im Besitz des Erzbischofs Wilfred von York genannt: Guilelmus Malmesburiensis, *De gestis pontificum Anglorum* ap. Gale, *SS. rer. Britann.* I, p. 262 quod aureis et argenteis vasis sibi ministrari faceret. Ueber Wilfrid vgl. Eddius Stephanus, *Vita S. Wilfridi episcopi Eboracensis* ap. Gale, *SS. I*, p. 60: Nam quatuor evangelia de auro purissimo in membranis depurpuratis coloratis, pro animae suae remedio scribere iussit; necnon et bibliothecam librorum eorum omnem de auro purissimo, et gemmis pretiosissimis fabrefactam, compaginare inclusores gemmarum praecepit.

weit reicher ausschmückte<sup>155</sup>). Im Jahre 676 bringt Bischof Benedikt Werkleute und Glasarbeiter aus Frankreich herüber<sup>156</sup>). Im 8. Jahrhundert ist es vor allem die Kirche von York, die mit den prächtigsten Kunstwerken verziert wird, zuerst durch Wilfried II. von York 718, durch Egbert 731, endlich 767 durch Albert von York, den Lehrer Alcuins<sup>157</sup>). Gleichzeitig läßt Bischof Wastold von Hereford ein grosses Kreuz aus plattirtem Gold und Silber anfertigen<sup>158</sup>), ähnliche entstanden in Glastonbury<sup>159</sup>). König Ina von Wessex, † 727, errichtete ein Oratorium in der Kirche, zu dessen Auskleidung er 2640 Pfund Silber und 264 Pfund Gold verwandte: er liess aber auch silberne Bilder — die ersten Nachrichten von grossen Vollfiguren in Edelmetall — von Christus, Maria und den zwölf Aposteln fertigen<sup>160</sup>). Auch Bischof Acca von Hexham stiftete um 732 ähnliche Goldarbeiten<sup>161</sup>) und König Offa von Mercia, † 796,

155) Alcuin a. a. O. v. 306, 389:

Postea rex felix ornaverat Offa sepulchrum  
Argento, gemmis, auro multoque decore,  
Ut decus et specimen tumbae per secla maneret.

156) Beda, Hist. Abbatum Wiremuthensium p. 295.

157) Alcuin a. a. O. v. 1222, 1266, 1490:

Namque ut bellipotens sumsit baptismatis undam  
Edwin rex, praesul grandem construxerat aram,  
Textit et argento, gemmis simul undique et auro . . . .  
Hoc altare farum (Leuchter) supra suspenderat altum,  
Qui tenet ordinibus tria grandia vasa novenis:  
Et sublime crucis vexillum erexit ad aram,  
Et totum textit pretiosis valde metallis.  
Omnia magna satis, pulchro molimine structa,  
Argentique meri compensant pondera multa.  
Ast altare aliud fecit, vestivit et illud  
Argento puro, pretiosis atque lapillis,  
Martyribusque crucique simul dedicaverat ipsum.  
Iussit ut obrizo non parvi ponderis auro  
Ampulla maior fieret, qua vina sacerdos  
Funderet in calicem, solemnica sacra celebrans.

158) Gul. Malmesbur., De gestis pontificum Anglorum p. 285.

159) Gul. Malmesbur., De antiquitatibus Glastoniensis ecclesiae ap. Gale, SS. hist. Britann. p. 304, 310: crux auro et argento cooperta . . . crux ab antiquo auro argentoque vestita.

160) candelabra ex XII libris et IX mancis auri . . . imago Domini et beatae Mariae et duodecim apostolorum ex centum et LXXV libris argenti et XXXVIII libris auri.

161) Eddius Stephanus a. a. O. p. 62.

liess das Grab St. Albans mit getriebenen Gold- und Silberplatten reich verzieren<sup>162</sup>). Im 9. Jahrhundert hält sich diese Kunstthätigkeit in den Hauptstädten und den ersten Hofhaltungen des Reiches. König Wiglaf von Mercia schenkt 833 der Abtei von Croyland neben anderen Kostbarkeiten ein mit Goldplatten überzogenes Antependium<sup>163</sup>). König Ethelwulf († 857), der Nachfolger Egberts, errichtet in Malmesbury einen Schrein für St. Aldhelm, an dem sich in gegossenem und getriebenem Silber Darstellungen aus dem Leben des h. Aldhelm befanden<sup>164</sup>), endlich concentrirt König Alfred (871—900) noch einmal die ganze Summe von technischer und ornamentaler Erfahrung an seinem Hofe und sucht die Metallkünstler selbst zu belehren und weiter zu bilden<sup>165</sup>). Es scheint hier eine Anstrengung vorzuliegen, das eben schon im Niedergang begriffene Goldschmiedegewerbe zu halten und zu heben. — Die Geschichte des folgenden Jahrhunderts lehrt, dass dies dem königlichen Mäcen nicht gelungen. Aus dieser Zeit stammen die ältesten datirbaren Goldschmiedearbeiten. Die erste ist der Ring des Bischofs Alhstan von Sherburne (871—867)<sup>166</sup>), der zu Llys faen in Carnarvonshire gefunden

---

162) Matthaeus Paris, *Vitae duorum Offarum Merciorum regum* ed. Wats. London 1639. p. 28: *laminis aureis argenteis gemmisque pretiosis de thesauro suo magnifice sumptis decenter adornari iussit.*

163) Ingulphus, *Historia seu descriptio abbatiae Croylandensis* ap. Fell, *SS. rer. Anglic.* p. 8 (vgl. Fr. Palgrave i. d. *Quarterly Review* XXXIV, p. 289): *Tabulam capellae propriae laminis aureis deauratam.*

164) Gul. Malmesbur., *De pontif.*, p. 359: *In anteriori parte ex solido argento iactis imaginibus; in posteriore vero levato metallo miracula figuravit quae iam sermo depromsit, unde putatum est hunc fuisse librum vitae in quo ista legerit, sed postea tempore Danorum omissum: fastigium crystallinum rex Ethelwulfus apposuit scrinio, in quo nomen eius literis aureis est legere.*

165) Asserius Menevensis, *Annales rerum gestarum Aelfredi* ed. Fr. Wise. Oxford. 1722. p. 48: *Rex inter bella et praesentis vitae frequentia impedimenta aurifices et artifices suos omnes . . . decore et solur assidue pro viribus studiosissime non desinebat.* Dieselbe Sorge wandte er freilich auch seinen falconarii, accipitrarii, canicularii zu. Vgl. Spelman, *Life of Aelfred* p. 156.

166) Pegge, *Illustration of a gold enamelled ring* i. d. *Archaeologia* IV, p. 47. Die Inschrift auf dem mit rhombischen Gliedern wechselnden runden Pasten lautet: Alhstan. Den gleichen Namen führten auch drei Londoner Bischöfe — Pegge macht die Zuweisung an den siebenten Bischof von Sherburne glaubhaft.

worden, die zweite der Ring König Ethelwulfs von Wessex<sup>167)</sup>, die dritte das bekannte Juwel König Alfreds im Ashmolean Museum zu Oxford mit den Bildern Christi, St. Neots und St. Cuthberts in Filigranarbeit<sup>168)</sup>.

Diese letzten, zeitlich genau zu fixirenden Arbeiten bilden aber nur den Abschluss einer langen Reihe von metallenen Schmuckstücken, die vom 5. bis zum 8. Jahrhundert hinläuft. Sie hat dieselben Objekte aufzuweisen wie die fränkisch-merowingische und langobardische Kunst im gleichen Zeitraum. Die Hauptstücke sind schon durch die Väter der englischen Archäologie, Bryan Faussett, Kemble, Roach Smith, Thomas Wright, Yonge Akerman, bekannt gemacht worden. Seitdem sind die einzelnen Fundpublikationen masslos angewachsen: erst vor einem Jahre ist durch den Baron de Baye eine zusammenfassende Darstellung versucht worden<sup>169)</sup>. Für die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Formen und der Ornamente kommen hier die Fibeln in erster Linie in Betracht, unter denen das angelsächsische Reich eine ausserordentlich grosse Mannigfaltigkeit aufzuweisen hat. Die strahlenförmige, die S-förmigen und die mit Vogeldarstellungen verzierten Fibeln sind Festlandtypen — daneben aber lassen sich fünf einheimische Inseltypen aufstellen: die kreuzförmigen Fibeln, die Fibeln mit vier-eckigem Kopfstück oder doppelte Fibeln<sup>170)</sup>, die schalenförmigen Fibeln, die Ringfibeln, die Rundfibeln. Die Gruppierung ist von um so

167) Albert Way i. *Archaeological Journal* II, p. 163; vgl. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail* p. 50.

168) Die Inschrift lautet † Aelfred mec heht gevvr can (Alfred liess mich arbeiten). Vgl. Hickes, *Thesaur. ling. vet. septentr.* p. 142; Wise, *Numm. Bodl. Catalog.* p. 232; Henri Shaw, *Dresses and decorations of the middle ages.* London 1843. I, pl. 2. Hierher gehört auch ein in London entdecktes Juwel (*Archaeologia* XXIX, pl. 10). Vgl. *Catalogue of the Museum of London antiquities* p. 104, Nr. 553 mit Abb. Vgl. J. Hungerford Pollen, *Gold and Silber Smiths work* p. 74. Eine ähnliche kleinere Arbeit findet sich in der Bodleiana zu Oxford. Vgl. Plot, *Natural history of Oxfordshire*, p. 352; *Dissertation on an ancient Jewel of the Anglo-Saxon* i. d. *Archaeologia* I, p. 161. Das Alfredschmuckstück und das Schmuckstück des Museum of London antiquities sind die ersten, auf denen wirkliches Zellenemail nachgewiesen ist. Vgl. J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail* p. 38.

169) J. de Baye, *Études archéologiques. Époque des invasions barbares. Industrie anglo-saxonne.* Paris 1889.

170) Wylie, *Fairford Graves.* Oxford 1852. p. 23.

grösserer Wichtigkeit, weil hier die Möglichkeit gegeben ist, innerhalb verhältnissmässig enger Grenzen die einzelnen Gruppen geographisch zu trennen und zu lokalisiren. Die kreuzförmigen Fibeln zeigen eine auffallende Aehnlichkeit mit den skandinavischen Typen, nur haben wahrscheinlich die englischen jene, nicht umgekehrt jene die englischen beeinflusst<sup>171)</sup>. Am deutlichsten offenbaren die Fibeln mit viereckigem Kopfstück und die schalenförmigen die eigenthümliche angelsächsische Ornamentik, wie im Kerbschnitt ausgestochen, die pflanzlichen wie die thierischen Motive eng aneinander gedrängt, der Grund fast ganz verschwindend — derselbe Stil wie bei den gleichzeitigen frühen Steinarbeiten. Die Hauptstücke der ersteren Gattung sind die in vergoldeter Bronze ausgeführten Fibeln von Ragley-Park, Warwickshire<sup>172)</sup>; Norton, Northamptonshire<sup>173)</sup>; Saint-Nicolas in Warwick<sup>174)</sup> und die Funde von Little-Wibraham<sup>175)</sup>. Die schalenförmigen Typen sind auf Gloucestershire, Oxfordshire und Buckinghamshire beschränkt, die ringförmigen endlich fast ausschliesslich auf Kent<sup>176)</sup>. Sie führen wieder zu den merowingisch-fränkischen Arbeiten zurück: es sind einheimische Schöpfungen, aber entstanden unter fränkischem Einflusse. Die verroterie cloi-

171) Montelius, *Antiquités Suédoises*, p. 83; H. Hildebrand, *The industrial arts of Scandinavia in the Pagan time*. London 1883. p. 23. Abb. bei J. de Baye, pl. VI; Neville, *Saxon obsequies*. London 1852. pl. I, II, IV—X; Yonge Akerman, *Remains of Pagan Saxondom*. London 1855. pl. XXXIX; K. Foster, *Account of the excavation of an anglo-saxon cemetery at Barrington, Cambridgeshire 1880*; G. W. Thomas, *On excavations in an anglo-saxon cemetery at Sleaford i. d. Archaeologia I*, pl. XXIII, XXIV. Nach Montélius, *la Suède préhistorique* p. 83, kommen die kreuzförmigen Fibeln und die mit viereckigem Kopfstück in Skandinavien nicht gleichzeitig vor, sondern hintereinander: die ersten sind charakteristisch für das erste jüngere Eisenzeitalter (1—450 n. Chr.), die letzteren für die zweite Eisenzeit (450—700 n. Chr.). Für England ist ein gleiches Verhältniss nicht nachgewiesen.

172) *On an anglo-saxon brooch found in Ragley-Park i. d. Archaeologia XLIV*, p. 482.

173) *Archaeologia XLI*, pl. 22.

174) *Archaeological Journal IX*, p. 179.

175) Neville, *Saxon Obsequies* pl. II, V, VI, X.

176) J. de Baye, a. a. O. p. 65, pl. X; Ders., *Les bijoux francs et la fibule anglo-saxonne de Marilles (Brabant) i. Bull. monum. LV*, p. 69. Die wichtigsten Exemplare sind die von Kingston Down bei Faussett, *Inventorium Sepulchrale*, ed. Roach Smith, London 1856, pl. II, von



sonnée findet hier eine geschickte Ausbildung: die meisten Exemplare, von den fränkischen durch geringeren Reichtum, aber grössere Symmetrie und eine fast mathematische Regelmässigkeit unterschieden, zeigen auf Goldblättchen in Silberfiligran rothe Granaten.

Die Technik der getriebenen Arbeit findet sich bei den ersten Anfängen der kirchlichen Kunst im Merowingerreiche, zunächst freilich nur in der rohesten Form mit Zuhülfenahme von Stempeln und Holzmatricen. Während dies die führende Technik bei den Ostgothen und Langobarden blieb — noch die Kronen von Guarrazar und die Krone von Ravenna sind auf diese Weise hergestellt — wird diese Kunst im Herzen Frankreichs durch Eligius und seine Schule vervollkommt. Dann verstummen die Nachrichten für lange Zeit. Im 8. Jahrhundert hat das angelsächsische Reich die von Irland überkommene Technik zur höchsten Blüthe entfaltet, vor allem ist es die Bischofsstadt York, die sich durch eine Fülle der glänzendsten Leistungen und eine offenbar lokale Tradition auszeichnet. Die grossen getriebenen Goldschmiedearbeiten im Frankenreiche gehören dem 8. oder 9. Jahrhundert an: im Jahre 800 nimmt die Kunst hier einen neuen Aufschwung. Diese Werke treten so überraschend und in so grosser Anzahl auf, dass man versucht ist, neben der heimischen technischen Tradition noch einen weiteren fremden Einfluss anzunehmen. Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass hier die angelsächsische Kunst das Vorbild und die äussere Anregung abgegeben hat; wie sie dies ebenso für Scandinavien gethan<sup>177)</sup> und wie sie mit dem ihr eigenthümlich zeichnerischen Stil die nördlichen karolingischen Schreibschulen, vor allem Reims, Arras

---

Abingdon bei Akerman, *Remains of pagan Saxondom* pl. III; *Arch. journal* IV, p. 253, die von Sittingbourne bei Akerman pl. XXV, 5, die von Chartam Down bei Douglas, *Nenia Britannica* pl. XXI, 9, die von Wingham bei Akerman pl. XI. 1. Die einfachste Form ist am meisten vertreten in den Funden von Gilton, vom Kingsfield bei Faversham, der Sammlung Gibbs im South Kensington Museum (J. X, J. XII, J. XV, Nr. 1028—70, 1030—70, 1043—70, 1033—70, 1035—70, 1042—70, 1045—70, 1041—70, 1056—70). Vgl. die entsprechenden merowingisch-fränkischen Stücke bei H. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des barbares de l'époque mérovingienne découvertes en Bourgogne*. Dijon 1860. pl. VI, 1; VII, 3—5.

177) Aus der ältesten Periode von 600—800 ist ausserordentlich wenig erhalten. Die ganze Periode vom 8. Jh. an bis in das 12. Jh. steht unter angelsächsischem Einfluss. C. Nyrop, *Meddelelser om Dansk Guld-*

und Fulda beeinflusste. Des grossen Karl erster künstlerischer Rathgeber kam aus der Hauptstadt der angelsächsischen Goldschmiede, aus York. Und die Stätte, wo im karolingischen Zeitalter zuerst grössere Goldschmiedearbeiten erwähnt werden, ist das den britischen Inseln geographisch am nächsten liegende Kloster St. Wandrille.

### Die irische und angelsächsische Steinplastik.

Die Ornamentik des Völkerwanderungsstiles hatte dem überkommenen Ornamentenschatz des Punktes, der geraden und gebrochenen Linie, des geometrischen Ornamentes, der Spirale, ein neues Element hinzugefügt, das in der vorhergehenden Zeit nur ganz ausnahmsweise und zwar in erster Linie in der Keramik Verwendung gefunden hatte, das Band- und Flechtwerk. Gerade der Umstand, dass es zuerst in der Keramik auftritt, lässt die Annahme,

---

smedekunst. Kopenhagen 1885. p. 4; Brunius, Skänens Konsthistorie p. 559. Die Schriftquellen berichten von bedeutenden Schätzen an Goldschmiedearbeiten. Harald Haarderaade hinterlässt eine solche Menge Kostbarkeiten, dass 20 junge Kerle sie nicht zu tragen vermögen (Saxo Gramm. ed. P. E. Müller I, p. 598, 612). Knud der Heilige wird in einem kostbaren Schrein mit vergoldetem Metallbeschlag beigesetzt (SS. rer. Dan. III, p. 214, 325; Nordisk Tidsskrift for oldkyndighed II, p. 196). Der englische Einfluss setzt dann ein 2. Mal im 12. Jh. ein: vor allem durch den Mönch Anketil von St. Albans, † 1134 unter König Niels, der die königlichen Goldschmiede lehrte (Matthaei Paris. hist. maior ed. W. Wats. London 1686. p. 110). Erst in der 2. Hälfte des 12. Jh. setzt in Roeskilde der deutsche Einfluss ein mit Meister Gerhard (J. Steenstrup, Studier over Kong Valdemars Jordebog p. 228; A. D. Jørgensen, Den nord. Kirke I, p. 247, 407; Aarbøger for nord. oldkyndighed 1875, p. 117). Ueber den weiteren Ausfluss und Einfluss der deutschen Kunst von Roeskilde aus vgl. Annaler for nord. oldkyndighed 1842, Aarsberetn. p. 18; Antiquarisk Tidsskrift 1849/51, p. 40. Ueber die Malerei und Holzschnitzerei der Periode v. 8—11. Jh. vgl. V. Boye i. d. Tidsskrift for Kunstindustri 1887, Nr. 4 u. 5. Der irische Einfluss ist in der genauesten Abgrenzung auf Bornholm nachgewiesen. Hier stellen sich die Perioden folgendermassen neben einander: Vorrömische Zeit 1—100, Römische Zeit 100—350, Germanisch-Römische Zeit 350—450, Germanische Zeit 450—700, Irische Zeit 700—850, Karolingische Zeit 850—900. Vgl. E. Vedel, Bornholmske Undersøgelser med særligt hensyn til den senere Jernalder i. d. Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie 1890, 2. række V, p. 41; Ders., Bornholms oldtidsminder og oldsager.

dass es durch geflochtene Korbformen, in die der Thon eingepresst wurde, entstanden sei, glaubhaft erscheinen<sup>178)</sup>.

Das Bandwerk findet indessen in den osteuropäischen Denkmälern der Völkerwanderungszeit nur eine spärliche Verwendung. Auf der grossen Spange von Keszthely<sup>179)</sup> (Fig. 16) zeigt es sich in einer Auflösung in Einzelmotive, die für die frühen Jahrhunderte charakteristisch ist. Die Form ist die der doppelten offenen Schleife, die zu je zwei durcheinandergeflochten sind. Dieses Bandwerk ist durchaus weitmaschig, locker geflochten, mit grossen viereckigen Fenstern. Erst in der merowingischen und irischen Kunst wird das Flechtwerk engmaschig, wie bei einem dichten Bastteppich zusammengezogen. Auf einem der Krüge von Nagy-Szent-Miklós finden sich die offenen Schleifen kettenartig ineinander gepasst, in Keszthely<sup>180)</sup> erscheint es als Zickzackmuster, aber an den Ecken nicht ungebogen, sondern mit einer Schleife wie eine biegsame Weidengerte. Diese weitmaschigen Schleifen finden sich dann auch zunächst auf den Fibeln und Gürtelschmuckringen der merowingischen Zeit<sup>181)</sup> und später wieder vereinzelt auf den ältesten Denkmälern der irischen und angelsächsischen Steinplastik<sup>182)</sup>. Auf den merowingischen Arbeiten der Zeit vom 5.—8. Jahrhundert wird dann das Flechtwerk häufiger, aber immer noch in der Form des weitmaschigen Bandes und zwar fast regelmässig rechtwinklig durchflochten<sup>183)</sup>. Das engmaschige Flechtwerk mit drei oder vier

178) So zuletzt wieder Lamprecht, Deutsche Geschichte I, S. 179.

179) Ungarische Revue V, S. 173.

180) Ungarische Revue VII, S. 316.

181) Im Muscum zu St. Germain-en-Laye Nr. 18707, Fibel aus Lizy (Aisne) mit einem im Quadrat gezogenen Band mit vier Eckschleifen. Aehnlich Nr. 15438, 18705, 2319. Vgl. die Abb. der gleichzeitigen alten brit. Spangen in William Camden, Britannia ed. Gough. I, p. 231, 244; Charles Roach Smith, Account of some antiquities found in the neighbourhood of Sandwich i. d. Archaeologia XXX, p. 132.

182) J. O. Westwood, Lapidarium Walliae. The early inscribed and sculptured stones of Wales. Oxford 1878. pl. I, III, p. 9, 15. Besonders auffällig an den Steinen im Kirchhof von Llaniltud, Glamorganshire und im Dorfe Cynwyd, Merionetsire. Vgl. Camden, Britannia II, p. 500, pl. 17, 1, p. 546, pl. 19, 10; John Strange, Remarks on the Roman Antiquities in Monmouthshire and Glamorganshire i. d. Archaeologia VI, p. 23.

183) Museum zu Beauvais sér. A, Nr. 51, 55, hier die Bänder schon

Bänderrichtungen bildet erst die irische Kunst aus — von hier findet es auf dem Wege über das angelsächsische Reich den Weg nach dem Continent (Fig. 11 nach Allen). Der Ausbildung dieses

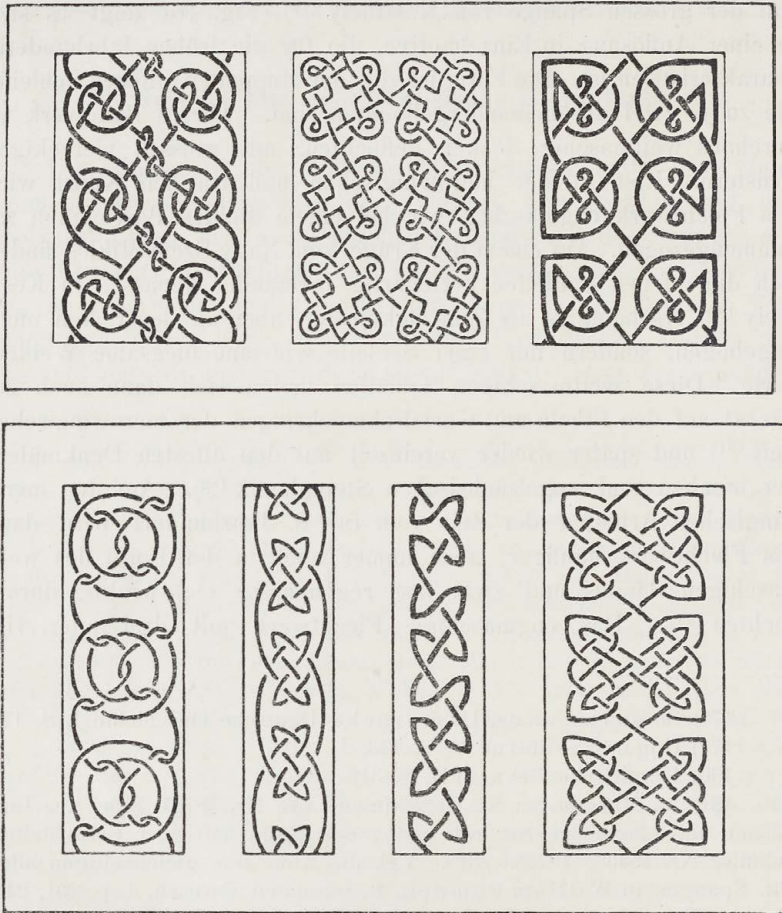


Fig. 11. Typische Formen des Flecht- und Knotenwerks bei den Iren und Angelsachsen.

Motives kam die heimische Technik des Korb- und Hürdengeflechts

mit Nagelköpfen besetzt. Im Museum zu St. Germain-en-Laye Nr. 29608, 29611, 21758, 2379, überhaupt zum grössten Theil Funde aus den den britischen Inseln zunächst gelegenen Landstrichen, zumal der Picardie.

entgegen<sup>184)</sup>. Die reichste und glänzendste Entfaltung findet dieses Motiv in der irischen und angelsächsischen Steinplastik und um so reicher, freier und ungebundener, je weniger römische Vorbilder vorlagen. In Gallien, wo diese in übergrosser Zahl vorhanden waren und wo die althechristliche Tradition nie abbricht, ist genau das Gegentheil der Fall; nur ganz schüchtern und sporadisch zeigt sich hier das Flechtwerk in der Verbindung mit der Architektur und zwar, was für die merowingische und karolingische Plastik charakteristisch ist, immer weitmaschig und mit Riefelungen versehen, so



Fig. 12. Von St. Julien in Tours.

184) Die Theorien über den Ursprung und die Ausbildung des Motives schwanken vollständig. Der Versuch, das Ornament aus einem Provinzialstile, von einem bestimmten Punkte abzuleiten, zerfällt in Nichts. Alle diese primitiven Ornamente konnten überall da entstehen und völlig autochthon entstehen, wo die Technik, die das Vorbild lieferte, in annähernd ähnlicher Fassung vorlag. Ganz speciell in Irland und der Isle of Man lässt sich der Ursprung aus dem Korbgeflecht nachweisen. Das ist zum ersten Male geschehen durch Gilbert J. French, *An attempt to explain the origin and meaning of the interlaced ornamentation*. Manchester 1858; Ders., *On the ancient sculptured stones of Scotland, Ireland and the isle of Man* im *Journal of the Brit. archaeol. assoc.* XV, p. 63, pl. 3—10. Ueber diese Korbindustrie handelt ausführlich J. G. Cumming, *The runic and other monumental remains of the isle of Man*, auch *Archaeological and prehistoric annals of Scotland* p. 76. Thomas Dinley, *Journal of a tour in Ireland i. d. Proceeding of the Kilkenny archaeological society, new ser. I*, p. 180. Auf einem Fragment einer Platte von Fortevirt, Schottland (abgeb. in *The sculptured stones of Scotland*, nicht im Handel, Privatpublikation des Spalding Club) sind selbst die Figuren so ausgeführt, dass man eine Reproduction von Korbflechterei vermuthet. Noch im 6. Jh. entstehen in Irland Gebäude ganz aus Hürdengeflecht: *Annals of Clonmacnoise I*, p. 181. Sie finden ihre Analogie in den Weissdornhürden Deutschlands (Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Alterthumskunde I*, S. 96). Seit dem Vorgange der Anthropologie erscheint es methodisch zulässig, Parallelen aus der Geschichte von Naturvölkern zu suchen, die sich wirthschaftlich und geistig auf der gleichen Höhe mit der in Frage stehenden Nation befinden. Und hier ergibt sich, dass noch heute aus den gleichen Techniken der Hürde, der Matte, des Bastkorbes, des Weidenkorbes die gleiche Ornamentik des Flechtwerkes entstehen kann, mit Schleife, Umbiegung und allen übrigen Anzeichen. So bei den Arbeiten der Brit. Honduras, der Zuñi-Indianer in Neu-Mexiko (eine ganze Fülle von Proben im United States National Museum, gute

in den Resten von St. Julien in Tours<sup>185)</sup> (Fig. 12), an den Trümmern aus St. Samson-sur-Rille<sup>186)</sup> im Departements-Museum zu Evreux, an der Cathedrale von Puy, im Musée lapidaire zu Lyon<sup>187)</sup>.

In der Plastik findet das Bandwerk zur gleichen Zeit wie in Irland seine Heimstätte auch in der langobardischen Kunst. Dass es hier nie aus dem Ornamentenschatz verschwunden war, zeigen die goldenen Grabkreuze, die oben bei Gelegenheit der langobardischen Goldschmiedekunst erwähnt worden sind, zeigt die Um-

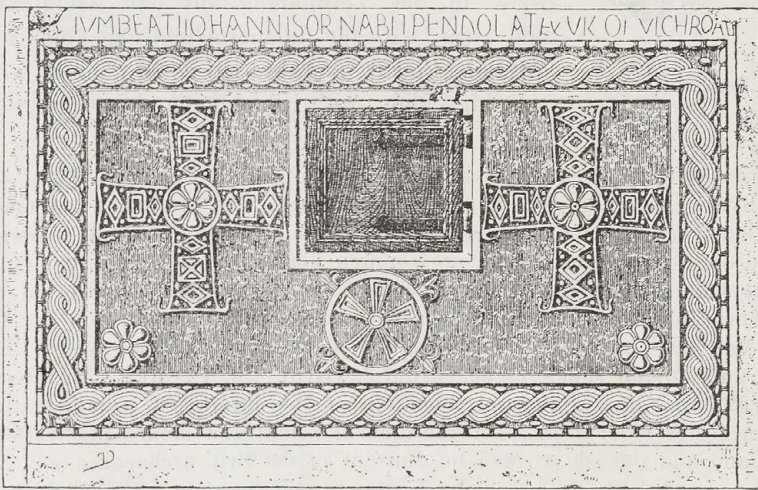


Fig. 13. Pluteo des Ratchis in Cividale.

rahmung der getriebenen Gold- und Silberplatten im Schatze des Cavaliere Rossi in Rom. Im 8. Jahrhundert lebt hier das Motiv

charakter. Stück in den Museen für Völkerkunde zu Berlin und Leipzig). Vgl. Otis T. Mason, *Barket-work of the North American Aborigines* i. d. (Washingtoner) Annual report of the Board of Regents of the Smithsonian institution 1884, II, p. 291, Pl. 1—44; Ders., *The human beast of Burden* ebenda 1890, II, p. 237.

185) Grandmaison, Tours sous les Mérovingiens et les Carlovingiens i. Bull. monum. XXXIX, p. 351, 363.

186) De Caumont, *Abécédaire* p. 27; Bull. monum. XXIII, p. 261. Ueber die ganz entgegengesetzte Verwendung in der Architektur Irlands vgl. George Petrie, *The ecclesiastical architecture of Ireland anterior to the anglo-norman invasion*. Dublin 1845. p. 316.

187) Bull. monum. XXV, p. 206.

rasch wieder auf. Die Kreuze mit dem durchflochtenen Bandwerk, meist aus einem einzigen unendlichen Band bestehend, werden direkt in die Steinplastik übersetzt<sup>188)</sup>. Im 9. Jahrhundert werden mit dem Bandwerk ganze Flächen übersponnen, aber mit den gleichen sondernden Abzeichen, die den französischen Arbeiten eignen: Riefelung und weitmaschiges Durchflechten. An Stelle der Webertechnik tritt die Knotentechnik ein. Diese Arbeiten bleiben dann bis in das 12. Jahrhundert hinein. Für die Gruppierung bilden eine Reihe genau datirter Arbeiten des

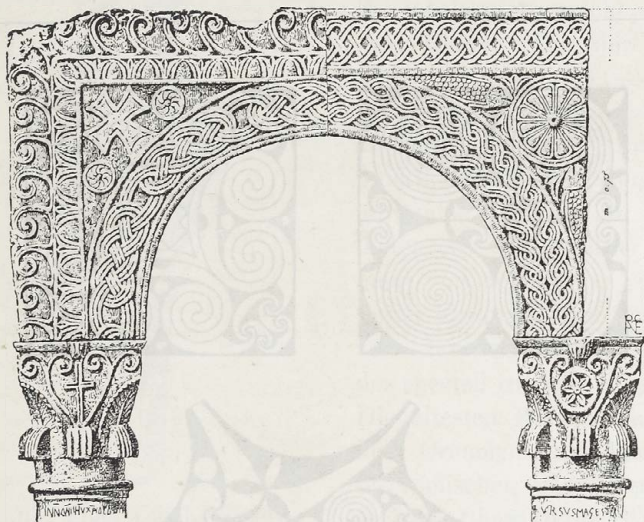


Fig. 14. Vom Ciborium in San Giorgio di Valpolicella.

8. Jahrhunderts den Ausgangspunkt, die Plutei des Sigualdo (762—776) und Ratchis (744—749) in Cividale<sup>189)</sup> (Fig. 13). Eine

188) Raffaele Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venedig 1889. p. 161 ein Kreuz aus Rom sec. IX, Pluteo von Santa Maria degli Angeli in Assisi sec. IX, p. 168, von San Pietro di Villanuova sec. VIII. p. 177, Altar von Sant' Abondio in Como p. 189.

189) Cattaneo a. a. O. p. 87—91. Vgl. Schnaase, *Geschichte der bild. Künste III*, S. 578; Eitelberger im *Jahrbuch der K. K. Central-commission IV*, S. 245, Mittheilungen IV, S. 322. Vgl. auch die beiden Berliner Sarkophage (Bode u. Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*. Berlin 1888. S. 3) und die venetianischen Monumente im South Kensington Museum.

Reihe von vertieften Flächenfüllungen, meist in Eierstabrahmen, weisen das Motiv des Bandflechtwerkes ohne alle Abwechslung auf, wobei die Richtung der Bänder regelmässig eine Diagonale ist, so zuerst schon an dem Pluteo von San Clemente in Rom um 520. Das Ciborium in San Giorgio di Valpolicella, dessen Reste sich im Museo lapidario zu Verona befinden und das laut Inschrift im Jahre 712 vom Magister Ursus errichtet wurde, zeigt in den Arkaden das Bandwerk in der Form des zweimal geriefelten, unendlichen schlauff ineinandergeflochtenen Bandes als Verzierung der Bogenein-

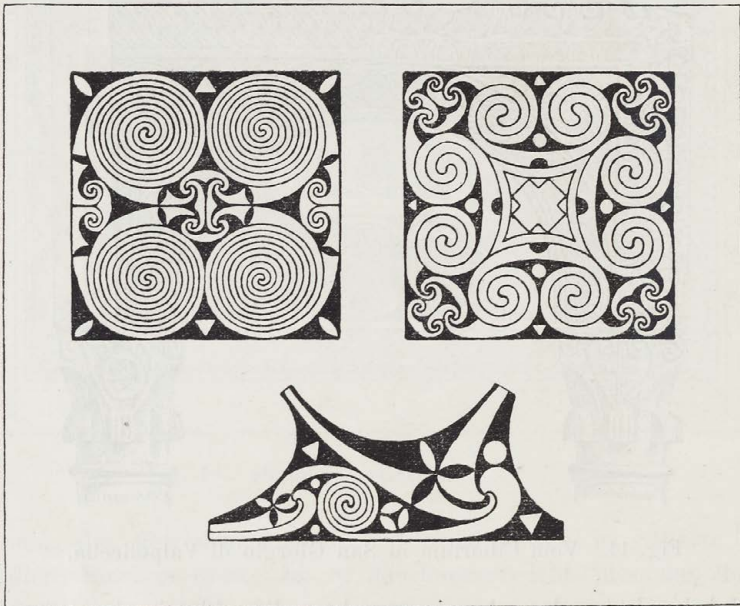


Fig. 15. Typische irische Spiralformen.

fassungen, Pilaster und Lisenen (Fig. 14 nach Cattaneo): die Form wird typisch für die italiänische Ornamentik des ganzen achten und neunten Jahrhunderts<sup>190)</sup>.

190) Cattaneo p. 80. Die Säulen tragen die Inschriften: DNI JESV CHRISTI DE DONIS SANCTI JVVHANNES BAPTESTE EDIFICATUS EST HANC CIVORIVS SVB TEMPORE DOMNO NOSTRO LIOPRANDO REGE ET VB (venerabile) PATER NO (Pater nostro) DOMNICO EPESCOPO ET COSTODES EIVS VV (venerabiles) VIDALIANO ET



Es gilt für die Forschung ein lokal begrenztes Gebiet zu finden, auf dem die vorhandenen Keime sich ohne äussere Einflüsse

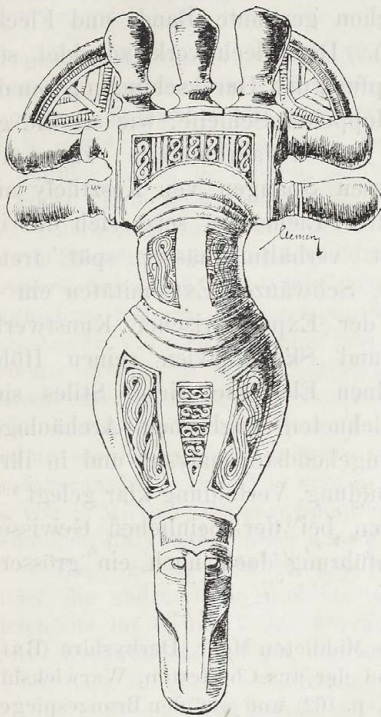


Fig. 16. Fibel von Keszthely.

gewissermassen in einer Reincultur entwickeln oder wo diese äusseren Einflüsse sich leicht aussondern lassen. Dieses Demonstrationsobjekt bildet für den Abschnitt in der Geschichte der Ornamentik, der vom 6.—9. Jahrhundert reicht, wiederum Irland. Die dort gefundenen Resultate lassen sich unter Berücksichtigung der veränderten lokalen Ausgangspunkte auf das Merowingerreich anwenden. Hier im Norden findet ein fast direkter Uebergang von der Bronze zur jüngeren Eisenzeit, von der Eisenzeit zur christlichen Periode des speciell irischen Stiles statt. Die ältesten Monumente zeigen kein Ornament, nur Inschriften in römischen Kapitalen oder Ogham-Charakteren<sup>191)</sup>. Ihr

hohes Alter wird beglaubigt

durch die linguistische und paläographische Form der Inschriften und die halbheidnischen Ueberreste, mit denen sie zusammengefunden werden. Gleich nach ihnen, im 5. und 6. Jahrhundert, tritt aber schon das eigentliche irische Ornament auf. Das älteste über-

TANCOL PRESBITERIS ET REFOL GASTALDIO GONDELME INDIGNVS DIACONVS SCRIPSI. Die andere: VRSVS MAGESTER CVM DISCEPOLIS SVIS IVVINTINO ET JVVIANO EDIFICAVET HANC CIVORIVM VERGONDVS TEODAL FOSCARI. Der gleiche Ursus magester nennt sich auch auf einem Altar in der Abteikirche von Ferentillo bei Spoleto.

191) Die christlichen Römer hinterliessen kein christliches Zeichen oder Emblem auf den irischen Grabsteinen. Das christliche Constantinische Monogramm kommt nur vor auf einem römischen Mosaikboden zu Frampton bei Dorchester, einigen Metallgegenständen und Terracottalämpchen: Hübner, Christian inscriptions, p. 13, 80.

kommene Motiv, die geschlossene und offene Spirale, die in ein trompetenartiges Ende auslief<sup>192)</sup>, findet hier ihre Weiterbildung. Daneben zeigen sich zwei andere Motive, ein geometrisches, die key-patterns, und endlich das schon genannte Band- und Flechtwerk, interlaced work (Fig. 11). Das Flechtwerk scheidet sich jetzt durch die wiederholte Verknüpfung und Durchschlingung von der frühen Form der einfachen oder doppelten Schleife, wie sie die gotisch-fränkischen Funde des 5. und 6. Jahrhunderts, zuerst die schon wiederholt genannten grossen Spangen von Keszthely aufweisen (Fig. 16). Aus diesen drei Elementen setzt sich die irische Oramentik zusammen: erst verhältnissmässig spät treten hier die Thierbestandtheile, Köpfe, Schwänze, Extremitäten ein — erst in dem Zeitalter, in dem der Export irischer Kunstwerke nach Deutschland, Frankreich und Skandinavien seinen Höhepunkt erreicht hatte. Die einzelnen Elemente dieses Stiles sind durch die Arbeiten des ausgezeichneten englischen Archäologen John Romilly Allen auf das Eingehendste analysirt und in ihrer allmählichen Entwicklung, Durchbildung, Verbildung klar gelegt<sup>193)</sup>. Die irischen Steinsculpturen zeigen bei der peinlichen Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt der Durchführung doch noch ein grösseres

---

192) So auf der Emailplatte aus Middleton Moor, Derbyshire (Bate-man, Vestiges of Derbyshire p. 25) und der aus Chesterton, Warwickshire (Journ. of the Brit. archaeol. assoc. II, p. 162) und auf den Bronzespiegeln von Bedford und Stamford Hill (Anderson, Scotland in early pagan times I, p. 100).

193) Von den vorhergehenden Arbeiten kommen nur wenige in Betracht. Die Spirale und einige der geometr. Elemente untersuchte J. O. Westwood, On the distinctive character of the various styles of ornamentation employed by the early British, Anglo-Saxon and Irish artists im Archaeological journal X. p. 275. Ders. in Owen Jones Grammatik der Ornamente. Dann H. Syer Cuning, Ancient ornaments i. Journ. of the Brit. archaeol. assoc. XVI, p. 269. Die erste Entwicklungsgeschichte gab J. R. Allen im Anhang zu The crosses at Ilkley im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XLI, p. 351. Seine beiden grundlegenden Arbeiten sind dann die Untersuchungen über die einzelnen Elemente: The analysis and classification of celtic interlaced ornament i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland, new ser. VI, p. 225; Notes on Celtic ornament. The key and spiral patterns ebenda, new ser. VII, p. 253. Die Entwicklung des interlaced ornament stimmt in grossen Zügen überein mit der von Anderson, Scotland in early christian times II, p. 152, gegebenen Analyse. Eine instruktive Nebeneinanderstellung der einzelnen

Feingefühl in der Anwendung des Ornamentes; die einzelnen Felder werden getrennt, vertieft, die Rahmen stark betont, während in

geometrischen Motive bei J. B. Waring, *Stone monuments, tumuli and ornament of remote ages*. London 1870. pl. 76. A. G. Langdon, *Celtic ornament on the crosses of Cornwall* im *Journ. of the Brit. arch. ass.* XLV, p. 318, 337 unterscheidet 1. regular plaits mit 4, 6 oder 8 Bändern, 2. angular plaits, 3. broken plaitwork, 4. knotwork, 5. ring-patterns, 6. knots. Eine interessante Notiz über das Vorkommen des Bandwerkes mit Thierköpfen und eingefügten menschlichen Gestalten — ein Motiv, das in Skandinavien seine Ausbildung fand — in der Beschreibung eines Bechers, den 833 König Wiglaf von Merina der Abtei Croyland schenkt: *Ingulphus, historia seu descriptio abbatae Croylandensis* ap. Fell, *SS. rer. Anglic.* p. 8: *Offero etiam refectorio dicti monasterii, ad usum praesidentis quotidie in refectorio, scyphum meum deauratum et per totam partem exteriorem barbaris vinitoribus ad dracones pugnantis caelatum, quem crucibolum meum solitus sum vocare, quia signum crucis per transversum scyphi imprimitur interius, cum quatuor angulis simili impressione protuberantibus.* Das Thiermotiv in der nordisch-irischen Ornamentik ist von S. Müller, *Dyreornamentiken i Norden* p. 81—140 so ausführlich behandelt, dass hier einfach darauf verwiesen werden kann.

Eine bisher nicht in die Betrachtung hineingezogene Parallele bildet die südrussische und slavische Ornamentik, die das Flechtwerk gleichfalls im 6. und 7. Jh. übernimmt, es selbständig wie die irische Kunst weiterbildet und zu den annähernd gleichen Resultaten wie jene — nur vier Jh. später — kommt. Es ist das ein ganz analoger Fall wie bei der gothischen und karolingischen Pflanzenornamentik (s. u.). Typisch erscheinen für diese russische Flechtwerk- und Thierornamentik Cod. 1003 der Synodalbibl. zu Moskau, Cod. 1164 des öffentl. Mus. zu Moskau; ebenda Cod. 230, 104, 103, und Cod. 6 im Auferstehungseonvent zu Voskrésensk (De Boutowski, *Histoire de l'ornement Russe du X. au XVI. siècle*. Paris 1877. pl. 20, 26, 40). Vgl. auch A. Racinet, *Ornement polychrome Russe. II. Ornem. des manuscrits slavo-russes*. Diese Ornamentmotive haben sich zum Theil bis in unser Jahrhundert erhalten: F. Lay, *Ornamente süd-slavischer und nationaler Hausindustrie*. Wien 1877; F. Lay und F. Fischbach, *Süd-slavische Ornamente*. Hanau 1879. Eine übersichtliche Darstellung der Vertheilung, nicht aber der Entwicklung des Flechtwerks und der Linienverschlingung bei J. Reimers, *Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten*. München 1890. S. 78. Ich kann an diesem Orte hierauf ebenso wenig eingehen, wie auf die Theorien von Porthem (Der decorative Stil in der altchristlichen Kunst. Stuttgart 1886) und Müntz (*Études iconographiques et archéologiques. La miniature Irlandaise et Anglo-Saxonne*. Paris 1887), die für die klassische Herkunft der Hauptmotive dieser Ornamentik eintreten. Für die Ableitung aus dem Ornamentenschatz der indogermanisch-keltischen Kunst vgl. Unger, La

den schottischen und angelsächsischen das Ornament die ganze Fläche zu überspinnen beginnt. Für die historische Behandlung steht Irland gleichfalls weitaus voran: es enthält 244 Grabmonumente aus dem 1. Jahrtausend mit Inschriften, während Schottland nur sieben, darunter fünf von irischem Typus besitzt. Ebenso finden sich in Irland 154 Oghaminschriften, Schottland enthält auf dem Festland nur vier, auf den Orkney- und Shetlandinseln sieben.

Die erste und älteste Klasse der Steinmonumente besteht aus den Grabsteinen, flachen entweder aufrecht gestellten oder liegenden Platten mit Verzierungen im flachsten Relief. Sie lassen sich zeitlich in drei grosse Klassen zerlegen. Die erste Gruppe wird durch die nur ganz flüchtig und roh ornamentirten megalithischen Denkmäler des 3. und 4. Jahrhunderts bezeichnet<sup>194)</sup>, die zweite um-

---

miniature Irlandaise, son origine et son développement i. d. Revue Celtique 1870 und Conze, Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst in den Sitzungsber. der Wiener Akademie LXIV, 1870, S. 505; LXXIII, 1873, S. 221.

Das Flechtwerk findet in Südengland seine Zerstörung durch die Normannen, die eine eigene Ornamentik mitbrachten. Die Gegensätze prallen hier so scharf aufeinander, die Wandlung vollzieht sich so rasch, in wenigen Jahrzehnten, wie nirgends in der Geschichte der Ornamentik. Die neue intolerante Ornamentik war geometrischer Natur, die Zickzackornamentik, die vor allem in Verbindung mit der Architektur, besonders an Portal- und Fenstereinrahmungen Verwendung fand. Ihr Charakteristikum ist das häufige Brechen und die Vermeidung des Bogens. Die verschiedenen ornamentalen Elemente sind zusammengestellt bei L. Batissier, Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge. Paris 1860. p. 486, 492; Försters Allgem. Bauzeitung XXV, 1860, Taf. 359, 360, 368; Francis Grose, The antiquities of England and Wales. London 1773. Taf. 76; John Carter, Specimens of ancient sculpture and painting. London 1780. pl. zu p. 39; J. Romilly Allen, Notes on early christian symbolism i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland, new ser. VI, p. 398, 403, 405, 412. In der officiellen Instruction du comité hist. des arts et mon. von Mérimée, Lenoir, Leprévost, Lenormant 1857, p. 155, werden die einzelnen Motive geschieden als cannelé verticalement ou en spirale, losangé, strié, gaufré, chevronné, contrechevronné, tordu, rubanné, imbriqué, contreimbriqué, natté, godronné, fretté. Eine Entwicklung der Motive bei Th. Dudley Fosbroke, Encyclopaedia of antiquities. London 1840. p. 117; Richard Brown, Sacred architecture. London 1845. p. 227, pl. 24. Französische Beispiele bei De Caumont, Statistique monumentale de Calvados I, 144, 154, 197, 247, 282; Mémoires de la soc. des antiquaires de l'Ouest XIII, p. 5, pl. 3.

194) Haymann Rooke, An account of some druidical remains on Stanton and Hartle Moor in the Peak, Derbyshire i. d. Archaeologia VI,

fasst die Grabplatten, deren Hauptverzierung in einem Krücken-

p. 110; Frederick Montagu, *Druidical remains in Derbyshire* i. d. *Archaeologia* XII, p. 41; Jules Marion, *Les monuments celtiques et scandinaves des environs d'Inverness* i. d. *Mémoires de la société des antiquaires de France*, XXXIII, p. 1. Vor allem kommen hier noch in Betracht die Monumente am Golf von Moray und die Steinzirkel auf der Ebene von Drumossie. Ueber die Hügel von Craig-Phadrick und Ordhill-of-Kessoock siehe *Revue des sociétés savantes* 4. série IV, p. 313; Rallier, *Mémoire sur les forts de verre de l'Écosse* i. d. *Mémoires de l'académie Celtique* III, p. 399. Ueber die ganze Gruppe, die Parallelen in den Départements de la Mayenne, de l'Orne, Côtes du Nord findet, vgl. Geslin de Bourgogne, *Rapport sur le camp de Péram* i. d. *Mémoires lus à la Sorbonne dans les séances du comité des travaux historiques* 1866, p. 169; Le comte de Cessac in denselben *Mémoires* 1867, p. 109; M. Grandgagnage, *Note sur quelques vestiges de monuments druidiques dans la province de Liège* i. d. *Bull. de l'acad. royale de Belgique* 1852, p. 505; Geubel, *Note sur l'existence de monuments des anciens cultes dans la forêt des Ardennes* i. d. *Annales de la société pour la conservation des monuments historiques et des oeuvres d'art dans la province de Luxembourg* 1851, p. 85. Hier sind auch die Oghamsteine anzureihen. Die Oghamzeichen, die sich nur auf megalithischen Monumenten vorfinden und zwar fast ausschliesslich in den Grafschaften Kerry, Cork, Waterford und zu Kilkenny und Limerick, geben die Buchstaben durch Zahlstriche wieder, und zwar meist a—e durch 1—5 Striche unter der Linie, die folgenden fünf durch Striche unter der Linie, dann durch Querstriche etc. Vgl. zuerst Charles O'Connor, *Dissertat. Hist. Ireland* ed. 1766, p. 36; R. Rolt Brash, *On the ogham monuments of the Gaedhal* i. d. *Transactions of the international congress of prehistoric archaeology*, 3. session. London 1869, I, p. 291; G. Mouncey Atkinson, *Some account of ancient Irish treatises on Ogham writing* im *Journal of the royal hist. and archaeol. association of Ireland* 4. ser. III, p. 202. Die älteren Oghamsteine, die lediglich reine Oghaminschriften tragen, weisen grammatische Formen auf, die mit denen der ältesten linguistischen Denkmäler in Gallien übereinstimmen — ein weiterer Beweis für die Verbindung beider Länder vor dem 5. Jahrhundert (John Rhys, *Lecture on Welsh Philology* p. 272). Nach dem 5. Jh. erst erscheinen die bilinguen und biliteralen Inschriften, d. h. Oghamzeichen neben Römischer Minuskel, so auf dem Steine von Finten, Juvene Druides, Colman. Die meisten Steine des Kirchhofes von Clonmacnois gehören hierher. Reich verzierte Oghamsteine, die der 3. Gruppe vom 8.—10. Jh. anzureihen sind, finden sich nur ausnahmsweise, so der aus Bressay, Shetland stammende Stein im *Museum of the antiquaries* zu Edinburgh. Der Stein zeigt Darstellungen von löwenartigen Thieren, Reiter, Bischöfe, auf der Rückseite aber auch ein Medaillon mit Bandflechtwerk. Die Inschriften in Oghamcharakteren lauten: Benres meccudroi ann (Benrhe, der Sohn

kreuz besteht<sup>195)</sup> — sie beschränken sich auf das 7. und 8. Jahrhundert in England und reichen nur in Irland bis an den Schluss

des Druiden, liegt hier) und Crose nahdfdads datr ann (das Kreuz von Nordreds Tochter steht hier). Vgl. *Sculptured stone found at Bressay i. d. Proceedings of the antiquaries of Scotland V, p. 239.* Abb. auch Stuart, *Sculptured stones of Scotland pl. XCIV, XCV.*

195) Diese ältesten der christlichen Steinmonumente auf irisch-englischem Boden entstanden, ehe sich noch der speciell irische Stil bilden konnte. In direkter Tradition halten sie sich nur an einzelnen Punkten Irlands bis zur Blüthezeit des eigentlich irischen Stiles. Die ältesten steinernen Sarcophage entbehren völlig der Verzierung (Beisp. aus Yorkshire i. *Archaeol. Journal VI, p. 45*). Die bekannten Grabsteine zeigen meist ein Krückerkreuz mit vertieften Feldern und auf die Kreuzung aufgelegtem Quadrat. In Hexham und Hartlepool sind diese Kreuze nur eingeritzt (*Archaeologia XXVI, p. 479*). Die Kreuze stammen aus dem 7. Jh., wie aus den Runeninschriften hervorgeht (Daniel H. Haigh im *Journ. of the Brit. arch. assoc. I, p. 185*), Hilda, Hildithryth, Edilvini sind alle i. d. 2. H. d. 7. Jh. nachzuweisen. Später noch sind die Steine zu Clonmacnois. Hier und hier fast allein hält sich der Brauch, den Aebten einen Grabstein zu setzen, der in der alten Weise mit dem Kreuz verziert ward. Es ist nicht unmöglich, dass dieser ganz unirische Brauch durch eine engere Verbindung von Clonmacnois mit Tours sich erhielt (Colcu Ua Duineachda, der Verfasser des Buches *Scaip Chrabhaidh* steht in engster Beziehung zu Alcuin. vgl. *Ussher, Epistolae Hibernicae. ep. XVIII. IV, p. 466*). So ist der Grabstein des Abtes Tuathgal † 806 (O'Conor, *Annals of Ulster p. 107*) verziert. Diese Platten nähern sich in der Anordnung durchaus denen im Museum zu Narbonne und Arles: sie gehen beide auf die gleichen altchristlichen Vorbilder zurück. Am nächsten stehen jenen die Steine von Halton (J. Romilly Allen, *Pre-norman crosses at Halton and Haysham in Lancashire i. Journ. of the Brit. arch. assoc. XLII, p. 328*). Dieses Motiv findet sich aus demselben Ursprung auch in den schwedischen christlichen Runensteinen. Vgl. Johan Peringskiöld, *Ulleräkers Häradz Minnings-Merken med Nya Upsala. Stockholm 1719. p. 326, 336, 337*. Auch die merowingischen Sculpturen von Garin finden eine Analogie auf britischem Boden in den Steinen von Dearham, Derbyshire, wo gleichfalls alle Motive nur unverbunden neben die figürlichen Darstellungen gesetzt sind (J. B. Waring, *Stone monuments, tumuli and ornament of remote ages pl. 56, fig. 15*). Der irische Stil zeigt sich aber auf den Steinsculpturen schon ehe die oben genannte Kreuzverzierung ihre Entwicklung vollendet, so zuerst auf den Steinen von Killeen Cormac. Vgl. John Francis Shearman, *Essays on the inscribed stones of Killeen Cormac i. Irish Eccles. Record 1868, June; Journ. of the Royal Hist. and Archaeol. assoc. of Ireland ser. 4, II; S. Fergusson, Essay on ancient cemeteries in Ireland i. d. Proceedings of the Royal Irish Academy 2. ser. I, p. 124.*

des 9. Jahrhunderts. Am Ende dieser Entwicklungsreihe stehen die Platten von Clonmacnois, unter ihnen die Denksteine zweier litterarischer Grössen: hier liegen St. Findan begraben und Suibine, doctor Scotorum peritissimus<sup>196</sup>) (Fig. 17). Eine auf die Inselreiche beschränkte Ausgestaltung erhielten diese Grabplatten erst von dem Zeitpunkte an, wo der künstlerische Strom von dem Frankenreich aus abgeschnitten ward, d. h. vom Beginn des 9. Jahrhunderts ab. Die Grabplatten dieser 3. Gruppe zeigen in ver-

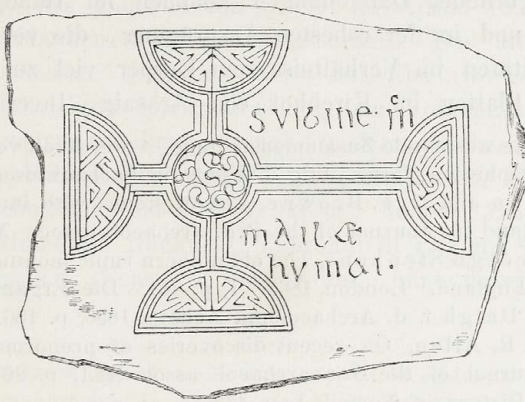


Fig. 17. Grabstein Suibines in Clonmacnois.

tieften Feldern Füllungen von regelmässigem Flechtwerk, bei den späteren Werken abwechselnd mit historischen oder biblischen Szenen in Basrelief. Das Ueberwiegen des Einen oder des Anderen, das allmähliche Durchdringen der figürlichen Darstellungen — das ist ein Vorgang, der sich ganz in den gleichen Formen wie bei den gleich zu erwähnenden Hochkreuzen abspielt. Den Schluss bildet auch hier der Sieg der Wiedergabe von menschlichen oder thierischen Gestalten, die aber dem verdrängten Ornament insofern einen Tribut errichten müssen, als sie dieses in ihre eigenen Körper

196) St. Findan erscheint im Necrologium von Reichenau und im Martyrologium von Donegal. Ueber Suibine (Swifneh) vgl. Florentii Wigorniensis Chronicon ed. Thorpe I, p. 109. Die Inschrift auf dem Steine (Fig. 17) lautet: [Oroit do] Suibine Mac Mailae humai. Suibine starb 890. Vgl. George Petrie, Christian inscriptions in the Irish language. Dublin 1872. I, pl. 16, 31.

aufnehmen<sup>197)</sup>. Eines der ersten Stücke ist der Grabstein König Eadulfs, der 705 nach dem Tode Aldfrieds den Thron einnahm, zu Alnmouth, Northumberland<sup>198)</sup>. Das ganze 9. Jahrhundert weist eine unausgesetzte Production dieser Platten auf, alle mit Füllungen von regelmässigem Flechtwerk in mehr oder minder breitem Rahmen. Zu den schönsten Platten, die zugleich fast sämtliche vorkommenden Motive enthalten, gehören die in Rockland (Norfolk), Colsterworth (Lincolnshire) und Bexhill (Sussex)<sup>199)</sup>, mit denen die Platten im Fitzwilliammuseum zu Cambridge wiederum verwandt sind<sup>200)</sup>.

Die figürlichen Darstellungen kommen im Anfang ganz vereinzelt vor und in der rohesten Ausprägung, die vor allem Kopf und Extremitäten im Verhältniss zum Körper viel zu sehr betont, so in den Platten im Kirchhof von Arasaig, Invernesshire<sup>201)</sup>,

197) Eine werthvolle Zusammenstellung — werthvoll vor allem, weil sie die geographische Verbreitung ziffermässig nachzuweisen gestattet — bei J. R. Allen and G. F. Browne, List of stones with interlaced ornament in England im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XLI, p. 351.

198) George Stephens, The old-northern runic monuments of Scandinavia and England. London 1866. I, p. 461. Die Ergänzung der Inschrift durch Haigh i. d. Archaeologia Aeliana 1856, p. 186.

199) J. R. Allen, On recent discoveries of pre-norman sculptured stones im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XLI, p. 267. Vgl. auch Blomfield, History of Norfolk I, p. 473.

200) In Cambridge Castle entdeckt. Fünf davon abgebildet Archaeologia XXVII, p. 228, die sechste im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XII, p. 201. Aehnliche Platten in Alvaston, Derbyshire (Cox, Churches of Derbyshire IX, p. 140). Nur ganz vereinzelt finden sich neben diesen Arbeiten Platten, die mit einer Art von verschiedenformigen Rosetten besetzt, also die Ornamentmotive unverbunden nur gleichsam nebeneinandergestellt enthalten, so die Platte zu Strathmartine bei Dundee (A. H. Millar, Notice of a sculptured stone at Strathmartine i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland, new ser. VI, p. 209; abgebildet bei Stuart, Sculptured stones of Scotland. 1856, pl. LXXVII) und eine ganz ähnliche in St. Vigean (abgeb. Proceedings, new ser. IV, p. 41). Kurze, derbe, dickköpfige Menschengestalten, fast ohne Extremitäten, auf den Skulpturen zu Ilkley: vgl. J. Romilly Allen, The crosses at Ilkley i. Journal of the Brit. archaeol. assoc. XL, p. 158; XLI, p. 333; Camden, Britannia III, p. 239; J. Phillips, Rivers, mountains and sea-coast of Yorkshire 1855, pl. 17. Die ganz entsprechenden Steine zu Leek, Draycot, Chebsey bei Plot, Natural history of Staffordshire 1686, p. 432.

201) H. W. Lumsden, Notice on some fragments of sculptured monumental slabs in the churchyard of Arasaig i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland new ser. VI, p. 211. Auf einer Platte in der zerstörten Kirche des St. Maclrubha eine rohe Darstellung der Kreuzigung neben einer Jagdscene.



später im 10. Jahrhundert zumal in den schottischen Skulpturen mit einer überreichen und phantastischen Gestaltungskraft, die neben biblischen Darstellungen natürliche, übernatürliche und unnatürliche Wesen eng aneinander drängt, so vor allem in den Monumenten von Forfarshire<sup>202</sup>), den merkwürdigsten von ganz Schottland.

Die Hochkreuze auf englischem Boden beginnen schon mit dem 6. Jahrhundert; die Form ist die gewöhnliche keltische mit ausgerundeten Armen und einem mittleren Kranze. Allmählich fallen die Fenster zwischen Kreuzung und Kranz aus und der Fuss wächst, das ganze Kreuz ist erst im 9. und 10. Jahrhundert zu seiner schlanken Gestalt ausgewachsen. Das älteste hier in Betracht kommende datirbare Werk mit Flechtwerkornament ist das um 651 errichtete Kreuz zu Collingham (Yorkshire), das bereits rohe Evangelistendarstellungen zeigt<sup>203</sup>). Der gleichen Zeit gehören an in England die Kreuze zu Beckermeth, Bewkastle, Yarm, Hawskwell, in Schottland das Ruthwellkreuz, dem 8. Jahrhundert die Kreuze zu Ahmouth, Hackness, Thornhill in England<sup>204</sup>). Die einfachste Form mit „Fenstern“ und Kranz, ohne figürliche Darstel-

---

202) Andrew Jervise, Notices of the localities of certain sculptured stone monuments in Forfarshire i. d. Proceedings II, 242; vgl. Stuart, Sculptured stones of Scotland. pl. LXXIII. Ausserordentlich interessant sind sodann wieder historische Darstellungen, so der Stein des Sweno bei der Stadt Forres mit grosser Darstellung einer Schlacht auf der Vorderseite, mit Reitern, Fusskämpfern, zu unterst ein Begräbniss, während die Rückseite mit feinem Flechtwerk bedeckt ist (Jules Marion in den Mémoires de la soc. des antiquaires de France XXXIII, pl. 1, 2). Ein ähnlicher Stein mit einer ganz entsprechenden Darstellung in Dunkeld am Ufer des Tay — leider zertrümmert. Auch die späteren irischen Steine zeigen die Verbindung von historischen Darstellungen mit interlaced ornament: ein charakteristisches Beispiel bietet die Platte in der katholischen Kirche von Killybegs (county Donegal), vgl. Journal of the Kilkenny Archaeological society 4. ser. II, p. 128.

Angereicht mögen hier noch werden die angelsächsischen Sonnenuhren mit Inschriften und Flechtwerkornamentik zu Bishopstone, Sussex (Sussex Archaeol. Coll. VIII, p. 322) und Old Byland, Yorkshire (Yorkshire Archaeol. Journ. V) — häufiger sind dieselben Monumente nur mit Inschriften versehen: vgl. J. R. Allen i. d. Journal of the Brit. arch. assoc. XLI, p. 358.

203) Stephens, Runic monuments I, p. 391.

204) J. Romilly Allen, The crosses of Ilkley im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XLI, 351.

lungen, nur durchweg mit dem Flechtwerkornament übersponnen, zeigt das Winwickkreuz<sup>205)</sup>, während die Kreuze aus Halton und

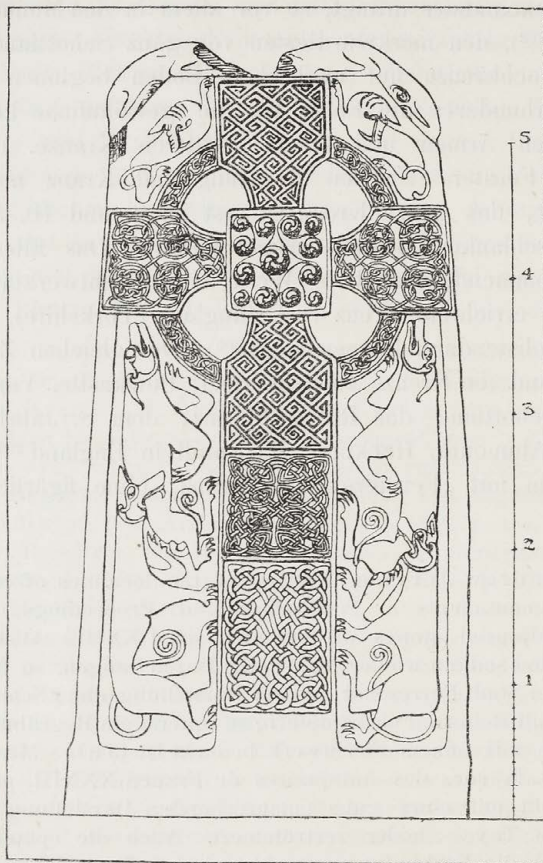


Fig. 18. Stein von St. Madoes am Tay.

Heysham (Lancashire) im Britischen Museum rohe menschliche Gestalten mit Runeninschriften enthalten<sup>206)</sup>. Das 9. und die erste

205) J. R. Allen, Description of Winwick Cross in Journal of the Brit. archaeol. assoc. XXXVII, p. 91.

206) J. R. Allen, PreNorman crosses at Halton and Heysham in Journal of the Brit. archaeol. assoc. XLII, p. 326. Auf dem einen wird in Runen Cunibalth, der Sohn des Cuthbert genannt. Vgl. Stephens,

Hälfte des 10. Jahrhunderts weisen eine ganze Fülle von künstlerisch durchgeführten Hochkreuzen auf, auf denen neben dem immer noch sehr regelmässigen Flechtwerkornament ganze Szenen mit biblischen Darstellungen — freilich den Reichthum der irischen Kreuze nicht erreichend — vorkommen. Ganz roh durchgeführte Basreliefs mit dickköpfigen plumpen Embryonen finden sich auf einem Kreuz in der alten Kapelle zu Auldbar<sup>207)</sup> — die Kreuze zu Checkley und Ilam (Staffordshire) und zu Ilkley (Yorkshire)<sup>208)</sup> zeigen die menschlichen Gestalten, deren Umrisse scharf ausgestochen sind, gleichfalls überzogen mit Flechtwerk, analog den irischen Handschriften. Eine eigenthümliche Zwischenstellung zwischen Grabplatten und Hochkreuzen nimmt der Stein von St. Madoes am Nordufer des Tay ein, dessen Vorderseite ein vollständiges Kreuz enthält mit Flechtwerk, geometrischen und Spiralmotiven mit Mittelring und Fenstern, bei dem aber der Grund der Steinplatte nicht abgestochen, sondern mit Thierdarstellungen bedeckt ist — die Rückseite zeigt drei Reiter in Kriegsmänteln mit Spitzhauben<sup>209)</sup> (Fig. 18 nach Allen). Diese zwei Gruppen bezeichnen den Aus-

---

Handbook of Runic monuments p. 124. Einige aus dieser Gruppe zeigen bereits eine Arkadenstellung, gehören demnach schon dem 10. Jh. an (vgl. über diese Form Anderson, Scotland in early christian times II, p. 73). Drei den in Lancashire entsprechende Kreuze noch aufrecht in Whalley (Whitaker, History of Whalley. 1876. II, p. 15).

207) Patrick Chalmers, The ancient sculptured stones of the county of Angus pl. 2.

208) G. F. Browne, On basket-work figures of men represented on sculptured stones i. d. Archaeologia L, p. 287, pl. 22. Ueber die im Kirchhof zu Checkley bei Uttoxeter befindlichen vgl. Camden, Britannia ed. Gough II, p. 49; Archaeologia II, p. 48. Eine Reihe von Abbildungen bei C. Lynam, The ancient churchyard-crosses of Staffordshire im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XXXIII, p. 432. Vgl. auch schon Plot, Natural History of Staffordshire p. 63, 432, wo sie aber unrichtig als Danish pyramidal stones bezeichnet sind. Ueber die Kreuze von Ilkley vgl. ausführlich J. R. Allen, The crosses at Ilkley im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XL, p. 158. Die Umrisse sind hier mit äusserster Schärfe gezogen, die Figuren mit aufgehobenem Ornament bedeckt. Vgl. noch Camden, Britannia ed. Gough III, p. 239; Lelands Itinerary, ed. Thomas Hearne I, p. 144; F. J. Pettigrew, The monumental crosses at Ilkley and Collingham im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XX, p. 310. Abbildungen bei J. Phillips, Rivers, Mountains and Sea-Coast of Yorkshire. 1855. pl. 17.

209) J. Romilly Allen, On the discovery of a sculptured stone at

gang und den Endpunkt der rapiden Entwicklung, die die Kreuzsulptur im 9. und 10. Jahrhundert durchmacht — denn auch die Arbeiten von Staffordshire fallen noch vor die normannische Eroberung. Eines der vollendetsten Kreuze ist das Carewkreuz (Pembrokeshire)<sup>210</sup>), über 14 Fuss hoch, mit hoher Basis und ausserordentlich sorgfältig durchgeführter Ornamentik, in dessen nächste Nähe die sehr verwandten Kreuze zu Nevern (Pembrokeshire) und das Llantwitkreuz (Glamorganshire) gehören<sup>211</sup>). Die Kreuze von Cornwall<sup>212</sup>) und Wales<sup>213</sup>) bilden die Verbindungsbrücke nach Ir-

St. Madoes i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland, new series V, p. 211. Eine ähnliche Verzierung der Rückseite mit Reitergestalten auf den Steinen von Mortlach und Eilanmore (Stuart l. c. I, pl. 14), ausserdem zu Elgin, Cadboll, Shandwick, Kirriemur, Dunfallandy u. s. w.

210) Die Datirung dieses merkwürdigen Kreuzes, dessen Schaft nicht aus einem Monolith besteht, sondern aus zwei Stücken zusammengesetzt ist, unterliegt einigen Schwierigkeiten. Die Inschrift ist nicht ohne weiteres zu entziffern. Westwood, Lapidarium Walliae Nr. LVII, p. 120 las: Maqy gitentrete; J. Graves, Archaeologia Cambrensis 4. ser., XXXIX, p. 226: Magy gitentrecette (d. h. der Sohn von Gitentrecette); Hübner, Inscribed stones of Wales p. 7 mit Westwood in Gentlemen's Magazine 1861 p. 44: Margeteud (ilius) Ecetey. Ich lese mit Walter de Gray Birch, Notes on the inscription of the Carew cross im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XLI, p. 405 die mit einem stumpfen Meissel ausgepickte Inschrift:

Maqy glt  
eut i y e  
cetty

Maqy erscheint auf dem Stein St. Dogmaels als die irische Oghamform für fili; g(i)lteut ist die alte Form für Iltud oder Iltut. Darnach heisst die Inschrift: (Das Kreuz von) dem Sohn von Iltut, (dem Sohn) von Ecett. Diese Form Ecetey findet sich ähnlich auf dem Grabstein des Mechell in Penrhos Llugwy (Hic iacet Maceuq eceti — Rees, Essay on the Welsh Saints p. 308). Mechell war aber der Sohn von Echwydd ab Geyn Gohoyw, somit lässt sich auch auf dem Carewkreuz die letzte Form ersetzen durch Echwydd (Gray Birch a. a. O). Vgl. die Abb. im Archaeological journal III, p. 71; X, p. 285.

211) Archaeological journal X, p. 285.

212) A. G. Langdon and J. R. Allen, The early christian monuments of Cornwall im Journal of the Brit. archaeol. assoc. XLIV, p. 301, geben eine sorgfältige geographische Aufzählung mit vielen Abbildungen. Andere Abb. in The Builder 1889, 30. März. Ueber das Ornament A. G. Langdon im Journal XLV, p. 318.

213) J. O. Westwood, Lapidarium Walliae. London 1876. pl. 15. p. 28

land hinüber und geben zugleich wieder Anhaltspunkte für eine feste Datirung: das Llantwitkreuz ward von Samson im Anfang des 9. Jahrhunderts gesetzt, das letzte zu Margam von Einion um 966.

Von den 45 in Irland erhaltenen Hochkreuzen tragen nicht weniger als acht Inschriften, die eine genaue zeitliche Fixirung zulassen. In erster Linie stehen die beiden Kirchlhöfe von Monasterboice und Clonmacnois. Auch hier bildet das 10. Jahrhundert den Höhepunkt der künstlerischen Bewegung in der Lösung der grössten Aufgaben. Die beiden für die Geschichte der Plastik werthvollsten Stücke sind das Kreuz des Königs Fland zu Clonmacnois<sup>214)</sup> und

bildet das grosse Radkreuz von Margam ab, das auf einem Mensaartigen Unterbau steht, und auf dem kurzen Fuss in grobem Basrelief je zwei dickköpfige Gestalten zeigt. Vgl. Strange i. d. *Archaeologia* VI, pl. III, Fig. 7; Donovan, *Tours in Wales* II, p. 24. Die Inschrift auf dem dritten Kreuze zu Llantwit Major (Glamorganshire) besagt, dass es von Samson für seine Seele und die von Juthahel und Arthmael errichtet ward. Arthmael war der Grossvater von Howell ap Rhys, der 884 erwähnt wird (Asser, *Life of King Alfred*. Oxford 1772. p. 49). Der erste Stein zu Margam (Westwood p. 29) ward laut Inschrift von Enniam für die Seele von Guorgoret gefertigt: Einion, Sohn von Owain wird aber in *Gwentian chronicle* (*The Gwentian chronicle, published by the Cambrian archaeological association* 1863, p. 31) unter dem Jahre 966 erwähnt. Die Reihe dieser skulptirten Kreuze lässt sich in England wie in Wales noch weit über das 10. Jahrhundert hinaus fortsetzen. Das Kreuz behielt im eigentlichen England eine hervorragende Stellung: die normannische Plastik nahm es im Anfang des 11. Jh. in die Tympana ihrer Kirchen auf, in einer Form, die durchaus den Kreuzen des 9. Jh. gleicht, so zu Findern (Derbyshire), Wold Newton (Yorkshire). Vgl. C. E. Keyser, *Archaeologia* XLVII, p. 165; ähnlich an den Taufbecken in Llanfair y Cymwd, Llan Jestyn, Kea (*Archaeological journal* I, p. 126). Auch die Kreuze zu Kirby Stephen, Westmoreland (Stephens, *Studies on Northern Mythology* p. 379), das Farnellkreuz im Montrosemuseum (Anderson, *Scotland in early christian times* II, p. 161), die rohen Sculpturen zu Stoke-sub-Hamdon, Somerset, zu Beckford church, Gloucestershire; Parwich, Derbyshire, tragen noch den Stempel der angelsächsischen Plastik des 9. und 10. Jh., sind aber sicher Arbeiten des 11. Jh. Ausführlich hierüber die vortreffliche Arbeit von J. R. Allen, *Notes on early christian symbolism i. d. Proceedings of the society of antiquaries of Scotland, new. ser. VI, p. 380.*

214) Das Kreuz trägt die Inschrift: Or do Flaínd Mac Maelsechlaínd Colman Dorroíni in Croíssa ar in ri Flaínd (Bete für Fland, Sohn des Maelsechlaínd; Colman machte dies Kreuz für König Fland). Dieser Fland ist der Sohn des 863 † Königs Malachy und folgte Aed Finliath in der höchsten

und das des Muiredach zu Monasterboice <sup>215</sup>), das erstere 914, das zweite 924 geschaffen. Der Meister des ersten, Colman, ist die künstlerische Persönlichkeit, unter deren Einfluss die späteren irischen Plastiker des Jahrhunderts stehen. Sein Kreuz zeigt nicht nur in dem oberen Medaillon die Kreuzigung in starkem Basrelief, sondern auf dem Fusse zum ersten Mal auch drei historische Szenen, in denen zweimal König Fland, immer mit einem breiten und langen Barte, und einmal Abt Colman Conaillech vorkommt <sup>216</sup>), die älteste

---

Gewalt in Irland, er starb 914 (O'Donnovan, *Annals of the four masters* II, p. 564), Colman selbst 924: Damit ist das Kreuz auf 10 Jahre genau datirt. Vgl. George Petrie, *Christian inscriptions in the Irish language*. Dublin 1872. I, pl. XXXIII, Fig. 86, p. 42; Petrie, *Ecclesiastical architecture of Ireland* p. 269; Ledewich, *Ant. Ireland* p. 5. Ausführliche Abbildungen bei Du Noyer, *Sketches for Ordnance Survey* in der *Bibl. der Royal Irish Academy* zu Dublin (VII, Nr. 16—25).

215) Die Inschrift: *Or do Muiredach lasandernad in Chrossa* (Bete für Muiredach, der dieses Kreuz machte) ist zweideutig. Es gab zwei Aehte dieses Namens, der 1. † 844, der 2. † 924. Der Vergleich mit dem Kreuz von Clonmacnois giebt den Beweis, dass das Kreuz von Monasterboice dem 2. Murdoch zuzuschreiben ist, nach den *Annals of Ulster* dem Sohne Domhalls, dem Nachfolger Buites, Sohn Bronachs: es schliesst sich in der Anordnung des Basreliefs völlig jenem an: der Künstler stand hier offenbar unter dem Einflusse einer stärkeren Persönlichkeit. Vgl. George Petrie, *Christian inscriptions in the Irish language*. I, p. 66, pl. XXVI; Petrie, *Ecclesiastical architecture of Ireland* p. 406; Henry O'Neill, *Illustrations of the most interesting of the sculptured crosses of ancient Ireland*. London 1857. Die den Dimensionen nach bedeutendsten Kreuze sind noch späteren Ursprungs. Das höchste, das Tuamkreuz, 14 Fuss hoch, das nächste, das 13 Fuss hohe Kreuz zu Kilkieran (county Kilkenny). Das Kreuz zu Tuam (county Galway) erscheint nach dem tief eingeschnittenen Flechtwerkornament als ein Werk des 10. Jahrhunderts. An der Basis finden sich indessen unter den Inschriften zwei, die eine feste Datirung gestatten. Die eine lautet: *Or do Thoirdeibuch U'Chonecubuir, don Dabbaid Jarlath las in dernad insae Chrossa* (Bete für Turloch O'Connor, Abt von Jarlath, von dem dies Kreuz gemacht ward); die andere: *Or do U'Ossin, don Dabbaid las in dernad* (Bitte für O'Ossin, den Abt, von dem dies Kreuz gemacht ward). O'Connor war König von Irland von 1121—1156 und als solcher Abt von St. Jarlath, der Abt Aed O'Ossin lebte 1128—1158: demnach stammt das Kreuz bereits aus der 1. Hälfte des 12. Jh.

216) An dem Kreuze des Murdoch ist der Schaft ganz von Darstellungen zur Geschichte Christi erfüllt in streifenartigen Basreliefs, während die Rückseiten bei beiden durch ein jüngstes Gericht eingenommen sind. Abweichend ist das Drumcliff cross, das etwa 300 Fuss von der Pfarrkirche zu Drumcliff ausserhalb des Kirchhofes steht. Es zeigt in der

erhaltene Portraitdarstellung in der Grosssculptur<sup>217</sup>). Auf den letzten dieser Schöpfungen geht das Flechtwerk bereits durch die Verbindung mit der Thierornamentik seiner Verbildung entgegen; im 11. Jahrhundert gelangt diese neue Verknüpfung von Thierleibern mit durchflochtenen engmaschigen Bändern, die schon 100 Jahre früher in der Buchmalerei aufgetreten war, auch in der Steinplastik zur Herrschaft; ein typisches Beispiel für diese Aus-

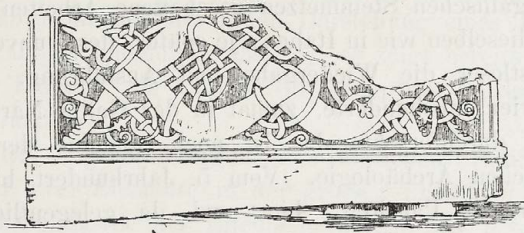


Fig. 19. Grab von Cormac Mac Carthy.

läufer der irischen Bandornamentik bietet das Grab von Cormac

Mitte eine Kreuzigung, und die begleitenden Szenen auf der Westseite, auf der Ostseite zu unterst Adam und Eva, dann David und Goliath, zu oberst Christus als Weltrichter. Die gleiche Darstellung an den Kreuzen zu Terminfeekin (Louth) und Arboe (Tyrone). Vgl. Henry O'Neill, *The fine arts and civilization of ancient Ireland*. London 1863. p. 29. Das Kreuz zu Killamery zeigt die Kreuzigung und den Wagen des Elias (das Symbol der Himmelfahrt), das zu Ullard die Kreuzigung mit einer typologischen Darstellung, dem Opfer Isaaks, das Kreuz zu Moone Abbey nicht weniger als 20 Szenen aus dem alten und neuen Testament, höchst interessant durch das frühe Vorkommen der typologischen Gegenüberstellung (O'Neill, *Illustrations of the sculptured stones of ancient Ireland* pl. 17). Eine Zusammenstellung des ikonographischen Inhaltes der Kreuze bei Margaret Stokes, *Early christian art in Ireland II*, p. 18.

217) Die irischen und waelischen Kreuze sind sämtlich kirchliche und zwar zunächst Sacralalterthümer; anders scheint mir die Sache bei einigen schottischen und den vereinzelt im 9. und 10. Jh. in der Normandie errichteten Kreuzen zu liegen. Sie sind weit eher als Wegkreuze und als Grenzmarken zu fassen, vielleicht überhaupt als Symbol einer weltlich-geistlichen Macht an Stelle der römischen Säulen. So scheint mir auch das Kreuz zu Trier zu erklären zu sein, so auch vor allem das zu Grisy (Calvados). Als Zeichen des Marktbannes kommt das Kreuz in Aquitanien schon um die Mitte des 9. Jh. vor in der *Translatio S. Filiberti*

Mac Carthy (Fig. 19) in der Cormacskapelle auf dem Felsen von Cashel <sup>218</sup>).

### Die merowingische und karolingische Steinplastik.

Zu der merowingischen Plastik bilden die Vorstufe und das Uebergangsglied die gallo-römischen Sculpturen, unter der Aufsicht oder nach der Anleitung und den Vorbildern der Römer von ungeschulten gallischen Steinmetzen geschaffene Arbeiten. Die Symptome sind dieselben wie in Italien: je später, desto unverständlicher, gröber, geistloser die Wiedergabe und Ausführung. Die Plastik der ersten vier Jahrhunderte, zumal in der Gallia Narbonnensis ist systematisch durchforscht: das ist noch Domaine der klassischen und christlichen Archäologie. Vom 5. Jahrhundert bis in das 9. aber ein grosses Pausiren, hier und da gelegentlich erwähnte Brocken, in den Provinzialmuseen verstreute Bruchstücke. Aber die künstlerische Thätigkeit setzt nie aus. An den Hauptpunkten des römischen Kulturlebens erlosch die Erinnerung an Rom und die römische Kunst niemals: wenn auch die Technik verloren ging, die Handwerkstradition entschwand, die Vorbilder der grossen unzerstörbaren Arbeiten, der Tempelreliefs, der Triumphbogenreliefs blieben doch bestehen. Nur mit den Rundfiguren ward eifriger aufgeräumt: es ist bezeichnend, dass die ganze merowingische Kunst sehr viel römische Reliefs, aber nie ein römisches Rundbild nachgeahmt. Der Grund hierfür liegt nicht allein in dem Mangel der Technik, sondern auch in dem Mangel der Vorbilder.

Aus der letzten Zeit der Römerherrschaft stammen noch einige rohe Rundfiguren. Da ist einmal im Musée Calvet in Avignon <sup>219</sup> die bei Montdragon (Vaucluse) gefundene Statue eines gallischen

l. I, c. 72: Mabillon, Acta SS. ord. S. Bened. IV, 1, p. 551, als Fröhnungssymbol erscheint es später sowohl in Frankreich als auch in Deutschland (Rich. Schröder, Das Weichbild S. 320) und ist auch dem altnorwegischen Recht bekannt gewesen (Krit. Vierteljahrsschrift XVIII, S. 41, 59). Vgl. R. Schröder, Deutsche Rechtsgeschichte. Leipzig 1889. S. 110.

218) Brewer, Beauties of Ireland I, p. 113.

219) Le guerrier gaulois i. d. Revue archéologique XVI, p. 69. Die Figur ist ohne Kopf noch 1,90 m hoch. Der Umbo (Schildbuckel) entspricht vollständig denen von dem gallischen Grabfeld zu Saint Etienne-au-Temple und einem im Museum zu St. Germain-en-Laye (Saal 7, vitrine 10).



Kriegers, im Kostüm des 4. oder 5. Jahrhunderts, mit langem Schild mit Metallbuckel und Ringen um die nackten Arme. Dann eine rohe Demeterstele in Nolay (Côte d'Or)<sup>220</sup>, die Statue einer Caritas mit zwei Kindern im Arm in Compiègne<sup>221</sup>, jetzt ohne Kopf, von barbarischer Rohheit und ohne jedes Verständniss des Faltenwurfes, eher den Statuen vom heiligen Wege des Didymäischen Apollon bei Milet gleichend als den Arbeiten der spätrömischen Kunst. Ihnen reiht sich im Stadtmuseum zu Dinan (Côtes-du-nord) ein grosses Relief (Inv. 139) an mit der rohen Darstellung eines Tritons, der einen Hippokampen am Zügel führt<sup>222</sup>: es zeigt bereits das Modelliren in zwei Flächen, ein blosses Ausstechen der Umrisse und Ausheben des Grundes.

Neben der langsam untergehenden römischen Tradition machen sich nun aber zwei Elemente in der grossen Plastik — im Gegensatz zu der Kleinplastik der Elfenbeinarbeiten, die besonderen Gesetzen folgt und am Schluss abgesondert behandelt werden soll — geltend, einmal gewisse Ornamente des Völkerwanderungsstiles, aber in sehr einseitiger Auslese, und dann neue Dekorationsmotive, die durch eine Vermischung und Zusammenziehung von spätrömischen und althristlichen Erinnerungen mit einheimischen fränkischen Kunsttraditionen entstehen. Der Süden Frankreichs, auf dem die römische Cultur gleichsam incrustirt war, entwickelte auch eine Plastik, die noch am stärksten den römischen Anschauungen folgt. Sie zeigt sich am deutlichsten und reinsten an den neuen plastischen Aufgaben, die die christliche Kirche gebracht hatte. Da sind zunächst die Altäre in der Form der steinernen mensae mit vier Ecksäulen. Der älteste dieser Gruppe aus Charmes (Ardèche) im Museum zu St. Germain-en-Laye (Inv. 20580) gehört noch dem 5. Jahrhundert an. Die 168 × 90 cm grosse Marmorplatte zeigt an der vorderen Seite in der Mitte das Kreuz mit A und Ω, zur

220) Ed. Flouest, Deux stèles de Laraire. Paris 1885. pl. V; Bull. monum. 6. ser. I, p. 559.

221) Abguss im Museum zu St. Germain-en-Laye Nr. 3625.

222) Anatole de Barthélemy, L'art gaulois i. d. Revue archéol. nouv. sér. X, p. 1, pl. 15. Entdeckt in Brondineuf. Abguss in St. Germain-en-Laye Nr. 20338. Eine Reihe ähnlicher Arbeiten bei Eugène Hucher, L'Art Gaulois. Paris 1870 und im Bulletin monumental XXI, p. 73; Ders., De l'art celtique à l'époque mérovingienne du musée archéologique du Mans i. d. Revue historique et archéologique du Maine VIII, 1881.

Seite je sechs Lämmer, auf der Rückseite je sechs Vögel, an den Seitenflächen in der Mitte einen Lorbeerkranz und zur Seite je drei Vögel. Das ist ein durchaus alchristliches Motiv, das sich direkt an die Dekoration der bekannten südfranzösischen Sarkophage anschliesst<sup>223</sup>). Der Altar in der Cathedrale zu Rodez, der inschriftlich aus dem 6. Jahrhundert stammt, zeigt als Einrahmung der viereckigen Platte einen Rundbogenfries, dessen Nasen mit leicht behandelten Ranken, eigentlich nur je zwei Stielen mit einem Blatt, verziert sind<sup>224</sup>). Die gleiche Ausschmückung zeigt die Altarplatte von Sauvian (Hérault), die dadurch in die Nähe gerückt wird, ebenso der Altar aus der Cathedrale von Roussillon in Elne und der Marmoraltar aus dem Kloster von Peilhan (Hérault), jetzt in der Domaine de Saint-Louis bei Béziers. Alle diese Altäre gehören fast ausschliesslich der Provence an — die Reihe liesse sich noch vervollständigen — und zeigen einen ganz ausgesprochenen Schulcharakter. Wir finden so bereits im 6. und 7. Jahrhundert eine christliche Steinmetzschule in der Provence, deren Hauptwerke durch Altäre repräsentirt werden. Ein Gegenstück dazu wird die nordfranzösische Schule der Sarkophagarbeiten bieten. Dem 7. Jahrhundert gehört alsdann an der Altar aus der Kapelle von Saint-Viktor-de-Castel im Stadtmuseum zu Bagnols<sup>225</sup>) (Gard), bei dem die Säulen nur als Dreiviertelssäulen den massiven monolithen Unterbau flankiren — die eine Schmalseite zeigt unter einem Rundbogen das Christuskreuz mit der Taube. Ein ganz ähnlicher in Tarascon<sup>226</sup>). Neben ihm steht der Altar aus St. Pierre in Ham in der Bibliothek zu Valognes<sup>227</sup>), der genauer zu fixiren ist: die

223) Vgl. zuletzt Aug. Prost, Les anciens sarcophages chrétiens de la Gaule i. d. Revue archéol. 3. ser. IX, p. 329; X, p. 51, 195, mit vollständiger Angabe der reichen Litteratur.

224) L. Noguier, Autels Romains dans le midi de la France im Bull. monum. XXXVII, p. 135; C. Bouet im Bull. monum. XXXVII, p. 399, 401.

225) Léon Alègre, Autel roman déposé au musée de Bagnols im Bull. monum. XXXVII, p. 396; Revoil, L'architecture du midi de la France III, p. 19. Abb. bei Rohault de Fleury, La messe I, pl. 42.

226) De Caumont, Abécédaire p. 37.

227) Bull. monum. IV, p. 97; VI, p. 101; XXVI, p. 725; XXVII, p. 130; De Caumont, Abécédaire p. 36. Ausführlicher Léchandé d'Anisy, Description de l'ancien autel du Ham i. d. Mémoires de la société des antiquaires de Normandie 2. ser. VII, p. 213. Frodomundus, der

Inscription in barbarischem Latein, die er trägt, berichtet von der Stiftung des Altares im Jahre 676 durch Frodomundus. Die Liasplatte, aus der die mensa besteht, enthält in der Mitte ein geriefeltes Ankerkreuz mit aufgelegtem quadratischem Rahmen.

Die provençalische Ueberlieferung setzt sich noch durch das 8. und 9. Jahrhundert hindurch fort. Ich möchte ihr eine Reihe von Altären zuweisen, deren Datirung bei der grossen Einfachheit im Ornament schwierig ist, die aber einmal unter sich und dann mit den beglaubigten Stücken der provençalischen Schule eine solche Uebereinstimmung aufweisen, dass ihre Zuthcilung zu dieser Gruppe gerechtfertigt erscheint. Nur einer der spätesten ist datirt, der Altar aus Capestang im Musée lapidaire zu Béziers, der zwischen 898 und 923 ausgeführt ward<sup>228</sup>). Ein früherer befindet sich noch in der Nähe von Béziers<sup>229</sup>), ihnen schliesst sich der Altar in der Kirche zu Vacluse<sup>230</sup>) und zu Vienne (Isère) an<sup>231</sup>). Die Altäre in der Cathedrale zu Maguelone (drei) und Notre-Dame-de-Quarante (zwei) halte ich dagegen für spätere Arbeiten des 10. und 11. Jahrhunderts, schon ihrer bedeutenden Dimensionen wegen: die Platte des einen Altars in Notre-Dame-de-Quarante misst  $1,24 \times 2,12$  m.

Den Altären gegenüber steht eine andere Klasse von kirchlichen Gegenständen, sämmtlich Grabalterthümer, Grabplatten, aufrechte Denksteine und endlich Sarkophage. Hier steht am Anfang eine ganze, deutlich abzugrenzende Gruppe, die direct von den spät-

Bischof von Coutances weihte im gleichen Jahre die Kirche zu Ehren der h. Jungfrau. Vgl. Père Longueval, *Historia Gallicana* IV, p. 80 not. 1; Charles Trignan, *Histoire ecclésiastique de la Normandie*. Caen 1759. Die Inschrift bei Mabillon, *Annales Benedict.* I, 538, 667. Sie lautet genau in Majuskeln ohne jede Trennung der Worte: † Constantinensis urbis rector domnus Frodomundus pontifex in honore alme Mariae genetricis domini hoc templum hocquae altare construxsit fideliter adque digne dedicavit mense augusto medio et hic festus celebratus dies sit per annus singulus. Abb. Rohault de Fleury, *La messe* I, pl. 45.

228) Bulletin de la société archéologique de Béziers 1875, p. 175; 1876, p. 391. Abb. Rohault de Fleury, *La messe* I, p. 73. Die Inschrift lautet: † Cesarius presbit(er) e(t) rector presb(ite)r qui in (h)onore sancti fructuosi marti(ri)s Christi iussit facere aram princ(ipalem) regnante Carulo post hobitum Oddoni regis.

229) Bull. de la soc. arch. de Béziers 1866, p. 162.

230) J. F. André, *Autel-table de l'église de Vacluse* i. d. *Revue de l'art chrétien* II, p. 110.

231) Rohault de Fleury, *La messe* I, pl. 52.

römischen Grabfiguren ausgeht, die aber auf der einen Seite altchristliche Symbolik, auf der anderen Motive der Ornamentik des Völkerwanderungsstiles, freilich unverarbeitet und unverbunden, eben nur die Motive nebeneinandergesetzt enthält. Zu den interessantesten gehören vier Basreliefs in Garin (Haute-Garonne), die in der oberen Hälfte je zwei menschliche Halbfiguren zeigen in Vorderansicht nach Art der römischen Grabsteine, während die untere Hälfte mit Flechtornamenten bedeckt ist. Die Figuren halten allerlei Gegenstände in den Händen, auf dem 2. und 3. der Platten erscheinen sie speisend, auf der 2. hält die erste Figur einen Krug, die zweite eine Art Glas<sup>232)</sup>, auf der 4. hält die eine eine Art Rolle, die zweite Speer und Axt. Die Flachornamente zeigen durchaus frülmerowingische Motive, auf der ersten Platte zweimal die vierfache Schleife, die Ansätze des Flechtwerkes, auf den drei übrigen eine wechselnde Zusammenstellung von Ring und Halbring<sup>233)</sup>. Nah verwandt mit diesen Basreliefs sind zwei Platten im Museum zu Arles und zwei im Museum zu Narbonne. Die weit aus bedeutenderen sind die zu Narbonne. Die grössere Platte, deren Verzierungen einen liturgischen Charakter tragen, 103 × 56 cm gross, zeigt in der Mitte ein Kreuz, an dessen Kreuzarmen das Alpha und Omega aufgehängt sind, unten eine sitzende, eine stehende männliche Figur, oben zwei symmetrisch gezeichnete Tauben, die aus einem Napfe trinken. Die zweite Platte stellt eine Jagd dar und zu unterst zwei Tauben, die an einer Traube picken<sup>234)</sup>. Das kleine Departementsmuseum zu Épinal bewahrt sodann ein ausserordentlich interessantes Stück, eine merowingische Grabplatte mit der Darstellung eines Kriegers in Basrelief. Es ist kein Sarkophagdeckel, nur ein Denkstein, wie er über dem Grabe errichtet wurde

232) Möglich auch, dass dies Gefäss den cyathus vorstellt — das entspräche alsdann noch ganz der spätrömischen Sitte: so auf den Grabplatten i. d. Thermen zu Luxueil (Ernest Desjardins im Bull. mon. XLVI, p. 1).

233) Die Masse der Platten sind: die erste 37 × 50 cm, die zweite 44 × 55 cm, die dritte 50 × 55 cm, die vierte 61 × 36 cm.

234) Aus den Trümmern der Kirche des Pèlerins de la Major in Narbonne. Vgl. den Catalog des Museums von Tournai p. 106, Nr. 539. Abb. De Caumont, Documents sur l'état de l'art aux époques mérovingienne et carlovingienne i. Bull. monum. XXXIV, p. 117, 123; Rohault de Fleury, La messe V, p. 126, pl. 402.

— seine Masse betragen nur  $16 \times 51$  cm. Der Rahmen ist etwas erhöht, die breitschultrige Gestalt mit dem grossen Kopf füllt den Raum völlig aus. Der Krieger trägt ein bis auf die Knöchel fallendes Gewand und einen auf der rechten Schulter zusammengehaltenen dicken Mantel, der den linken Arm ganz verkleidet. Die Rechte hält die fränkische Nationalwaffe, die Breitaxt, hache ouverte, wie sie sich in sämtlichen fränkischen Gräbern der Normandie gefunden hat. Das Haar fällt zur Seite des bartlosen schwammigen Rundkopfes mit roher dicker Nase in langen Locken bis fast auf die Schulter, ist am Ende aufgerollt, in die Stirn ist es in vier Lockenbüscheln gestrichen. Die Haartracht deutet auf ein Mitglied des königlichen Hauses.

Von den Arbeiten, die muthmasslich dem 7. Jahrhundert noch angehören, sei endlich eine Gruppe von Darstellungen Daniels in der Löwengrube genannt — eine beliebte Scene der alchristlichen Kunst. Zwei Platten aus Jurakalk in der Sammlung der Madame Fabore de Mâcon führen die Scene vor, in zwei durchaus verschiedenen Techniken, auf der ersten die Umrisse nur eingeritzt, eingegraben, auf der zweiten eine Basreliefdarstellung mit ausgehobenem Grunde<sup>235</sup>). Die gleiche Scene findet sich wieder auf einem Sarkophag aus Charenton (Cher) im Museum zu Bourges: nur ist hier für die  $218 \times 60$  cm messende Platte die symmetrische Darstellung gewählt: Daniel steht mit erhobenen Händen en face in der Mitte, zur Seite je ein anspringender und sich duckender Löwe mit erhobenem Hintertheil — die schwierige Bewegung des Thieres erscheint nicht übel gelungen.

Dann zeigt eine kleinere Gruppe, zumal um Paris, die Verbindung von Stabwerk mit Rosetten und ganz rohen, nur eben angedeuteten, dürftigen Figuren, Menschen oder Vögeln — so die Sarkophage auf dem alten Kirchhofe von St. Marceel und einzelne aus dem Kirchhof von St. Vincent, jetzt im Museum Carnavalet zu Paris. Daneben findet sich nun aber die ausgedehnte dritte Gruppe, die nicht den ganzen Sarkophag, sondern nur die Schmalseiten oder nur ein einzelnes Feld der Längsseiten verziert und hierzu Motive benutzt, die lediglich und ausschliesslich dem heimischen Formenschatz angehören und Erbtheil des Völkerwanderungsstiles sind. Es sind

235) Abgüsse im Museum zu St. Germain-en-Laye Nr. 14776 und 17702.

vor allem Rosetten oder Medaillons mit Sternen, die äussere Peripherie mit Halbkreisen besetzt, als Füllung die vierfache Schleife wie in Garin oder das Kreuz mit dem Mittelmedaillon. Das christliche Symbol des Kreuzes ward aufgenommen und sofort ornamental verwerthet. Diese Verzierungen finden sich vor allem auf den nur Nord- und Mittelfrankreich eigenthümlichen Sarkophagen von Gyps<sup>236</sup>), so vor allem in den Gräbern von St. Germain-des-Prés, St. Vincent und vom Montmartre zu Paris, deren beste Stücke jetzt im Museum Carnavalet sich befinden. Sie kommen aber auch auf den steinernen Sarkophagen in Mittelfrankreich vor, so auf dem aus Charenton stammenden im Museum zu Bourges, auf dem Kopfende eines Sarkophages in der Kirche St. Jean zu Poitiers<sup>237</sup>), endlich nur eingeritzt auf einer merowingischen Stele, die sich gleichfalls im Museum zu Bourges befindet<sup>238</sup>).

236) Lindenschmit, Deutsche Alterthumskunde I, S. 113. Diese Sarcophage wurden an Ort und Stelle aus zwei längeren und zwei kürzeren Gypstafeln zusammengesetzt. Vgl. über die Pariser Sarcophage Robert de Lasteyrie, Note sur un cimetière mérovingien, découvert à Paris, Place Gozlin i. d. Revue archéologique XXXI, 1876.

237) De Caumont, Sur une excursion archéol. en Poitou im Bull. monum. XXIV, p. 1.

238) Bull. monum. XXV, p. 61. Vgl. noch über die übrigen merovingischen Grabstätten Hippolyte Marlot, Découverte d'un cimetière mérovingien à Courcelles-sous-Chatenois im Journal de la société d'archéologie Lorraine janv. 1882; Auguste Montié, Notice sur un cimetière présumé mérovingien, découvert à Auffargais (Seine-et-Oise). Paris 1847; Moreaut Le Fizelier, Essai sur les sépultures mérovingiennes et les objets de la même époque dans le départ. de la Mayenne. Laval 1885. Procès-verbaux et documents de la comm. archéol. de la Mayenne III, 1882. Comte d'Estaintot, Fouilles et sépultures mérovingiennes de l'église Saint-Ouen de Rouen. Paris 1886; Alex. Bertrand, Le tumulus gaulois de la commune de Magny-Lambert i. d. Mém. de la société des antiquaires de France 4. sér. IV, p. 287; Abbé Cochet, Étude de sépultures chrétiennes dans les cimetières de Roux-Messol et d'Étran près Dieppe i. d. Mém. de la soc. des antiquaires de Normandie XXV, p. 199; Al. Bertrand, Archéologie celtique et gauloise I. Paris 1889, endlich die beiden grundlegenden Werke des Abbé Cochet, La Normandie souterraine. Paris 1855 und Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes. Paris 1857. Eine ganz eigenthümliche Zusammensetzung zeigen die Sarcophage von Allones, die aus Trümmern römischer Hypokausten zusammengesetzt sind. Vgl. Drouet i. Bull. de la société des sciences et des arts de la Sarthe 1844, p. 24; L. et R. Charles, Sépultures mérovingiennes de Conneré (Sarthe) im Bull. monum. XLI, p. 40. Aehnliche Verwendung der Ziegel in England, vgl. Iwitten, Grave-mounds and their contents. London 1870, p. 148.

Unter den Sarkophagen erscheint eine Gruppe im nördlichen Frankreich und in den Rheinlanden ganz besonders ausgezeichnet, die sich bis in das 10. Jahrhundert erhält. Sie zeigt eine Dekoration der Sarkophage lediglich durch geometrische Muster, durch einfache Längs- und Querlisenen, zwischen denen der Grund um etwa ein bis zwei Centimeter ausgehoben ist. Die ältesten mir bekannten Exemplare enthält das Museum zu Niort<sup>239)</sup>. Der eine Sarkophagdeckel enthält lediglich ein Längs- und Querband, die zusammen ein Kreuz darstellen, der zweite noch einen ovalen und zwei halbrunde aufgesetzte Rahmen. Am nächsten stehen ihnen zwei Sarkophagdeckel im Museum zu Poitiers, deren obere Hälfte mit sternförmig aufeinander tretenden Lisenen verziert ist<sup>240)</sup>. Ihnen schliessen sich einige Platten in St. Denys an mit einfachen Kreuzen<sup>241)</sup>, reichere aus dem Gebiete des alten Burgundiens, aus Molesmes, St. Sabine, Collonges<sup>242)</sup> und aus den fränkischen Grabfeldern zu Andernach. Der ihnen nahverwandte Sarkophag des Saint-Lubin zu Chartres, der auf dem Dekel die einfache Kreuzverzierung mit Längsstab zeigt, gestattet eine genauere Fixirung der Gruppe, der Bischof starb 556<sup>243)</sup>. Endlich findet diese Gruppe ihre Fortsetzung und Weiterführung in den dem 9. und 10. Jahrhundert angehörenden Platten am Niederrhein<sup>244)</sup>; in Wiesbaden, im Kölner Museum, in St. Maria im Kapitol zu Köln gute frühkarolingische

239) Bulletin monumental XXII, p. 602. Beide Platten enthalten Inschriften in Uncialen; die erste: *Lopecena et Dedimia hic requiescunt in pace*, die zweite: . . . *Dus Gummare*.

240) Abb. Bull. monum. XXIII, p. 267. Vgl. Camille de La Croix, *Cimetières et sarcophages cimetières mérovingiens du Poitou* im Bull. archéol. du comité des travaux historiques et scientifiques 1887.

241) Viollet-le-Duc, *Dict. rais. de l'architecture française* IX, p. 23. Vgl. auch Planchet, *Hist. de Bouryogne* II, p. 520.

242) Henri Baudot, *Mémoire sur les sépultures des barbares de l'époque mérovingienne découvertes en Bourgogne*. Paris 1860. p. 122, 150, 161; Koenen, *die Gräber in Andernach* i. d. *Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinlde.* LXXXVI, S. 205, Taf. XII.

243) Doublet de Boisthibault, *Le tombeau de Saint-Lubin* i. d. *Revue archéologique* XV, p. 35.

244) v. Quast, *Mittelrheinische Sarcophage und deren Ausbreitung am Niederrhein* i. d. *Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinlande* L, S. 108; E. Wörner, *Alte Steinsärge im Odenwald* i. *Correspondenzbl. d. Gesamtvereins* XXIII, S. 65. Die Stabverzierung wurde auch später noch als einfaches und wirkungsvolles Motiv angewandt, die

Arbeiten, wiederum lediglich mit Stabverzierung — nach Schleswig hinauf spätere Schöpfungen. Das Fabrikationscentrum der rheinischen Gruppe von Steinsärgen war wahrscheinlich die Umgegend von Miltenberg<sup>245</sup>).

Für die allmähliche Verbildung und Degeneration der römischen Ornamentformen ist die Entwicklung des spätrömischen Compositkapitāls das geeignetste Studienobjekt. Hier liegen eine genügende Reihe von erhaltenen Beispielen vor, alle Jahrhunderte und die drei grossen geographischen Centren, Südfrankreich, Nordfrankreich, der Niederrhein sind gleichmässig vertreten. Erst die karolingische Kunst brachte hier die gänzlich missverstandenen Motive der Volute und des umgeklappten Akanthusblattes wieder zu Ehren<sup>246</sup>).

---

Datirung einzelner Stücke ist daher ausserordentlich schwierig. So haben sich auf den Cimetières von Pranzac, Vilhonneur, Claix, Mouthiers in der Charente Grabsteine gefunden, die ganz den merowingischen gleichen, aber Arbeiten des 12. und 13. Jh. sind. Vgl. P. Sazerac de Forge in Bull. mon. 1845, p. 59; Trémeau de Rochebrune, Sur quelques pierres tombales existant dans différents cimetières de la Charente i. d. Bull. de la soc. archéol. et hist. de la Charente 4. série VI, p. 713. Eine ganz ähnlich verzierte Platte auf dem Kirchhof von Great-Bookham (Archaeologia XXV, p. 590) stammt sogar erst aus dem Jahre 1346.

245) Conradi i. Katalog d. Ausstellung prähistor. u. anthropolog. Funde Deutschlands. Berlin 1880. S. 43. — Pick, Materialien zur rheinischen Provinzialgeschichte I, 1, S. 23.

246) Den Ausgangspunkt mögen einige spät-römische Kapitāle bilden, von denen sich Abgüsse im Museum zu St. Germain-en-Laye befinden (Nr. 21846, 21847, 11176, 11055, 20372) aus St. Remy, Jublains (Mayenne) und Vaison (Vaucluse), denen eines im histor. Mus. zu Wien (SI, 280) angereiht werden kann, regelmässig mit zwei oder drei Reihen flacher einrippiger Blätter, über denen zweitheilige Stengel emporwachsen. Die merowingischen Kapitāle in Saint Laurent zu Grenoble (De Caumont im Bull. monum. XXIV, p. 309) lassen diese Stengel völlig freischweben. Vgl. auch Congrès archéol. de France, séances générales tenues en 1857, p. 379. Dann wird das Akanthusblatt in eine Papierrolle verwandelt, so an den Kapitālen von Saint Gervais zu Rouen (Abgeb. Thierry, Hist. de l'église et de la paroisse de Saint Gervais de Rouen. 1859; Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France II, p. 148), bei denen im Mus. zu Nantes wird es in eine Art von Fächer oder Farrenwedel verwandelt (Bull. monum. XXII, p. 481; Guérard et Parenteau, Catalogue du musée archéol. de Nantes p. 18). Nach Lenoir, Architecture monastique I, p. 228; Abb. Statistique monumentale de Paris pl. 8 und 9



Karolingische Werke mit Reliefdarstellungen, die sich an die merowingischen Sculpturen von Narbonne, Ginan anreihen, finden sich fast ausschliesslich in den Rheinlanden und den Niederlanden — von französischen Arbeiten wüsste ich nur das Hochkreuz zu Grisy (Calvados) anzuführen, das aber in der Anlage mit dem Medaillonrahmen wie im Ornament nach England gravitirt. Noch dem 8. Jahrhundert möchte ich das Relief im Dom zu Mainz zuweisen, das im Garten des dortigen Capuzinerklosters gefunden ward und das unter dem einen Bogen der Breitseite die Gestalt eines Geistlichen in Alba und Tunica, in der Linken ein Buch, in der Rechten ein Kreuz zeigt, während der andere Bogen eine crux

stammen die im Musée Cluny befindlichen merowingischen Kapitäle von der älteren unter Childebert errichteten Cathedrale. Aehnliche dann in der Krypta von Saint-Brice in Chartres, im Museum zu Arles, in der Krypta zu Jouarre (Seine-et-Marne). Vgl. *Annuaire de l'institut des provinces et des congrès scientifiques* X, p. 170; De Caumont im *Bull. monum.* XXIII, p. 261. Das Musée de la société de antiquaires de Normandie besitzt einige Fragmente aus der alten Kirche von Saint-Samson-sur-Risle (Eure), andere befinden sich im Départementmuseum zu Evreux (A. Leprevost et Ed. Lambert, *Mém. de la société des antiquaires de Normandie* 1828, p. 472; Dawson, Turner and Cotman, *Architectural antiquities of Normandy* II, p. 99). Einige Reste finden sich eingemauert in der Mauer der Cathedrale zu Puy. Vgl. auch Ed. Fleury, *Les chapiteaux mérovingiens de l'église de Chivy. Laon* 1869. Karolingische Kapitäle finden sich dann — aber noch in der degenerirten Form — in der Krypta von Saint-Aignan zu Orléans (Alfred Ramé, *Dissertation sur quelques édifices d'Orléans présumés carlovingiens* im *Bull. monum.* XXVI, p. 37, 80), in St. Germigny-des-Prés (*Bull. monum.* XXXIV, p. 578), in St. Etienne d'Auxerre (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'arch. franç.* II, p. 484), im Musée d'antiquités zu Soissons (*Bull. monum.* XXXIV, p. 430, 449), in St. Menoux (Viollet-le-Duc, *a. a. O.* II, p. 480). In Deutschland vor allem die Kapitäle der karolingischen Bauten zu Aachen, Lorsch, Ingelheim. Vgl. Paul Clemen, *der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim i. d. Westdeutschen Zeitschrift für Gesch. u. Kunst* 1890, S. 54, 82; Adamy, *Der Karolingerbau zu Lorsch. Darmstadt* 1891; Fr. Schneider, *Karolingische Reste in Mainz* im *Correspondenzblatt des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine* XXIII, S. 6. Die übrigen auf deutschem Boden gefundenen karolingischen Capitäle habe ich ebenda zusammengestellt. Zum Vergleich heranzuziehen ein gleichzeitiges Capitäl aus San Pietro di Toscanella im *Archivio storico dell' arte* II, p. 361 und eines am Cenobio Armitatense in Cordova i. *Boletin de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 1888. p. 136.

triumphalis enthält<sup>247)</sup>. Die zungenförmigen Pflanzenmotive in den Zwickeln und die bereits mit Eckknospen versehene Ranke verbietet eine frühere Datirung. Dann finden sich an den Stirnseiten der beiden steinernen Pilaster, die die grosse Arkade am Eingang in den Chor der Kapelle zu Hubinne bei Cincy tragen, sechs grosse Basreliefs aus weichem Stein,  $156 \times 46$  cm gross. Das eine enthält gleichfalls eine *crux stationalis*, ähnlich wie die grössere Narbonner Sculptur, darüber in Capitalen: *AL**ELVIA*, darunter das Alpha und Omega, unten zwei schlanke einförmige Blumenstengel. Eine zweite Platte enthält einen Baum, offenbar den Paradiesesbaum, mit grossen palmenartigen Lanzettenblättern und hängenden Trauben — eine Schlange ringelt sich um den Stamm. Die übrigen Platten enthalten das bekannte Rankenmuster mit Herzblatt und Traube und die beiden durcheinander geflochtenen Ranken<sup>248)</sup>. Dem Anfang des 9. Jahrhunderts gehören dann an das grosse Relief zu Ingelheim, das durch seine sehr wahrscheinliche Zugehörigkeit zu dem Bau Ludwigs des Frommen genau datirt ist, mit der Darstellung eines wilden Thieres, gefolgt von einem springenden Flügelpferd<sup>249)</sup>. Ihm reihen sich noch an ein jetzt als Sturz des Portal an der katholischen Kirche bei Sauer-Schwabenheim in Rheinhessen eingemauertes Relief — mit der Darstellung zweier symmetrisch zu einander gestellter Wasservögel, die Fische in ihren langen Schnäbeln halten und das Portal der Kirche zu Bierstatt bei Wiesbaden<sup>250)</sup>.

247) Friedrich Schneider, Zur Kreuzeskunde im Correspondenzblatt d. Gesamtvereins 1875, S. 45 mit Abb.

248) Abgüsse in der Sammlung der Société archéologique zu Namur und im Musée des antiquités zu Brüssel.

249) Paul Clemen i. d. Westdeutschen Zeitschrift 1890, S. 88. Abb. Taf. IV, Fig. 5; Fr. Schneider, Fränkische Sculpturen in der Mainzer Gegend im Correspondenzbl. d. Gesamtvereins 1876, S. 97; Ders., Rheinhessens kirchliche Baudenkmale i. d. Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlde. LXI, S. 80, Taf. 6; Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1876, N. F. XXIII, S. 349.

250) Lotz und Schneider, Baudenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden S. 32. Herr Sanitätsrath Lotz in Frankfurt macht mich auf einige in dem alten Karolingerhof Rohrlach zwischen Lorch und Wertheim am Main eingemauerte Sculpturen mit Basreliefs aufmerksam, die gleichfalls Vögel und eine Art Schlangen enthalten — eine persönliche Besichtigung steht noch aus.

Das Charakteristische dieser Arbeiten ist die durchaus flache Behandlung, die jeder Modellirung entbehrt und nur zwei Ebenen kennt und die kantige Herausarbeitung des Grundes<sup>251)</sup>. Die Figuren selbst erscheinen wie mit dem scharfen Holzmesser unrissen, selbst in der ornamentalen Wiedergabe der Ranken, der Blätter, der Flügel zeigt sich der scharfe Schnitt<sup>252)</sup>.

251) P. Clemen i. d. Westdeutschen/Zeitschrift 1890, S. 91.

252) Eine Reihe anderer plastischer Arbeiten, die wiederholt als karolingisch angesprochen worden sind, muss dafür abgewiesen werden. Da ist einmal die Metzger Madonna, jetzt im Hofe des Hauses Nr. 28 der Rue St. Gengoulf (von Kraus i. d. Zeitschrift f. christliche Kunst I, S. 77 und Kunst u. Alterthum in Lothringen S. 683) der karolingisch-ottonischen Zeit zugewiesen. Ich habe schon in der Westdeutschen Zeitschrift 1890, S. 90, Anm. 166 mich gegen diese Annahme erklärt und muss diese Behauptung nach nochmaliger Prüfung und Vergleich mit den übrigen erhaltenen karolingischen Sculpturen aufrecht erhalten. Die Figuren aus dem Kreuzlinger Münster im Rosgartenmuseum zu Constanz halte ich wie den Sarcophag des Adaloch in St. Thomas zu Strassburg für eine spätere Arbeit (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1861, S. 353; Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie III, p. 269; Ch. Schmidt, Hist. du chapitre de Saint-Thomas de Strassbourg pendant le moyen âge. 1860. p. 202, pl. 2). Das Crucifix zu Obernkirchen, das G. Schönermark (Ein Crucifix aus karolingischer Zeit i. d. Zeitschrift f. christl. Kunst I, S. 313) dem 9. Jh. zuweist, gehört ganz sicher dem 11. oder 12. an. Aber ebensowenig ist das jetzt in Gerolomini befindliche Crucifix aus der zerstörten Kirche S. Cosimo und Damiano eine karolingische Arbeit wie Demetrio Salazaro, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII. secolo I, pl. 6, meint. Der wunderliche Einfall von Aug. Schierenberg (Der Ariadnefaden für das Labyrinth der Edda od. d. Edda eine Tochter des Teutoburger Waldes. Frankfurt 1889. S. XVII), das Relief an den Externsteinen als eine Schöpfung Karls des Grossen hinzustellen, bedarf keiner Widerlegung. Die grosse Compilation von Irrthümern, die Franz von Löher vor kurzem (Deutsche Grundformen der bildenden Künste zur Karolingerzeit i. d. Kunst für Alle 1891, VII, Heft 5, S. 67) veröffentlicht und in der er nicht nur die Externsteine, sondern auch die Säule in der Krypta des Freisinger Domes und die Portalfiguren von S. Jakob in Regensburg als karolingisch hinstellt, entspricht etwa den Anschauungen vom Jahre 1780. Ueber das Relief aus der Kirche St. Restitut, das Henry Revoil im Bull. monum. XXXVIII, S. 106 dem 9. oder 10. Jh. zuweist, vermag ich, da mir die Autopsie mangelt, nach der dürftigen Abbildung nicht zur urtheilen. Ganz sicher aber ist das Taufbecken zu Orgibert (Ariège) erst eine Arbeit des 12. oder 13. Jh.

### Die Elfenbeinplastik.

Die merowingische Ornamentik hatte sich in der Hauptsache aus drei Motiven zusammengesetzt, den kleinen unregelmässig übereinandergelegten Bändchen mit Thierköpfen, den Scheiben und Rosettenverzierungen, dem weitmaschigen Flechtwerk<sup>253</sup>). Das zweite Motiv ist charakteristisch für die geographische Abgrenzung gegenüber den britischen Inseln: es findet sich ausschliesslich auf dem Festlande; wo es jenseits des Kanals auftritt, ist es Importwaare. Die Thierornamentik tritt nur nebensächlich, die Köpfe accessorisch angefleckt, ähnlich wie in der römisch-germanischen Periode auf. Das bildet das zweite trennende Element gegenüber der irisch-angelsächsischen Ornamentik. Endlich kommt ein drittes hinzu: im 6. und 7. Jahrhundert ganz vereinzelt, im 8. häufiger, bewusst wieder aufgenommen, ausgebildet, neugestaltet: das Pflanzenmotiv. Durchweg in dem ersten Jahrtausend, wo irgend es vorkommt, ist es unter klassischer Beeinflussung entstanden. Der Völkerwanderungsstil enthielt kein pflanzliches Element — nur die gothische Gruppe in Ungarn zeigt es. Der nationalen Stilperiode der langobardischen, fränkischen, westgothischen, irischen Kunst fehlt das pflanzliche Element gleichfalls — nur im merowingischen Zeitalter findet es sich. Aber hier wie in der gothischen Kunst ist es ein fremdes Element: man sucht es in der gleichen Weise zu vereinfachen, dem heimischen Ornamentenschatz anzupassen: und so ergibt sich das auf den ersten Blick auffallende Resultat, dass die Pflanzenornamentik des 9. Jahrhunderts am Rhein dieselben Züge aufweist wie die des 5. an der Donau: in beiden Fällen war die Ranke etwa gleichlang geistiges Eigenthum eines Stiles gewesen<sup>254</sup>).

253) Eine Analyse dieser Elemente bei Lindenschmit i. d. Abbildungen v. Mainzer Alterthümern, ed. d. Ver. zur Erforschung d. rhein. Gesch. u. Alterthümer.

254) Lamprecht, Initialornamentik S. 17, lässt die Pflanzenornamentik erst unter den Karolingern entstehen; dagegen schon Janitschek, Gesch. d. Malerei S. 8, Anm. Eine freiere Ausbildung des conservativ durch 3 Jh. hindurch bewahrten Rankenornamentes bis zu der künstlerisch vollendeten Form auf den Gittern im Aachener Münster findet in der That erst im 9. Jh. statt. Die beste Analyse der in Betracht kommenden pflanzlichen Elemente bei Lamprecht a. a. O.

Im merowingischen Zeitalter findet sich das Pflanzenmotiv ausschliesslich in zwei Formen. Die eine ist der Rahmen aus nebeneinandergestellten Akanthusblättern als Abschluss eines vertieften Feldes, die andere die einfache im Halbkreis nach beiden Seiten ausgebogene Ranke, im Anfang mit gefaltetem Blatt, später auch mit Herzblatt oder Traube<sup>255</sup>). (Fig. 20.) Die letztere Form findet ihre Ausgestaltung im 8. und 9. Jahrhundert und erhält sich bis in das 11. Das ganze hohe Mittelalter zehrt in der Pflanzenornamentik von dem klassischen Erbtheil; es ist immer das unverstandene Akan-



Fig. 20. Ornamentstreifen von einem Reliquiar  
in Conques.

thusblatt, das mit Virtuosität verballhornt wird: erst in der Frühgothik finden sich die Ansätze eines neuen Motivs, zunächst in der naturalistischen Nachbildung und Abformung des Vorbildes.

Die einzelnen Entwicklungsstufen des einrahmenden Akanthuskranzes bilden ein erwünschtes Hülfsmittel für die Datirung der

255) Die einfachste Form der Ranke auf der Altarplatte aus Beaux-Charmes (Ardeche) im Mus. zu St. Germain-en-Laye (Nr. 20580) hält sich bis in das 10. Jh. (Grabplatte d. Markgrafen Gero in Gernrode i. Anzeiger f. Kunde d. deutsch. Vorzeit N. F. IV, S. 13). Eine fränkische Fibel, die in Cambridgeshire entdeckt ward, zeigt dasselbe Motiv (C. Neville, Saxon obsequies, illustrated by ornaments and weapons discovered in a cemetery near Little Wilbraham. London 1852. pl. II, Fig. 35). Im 9. Jh. zeigt das Gebiet der langobardischen Architektur eine neue Ausgestaltung. Die Ranke wird fast im vollen Kreis herumgeführt, an den Ansätzen der Blätter werden Knötchen in der Form von Querriegeln angesetzt. So auf der grossen Marmortafel im Mus. zu Orvieto bei Rohault de Fleury, La messe, pl. LXII, p. 182 (die Inschrift erst 1054 darauf gesetzt: De Rossi im Bull. d'arch. chrét. 1880, p. 128). Dann auf dem Thürsturz aus St. Lorenzok in Zara im Museum S. Donato in Zara (Mittheil. d. K. K. Centralcommission N. F. XII, p. CLXXVI, Fig. 22, 23) und auf dem Thürsturz der Kirche zu Nona (Eitelberger im Jahrbuch der K. K. Centralcommission V, p. 73). Für die Ausgestaltung der Ranke vom 9. bis ins 10. Jh. verweise ich auf die Abbildungen aus St. Samson-sur-Rille (De Caumont, Abécédaire p. 25), aus der Kirche in Jouarre (Försters Allgemeine Bauzeitung XXV, 1860, Atlas Taf. 353, Fig. 11) und aus dem Schatze von Conques (Gazette des Beaux-Arts 1889, II, p. 11).

plastischen Gegenstände, an denen sie am häufigsten, fast regelmässig vorkommen, der Elfenbeintafeln. Die figürlichen Darstellungen in der grossen Plastik der Merowinger und Karolinger sind zum grossen Theil zu Grunde gegangen; die parallelen Erscheinungen auf den irischen und angelsächsischen Steinmonumenten konnten nur in beschränktem Masse zur Erklärung herangezogen werden. So bilden die Elfenbeinschnitzereien das wichtigste und bei der Fülle der hier erhaltenen Denkmäler das glänzendste Objekt für die historische Behandlung der figürlichen Darstellungen. Es soll hier weder eine Geschichte der frühmittelalterlichen Elfenbeinschnitzerei, noch ein raisonnirender Catalog gegeben, sondern nur der Versuch gemacht werden, das erhaltene Material in seinen künstlerisch bedeutendsten Erscheinungen örtlich zu gruppieren und zu fixieren und aus dem Vergleich mit den übrigen Werken der gleichzeitigen Plastik gewisse Handhaben für die Datirung zu gewinnen, zumal um eine Verwendung und Verwerthung der Elfenbeinschätze für ikonographische und typologische Arbeiten zu ermöglichen — die Untersuchungen über den Bilderkreis einer bestimmten Epoche müssen ohne die Heranziehung der plastischen Arbeiten nothwendig unvollständig sein <sup>256</sup>).

---

256) Das einzige Handbuch für die Benutzung der Elfenbeinarbeiten bildet J. O. Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*. London 1876, das sich aber zu eng an die Auswahl von Abgüssen in der genannten Sammlung anschliesst. Dazu als einzige Zusammenfassung J. Labarte, *Hist. d. arts industriels* I, p. 183; W. Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*. S. 1—21; William Maskell, *Ivories ancient and mediaeval*. London 1875. G. Schaefer, *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt*, Darmstadt 1872 schliesst sich zunächst an die Darmstädter Elfenbeine an und behandelt nur daneben auch die übrigen wichtigsten Stücke. Ich verzichte in den folgenden Bemerkungen auf die genaue Beschreibung, wo diese von Westwood und anderen gegeben und begnüge mich mit Verweisung auf die Literatur. Die Originalskulpturen des South Kensington Museums beschrieben bei William Maskell, *Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington museum*, London 1872. Ein die wichtigsten Publikationen umfassendes Literaturverzeichniss bei Joh. v. Antoniewicz, *Ikonographisches zu Chrestien de Troyes i. d. Romanischen Forschungen*, herausgegeben von K. Vollmöller, Bd. V. Der alte *Thesaurus veterum diptychorum* von Gori ist nur für altchristliche Arbeiten noch brauchbar. Es erscheint dringend nothwendig, dass ein neuer

Die Elfenbeinschnitzerei erreicht schon gegen Ende des 9. und am Anfang des 10. Jahrhunderts ihren ersten Höhepunkt — gleichzeitig mit der karolingischen Goldschmiedekunst. Die Feinheit und Delikatesse der Durchbildung, die Grazie und das rhythmische Maass in der Linienführung, das wohlbedachte Einhalten der Gesetze von der Raumbfüllung nähern die Meisterwerke dieser letzten Epoche den Schöpfungen der italiänischen Frührenaissance. Die ausserordentliche Geschmeidigkeit des Materials erleichterte die Freiheit der Behandlung: die Arbeit des Treibens in Goldblech war ebenso lang oder länger geübt, doch die Technik war hier noch die alterthümlich-schwerfällige: noch Theophilus berichtet über die Mühe der doppelten gegenseitigen Bearbeitung. Aber die karolingische Elfenbeinplastik tritt ebensowenig unvermittelt auf wie die gleichzeitige Metallurgie. Die Fäden führen einmal auf das merowingische Reich zurück, in zweiter Linie auf Italien. Ich schlage den italiänischen Einfluss höher an als dies bisher geschehen. Die Nachrichten über die wirthschaftliche Zerrüttung und über das grosse culturelle Sterben, das wie der schwarze Tod Italien durchzog, dürfen uns nicht blind dagegen machen, dass in einer ganzen Reihe von städtischen und klösterlichen Anlagen sich bei der übermächtigen Fülle guter Vorbilder eine Kunstthätigkeit erhielt, an die die Tradition im 11. Jahrhundert wieder neu anknüpfte. Dieser italiänische Einfluss reicht indessen nur bis an den Beginn des 9. Jahrhunderts, und die Leistungsfähigkeit scheint sich auf das nördliche Italien,

---

Thesaurus zusammengestellt werde, der zum mindesten die Arbeiten bis zum Schluss des 12. Jh. vollzählig aufzunehmen hat. Die von Ernst aus'm Weerth seiner Zeit angekündigte Publikation, für die die Tafeln seit Jahren schon fertig gestellt sind, ist nicht zum Abschluss gekommen. Für einen neuen Thesaurus würden sich die Heliogravuren oder Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen mit zerstreutem Licht, bei scharf beleuchteten Objekten, die keine Unterarbeitung zeigen, auch Autotypien, nur für kleinere, lediglich ikonographisch interessante Stücke phototypisch zu vervielfältigende Zeichnungen empfehlen. Vielleicht könnte ein Consortium von jüngeren Kunsthistorikern die Arbeit gemeinsam übernehmen. Nur steht die selbstlose Forscherthätigkeit im Dienste umfangreicher Quellenpublikationen, bei denen der Name des Einzelnen im ganzen Werke untergeht, Arbeiten, bei denen zwei Generationen von Historikern und klassischen Archäologen in mehr als einem Sinne gross geworden sind, bei dem heranwachsenden Geschlecht der Kunstgelehrten eben in schlechtem Ansehen.

die Lombardei zu beschränken, während erst Ravenna und dann Rom vorübergehend Enklaven der byzantinischen Kunstübung darstellten.

Unzweifelhaft bestand bereits im 7. Jahrhundert in Frankreich eine Elfenbeinschnitzerschule, die nach altchristlichen italiänischen Vorbildern arbeitete und diese verhältnissmässig treu, mit einem ziemlich hohen Verständniss für Körperformen, einem geringeren für Gewandung und Faltenwurf copirte. Es ist eine Reihe von cylindrischen Pyxides, die ich dieser Schule zuweisen möchte. Einmal die älteste mit einer Löwenjagd im Schatz der Cathedrale zu Sens<sup>257</sup>) (Inv. 52), und dann fünf Gefässe mit biblischen Scenen in Rouen<sup>258</sup>), Paris<sup>259</sup>), Hannover<sup>260</sup>), Lavoute-Chillac<sup>261</sup>), Wien<sup>262</sup>), die untereinander die grösste Aehnlichkeit zeigen. Die Pyxis im Musée des antiquités zu Rouen zeigt die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten, die im Clunymuseum zu Paris die Samariterin, die Ehebrecherin, die Blindgeborene, den Paralytiker, die Auferweckung des Lazarus. Die Pyxis der Kirche Lavoute - Chillac (Haute-Loire) zeigt die Heilung des Lahmen, die Samariterin, die Auferweckung des Lazarus, die Vertheilung der Brode. Eine andere in Frankreich bewahrte Pyxis im Museum zu Nevers<sup>263</sup>) dagegen wie die zweite aus der Sammlung Hahn in Berlin gehört zu der grossen, über das ganze mittlere und südliche Europa verstreuten Gruppe der altchristlichen Pyxiden<sup>264</sup>). Das Charakteristische der

257) Abb. Rohault de Fleury, La messe V, p. 68.

258) Abb. Mémoires de la société des antiquaires de Normandie XI p. 131, 139.

259) Abb. Rohault de Fleury, La messe V, p. 67, pl. 373; Garrucci, Storia dell' arte cristiana VI, pl. 438, no. 4.

260) Abb. Fr. Hahn, Fünf Elfenbeingefässe des frühen Mittelalters. Hannover 1862. Tafel III.

261) Malègue et Aynard, Album d'archéologie religieuse. Puy 1857. pl. 16, p. 53.

262) Mittheilungen der K. K. Centralcommission N. F. II (1876), S. 44; Max Schmid, die Darstellung der Geburt Christi i. d. bildenden Kunst S. 39.

263) 1889 auf der Weltausstellung in Paris (Trocadero Nr. 20). Beschreibung im Catalog.

264) Vgl. Garrucci a. a. O. VI, pl. 437 ff. Ein Verzeichniss der vorzüglichsten Pyxides bei Westwood p. 272. Ueber die Gefässe vgl. l'abbé Corblet, Essai historique et liturgique sur les ciboires et la reserve



merowingischen Arbeiten liegt in der flachen Behandlung der Extremitäten, den scharfen, eckigen, kantigen Einschnitten, welche die Falten darstellen, daneben den übergrossen kurzgeschorenen Rundköpfen.

Die Elfenbeinkämme bilden eine besondere Gruppe für sich, die nicht gut zerrissen werden kann: mehr als bei den anderen Gruppen sind hier die eigenthümliche Form der Ornamente, die Umrisse und die Motive der Füllungen bedingt durch den Charakter des Objektes selbst — die überlieferten Formen bewahren hier eine grössere Zähigkeit: schon dadurch stehen diese Kämme unter einer Art von Ausnahmegesetz. Eine kleine Anzahl ist annähernd sicher zu datiren und bildet so die Ausgangspunkte, an die die Untersuchung die weiteren verwandten Stücke anzureihen hat.

An der Spitze stehen eine Anzahl einfacher Kämme aus Knochen, die sämmtlich dem 5.—7. Jahrhundert angehören, vor allem im Museum zu St. Germain-en-Laye (Nr. 26300, 14760, 13669, 15283), denen sich die einfachen Arbeiten aus den deutschen Gräbern zu Nordendorf, Pfullingen, Oberolm in den Museen zu Mainz und München anschliessen <sup>265</sup>). Das Museum zu Périgueux <sup>266</sup>) besitzt einen elfenbeinernen, das zu Besançon <sup>267</sup>) einen bronzenen Kamm aus dieser ersten Periode. Unter den zweizeiligen Elfenbeinkämmen halte ich für den ältesten den in der Sammlung der

de Peucharistie. Paris 1858; Alexander Nesbitt, On a box of carved ivory of the sixth century i. d. *Archaeologia* XLIV, p. 321. Drei alchristl. auch bei Fr. Hahn a. a. O., eines davon jetzt in Berlin (Bode und Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Tafel 63).

265) Lindenschmit, *Alterthumskunde* I, S. 313; L. Lindenschmit Sohn, Das römisch-germanische Centralmuseum Taf. VII, 17—24. Aus skandinavischen Funden bei Henry Petersen, *Gravpladsen fra den aeldre Jernalder paa Nordrup Mark ved Ringsted i. Nordiske Fortidsminder udgivne af det Kgl. Nordiske Oldskriftselskab* I, pl. III, Fig. 8, 10.

266) Gefunden in Tocane-Saint-Apres. Vgl. Galy, *Catalogue du musée archéol. du départ. de la Dordogne. Périgueux 1862.* Nr. 359, 360. Ein anderer zu Tourly (Oise) gefunden (*Mémoires de la société des antiquaires du Centre* VIII, p. 74). Ueber weitere Exemplare vgl. De Baye in seinen beiden *Études archéologiques* (s. o.).

267) *Bulletin monumental* 1861, p. 590. Diese Bronzekämme kommen verhältnissmässig selten vor, die schönsten Exemplare (einzeilig mit durchbrochener Halbrundfüllung) im Museum in Kopenhagen (J. J. A. Worsaae, *Afbildninger fra det Kongelige Museum for nordiske oldsager i Kjöbenhavn.* Kopenhagen 1854. pl. 45, Fig. 180, 181).

Société archéologique zu Tours befindlichen (aus der Sammlung Albert Reynaud), der auf dem rechtwinkligen Mittelstück eine einfache geometrische Würfelornamentik mit ausgehobenem Grunde und aufgesetzten Rosetten zeigt. Die gleiche Form der Käme findet sich auch auf englischem Boden, eine ganze Reihe zu Dunrobin, Kirriemuir, Daviot, Garioch in Schottland<sup>268</sup>), zu Dove Point (Cheshire)<sup>269</sup>), ein Knochenkamm mit einer verwandten Rosettenverzierung wie das Stück in Tours zu Little Wilbraham (Cambridgeshire)<sup>270</sup>). Unter den reicher verzierten liturgischen Prachtkämmen<sup>271</sup>) steht in erster Linie der Kamm des h. Cripus im Schatz der Kathedrale zu Sens (Inv. 244)<sup>272</sup>). Das Mittelfeld zeigt zwei Löwen, die gegen einen Baumstamm anspringen, auf dem ein Widderhaupt erhöht ist. Auf dem oberen Rahmen ist ein Goldstreifen aufgenietet mit der Inschrift *Pecten S. Lupi*, in Majuskeln im Charakter des 13. Jahrhunderts, den unteren verkleidet noch ein alter Streifen mit sechs rechteckigen ungeschliffenen Steinen, jeder von einem

268) Stuart, *Sculptured stones of Scotland*. Aberdeen 1856. pl. 33, 43, 112.

269) A. Hume, *Ancient Meols, some account of the antiquities found near Dove Point*. London 1863. p. 323.

270) C. Neville, *Saxon obsequies, illustrated by ornaments and weapons*. London 1852. pl. 23. Ueber eine besondere Form der auf englischem Boden gefundenen Käme — taschenmesserartig zuzuklappende Schalen, die über die Zähne hinweggriffen — siehe Roach Smith, *Inventorium sepulchrale*. 1757. pl. XXXI. Diese Schalen, allerdings nur einseitig, finden sich auch auf dem Continent in den Rheinlanden, so bei den vorzüglich erhaltenen Kämmen im Museum zu Namur (*Annales de la société archéol. de Namur* XIV, livr. 4). Ein etwa dem 8. Jahrhundert (so Fleury, *la messe* VIII, p. 673) angehöriger aus Barham Downs bei Akerman, *Remains of Saxon pagandom* pl. XXXI, Fig. 1; *Archaeological journal* XIV, p. 14.

271) Ueber den Gebrauch vgl. Bretagne, *Recherches sur les peignes liturgiques* im *Bulletin monumental*, 3. série XXVII, Nr. 4; Du Cange, *Glossarium* V, p. 165, art. *Pecten*.

272) Vgl. Anatole de Montaiglon, *Antiquités et curiosités de la ville de Sens* i. d. *Gazette des Beaux-Arts* 2. pér. XXI, p. 10; A. Gaussen, *Portefeuille archéol. de la Champagne*. Bar-sur-Aube 1861. pl. 2; Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France* I, p. 97, Atlas pl. I, Fig. 3; *Bulletin monumental* 1861, p. 276; 1872, p. 404; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français* IV, p. 172. Der zum Vergleich heranzuziehende Ring des Saint-Loup bei Viollet-le-Duc, a. a. O. III, p. 21.

auf den Seiten aufgeklappten Metallblättchen gehalten, dazwischen aufgelöthetes einfachstes Filigran mit einem Fragezeichenornament — alles Anzeichen, die Charakteristika der merowingischen Technik sind. Wenn daher auch nicht mit Sicherheit anzunehmen, dass der Kamm selbst von dem Bischof Lupus, der 623 starb, gebraucht worden, so ist es doch sicher eine Arbeit des 7. oder 8. Jahrhunderts und in der weichen Behandlung eine der vollendetsten Arbeiten dieser Zeit (Fig. 21). Als der ihm am nächsten stehende erscheint der Kamm des Bischof Hubertus von Tongres und Liège (708—727), der noch im Schatz der Abtei zu Saint-Hubert aufbewahrt wird<sup>273</sup>). Eine etwa gleichzeitige Arbeit ist der Kamm des h. Remaclus, des Bischofs von Maastricht (648—675), der sich früher im Schatz der Abteikirche zu Stavelot befand<sup>274</sup>) und 1871 für das Alterthümermuseum in Brüssel erworben ward<sup>275</sup>). Er hat eine ziemliche Grösse, misst 29,5 × 13 cm und enthält in dem mittleren vertieften halbkreisförmigen Felde zwei von den Ecken ausgehende geschwungene, geriefelte Ranken von etwas primitiverer Form als auf den Platten des Tuotilo. Etwas später, dem 9. Jahrhundert angehörig, erscheinen ein zweiter Kamm aus Stavelot in Brüssel<sup>276</sup>) (Fig. 22) und der Kamm des h. Berthuin aus der alten Abtei Malonne im Museum zu Lüttich<sup>277</sup>). An diesen reiht sich der jetzt im germanischen Museum zu Nürnberg befindliche Kamm, ein gute und sichere Arbeit des 9. Jahrhunderts, die in dem Mittelstück auf der einen Seite zwei stark stilisirte Pfauen, welche aus einer Vase trinken, auf der anderen zwei sich zugewendete, schreitende Greife enthält, welche mit je einem

273) Der Kamm des h. Lambert, ehemals im Schatz der Cathedrale zu Lüttich, ist jetzt mit den Reliquien in dem Schrein verschlossen und seitdem unsichtbar.

274) Hier sahen ihn noch die Benediktiner: Martene et Durand, Voyage littéraire de deux religieux bénédictins. Paris 1721. p. 153; vgl. De Noue, Études historiques sur l'ancien pays de Stavelot et de Malmedy. Lüttich 1848.

275) R. Chalon, Note sur deux peignes liturgiques provenant de Stavelot im Bull. monum. XXXVIII, p. 404; Ders., Deux peignes liturgiques im Bulletin des commissions Royales d'art et d'archéologie. 1869. VIII, p. 36. Abbildung bei Rohault de Fleury, la messe VIII, pl. 675.

276) Dieses zweite Stück ist nur einzeilig, enthält ein halbrundes Feld mit grosser Rose und die Inschrift: Quisquis ex me suum planaverit quoque caput, ipse vivat feliciter semper annis. Fiat.

277) Revue de l'art chrétien 1887, p. 102.

erhobenen Vorderfusse sich in der Mitte berühren<sup>278)</sup>. Den Höhepunkt erreicht die Kunst erst nach dem Ausgang der karolingischen Periode in dem Kamm des h. Gauzelin (922—962) in der Cathedrale zu Nancy, der aber noch unter dem vollen Einflusse der karolingischen Ornamentik steht. Das Mittelfeld enthält drei Arkaden;

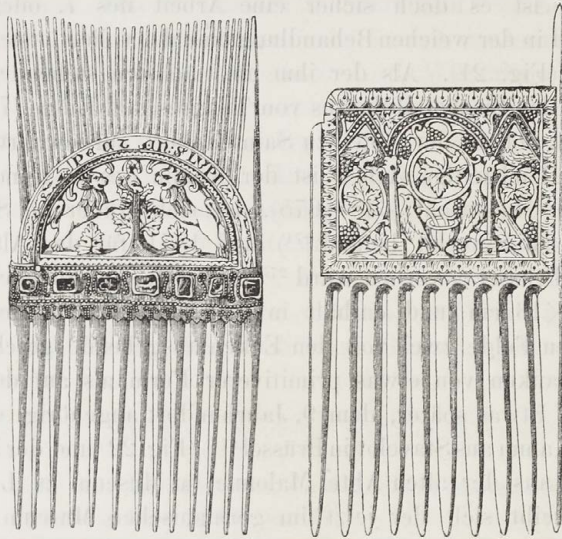


Fig. 21. 22. Elfenbeinkämme zu Sens und zu Brüssel.

Weinranken, die aus einem Kelch aufsteigen und auf denen Tauben sitzen, beleben die Füllungen<sup>279)</sup>.

278) Vgl. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1882, S. 331; Mittheilungen aus d. german. Nationalmuseum II, S. 153; H. Bösch, Catalog der im german. Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890. S. 10. Abb. S. 11, Nr. 2.

279) Abbildung bei Rohault de Fleury, La messe VIII, pl. 673. Er befand sich früher in der Abtei von Bouxière (Dom Calmet, Histoire de Lorraine I, p. 894). Diese Reihe lässt sich auch über die karolingische Zeit hinaus fortsetzen. Dem 11. Jahrhundert gehören an der Kamm Bischof Bennos von Osnabrück in der Abteikirche von Iburg, der Kamm Erzbischof Annos von Köln in Siegburg, die Käme in Osnabrück, Quedlinburg, Bamberg, Köln. Nur der Kamm der h. Hildegard kommt hier noch in Betracht. Er ist weit älter als die Heilige vom Ruppertsberg, deren Namen er trägt, diente entschieden auch liturgischen Zwecken, zeigt aber in den beiden Feldern durchweg Kopien römischer Vorbilder, auf der einen Seite drei Krieger, auf der anderen zwei Quadrigen. (Abb. v. Hefner-Alteneck, Trachten und Geräthschaften I, Taf. 38. Vgl. Lindenschmit, Alterthumskunde I, S. 315).

Als die hervorragendsten Stücke der italischen Elfenbeinschnitzerei im 7. und 8. Jahrhundert nenne ich die folgenden: Im South Kensington Museum die grosse Platte mit fünf Feldern mit der Darstellung der Maria zwischen Jesaias und Melchisedek<sup>280</sup>), die ihr Gegenstück in der gleichgrossen Platte auf dem Cod. Palat. 50 der Vaticana findet<sup>281</sup>). Die letztere schliesst die Evangelien Lucae und Johannis ein, die erstere barg wahrscheinlich die Matthaei und Marci. Die Falten sind bei dem flachen Relief tief eingearbeitet, auf Schattenwirkung bei starker greller Beleuchtung berechnet; die Gewänder mit den vielen, kleinlichen Faltenmotiven um die Schenkel stark angeschnürt, bei Maria ist sogar der aus anderem Stoff als die Tunica bestehende Mantel durch eine abweichende Behandlung wiedergegeben. Die Haare sind sorgfältig gestrichelt, zum Theil in Knoten aufgerollt. Die hohe technische Vollkommenheit weist diesen beiden Werken den Platz im 6. oder 7. Jahrhundert vor der Periode des Verfalls an. Eine genaue Kopie des einen Engels von der Platte der Vaticana findet sich im Museum zu Darmstadt<sup>282</sup>). Auf das engste verwandt mit den beiden genannten Buchdeckeln ist eine Einbandplatte im öffentlichen Museum zu Ravenna, die aus acht Feldern besteht, in der Mitte Christus zwischen vier Aposteln<sup>283</sup>). Dem 7. Jahrhundert gehört eine zweite Gruppe an, die wieder so viel gleiche und ähnliche Züge aufweist, dass man an eine Ausführung durch ein und dieselbe Hand zu glauben geneigt ist. Es sind dies eine Reihe kleiner Platten, die ehemals mehrere Reliquienkästchen verzierten. Vier befinden sich im Britischen Museum, vier in der Sammlung Micheli<sup>284</sup>). Das Relief ist hier weit höher, die Figuren sind zu Dreivierteln herausgearbeitet, die Glieder gerundet,

280) Abb. bei William Maskell, *Description of the Ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum*. London 1872. p. 53. Westwood Nr. 119.

281) Gori, *Thesaurus veterum diptychorum* III, p. 25; Förster, *Denkmale deutscher Kunst*, Taf. 9; Labarte I, p. 209; Westwood Nr. 117; G. Schaefer, *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik zu Darmstadt*, S. 30.

282) Westwood, Nr. 118; Bode, *Geschichte der deutschen Plastik* S. 9.

283) Abb. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum* III, p. 41. Westwood Nr. 116.

284) Westwood Nr. 100—103, 104—107. Phot. Simelli. Abb. bei Westwood pl. zu p. 44.

die Gewänder in grossen Zügen angedeutet: unvergessene klassische und altchristliche Traditionen sind hier noch lebendig. In der Ausführung steht zwischen den beiden, zeitlich wohl um ein Jahrhundert später, eine dritte Gruppe, die eine im Cabinet des medailles der Pariser Nationalbibliothek (Schränk XIX) befindliche Platte eröffnet. Unter vier säulengetragenen Rundbogen sitzen die vier Evangelisten en face mit einem Buche, der erste eintauchend, der zweite die Rechte auf sein Buch legend, der dritte die Rechte erhoben, der vierte sie auf die Brust legend: auf ihren Nimben sitzen direkt die Symbole auf. Es schliessen sich an die beiden grossen Einbanddecken im Schatz der Cathedrale von Mailand<sup>285)</sup> und endlich die eine Hälfte eines Diptychons in der Cathedrale zu Tongres<sup>286)</sup>, die eine freie Kopie eines der Apostel von der Cathedra des h. Maximin zu Ravenna giebt. Zwei Buchdeckel in der Nationalbibliothek zu Paris<sup>287)</sup>, zwei im Berliner Museum<sup>288)</sup> und eine Platte in der Universitäts-Bibliothek zu Bologna mit der Geburt in der oberen, den Hirten in der unteren Hälfte<sup>289)</sup>, gehören gleichfalls hierher. Für die Technik ist das letztgenannte Pariser Stück die charakteristischste Arbeit. Wie bei der zuerst genannten Gruppe ist das Relief sehr flach gehalten, die Falten sind in scharfen, harten Zügen eingeschnitten, die Gestalt rundet sich nicht, senkt sich nicht nach dem Grunde zu, die Umrisse sind dadurch kantig, oft ganz senkrecht, als ob der Grund ausgestochen wäre. Es ist genau die Technik, die im 7. und 8. Jahrhundert auch in der lombardischen und merowingischen Steinsculptur vorherrscht.

Dem Anfang des 9. Jahrhunderts schreibe ich zu die beiden

285) Abb. Bugati, *Memorie storiche intorno le relique di S. Celso* append. sopra un di dittico d. Chiesa Metropolitana di Milano 1782; Oldfield, *Notices of Sculpture in Ivory*, Titelbild; Labarte, *Hist. des Arts industriels*, Album, sculpture pl. 6; Westwood Nr. 95 u. 96.

286) Camille de Roddaz, *L'Art ancien à l'exposition nationale Belge*. Brüssel 1882. p. 34, Fig. 50.

287) Abb. Lenormant, *Trésor de glyptique* II, pl. 9—12; Westwood Nr. 108, 109.

288) Abb. Didron, *Annales archéologiques*, XVIII, p. 301 pl.; Westwood Nro. 110, 111.

289) Abb. Rohault de Fleury, *La sainte vierge* I, pl. 19; Gori, *Thesaurus* III, pl. 35, p. 272; Seroux d'Agincourt, *Monuments, Sculpture* II, pl. 12; Westwood p. 361; Max Schmid, *Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst* S. 38.

im Schatz des Aachener Münsters befindlichen Tafeln<sup>290)</sup>, die ganz unzweifelhaft italiänische Arbeiten sind und ihre Gegenstücke in den beiden Tafeln im Schatze von S. Ambrogio<sup>291)</sup> zu Mailand und einer Tafel Mediaeval Room des Britischen Museums finden. Dieselbe ist gleichfalls dreigetheilt: das oberste Feld zeigt die Verkündigung, das zweite die Geburt, das dritte die Anbetung der Könige — bemerkenswerth sind an ihnen die Reste der alten Bemalung mit Blau und Purpur für die Gewänder. In der Bodleiana in Oxford<sup>292)</sup> und im Stadtmuseum zu Orléans<sup>293)</sup> finden sich dann zwei Platten, deren Lokalisierung schwierig erscheint, die ich jedoch gleichfalls für norditaliänische Arbeiten halten möchte. Die Oxforder Platte zeigt in dem von 12 kleinen Szenen umgebenen Mittelfelde die Gestalt des bartlosen, kreuztragenden Christus, der mit einem Fusse auf eine Schlange, mit dem anderen auf einen Löwen tritt. Die Szenen sind alle in flachem Relief ausgeführt, die Figuren sind mit virtuoser Beherrschung des Faltenwurfes gezeichnet. Der Rahmen zeigt ein Perlstabornament mit Rosetten, daneben aber auch ein seltenes Ornament, bestehend aus Querklötzchen mit dazwischenliegenden Rhomben, das für Italien charakteristisch ist — es findet sich genau wieder an der oben genannten Pariser Tafel W. 108. Der Buchdeckel von Orléans ist in ganz anderer Technik ausgeführt und zeigt nur in Faltenwurf und Ornamentik soviel relative Aehnlichkeit mit den norditaliänischen Arbeiten, dabei so viel Unähnlichkeit mit allen anderen gleichzeitigen Arbeiten, dass er hier anzureihen ist. Um die in der Mitte thronende Gestalt des bartlosen Christus ist der Grund tief ausgehoben: eine reiche Architektur bildet die Krönung des Bogens. Zur Seite Petrus und Jesaias. Erst dem letzten Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts gehört das durch die Inschrift genau datirte Diptychon von Rambona im christlichen

290) Abb. Aus'm Weerth, Denkmale der Kunst d. Ma. i. d. Rheinlanden. Bildnerei Taf. 36, Fig. 8, Text II, S. 108. Westwood Nr. 272. 273. Vgl. Bode, Deutsche Plastik S. 10.

291) Abb. Gori, Thesaurus III, p. 267, pl. 33, 34; Seroux d'Agincourt, Sculpture pl. 12, Fig. 18; Didron, Annales archéol. XXII, p. 18, 193; Labarte, I, p. 220; Album, sculpture pl. 13.

292) Abb. Didron, Annal. archéol. XX, p. 118; Westwood, Catalogue pl. zu p. 55. Nr. 126.

293) Abb. Didron, Annal. archéol. XX, p. 288. Westwood Nr. 247. Vgl. Digby Wyatt, Notices of sculpture in ivory. London 1850.

Museum des Vatikan an, das in seiner barbarischen Roheit für den niederen Stand der Kunst in Mittelitalien am Ende dieser Periode, aber nicht, wie dies gewöhnlich geschieht, als charakteristisch für die ganze italiänische Kunst des ganzen Jahrhunderts angesehen werden darf<sup>294</sup>).

Unter den im Bereich des heutigen Frankreichs entstandenen Elfenbeinskulpturen lassen sich drei grosse Gruppen trennen und mit einiger Sicherheit lokal fixiren, von denen die erste den Uebergang von der merowingischen zur karolingischen Plastik vermittelt, während die beiden letzten erst im 9. Jahrhundert einsetzen. Die erste Schule scheint auf das Centre beschränkt zu sein, aus dem fast alle zu nennenden Stücke stammen: die Kunstthätigkeit von Tours, Poitiers, Sens auf anderen Gebieten lässt auch auf dem der Elfenbeinschnitzerei eine gewisse Uebung voraussetzen. Ueber den Ursprung, den Mittelpunkt, die Ausdehnung lassen sich nur Vermuthungen aussprechen: sicher ist, dass diese Schule sich an die oben genannte Gruppe von Rundgefässen anschloss. Sie ist aber von den altchristlichen Vorbildern durch eine weitere Strecke Wegs getrennt: der Gestaltenkanon ist noch derselbe, für die Gewandung hat sich ein fast manirirter Stil herausgebildet. Das älteste Werk ist der Einband eines Evangeliars in der Kirche von Seaulieu (Côte d'Or) aus dem 7. Jahrhundert. Auf der vorderen Platte erscheint Christus schon langbärtig auf einem Kissenthron, in der Linken ein Buch haltend, die Rechte mit zwei Fingern segnend erhoben, zur Rechten und Linken die Halbfiguren von Petrus und Paulus. Auf der Rückseite Maria, die Rechte flach vor der Brust, im linken Arm das ganz bekleidete Kind, das in der Linken eine Rolle hält, während es die Rechte segnend erhebt. Zur Seite zwei Engel, die Köpfe sind alle viel zu gross und in Flächen bearbeitet, nicht rund modellirt, die Falten scharf eingeschnitten. Dem 7. Jahrhundert gehört wohl auch noch die früher in der Sammlung Soltykoff, darauf in der Sammlung Webb in London befindliche Tafel an, mit den barbarischen Darstellungen der Predigt des

294) Abb. Gori, Thesaurus III, pl. 22; D'Agincourt, Sculpture, pl. 12, Fig. 16; Westwood, pl. zu p. 57, Nr. 128. Westwood, Early christian art, illustrated by ivory carvings pl. zu p. 7. Vgl. ders. i. d. Proceedings of the archaeol. soc. of Oxford 3. Dec. 1862. Barbier de Montault in Bull. monum. XLVI, p. 333; Marangoni, Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento della chiesa. Rom 1744.



Johannes und der Taufe Christi, die Figuren mit groben, plumpen Köpfen und kurzen Extremitäten, die Falten wie eingekerbt, der Grund wie ausgestochen<sup>295</sup>). Werthvoll für die Zeitbestimmung ist hier das Motiv der beiden durchflochtenen Bänder in der Einfassung. In der Cathedrale zu Nancy befindet sich eine längliche Tafel, die Hälfte eines Diptychons, mit der Darstellung der Kreuzigung — Christus, Maria, Johannes, Longinus, Stephaton, Sonne, Mond — in der oberen Hälfte, in der unteren die beiden Marien am Grabe, vor dem ein Engel sitzt, darunter drei schlummernde Kriegsknechte. Die Falten sind hier gleichfalls mit spitzem Messer tief und kantig eingeschnitten, wobei die Oberfläche meist in einer Ebene bleibt, die Gewänder sind nur um Oberschenkel und Oberarm stark angezogen. Dem 9. Jahrhundert gehören dann an eine Tafel aus der Sammlung E. Foule in Paris mit dem thronenden Christus in der Mandorla, das Buch in der Linken, die Rechte segnend erhoben, in den Ecken die vier Evangelistensymbole, zur Seite Christi je ein Seraphim, darunter Sonne und Mond. Der längliche Kopf Christi ist bartlos und von langen Locken umgeben: die Falten sind gleichmässig tief eingeschnitten, ohne grosse Motive. Dann das grosse Elfenbeinkästchen im Louvre (Nr. 69), eine der ausgedehntesten unter den erhaltenen Arbeiten, mit acht Darstellungen: Herodes die Magier empfangend, Geburt und Darstellung im Tempel, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, der Engel den Königen erscheinend, der Engel dem Joseph erscheinend, Verkündigung, Besuch Marias bei Elisabeth. Charakteristisch ist hier wieder die zeichnende Behandlung der Falten und das feste Anschmüren der Gewänder um Schulter und Oberschenkel<sup>296</sup>). Weiter vier Tafeln im Louvre, die je zwei und zwei von derselben Hand herrühren, die ersten beiden den Höhepunkt der Technik in dieser Gruppe bezeichnend und dabei doch noch eine gewisse Würde und Grandezza wahrend, ganz im Gegensatz zu der zweiten Schule<sup>297</sup>). Die beiden ersten Tafeln

295) Labarte, Album, sculpture pl. XII; Text I, p. 127.

296) Abb. von drei Tafeln bei Labarte, Album, sculpture pl. 10. Dazu H. Otte i. d. Jahrbüchern f. Kunstwissenschaft III, S. 294. Westwood, Catalogue pl. zu p. 232. Nr. 625—632. Vgl. De Laborde, Notice des ivoires 1853, Nr. 902; Saunzay, Notice des ivoires 1863, Nr. 69.

297) Mustergültig publicirt von Em. Molinier, Quatre ivoires de l'époque carolingienne au musée du Louvre i. d. Gazette archéologique VIII, p. 109.

stellen dar das Gericht Salomons und David seine Psalmen dietirend, die beiden letzten die Frauen am Grabe Christi und eine Scene aus 2. Könige c. 2. Die Tafel der Sammlung Webb in London mit der Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem und Christi in Bethanien im Hause des Lazarus, ist stilistisch nahe verwandt<sup>298</sup>). Es gehören dann hierher eine Reihe von Kreuzigungsdarstellungen, die ikonographisch eine einzige Gruppe bilden. Zunächst eine Tafel im Mediaeval Room des Britischen Museums (Schränk 23). Zur Seite des Kreuzes, dessen Balken durchgeht, Maria und Johannes in der oberen Reihe, Longinus und Stephaton in der unteren — die beiden ersten Figuren auffallend heftig bewegt und den Mantelzipfel gegen die Augen drückend. Eine einfachere Gruppe in der Sammlung Spitzer in Paris<sup>299</sup>). Dann zwei Tafeln im South Kensington Museum (250—67, 251—67)<sup>300</sup>), beide auf das engste verwandt und wahrscheinlich von einer und derselben Hand. Die erste Platte zeigt in der Mitte den bärtigen Christus am Kreuz, über dem Kreuzbalken die Halbfiguren zweier Engel, die sich herabbeugen. Zur Seite des Crucifixes die Ecclesia nimbirt, mit Kelch, die Synagoge mit Speerfahne, sich abwendend, am Rande Johannes und Maria. Tiefer Stephaton und Longinus, unter diesen rechts und links Auferstehende. Am unteren Rande Oceanus und Terra. Die zweite Platte zeigt die gleiche Anordnung, die die Elfenbeindeckel des 10. Jahrhunderts auf die mannigfaltigste Weise variiren, nur dass über dem Kreuzestamm noch Sonne und Mond erscheinen und dass die Auferstandenen nicht durch ganze Figuren, sondern nur durch zwei Reihen Köpfe bezeichnet werden. Diese letztere Platte ist die fortgeschrittenere: die Figuren sind ein wenig natürlicher, vor allem in den Gestalten des Oceanus und der Terra. Das Blattwerk ist hier am Rande bereits ziemlich durchgebildet und unterarbeitet. Endlich gehören hierher die beiden Kreuzigungsplatten aus der Nationalbibliothek

298) Die Darstellung befindet sich auf der Rückseite der oben Anm. 295 erwähnten merowingischen Tafel, von der für diesen Zweck oben 15 cm abgetrennt sind. Abb. Labarte, Album, pl. XII.

299) Gazette des Beaux-Arts 1890, I, p. 241.

300) Westwood p. 112. Ausführlich über diese ikonographische Gruppe, die meisterhafte Ausführung von W. Voegelé in seiner Untersuchung über den Deckel von Cimel. Monac. 57. (Eine deutsche Malerschule um die Wende d. 1. Jahrtausends: Ergänzungsheft z. Westdeutschen Zeitschrift VII, S. 118, A. 1.)

in Paris <sup>301)</sup> und im South Kensington Museum (67—73) <sup>302)</sup>, beide ikonographisch von höchstem Interesse durch die doppelte Darstellung der Ecclesia oder der Ecclesia und der Stadt Jerusalem, und die beiden Einbanddeckel der Vivianusbibel <sup>303)</sup>.

Eine zweite Gruppe der auf französischem Boden entstandenen Elfenbeinschnitzereien steht in der Zeichnung unter angelsächsischem Einflusse, der vor allem in der unruhigen Gewandung, in den freischwebenden, gleichsam aufgereißten Mantelzipfel, in den vorgebeugten halbgesenkten Köpfen und den breiten flachen Händen mit ab gespreiztem Daumen sich zu erkennen giebt. Die Gruppe ist mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf Nordfrankreich, die Normandie und Picardie zu lokalisiren, wo sie in der völlig unter angelsächsischem Einflusse stehenden Schreibschule von Arras <sup>304)</sup> ihre Parallele findet. Die Schriftquellen berichten von einer grossen Reihe von Elfenbeinarbeiten im nördlichen Frankreich, zumal in den Klöstern von Saint-Ricquier und Saint-Wandrille unter der Leitung von Angilbert und Ansegis <sup>305)</sup>. An der Spitze steht die bekannte Elfenbeinplatte im Museum zu Amiens (Inv. 61), mit der Darstellung des Saint Remi in drei Streifen, zu unterst der Heilige, den König Chlodwig taufend. Die Tafel ist nicht früher als am Ende des 8. Jahrhunderts oder in den ersten Jahrzehnten des 9. entstanden <sup>306)</sup>. Die gleichen

301) Abb. D. Wyatt, Notices of sculptures in Ivory, pl. zu p. 8. Westwood Nr. 249. Vgl. über die ikonograph. Deutung, p. 110 Anm. und Bastard im Bulletin du comité de la langue etc. de la France IV, p. 660, 861.

302) Maskell, Catalogue p. 107. Westwood Nr. 255.

303) Abb. Lenormant, Trésor de Glyptique I, pl. 20; Bastard i. d. Bull. du comité de la langue etc. de la France IV, p. 660, 695. Westwood Nr. 237, 238.

304) Janitschek, Die Trierer Adahandschrift. Vgl. ausführlich die dritte meiner karolingischen Studien im Repertorium für Kunstwissenschaft 1892.

305) Ueber Elfenbeinarbeiten in Saint-Ricquier Hariulf Chronicon Centul. I. II, c. 10; lib. III. c. 3; in Saint-Wandrille Chronicon Fontanelense c. 16; in Arras Gesta pontif. Camerac. I. I, c. 39.

306) Vgl. Abb. u. Beschreibung bei Rigollot, Notice sur une feuille de diptyque d'ivoire représentant la baptême de Clovis. Amiens 1832; Ders., Ivoire sculpté représentant les miracles de Saint-Remi i. d. Mém. de la soc. des antiquaires de Picardie III, p. 290, Atlas pl. 2; l'abbé Ch. Cerf, Feuille de diptyque au musée d'Amiens, où sont représentés trois

stilistischen Merkmale zeigen deutlich zwei weitere Platten, die eine im Mediaeval Room des Britischen Museums, die andere bislang in der Sammlung Spitzer. Die erstere stellt die Hochzeit zu Cana dar. In der oberen Reihe die Gäste an der Tafel, unter ihnen Christus mit seiner Mutter redend, in der zweiten Reihe Christus dem Kellermeister befehlend, zwei Diener Wasser in die Krüge füllend, die in sechs Exemplaren nebeneinander den Vordergrund füllen. Das Pariser Stück <sup>307)</sup> stellt die Verkündigung dar: Maria sitzt vor einem tempelartigen Gebäude und empfängt die Botschaft des Engels, der den linken Arm gegen sie erhebt. Die Gestalten sind von grosser Schlankheit und Feinheit, die Köpfe leicht nach vorn geneigt, der Mantel des Engels zeigt einen völlig freiflatternden Zipfel. Das bedeutendste Werk dieser Schule sind die beiden Elfenbeindeckel vom Gebetbuch Karls des Kahlen, Cod. lat. 1152 in der Nationalbibliothek zu Paris, das ziemlich genau datirt ist. Der vordere stellt dar die Geschichte vom König David und dem Propheten Nathan (2. Könige 7, 4; 12, 1), die hintere enthält eine Uebersetzung des Psalm 56 in die Plastik, die ikonographisch von hohem Interesse ist und in derselben Fassung im Utrechtsalter fol. 65<sup>a</sup> und im Cod. Harl. 603 fol. 31<sup>a</sup> des Britischen Museums wiederkehrt <sup>308)</sup>. Alle diese Werke aber entstanden auf französischem Boden. Es erscheint charakteristisch für die angelsächsische Kunst im eigenen Lande, dass sie die Elfenbeinplastik nicht aufnahm — ebensowenig wie die irische Kunst. Zu all den kostbaren Einbanddeckeln der irischen Manuscripte ist das Elfenbein nie hinzu-

miracles opérés par Saint-Remi de Reims i. d. Travaux de l'académie de Reims LXXIII, 1882; Lacroix, Les arts au moyen âge p. 344; Rohault de Fleury, La messe VII, pl. 568. Westwood Nr. 325 mit unrichtiger Datirung. William Maskell, Ivories ancient and mediaeval p. 49.

307) Rohault de Fleury, La sainte vierge I, pl. 10, p. 81. F. 2.

308) Abb. bei Bastard, Ornaments des manuscrits français VII, pl. 217; Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie I, pl. 27, 45; Labarte, Album pl. 38, 39. Westwood Nr. 236. Ueber die Erklärung der zweiten Platte siehe Paul Durand, Nouvelle interprétation d'un bas-relief en ivoire décorant le livre de prières de Charles le Chauve i. d. Revue archéologique V, p. 733; Charles Cahier, De la signification d'un bas-relief en ivoire qui orne la couverture du livre de prières de Charles le Chauve ebenda VI, p. 48 (die hier ausgesprochene Meinung später in den Mélanges zurückgenommen). Vgl. Springer, die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter Taf. VI; Kraus, Kunst und Alterthum in Lothringen S. 571.

gezogen worden. Eine einzige Arbeit, eine grosse Platte im Musée des antiquités zu Brüssel mit der Darstellung des über die Schlange triumphirenden Christus, Verkündigung und Besuch Marias bei Elisabeth — erscheint als englische Arbeit, zeigt dabei aber auch die tastende Unbeholfenheit der gänzlich ungeübten Hand<sup>309</sup>). Die Gestalten zeigen hier durchweg den angelsächsischen Formenkanon, die vorgebeugten Köpfe, die auffallend langen Unterschenkel.

Die dritte Schule endlich, die das 9. und 10. Jahrhundert hindurch wirksam bleibt, hat ihren Sitz in Metz und nähert sich sowohl stilistisch wie ikonographisch mehr der ersten Schule des Centre. Die ihr angehörenden Arbeiten weisen alle eine grosse Gleichmässigkeit auf, sie befinden sich fast alle noch auf den Handschriften der Metzger Schule, für die sie bestimmt waren. Für das älteste Stück halte ich den Deckel von Cod. lat. 9384 der National-

309) Brüssel, Mus. d. A. Nr. 48c. Die Inschriften lauten: Ubi dominus ambulabit super aspidem et basiliscum et conculcabit leonem et draconem, und: Ubi Gabrihel venit ad Mariam. Ubi Mariam salutavit Elizabeth. Vgl. James Weale et J. Maes, Album des objets d'art religieux du moyen âge et de la renaissance exposés à Malines en 1864. Brüssel 1864. pl. 1; Westwood, "Facsimiles of the miniatures of anglosaxon and irish manuscripts" p. 150, pl. 52; Rohault de Fleury, La messe pl. 465; Westwood, Catalogue p. 480. Möglicherweise gehört hierher noch eine zweite Platte aus der Sammlung Stein mit der Inschrift: Ob amorem crucis Radegid fieri rogavit (Louis Gonse, L'art ancien à l'exposition de 1878. Paris 1879. p. 192). Es sei hier kurz erwähnt, dass auch aus Spanien aus der Zeit vom 8.—10. Jh. einige Elfenbeinskulpturen erhalten sind, die älteren reine maurisch-arabische Arbeiten, die späteren jene Verbindung von arabischer und westgothischer Ornamentik aufweisend, wie sie am deutlichsten die illuminirten Hsn. d. 10. Jh., besonders die der Schreibschule von Silos angehörigen zeigen (L. Delisle, Manuscrits de l'abbaye de Silos i. d. Mélanges de paléographie et de bibliographie. Paris 1880. p. 53; D. Jesus Muños y Rivero, Paleografía visigoda. Madrid 1881). Die ältere Gruppe vertritt das Elfenbeinkästchen im Schatz der Cathedrale zu Bayeux (Mém. pour l'histoire des sciences et des beaux-arts, 1714, p. 1771; André, Notice sur une cassette d'ivoire de la cathédrale de Bayeux i. Bull. monum. XXXVII, p. 1); die jüngere die Büchse im South Kensington Museum (217—65), inschriftlich für Al Hakem al Monstanser Billah gefertigt, der 961—976 Kalif von Cordova war (Abb. bei Juan F. Riaño, The industrial arts in Spain. London 1879). Im Schatz der Cathedrale von Braga in Portugal findet sich eine Büchse der gleichen Zeit, gefertigt für Hadjeb Abd el Melik, einen Minister von Hischem II (Artes e Letras 3. sér. Nr. 6, p. 94. Lissabon 1874).

bibliothek zu Paris, noch hart in den Umrissen, kantig, am Kopf in Flächen gearbeitet, mit dicken plumpen Gliedmassen<sup>310)</sup>. Am nächsten steht der Deckel von Cod. lat. 9390 mit vier Darstellungen untereinander<sup>311)</sup>: oben das heilige Grab zwischen zwei schlafenden Wächtern, dann die Frauen am Grabe, Christus mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus, Christus seinen Jüngern erscheinend. Die Formen sind hier schon bedeutend freier und reicher behandelt, das Relief tritt aus dem glatten Grunde ziemlich hoch heraus. Die Gesten der erstaunten Frauen sind gut beobachtet und ohne Uebertreibung wiedergegeben. Cod. lat. 9383<sup>312)</sup> enthält dann die grosse Kreuzigungsgruppe mit Christus, Maria, Johannes, oben die vier Evangelisten, unten eine Darstellung, die wir ähnlich schon in der ersten fränkischen Schule gefunden, die Synagoge, die sich zur Stadt Jerusalem wendet, ausgezeichnet durch Fahne und Messer der Beschneidung, und die Ecclesia mit Fahne und Weltscheibe zwischen Terra und Oceanus thronend. Die technisch vorzügliche Arbeit gehört etwa dem Schluss des 9. Jahrhunderts an. Zwei nahverwandte Werke sind dann bereits dem folgenden Jahrhundert zuzuschreiben, der Deckel von Cod. lat. 9453<sup>313)</sup> und die Elfenbeinplatte im städtischen Museum zu Metz<sup>314)</sup>, beides gleichfalls Kreuzigungsdarstellungen, die letztere durch das Bildniss des Adalbero, das in einer Nische am Sockel der Mittelsäule angebracht ist, genauer datirt: der Dargestellte ist Adalbero I. (942). In der Durchführung ist diese Arbeit die feinste — sie zeigt bereits ein gewisses Raffinement in der Gewandbehandlung.

310) Rohault de Fleury, L'évangile I, pl. 9, 50, 52, II, pl. 71.

311) Abb. Kraus, Kunst u. Alterthum in Lothringen, S. 575, Fig. 118; Rohault de Fleury, L'évangile II, pl. 92, 95.

312) Vgl. Charles Abel, Recherches sur d'anciens ivoires sculptés de la cathédrale de Metz i. d. Mémoires de la société d'archéol. et d'hist. de la Moselle X, p. 230; Abb. Kraus a. a. O. S. 571 und Rohault de Fleury, La messe VI, pl. 463. Ueber die Schwierigkeit der ikonographischen Bestimmung Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst I, S. 628. Labarte, Hist. des Arts industriels I, p. 122. Die Verse bei Delisle, Cabinet des manuscrits III, p. 199.

313) Westwood Nr. 251.

314) Abb. Kraus a. a. O. S. 581, Fig. 119. Vgl. Abel i. d. Mémoires VIII, p. 22; X, p. 249; v. Quast im Correspondenzblatt des Gesamtvereins XVIII, p. 83; Bastard im Bull. du comité de l'hist. d. France IV, p. 662, 862.

Der Metzzer Schule gehört noch eine zweite Gruppe von Arbeiten an, die sich untereinander wieder ausserordentlich ähnlich sind. Den Anlass, die Gruppe gleichfalls für Metz in Anspruch zu nehmen, giebt der Umstand, dass das Hauptwerk auf Metz zurückgeht und die Deckel hier nicht willkürlich angeheftet sind, sondern ikonographisch in engem Zusammenhang mit dem Text stehen, sodann der Anklang an die ausgesprochene Manier der Arbeiten, den Absatz des Haarkranzes, der sich schon in einem der genannten Werke, dem Deckel von Cod. lat. 9383 findet. Das Charakteristische dieser Arbeiten liegt in der Schärfe der Umrisse. Diese sind tief mit kantigen Ansätzen in den Grund eingeschnitten, zum Theil nicht einmal abgescrägt, sondern völlig senkrecht. Die Haare, der Rand der Tonsur sind scharf abgesetzt, der harte Abschluss des Haarkranzes und der eckige Abschluss der Nase findet sich gleichmässig überall wieder. Das Hauptwerk dieser Schule sind die beiden Deckel vom <sup>an</sup> Sacramentar des Drogo, Cod. 9428 der Nationalbibliothek, mit neun Darstellungen auf jeder der Platten <sup>315</sup>). Ihnen schliesst sich an ein Diptychon, aus derselben Zeit, gleichfalls mit liturgischen Darstellungen, das jetzt auseinandergerissen ist: die eine Hälfte befindet sich in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. <sup>316</sup>), die andere in der Sammlung Spitzer zu Paris <sup>317</sup>).

Die deutschen Elfenbeinschnitzereien des 9. Jahrhunderts bieten weit weniger Handhaben zur Gruppierung und genaueren Datirung. Ein Schulcharakter lässt sich wohl in den allgemeinen Zügen gegenüber Frankreich statuiren, doch scheint es bis jetzt nicht möglich,

315) Kraus, a. a. O. S. 577, pl. 14, 15 (Lichtdrucke). Abb. Lenormant, Trésor de glyptique. Basreliefs pl. 18, 19, p. 13; Rohault de Fleury, La messe I, pl. 4, 5; Labarte, Les arts industriels I, p. 221; Vgl. Curmer, Imitation de Jésus-Christ p. 178; Cahier, Nouveaux mélanges, Ivoires p. 115, 125. Abel i. d. Mémoires de la soc. d'arch. et d'hist. de la Moselle X, p. 228; Annal. archéol. XIX, p. 136. Die ikonographische Würdigung bei Rohault de Fleury a. a. O. p. 66; Westwood, Catalogue p. 133. Nr. 295, 296.

316) Passavant i. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 1839, I. 1858; Cahier, Nouveaux Mélanges. Ivoires p. IV; Westwood im Archaeological journal XIX p. 228; Rohault de Fleury, La messe I, pl. 9. Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 56. Westwood, Catalogue p. 448.

317) Montfaucon, Monuments de la monarchie française III, p. 45; Gazette des Beaux-Arts 2. pér. XXV, p. 105; Rohault de Fleury, La messe VI, pl. 478, p. 105.

innerhalb des grossen in Betracht kommenden Gebietes Trennungen vorzunehmen und einzelne Orte als Mittelpunkte der Schultraditionen hinzustellen. In Frankreich erscheinen die beiden ersten Schulen als von langer Hand vorbereitet, sie stützen sich auf die merowingische Tradition: in Deutschland setzt offenbar erst im 9. Jahrhundert die Kunstübung ein, dann aber sofort mit einer gewissen Gleichmässigkeit an einer ganzen Reihe von Orten. Die Schule von Metz, die stilistisch auf dem Grenzgebiete steht, entsteht wie die deutschen Schulen erst im 9. Jahrhundert. Zwei grosse Gruppen lassen sich indessen auseinanderhalten — eine Reihe von Werken gehört ihnen unzweifelhaft an, die übrigen sind lediglich ihrer stilistischen Verwandtschaft wegen anzugliedern. Die erste Gruppe möchte ich als die niederrheinische, die zweite als die süddeutsche bezeichnen. Auf eine rege Produktion in den niederrheinischen Städten, von Köln, Aachen, Xanten, Werden nach den Klöstern der Ardennen und der Maas zu weisen eine ganze Reihe von Merkmalen.

Zunächst ist da eine Gruppe zu nennen, die den Uebergang nach Frankreich zu vermittelt, Schnitzarbeiten, die sich in der Hauptsache noch heute auf belgischem Boden befinden. Das Hauptstück unter denselben ist das grosse Diptychon im Schatze der Cathedrale von Tournay<sup>318)</sup>. Die eine Hälfte enthält in dem runden Mittelfelde von zwei Engeln gehalten das Lamm, darüber die Gestalt des thronenden Christus zwischen den vier Evangelistensymbolen, darunter die Kreuzigung mit Sonne und Mond, Ecclesia und Synagoge. Die Rückseite enthält in dem mittleren Medaillon die Gestalt des St. Nicasius zwischen zwei Diakonen. Dem Diptychon von Tournay sind nahe verwandt zwei andere, das eine im Britischen Museum<sup>319)</sup>, in der Anordnung, der Behandlung des ziemlich flachen Reliefs, dem Ornamente ganz mit jenem übereinstimmend, das andere im

318) Abb. J. Maes et Weale, Album des objets d'art religieux exposés à Malines. 1864. pl. 3, 4. Die beiden Hälften stammen übrigens nicht aus verschiedener Zeit, wie Weale wegen der grösseren Einfachheit der hinteren Platte annimmt. Camille de Roddaz, L'Art ancien à l'exposition nationale Belge. Brüssel 1882. p. 37. Fig. 54. Reusens, *Eléments d'archéologie* I, p. 468; *Revue de l'art chrétien* 1875, p. 349; Rohault de Fleury, *La messe* VI, pl. 487, p. 121; Viosin, *Notice sur un évangélaire du Tournai*. Tournai 1856; Westwood Nr. 324; Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille 1886, I, p. 45, pl. I.

319) Abb. *Vetusta Monumenta* V, pl. 31. Westwood Nr. 270.



Schatz der Cathedrale von Bourges <sup>320</sup>). Das zweite und das dritte Hauptstück befinden sich in der Notre-Dame zu Tongres <sup>321</sup>) und in Saint-Paul zu Lüttich <sup>322</sup>). Das erstere enthält eine der interessantesten Kreuzigungsdarstellungen mit Ecclesia, Synagoge, Oceanus und Terra, das letztere die drei Todtenauferweckungen Christi.

Der engere Kreis dieser niederrheinischen Schule wird vertreten durch eine Reihe von Schnitzereien, die sich jetzt zum grossen Theil in England befinden. Besonders reich ist die ursprüngliche Fejérvary-Sammlung im Museum Mayer in Liverpool, die in das dortige Museum übergegangen ist. Die Arbeiten gehören sämmtlich dem 9. Jahrhundert und zum grossen Theil wohl der 2. Hälfte desselben an. Wohl das früheste Werk dürfte ein Diptychon sein mit der Himmelfahrt Christi auf der einen Tafel, den drei Frauen am Grabe auf der anderen — die erstere in Liverpool <sup>323</sup>), die zweite im South Kensington Museum <sup>324</sup>). Es ist hier eine grosse Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit in der Charakteristik, selbst in der Wiedergabe eines und desselben Affektes, in diesem Falle des Erstaunens zu bemerken. Die Darstellung des heiligen Grabes geht ikonographisch auf byzantinische Vorbilder zurück — nichtsdestoweniger ist die Platte eine gutdeutsche Arbeit. Eine ikonographisch interessante Darstellung giebt eine Platte der Sammlung Micheli in Paris, die gleichfalls ikonographisch auf Byzanz zurückführt — mit der Taufe Christi. Christus, von den aufsteigenden Wellen bis zum Nabel umgeben, wird von dem zur Rechten stehenden Johannes getauft, zur Linken sitzt der Jordan als antiker Flussgott mit dem

320) Bull. de la société d'émulation du département d'Allier 1858, p. 313; Mémoires de la Sorbonne 1863, p. 234. Darstellend die vier Evangelisten mit ihren Symbolen unter Bogenstellungen.

321) Maes et Weale a. a. O. pl. 2; Camille de Roddaz a. a. O. p. 36, Fig. 52; Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie II, pl. 6; Revue de l'art chrétien 1862, p. 449; Reusens, Éléments d'archéologie I, p. 469; Schaepkins, Trésor de l'art ancien en Belgique pl. 8; Jameson, History of Our Lord II, p. 144; Didron i. d. Annal. archéol. XXVI, p. 363. Westwood p. 481.

322) Maes et Weale a. a. O. pl. 2, 3; Westwood p. 483.

323) Francis Pulszky, Catalogue of the Fejérvary Ivories in the Museum of Joseph Mayer, preceded by an essay on antique ivories. Liverpool 1856. p. 45. Nr. 37. Abb. in dem Catalog von Oldfield, Class IV. Westwood Nr. 244.

324) Maskell, Catalogue p. 139. Westwood Nr. 245.

Quellgefäss. Für die bedeutendsten Werke, die diese Richtung hervorgebracht, halte ich eine Tafel der Bodleiana zu Oxford <sup>325)</sup> und eine des Mayermuseums in Liverpool <sup>326)</sup>. Auf der ersten erscheint Christus in der Mitte in der Mandorla thronend, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Zur Linken die Terra, eine halbnackte langhaarige weibliche Gestalt, in der Rechten einen Laubzweig, in der Linken eine Schlange, zur Rechten Oceanus einen Fisch in der Linken. Die Liverpooler Tafel zeigt in der oberen Hälfte Christus am Kreuz, in der unteren die drei Frauen vor dem heiligen Grabe. Die Weichheit der Behandlung, die feine Charakteristik der drei Frauengestalten, die Schönheit der Linienführung stempeln dies letztere Stück, vor allem in der unteren Gruppe, zu einer der vorzüglichsten deutschkarolingischen Arbeiten. Ihnen schliessen sich die beiden vielgenannten Diptychen des Darmstädter Museums an, aus der Sammlung Hondlez-Hüpsch stammend, die zum grössten Theil aus Kunstwerken der Maasgegend besteht. Das eine Diptychon zeigt Christus und Petrus in monumentaler Haltung in feierlicher Gewandung, das andere ist das verschieden gedeutete Adventsdiptychon. Eine einzelne Tafel in Darmstadt, mit dem thronenden Christus in der Mandorla, umgeben von den vier Evangelisten gehört gleichfalls hierher <sup>327)</sup>. Eine grössere Platte in Liverpool, die Vorderseite eines Diptychons, zeigt zum ersten Male in der karolingischen Kunst typologische Darstellungen: zur Darstellung Christi im Tempel treten vier vorbildliche Szenen des alten Testaments: Moses die Gesetzestafeln empfangend, Isaaks Opferung, der Hohepriester im Tempel, Melchisedech und Abraham. Der gleichen Richtung gehören dann noch an die Tafel mit dem jugendlichen Christus zwischen den vier Evangelisten im Museum

325) Westwood Nr. 246. Die Figur des Oceanus zur Hälfte ausgebrochen.

326) Francis Pulszky, Catalogue p. 44, Nr. 36, Abb. Catalog von Oldfield, Class IV. c. Abb. bei Bode, Gesch. d. deutschen Plastik S. 19.

327) G. Schaefer, Denkmäler der Elfenbeinplastik in Darmstadt, S. 50. Ueber das zweite Diptychon sehr ausführlich Fr. Schneider, i. d. Revue de l'art chrétien IV, p. 1888; Ders., Das Adventsdiptychon aus der Sammlung Hondlez-Hüpsch. Mainz 1889; Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst S. 52. Eine abweichende Deutung von Gerh. Ficker in seiner Leipziger Dissertation 1890. Westwood p. 126. Die Einzelplatte bei Westwood N. 359 mit falscher Datirung.

zu Darmstadt<sup>328)</sup> und das Diptychon mit der Geburt und der Kreuzigung — bei der letzten wiederum Oceanus und Terra — im Berliner Museum<sup>329)</sup>, beide in der Ausführung handwerksmässiger und weniger vollendet als die Liverpoolscher Tafeln. Eine schwer mit anderen Stücken in Verbindung zu setzende Arbeit ist die dem Ende des 9. Jahrhunderts angehörende Tafel mit dem h. Petrus in der Sammlung Eugen Boch in Mettlach, interessant durch den auffallend derben und harten Schnitt<sup>330)</sup>. An das Ende dieser Reihe möchte ich das etwa dem Anfang des 10. Jahrhunderts angehörende Diptychon der Sammlung Figdor in Wien stellen, mit den Gestalten von Moses und Christus mit dem ungläubigen Thomas<sup>331)</sup>. Es zeigt in der Behandlung der weiten an den Körper angepressten Gewandung eine gewisse Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Tafel mit dem bekleideten jugendlichen Crucifixus in der Sammlung Sellières<sup>332)</sup>.

Die süddeutsche Schule bildet die letzte Gruppe — sie tritt am spätesten auf; die Werke, die auf sie zurückführen, gehören sämtlich der Wende des Jahrhunderts an. Ihren Sitz möchte ich in den Klöstern am Nordabhange der Alpen, in der Schweiz und in Oesterreich erblicken. In der Schweiz ist Ort und Zeit genauer bestimmt. St. Gallen war es hier, das wie für die Malerei so für die Elfenbeinschnitzerei ein Centrum darstellte. Die Platten des Tuotilo<sup>333)</sup>, die meistgenannten Elfenbeinarbeiten der karolingischen

---

328) Francis Pulszky, Catalogue Nr. 42. Paul Clemen i. d. Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1890, S. 141, Anm. 361. Westwood Nr. 266.

329) Abb. Bode und Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche Taf. LVIII, S. 124, Nr. 456, 457. Westwood Nr. 329. 336.

330) Mustergültig publicirt mit eingehender feinsinniger Analyse bei Fr. Schneider, Deutsche Elfenbeinskulpturen des frühen Mittelalters. Leipzig 1887. Tafel.

331) Ausführlich Fr. Schneider, Ein Diptychon des 10. Jahrhunderts i. d. Zeitschrift f. christliche Kunst I, S. 15, mit Tafeln; A. Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jh. i. der Westdeutschen Zeitschrift 1884, S. 208; Ders. i. d. Bildern aus der neueren Kunstgeschichte I, S. 126; Katalog d. kunsthist. Ausstellung zu Köln, 1876, Nr. 1377. S. 143.

332) Daneben die Darstellungen Christi in der Mandorla, Christi am Oelberge, die drei Frauen am Grabe. Bis 1861 in der Sammlung Soltzkoff. Abb. Labarte, Album pl. XIV; Text I, p. 222.

333) E. H. Gaullieur, Mémoire sur quelques livres carolins i. d.

Zeit bilden hier die Hauptstücke. Es gehören aber in die nächste Nähe dieser Stücke noch zwei andere Arbeiten, einmal der Einbanddeckel vom Cod. 60 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen<sup>334</sup>), der das ornamentale Vorbild für die eine Tuotilotafel abgab, sodann die Tafel K. P. 2153 des germanischen Museums zu Nürnberg<sup>335</sup>) und endlich eine Platte des Britischen Museums<sup>336</sup>), die gleichfalls durch das ganz eigenthümliche Rankenornament, das hier als das Bestimmende erscheint, dieser Gruppe zugewiesen wird: mit fünf Szenen übereinander von der Geburt Christi bis zur Taufe mit breitem ornamentalen Rahmen. Die figürlichen Darstellungen auf den Tuotiloplaten stehen indessen gänzlich für sich und zeigen in den Gewandzipfeln und den Händen, besonders in der ascensio Mariae weit eher angelsächsischen Einfluss als Verwandtschaft mit der rheinischen Richtung und den übrigen Werken der süddeutschen Schule. Der St. Gallener Gruppe tritt nämlich eine zweite zur Seite, die ihren Sitz in den österreichischen Klöstern, vielleicht in Salzburg oder Kremsmünster gehabt zu haben scheint und deren Werke noch zum grossen Theil sich in der Gegend der Entstehung befinden. Für die Hauptwerke dieser Gruppe halte ich zwei grössere Platten, die eine aus Kremsmünster im Museum Franzisco-Carolinum zu Linz, die andere im Stift Heiligenkreuz<sup>337</sup>). Die letztgenannte

Mémoires de l'institut Genève I, 1854, p. 176; Alterthümer und geschichtliche Merkwürdigkeiten in der Schweiz. Bern 1824. II, pl. 1, 2; Das Kloster St. Gallen. Herausgegeben v. histor. Verein in St. Gallen. 1863. I. Taf. 1, 2; Förster, Denkmale deutscher Kunst I, Abt. II, S. 8; Alwin Schultz, Tuotilo von S. Gallen bei Dohme, Kunst und Künstler I, S. 29; G. Schaefer, Denkmale der Elfenbeinplastik i. Darmstadt S. 47; Joh. Val. Klein, Die Kirche zu Grosse-Linden. Giessen 1857. Taf. III, Fig. 7; Rohault de Fleury, La sainte vierge I, pl. XLIII; Westwood, Nr. 267, 268, pl. zu p. 120; Bode, Gesch. d. deutschen Plastik S. 8; Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst S. 53. Vgl. übrigens: Die Kunstlegende des Tuotilo von St. Gallen bei J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Ma. i. d. Sitzungber. d. Wiener Akademie, phil. hist. Cl. CXXIII, S. 180.

334) Westwood Nr. 269. Abb. Bucher u. Gnauth, das Kunsthandwerk I, Taf. 21. Von W. Lübke, Geschichte der Plastik I, S. 307 fälschlich für das antike Vorbild erklärt.

335) Fr. Fr. Leitschuh, Eine karolingische Elfenbeintafel i. d. Mittheil. d. german. Museums 1890, S. 43; Katalog der Originalskulpturen S. 9.

336) Westwood Nr. 270. Abb. vetusta Monumenta V, pl. 31.

337) Karl Lind, Die österreich. kunsthistor. Abtheilung der Wiener Weltausstellung i. d. Mittheil. der K. K. Centralcommission XVIII. S. 168. Taf.

zeigt den heiligen Gregor, den eine auf seiner Schulter sitzende Taube inspirirt, bei der Arbeit, unter ihm drei schreibende Mönche. Den Abschluss bildet ein von Säulen getragener Bogen mit Vorhängen und sehr reicher Architektur. Der Rahmen zeigt das Akanthusmotiv bereits entartet, überreich gegliederte, üppige, dichtstehende Blätter. Die Arbeit gehört schon dem tiefen 10. Jahrhundert an, steht aber noch unter dem Einflusse der karolingischen Kunst, wie die Kremsmünsterer Tafel. Diese Tafel enthält drei Scenen unter einander, die durch zwei Querbänder geschieden werden, das erste mit der Inschrift: *Ascensio domini*, *Maiestas domini*, das zweite mit der Inschrift: *S. Maria cum omnibus apostolis intercedens pro Salomone episcopo*. Die obere Reihe zeigt die Himmelfahrt, die mittelste Christus in der Mandorla thronend zwischen den Evangelistensymbolen und Sonne und Mond, die untere Maria, die Hand gewährend gegen den vor ihr auf den Knien liegenden und ihre Füße küssenden Salomo ausgestreckt. Die Figuren sind lang und schlank, die Glieder durch die Gewänder ziemlich gut hindurchmodellirt, die Hälse sind auffällig lang, die Hände von bemerkenswerther Zierlichkeit. Die Gewandung zeigt in den tiefergeschnittenen Falten grosse, gut erfasste Motive. Beide Stücke, das Heiligenkreuzer wie das Kremsmünsterer offenbaren schon einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den rheinischen Arbeiten — sie finden ihre Fortsetzung in der bis ins 12. Jahrhundert hinein andauernden österreichischen Elfenbeinschnitzerschule, deren Schöpfungen sich noch heute in Agram, Klosterneuburg, Salzburg, Seitenstetten, Pest, vor allem aber in Melk befinden.

\* \* \*

Die Schatzfunde von Troja-Hissarlik und Mykenä haben, zum Theil durch ihren Entdecker selbst, längst ihre Verwerthung für die Geschichte und Illustration des wirthschaftlichen und künstlerischen Lebens der Ureinwohner Griechenlands und der Küstenländer des ägäischen Meeres gefunden. Und doch sind diese Schatzfunde relativ dürftig, sie bieten nur für wenige Seiten des privaten Lebens Handhaben zur Erklärung. Die grossen germanischen Staatschätze sind reicher und mannigfaltiger und enthalten vor allem für die Erläuterung des kriegerischen Lebens weit schätzbareres Material. Für die Geschichtsschreiber der germanischen Völker sind sie noch kaum in Betracht gekommen; nur die ersten schüch-

ternen Ansätze sind durch Felix Dahn gemacht worden. Die der deutschen Kulturgeschichtsforschung eigenthümliche Ueberschätzung der schriftlichen Zeugnisse auf Kosten der monumentalen Quellen oder die mangelnde Fähigkeit, in den letzteren zu lesen, hat dem bis jetzt im Wege gestanden. Die Schätze des Athanarich, Attila, Theodorich, Childerich, in ihrer Zugehörigkeit an eine bestimmte Persönlichkeit besser bezeugt, als die der troischen und mykenischen Dynasten, geben, abgesehen von der Ausbeute für die Geschichte des privaten Luxus, vor allem ein Bild von dem staatlichen Luxus der Germanen. Es waren in der That Staatschätze, die einen Theil der königlichen Gewalt, vielleicht ihren am meisten in die Augen stechenden und greifbarsten Theil darstellten. Die christlichen Quellen geben einen nur annähernden Begriff von seiner Bedeutung, wenn sie berichten, wie Thorismund von der Hunnenschlacht nach Toulouse eilt, um ‚Hort und Thron‘ zu sichern, wenn sie erzählen, wie Agila bei Cordoba ‚Heer, Sohn und Hort‘ verlor.

Die langgedehnte Reihe von bedeutenden Werken germanischen Kunstfleisses vom 4. bis 9. Jahrhundert liefert die sichtbaren Nachweise zu den kargen Notizen in den Volksrechten und bei den Historiographen über Künstler und künstlerische Thätigkeit. Der Goldschmied hat in fast allen Volksrechten das höchste Wergeld: das spricht für die hohe Schätzung seiner Arbeitsleistung. Die virtuose Behandlung einer ganzen Reihe der Stücke, die fast raffinierte Ausbeutung einer bestimmten Technik deutet auf eine starke, durch Generationen sich fortpflanzende ununterbrochene Tradition, die zuletzt zu einer durch Vererbung von Geschlecht zu Geschlecht übertragenen zwar einseitigen, aber eben in der Einseitigkeit intensiven Begabung für Handfertigkeitsgeschicklichkeit wird. Aus der Bethätigung dieser Kunst auf ornamentalem Gebiet, auf dem sie zunächst ausschliesslich fruchtbar ward, schält sich allmählich, unter fremdem Einfluss mehr und mehr erstarkend, der Trieb der Nachahmung gegenüber den Lebewesen heraus: er versucht sich zuerst an den heimischen Thierfiguren und geht dann rasch genug zum Menschen über.

Die grössere oder geringere Betonung der menschlichen Figuren in den Kunstschöpfungen steht nicht zum geringsten Theile unter dem Einflusse der Antike. Mitteleuropa wird hier durch eine Linie, die von der Donau über den Main nach der Loire läuft, in zwei Hälften zerschnitten; in der südlichen ist die klassische spät-römische Tradition noch wirksam, in der nördlichen verschwindet

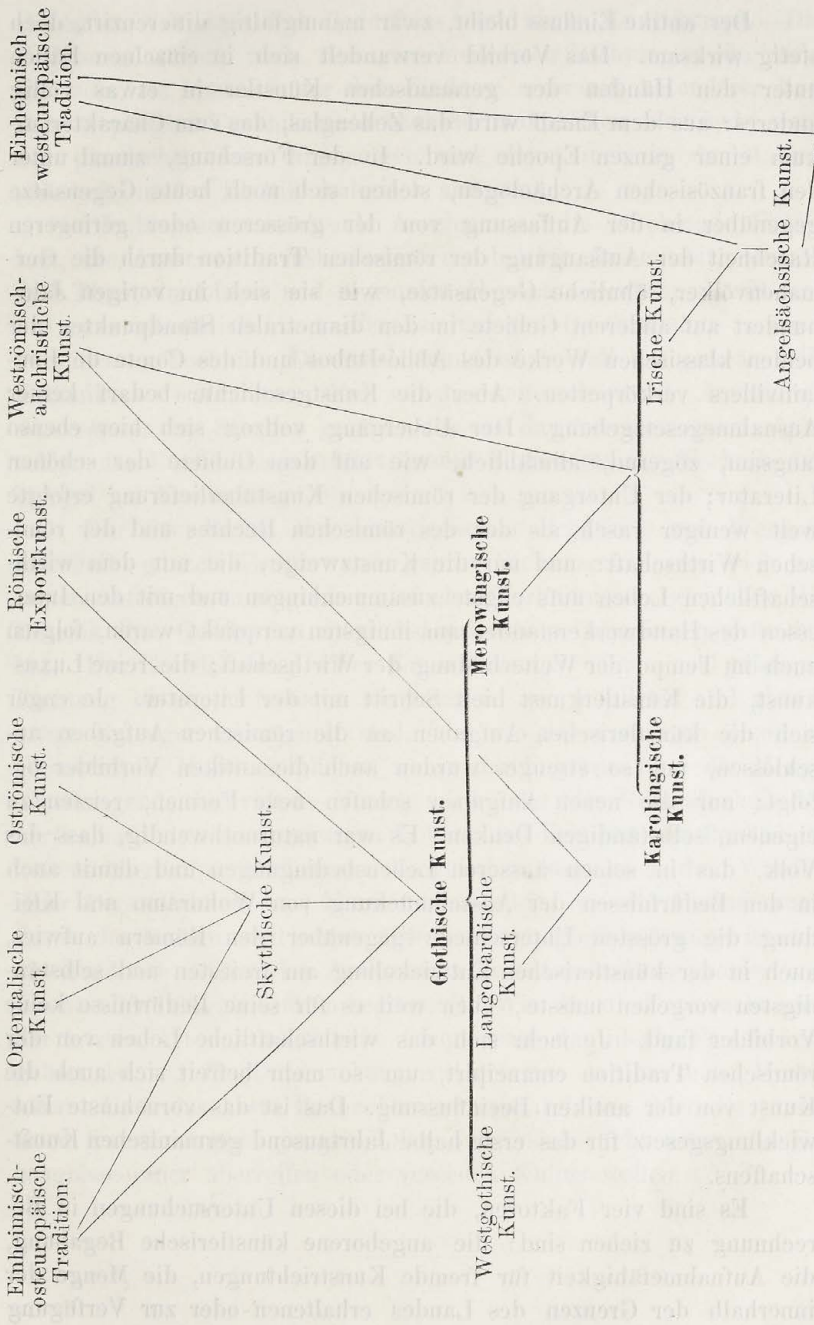
diese fast ganz, dafür tritt an den Küsten der Ostsee der römische Exporthandel in Wirksamkeit, der, zumal in Erzeugnissen der Kleinkunst, die heimische, eben im Entstehen begriffene Industrie beeinflusst. In dem Umfange des jetzigen Frankreichs schliesst sich die Figurenplastik durchweg an die klassische Tradition an; auf den britischen Inseln entwickelt sich gleichzeitig eine ganz autochthone Darstellung menschlicher Gestalten. Die ganze mitteleuropäische Kunst bis zum 10. Jahrhundert lebt von dem Erbtheil der Römer. Die Kunst der festländischen Völker bestand fast ausschliesslich in der Combination antiker Formen und Techniken mit den einheimischen und in der Anpassung der ersteren an die eigenen individuellen Verhältnisse; die Iren und Angelsachsen sind von Anfang an weit schöpferischer: sie sind zur Originalität gleichsam gezwungen, weil ihnen ein geringerer Vorrath von Vorbildern zu Gebote stand. Dass es aber nicht allein der Zwang der Verhältnisse, die gebietende Nothwendigkeit war, die eine einheimische Kunstfertigkeit ins Leben rief und den Mangel der Technik überwand, beweist der grosse Unterschied zwischen Iren und Angelsachsen. Beide stehen unter im Wesentlichen gleichen äusseren Bedingungen. Trotzdem ist das Ergebniss nach drei Jahrhunderten künstlerischer Thätigkeit hier und dort ein durchaus verschiedenes: in Irland eine Blüthe der Plastik und der äusserste Höhepunkt der ornamentalen Virtuosität, dabei ein auffälliger Mangel figürlicher Darstellungen, in England ein Ueberwuchern der figürlichen Darstellungen und ein überströmender Reichthum an Erfindung. Es ist hier der Faktor der künstlerischen Begabung eines Volksstammes in die Rechnung einzusetzen. Die Iren waren ein eminent plastisch, die Angelsachsen ein eminent zeichnerisch begabtes Volk. Ich sage ausdrücklich nicht: malerisch, denn der Farbensinn in der eigentlichen Bedeutung des Wortes ging den Angelsachsen ab, während den Iren das Verständniss für das Zusammenpassen von Complementärfarben in hohem Grade eigen war. Dieser Faktor der künstlerischen Begabung wird leise modificirt durch das Mass der Aufnahmefähigkeit für fremde künstlerische Einflüsse. Dieses Mass war bei den Iren von Anfang an sehr gering, bei den Angelsachsen sehr stark auf den Gebieten, in denen sie sich künstlerisch schwach fühlten — so steht ihre Ornamentik und ihre Monumentalplastik unter irischem Einflusse — auf dem Gebiete ihrer eigentlichen Begabung, der Malerei, war es auf Null reducirt.

Beide Faktoren — der der künstlerischen Begabung und der der

Aufnahmefähigkeit für fremde Formen und Herstellungsweisen — sind am stärksten ausgeprägt bei den Gothen, die dadurch zu Trägern und Vermittlern sowohl der germanischen Stammeskunst wie der von den Völkern der alten Welt überkommenen Kunstzweige im ersten Drittel der behandelten Periode werden. Der mit den genialsten Anlagen ausgestattete Stamm musste auch am ersten auf künstlerischem Gebiete hervortreten. Mit der gleichen Selbstverleugnung und Liberalität, mit der die Gothen später die rechtlichen und staatlichen Einrichtungen der Römer aufnahmen, griffen sie auch nach ihren künstlerischen Ueberlieferungen. Mit dem vierten Jahrhundert beginnt die Periode der Reception der römischen Kunst durch die Germanen, die bis zum achten Jahrhundert währt; das achte, neunte und zehnte Jahrhundert verarbeitet diese Errungenschaften; erst im zehnten Jahrhundert treten dann die Keime einer auf Grund der Verarbeitung der überlebten Formen neu erstehenden Kunst hervor.

Für das südöstliche Europa ist eine ganz bestimmte Aufeinanderfolge von Perioden festgestellt, dem skythischen Stil folgt der gothische, diesem der avarische, diesem der Stil der ungarischen Heidenzeit. Die Gothen tragen den aus vierfacher Mischung — heimische Tradition, oströmische, orientalische Tradition, Beeinflussung durch die römische Exportkunst — entstandenen gothischen Stil nach der Rückkehr an ihre Sitze am Schwarzen Meer durch ganz Mitteleuropa und machen ihn so zum bevorzugten Stil des ganzen Jahrhunderts, zum eigentlichen Völkerwanderungsstil. Sein Einfluss wird auf drei Gebieten vor allem wirksam, auf dem der merowingischen, der langobardischen, der westgothischen Kunst. Die beiden ersten verquicken ihm mit der weströmischen Tradition. Die merowingische Kunst wird die führende, so wie es zwei Jahrhunderte früher die gothische gewesen, sie beeinflusst die ostfränkisch-rheinische Kunst und die irische Kunst, diese wieder die angelsächsische Kunst. Die beiden letzteren vereinen sich aufs neue mit den heimischen Ueberlieferungen, schöpfen aus ihnen neue Kraft, und die angelsächsische überträgt nun ihren Einfluss wiederum auf die Nachfolgerin der merowingischen Kunst, die karolingische Kunst. Diese übernimmt nunmehr die Führerrolle und zwingt ihrerseits wieder die angelsächsische und langobardische in ihren Bannkreis. So lässt sich für die ersten sechs Jahrhunderte der germanischen Kunstthätigkeit ein vollständiger philogenetischer Stammbaum aufstellen.





Der antike Einfluss bleibt, zwar mannigfaltig differenzirt, doch stetig wirksam. Das Vorbild verwandelt sich in einzelnen Fällen unter den Händen der germanischen Künstler in etwas völlig anderes: aus dem Email wird das Zellenglas, das zum Charakteristikum einer ganzen Epoche wird. In der Forschung, zumal unter den französischen Archäologen, stehen sich noch heute Gegensätze gegenüber in der Auffassung von der grösseren oder geringeren Raschheit der Aufsaugung der römischen Tradition durch die Germanenvölker, ähnliche Gegensätze, wie sie sich im vorigen Jahrhundert auf anderem Gebiete in den diametralen Standpunkten der beiden klassischen Werke des Abbé Dubos und des Comte de Boulayvillers verkörperten. Aber die Kunstgeschichte bedarf keiner Ausnahmegegesetzgebung. Der Uebergang vollzog sich hier ebenso langsam, zögernd, allmählich, wie auf dem Gebiete der schönen Literatur; der Untergang der römischen Kunstüberlieferung erfolgte weit weniger rasch als der des römischen Rechtes und der römischen Wirthschaft: und nur die Kunstzweige, die mit dem wirthschaftlichen Leben aufs engste zusammenhingen und mit den Interessen des Handwerkerstandes am innigsten verquickt waren, folgten auch im Tempo der Weiterbildung der Wirthschaft; die reine Luxuskunst, die Künstlerkunst hielt Schritt mit der Literatur. Je enger sich die künstlerischen Aufgaben an die römischen Aufgaben anschlossen, um so strenger wurden auch die antiken Vorbilder befolgt: nur die neuen Aufgaben schufen neue Formen, reizten zu eigenem, selbständigen Denken. Es war naturnothwendig, dass das Volk, das in seinen äusseren Lebensbedingungen und damit auch in den Bedürfnissen der Ausschmückung von Wohnraum und Kleidung die grössten Unterschiede gegenüber den Römern aufwies, auch in der künstlerischen Entwicklung am freiesten und selbständigsten vorgehen musste, eben weil es für seine Bedürfnisse keine Vorbilder fand. Je mehr sich das wirthschaftliche Leben von der römischen Tradition emancipirt, um so mehr befreit sich auch die Kunst von der antiken Beeinflussung. Das ist das vornehmste Entwicklungsgesetz für das erste halbe Jahrtausend germanischen Kunstschaffens.

Es sind vier Faktoren, die bei diesen Untersuchungen in Berechnung zu ziehen sind: die angeborene künstlerische Begabung, die Aufnahmefähigkeit für fremde Kunstrichtungen, die Menge der innerhalb der Grenzen des Landes erhaltenen oder zur Verfügung

stehenden Vorbilder, das Bedürfniss nach neuen Kunstformen. Die Begabung konnte nach den verschiedensten Richtungen hin wirksam sein, sie konnte unter dem Einflusse einer mit besonderer Vorliebe gepflegten Technik mehr nach der malerischen oder mehr nach der plastischen Seite hin neigen und dann auch in der Malerei plastisch, in der Plastik malerisch auftreten.

Die langsam erstarkende Anschauung, die wachsende Fähigkeit, die Aussenwelt, insbesondere die belebte Aussenwelt, Mensch und Thier, in Linien und in runden Formen zu sehen, schafft sich nur ganz allmählich ein Ausdrucksmittel für das Geschaute in einer verfeinerten Technik. Die Anschauung ist überall das primäre, die Technik das sekundäre. Nur wo die weiterschreitende Ausbildung der ersteren ins Stocken geräth oder wo das Anschauungsvermögen selbst eine Rückbildung erfährt, ersetzt Virtuosität der Technik den Mangel an Anschauung.

Die Grundlinien des künstlerischen Schaffens und Werdens innerhalb ganzer Klassen und ganzer Richtungen lassen sich am besten aufzeigen in möglichst einfachen Verhältnissen, gleichwie die Botanik ihre Gesetze an möglichst primitiven Organismen gefunden hat. Die Entwicklung einer Kunstströmung oder einer geistigen Richtung ist am einfachsten klarzulegen, wo möglichst viel gleichartige Erzeuger versammelt sind, und wo das aus ihnen gezogene geometrische Mittel möglichst wenig durch grosse über die Menge hervorragende Individuen irritirt wird oder die Gebundenheit des wirthschaftlichen und geistigen Lebens das Erheben von Persönlichkeiten überhaupt erschwert. Umgekehrt lässt sich das Werden einer Persönlichkeit am klarsten darstellen, wo die Beeinflussung durch das äussere und innere Milieu eine möglichst geringe ist und die Tradition selbst das Aufkommen und Auswachsen grosser und machtvoller Individualitäten begünstigt. Wie für die Untersuchungen der letzten Art das italiänische Cinquecento das ideale Forschungsgebiet ist, so für Untersuchungen der ersten Art das hohe Mittelalter. Und das beste Beobachtungspräparat bilden hier die primitiven Kunstleistungen junger Völker, die sich dicht neben die Erzeugnisse einer überreifen oder vereisten Kultur stellen.

Uebersichtstafel über die Entwicklung  
vom 3.—10.

	Gothische Kunst.		Fränkische Kunst.		Langobardische und
			Metallplastik.	Steinplastik.	Metallplastik.
3. Jh.	Funde von Ostrópataka.				
4. Jh.	Diadem v. Novo-Tscherkask. Funde in der Krim. Funde vom Plattensee. 381 Schatz von Petreosa.			Gallo-römische Skulpturen in Avignon, Compiègne.	
5. Jh.	Goldfund von Nagy-Szent-Miklós. Fund von Apahida. Fund von Vetersfelde.		Fränkische Fibeln und Gürtelbeschläge. 451 Grab des Theodorich in Pouan. 481 Grab des Childerich in Tournay. Tumba d. h. Martin in Tours.	Basreliefs in Dinan, Garin, Arles, Narbonne. Altar von Chartres.	Panzer des Odoaker in Ravenna.
6. Jh.	Denkmäler des avarischen Stiles.		Grabmal des h. Dionysius in St. Denis. Königsbild zu Épinal. Sarkophag mit geometrischen Ornamenten. 556 Sarkophag des St. Lubin zu Chartres. Altäre der provençalischen Schule von Rodez, Sauvian, Roussillon, Peilhan.		Ravennatische Goldschmiedearbeiten.
7. Jh.		Werke des h. Eligius. 622 Becher von Chelles. Becher von Gourdon und Nancy. Thronessel Dagoberts. Reliquiare von Saint-Maurice, Sens etc. Reliquientafeln von Conques.	Sarkophag im Mus. Carnavalet, in Bourges, von St. Germain-des-Prés, St. Vincent. 676 Altar aus Ham in Valognes.	620 Schatz zu Monza. Kronen von Guarrazar u. Guadamur. 631 Krone Suintillas. 672 Krone Recceswinths.	
8. Jh.		Reliquiare in Berlin, in Conques etc. Metallarbeiten in Fulda, St. Wandrille, Tours.	Sarkophag vom Montmartre. Relief in Mainz. Basreliefs in Hubinne.	Goldene Grabkreuze zu Cividale und Civezzano. 680 Goldschatz der Sammlung Rossi.	
9. Jh.	Denkmäler der ungarischen Heidenzeit.		Gussarbeiten von Aachen. Reiterfigur Karls d. Grossen. Tragaltäre Ludwigs des Frommen, Karls d. Kahlen, Arnulfs (in München). Antependien und Reliquien-schreine zu St. Gallen, St. Denis, Fulda, Reims, Tours.	Skulpturen in Ingelheim, Sauer-Schwabenheim, Bierstadt. 898 Altar in Béziers. Altäre i. Vaucluse, Vienne.	Römische Goldschmiedearbeiten unter Leo III.
10. Jh.		Statuette der Sainte Foy in Conques.			

der Plastik in Mitteleuropa  
Jahrhundert.

	westgothische Kunst.	Irische Kunst.		Angelsächsische Kunst.	
	Steinplastik.	Metallplastik.	Steinplastik.	Metallplastik.	Steinplastik.
			Megalithische Denkmäler.		
		Fragmente im Petriemuseum. Bronzediskus von Monastereven.	Denkmäler m. Oghamschriften.		
		406 St. Patrick-Glocke.	Aelteste Grabsteine mit Schleifenflechtwerk.	Fibeln der Schule von Kent.	
520	Pluteo in San Clemente in Rom.	Armagh-, Birsay-, Fortingallglocken.		Schmucksachen der angelsächs.-fränkischen Kunst.	
				651 Kreuz zu Collingham. Kreuze zu Beckermel, Beuckastle.	
712	Ciborium von Valpolicella.	Kreuzstab St. Patricks. Schreine von Rechra, Dochonna, St. Ronan. Tarajuwel. 780 Thassilokelch.		727 Oratorium König Inas von Wessex. 732 Grabarbeiten Bischof Accas von Hepham. 796 Grab St. Albans.	Kreuze zu Alnmouth, Hackness, Thornhill. Grabstein Königs Eadulfs zu Alnmouth.
750	Pluteo des Ratchis.				
770	Pluteo des Sigualdo zu Cividale.	Schreine St. Patricks, 806 Grab Thuatgalls. Comgalls, Columbas, Adamnans. Grabsteine von Clonmacnois. 892 Grab Suibines.		820 Ring Alstans von Sherburne. 833 Antependium Wiglafs von Mercia in Croyland. Goldarbeiten unter König Alfred. Juwel Alfreds in Ox-ford.	Grabplatten von Forfarshire, Rockland, Bexhill. Kreuze zu Checkley und Ilkley.
	908 Glocke von Cumaschach. Kelch von Ardagh.		914 Kreuz König Flands zu Clonmacnois. 923 Kreuz des Muiredach zu Monastereboice.		Llantwitkreuz. 966 Kreuz zu Margam.

### Nachträge.

Zu S. 7. Der Schatz von Petreosa liegt in der Publikation der Arundel-Society: *The treasure of Petrossa*, London 1869, vor. Vgl. ferner Arneth, *Monumente d. k. k. Münz- und Antikenkabinets zu Wien* S. 13, 85; Ch. de Linas, *Histoire du travail à l'exposition universelle* 1867, p. 103; Br. Keil, die griechischen Inschriften im sog. Schatz des Attila i. *Repertorium f. Kunstwiss.* XI, S. 256. Zur Charakteristik der ganzen Periode: J. N a u e, *die Ornamentik der Völkerwanderungszeit i. Antiqua* 1886, Nr. 1—4.

Zu S. 11. Die Alterthümer von Yekla sind publicirt von Juan de Dios de la Rada y Delgado, *Antiguëdades del Cerro de los Santos en termino de Montealegre, conocidas vulgarmente bajo la denominacion de ‚Antiguëdades de Yecla‘* i. *Museo español de antiguëdades* VI, p. 249, pl. 12—17. Zu vergleichen auch Don Florencio Janér, *De las Alhajas visigodas del Museo Arqueológico Nacional y de otros adornos antiguos* ebenda VI, p. 137, pl. 8. Verwandte Figuren wie im Kaukasus auch bei E. de Ujfalvy de Mezo-Kovesd, *Atlas archéologique des antiquités finno-ougriennes et altaïques de la Russie, de la Sibérie et du Turkestan* (Expédition scientifique française en Russie, en Sibérie et dans le Turkestan vol. VI).

Zu S. 53. Die vorliegende Arbeit war fast fertig gedruckt, als der 3. Band des Jahrbuches für Lothringische Geschichte und Alterthums-kunde erschien, der auf S. 321—344 Neue Untersuchungen über das Alter der Reiterstatuette Karls des Grossen von G. Wolfram bringt. Die Gelegenheit ist in allen wesentlichen Punkten in der oben S. 53—59 gegebenen ausführlichen Widerlegung, die der Verfasser abzuwarten gut gethan hätte, erledigt. Einige Ausführungen Wolfram's, in denen er sich gegen meine Beurtheilung seiner Untersuchung wendet und meine im *Repertorium für Kunstwissenschaft* und in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins gegebenen Gründe nicht völlig richtig anführt, verlangen indessen eine erneute Zurückweisung. Der Verfasser kommt zunächst auf seinen Hauptgrund, den Reichsapfel zurück und führt an (S. 324), in sechs Fällen glaube ich einen Reichsapfel vor der Zeit Karls des Kahlen nachweisen zu können. Das ist eine Verdrehung meiner Worte. Ich habe für die Existenz des Pomums drei Werke herausgegriffen und drei Fälle für das Motiv der Haltung auf dem letzten. Hätte sich Wolfram die Mühe genommen, auch nur ein einziges der letzterwähnten Werke anzusehen, so würde er gefunden haben, dass es sich hier gar nicht um Reichsapfel handelt, sondern um Kronen oder Regna, die aber in der gleichen Form — die Hände unter einem Tuche verborgen — getragen werden. Die angegebenen Fälle sind durchaus nicht die einzigen: ich nenne beispielsweise noch in Ravenna S. Apollinare nuovo, das Battisterio Ursiano, in Rom S. Teodoro, S. Cosma und Da-

miano, S. Cecilia, S. Stefano rotondo, S. Lorenzo in Campo Verano, die Kathedrale von Parenzo mit ihren Mosaiken. Die von mir hierfür gleichfalls angeführte Kuppelmosaik in Aachen beanstandet Wolfram. Diese Kuppelmosaik aber mit den späteren Einfügungen durch Otto III., auf denen Leo und Karl dargestellt waren, in Verbindung zu setzen, geht nicht an, denn eben diese Kuppel enthielt eine ganz andere Darstellung, Gottvater mit den 24 Aeltesten. Auch diese Darstellung findet nicht Gnade vor Wolfram: er citirt Dohme, „dessen Kritik sich durch keine Begeisterung bestechen lässt“, der die Abbildungen für Fälschungen des Italiäners Ciampini erklärt hat. Leider liegt aber hier ein Irrthum von Dohme zu Grunde, der längst von Fr. Fr. Leitschuh (Der Bilderkreis der karolingischen Malerei S. 55) nachgewiesen worden ist. Und endlich bildet der nach einer Zeichnung des Propstes Vanderlinden angefertigte Stich Ciampinis schon längst nicht mehr die einzige Quelle für die Aachener Mosaik, seit 1871 bei Entfernung des Kalkputzes die braunen Vorzeichnungen für die Mosaik zum Vorschein gekommen sind, die gerade im Gegensatz zu Ciampini die sakrale Haltung der Kronen zeigten. Es dürfte doch nicht ganz unbekannt sein, dass über die Aachener Mosaik einer der ersten französischen Archäologen, Barbier de Montault, ein eigenes Buch geschrieben hat, das bereits 1872 ins Deutsche übersetzt worden ist. Und will man ein noch näher auf Karls Regierungszeit zu fixirendes Werk: der Codex aureus von S. Emmeram, der die gleiche Darstellung wie die Aachener Mosaik enthält (publicirt von Cahier und Martin und neuerdings bei L. v. Kobell) ist vor Kurzem durch J. v. Schlosser als die genaue Kopie eines verlorenen Alkuinevangeliars erwiesen worden (Sitzungsber. der Wiener Akademie der Wissenschaften CXXIII, II, S. 107).

Was dann die drei von mir gewählten Beispiele für die Existenz des Pomums angeht, so ist die an erster Stelle genannte Elfenbeinpyxis oben S. 112 von mir näher als eine merowingische Arbeit des 7. Jh. gekennzeichnet worden. Wolfram würde seine Hypothese, „dass sie recht wohl aus Byzanz selbst importirt oder von byzantinischen Händen gefertigt sein kann“, nach einem einzigen Blick auch nur auf den Abguss oder die Abbildung wohl selbst nicht aufgestellt haben. Auf der Abbildung des Utrechtsalters sieht Wolfram in dem Pomum „wahrscheinlich einen perspektivisch verzeichneten Rockärmel“. Das ist etwas, was sich nicht beweisen lässt, wenn man nicht richtig sehen will. Der Schreiber des Cod. Harl. 603 sah jedenfalls besser: er zeichnete in der Kopie einen Reichsapfel. Als drittes Beispiel habe ich den Cod. 386 (364) der Bibl. comm. zu Cambrai angeführt. Wolfram will ihn nicht gelten lassen, weil Janitschek, „der die Handschrift untersucht hat“ ihn in die 2. H. d. 9. Jh. weise. Das ist wiederum falsch. Janitschek hat die Handschrift nie gesehen und urtheilt, wie er ausdrücklich sagt, nur nach Durieux. Und endlich ist die Handschrift von Cambrai das genaue Gegenstück der Apokalypse der Trierer Stadtbibliothek (Cod. C. 31), die übereinstimmend von Lamprecht (Initialornamentik S. 26), Frimmel (Die Apokalypse i. d. Bilderhandschriften d. Ma. S. 16) und zuletzt

Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei S. 45) selbst an das Ende des 8. Jahrhunderts gesetzt worden ist. Genügt aber Wolfram diese Handschrift noch immer nicht, so kann ich noch auf das karolingische Evangeliar, Cod. 327 (309) zu Cambrai verweisen, für dessen Datirung ich mich auf die Autorität von Delisle (*L'évangélaire de Saint-Vaast d'Arras* p. 13) stützen kann. Das grosse Widmungsbild auf fol. 16<sup>b</sup> zeigt hier in der Mitte eine Figur, von Molinier im *Cat. gén.* des man. des bibl. publ. de France XVII, p. 122 richtig als empereur angesprochen, die in der Rechten ein langes Stabscepter, in der Linken aber einen goldenen Reichsapfel hält.

Der Beweis mit dem Reichsapfel ist Wolfram missglückt. Da geht er nun in seiner neuesten Arbeit von der linken Hand zur rechten über, vom Reichsapfel zum Schwert, und sucht nachzuweisen, dass vor dem 14. Jh. keine Darstellung bekannt sei, die den König mit Schwert und Apfel zeichne (S. 333) — eine Behauptung, die übrigens unrichtig ist — dass die Darstellung eines Königs mit aufgerichtetem Schwert in der Hand für die karolingische Zeit ein Anachronismus sei (S. 335). Hier begegnet nun aber Wolfram das Unglück, dass er für alt hält, was überhaupt nicht alt ist und einen Kampf gegen Windmühlenflügel führt: denn was aus'm Weerth und ich bereits früher geäußert und woran Wolfram nicht glauben will, dies Schwert, worauf Wolfram seinen Beweis gründet, ist eine moderne Ergänzung von Alexander Lenoir. Die Oeffnung in der geballten Hand weist vielmehr auf ein langes Scepter. Dass die silberne Statuette in Metz, die Meurisse de même figure nennt, im Jahre 1682 einen Degen in der Hand geführt, beweist doch gar nichts, denn über deren Alter wissen wir nichts, und Wolfram selbst hat es wahrscheinlich gemacht, dass sie erst nach 1567 entstanden sei.

Die Metzger Statuette im Musée Carnavalet trägt aber überhaupt seit Jahren schon kein Schwert mehr — die ungeschickte Ergänzung ist entfernt worden. Ich kann nicht umhin, einige Bedenken zu hegen, ob der Verfasser zweier Arbeiten über dies Bild es überhaupt für nötig gehalten, das Original in Paris selbst zu diesem Zwecke anzusehen. Auf S. 8 der ersten Brochüre giebt er selbst den Mangel an Autopsie zu, die Wiederholung des dort ausgesprochenen Urtheils auf S. 330 der zweiten Arbeit schliesst ein Studium des Originals aus. Zur urkundlichen Bestätigung füge ich aus einem an meine Adresse gerichteten Briefe vom 25. März 1892 vom Conservator des Musée Carnavalet, Herrn Jules Cousin, der — im Gegensatz zu Wolfram — das Original zwei Jahrzehnte lang fast täglich vor Augen gehabt, das folgende Gutachten bei:

*L'épée très-grossièrement martelée et trop large a été ajoutée du temps d'Alexandre Lenoir, vers 1810—1820. Elle est d'un bronze beaucoup plus rouge que la statuette. Elle s'est trouvée détachée dans l'incendie de 1871, dont la statuette a beaucoup souffert, et nous ne l'avons pas remise. Je crois qu'on a eu tort de la reproduire dans le moulage en bronze. Cette main devait porter un sceptre et non un glaive.*

Je viens de répondre pour la composition du bronze de l'épée tout différent de celui de la statuette. J'ajouterai que le bronze du cavalier et celui du cheval sont identiques. Le cavalier est fixé sur le cheval par une brochette intérieure non apparente, mais dont on peut constater la présence, la statuette ayant été presque désarçonnée par le feu.

Die weiteren falschen Anschauungen von der karolingischen Kunst, auf denen Wolfram aufbaut, glaube ich übergehen zu können. Der Verfasser operirt mit einer völlig unrichtigen Vorstellung von der Continuität der künstlerischen Ueberlieferung. So kommt er S. 336 sogar dazu, den Umstand, dass der Biograph Karls, Einhard, die Statuette nicht erwähnt, als Grund gegen eine karolingische Provenienz anzuführen. „Und der Mann (Einhard) sollte kein Wort übrig haben für die höchste Leistung seiner Zeit auf dem Gebiete der Metalltechnik!“ Hätte Einhard überhaupt Kunstwerke nennen wollen, so hätte er unter den oben S. 45 ff. angeführten Monumentalschöpfungen der fränkischen Metallurgie nur zu wählen gehabt, die in ihrer überreichen Ausschmückung mit getriebenen und gegossenen Figuren ganz andere Leistungen repräsentirten als die fushohe Statuette. Sie steht unter den erhaltenen Werken in der frühkarolingischen Kunst einzig da, wie ich schon früher (Portraitdarstellungen Karls d. Gr. S. 61) gesagt — das berechtigt aber nicht zu solch übertrieben aufgebauchten Vorstellungen. Die oben gegebene knappe Zusammenstellung von Werken der Metallplastik führt ja nichts weniger als ihre Gesammtheit auf — wie gross die Masse an kleineren Gusswerken von der Grösse unserer Statuette, Aquamanilen, eucharistischen Gefässen etc. auf einem eng begrenzten Gebiet in der karolingischen Aera war, das zeigt ein Blick auf die Zusammenstellung von Nachrichten, die der Abbé Dehaisnes im zweiten Bande seiner *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle* gegeben hat. Wenn Wolfram dann dies Argumentum ex silentio dem positiven Beweis als gleichwerthig zur Seite stellt, so kann ich dem nur beistimmen — mit seinem „positiven Beweise“ steht dies Argument allerdings auf der gleichen Stufe.

Auf S. 343 verwahrt sich Wolfram noch gegen mein Urtheil über seine Interpretation der Stelle in den Metzger Protokollbeschlüssen. Ich meine, wenn man aus den *magistris fabricae*, „ceux qui par cydevant ont eu commission de faire faire“ eine moderne „Kommission“ macht, die, wie der Verfasser drei Zeilen tiefer sagt, aus „feingebildeten Domherren“ bestehe, so ist der von mir gebrauchte Ausdruck „einer ziemlich freien Uebersetzung“ ein sehr milder.

Wolfram führt unter seinen Eideshelfern auch den hochverdienten Metzger Dombaumeister Tornow an. Tornow verwahrt sich nun aber in einem offenen Schreiben an Wolfram in geharnischten Ausdrücken gegen die Art und Weise, wie er in die Polemik hineingezogen worden. Ich glaube, Wolfram wird mir Dank wissen, wenn ich auf die Wiedergabe dieses mir ausdrücklich zur Benutzung übersandten Dokumentes verzichte. Es schliesst mit den Worten: „Bin ich auch gern geneigt, den Ausdruck der in Ihrer (Wolframs) obigen Behauptung liegenden Un-



richtigkeit für einen unbewussten zu halten, so kann ich doch andererseits nicht umhin, aus dem mehr als geringen Masse der Gründlichkeit, mit welchem Sie hiernach von der Befassung meinerseits mit dieser Frage Kenntniss genommen haben, einen Schluss zu ziehen auf den Werth der von Ihnen Ihrerseits hergeleiteten Schlussfolgerungen in dieser Angelegenheit.“

Es ist kaum nöthig, noch weitere Autoritäten ins Feld zu führen — aber ich möchte Wolfram noch einige Namen nennen: Marignan, der Redakteur des *Moyen âge*, nennt die Figur „de l'époque sans nul doute carolingienne“. Jules Cousin schreibt mir: „Nous tenons ici cette image de Charlemagne bien carolingienne. L'hypothèse d'une oeuvre de la renaissance ne me parait pas soutenable vu la raideur et la naïveté du groupe cheval et cavalier. La recherche malhabile de l'imitation de l'antique est évidente, le style barbare saute aux yeux; et tous les témoignages matériels viennent à l'appui de l'attribution“. Alfred Darcel, der Direktor des Clunymuseums in Paris, schreibt mir unter dem 7. März d. J. — gleichfalls nach der zweiten Wolfram'schen Arbeit —: „Je ne crois pas soutenable l'opinion, qui veut, que la statue équestre du Charlemagne de Metz soit des commencements de la renaissance.“ Und Tornow schreibt unter dem 10. Februar d. J.: „Es gereicht mir zur besonderen Befriedigung, Ihnen die Mittheilung machen zu können, dass ich gegenwärtig mehr als zuvor davon überzeugt bin, dass wir es in unserer Statuette mit einem Erzeugnisse karolingischer Kunstthätigkeit zu thun haben“. Damit glaube ich die Akten über den Fall Wolfram schliessen zu können.

Zu S. 101. Der Sarkophag von Charenton (Cher) ist publicirt i. d. *Mélanges d'archéologie et d'histoire* III, pl. 7 und bei Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, pl. XV, p. 55 mit Litt.-Angabe.

Zu S. 125. Dem Elfenbein in Brüssel lässt sich als gleichfalls angelsächsische Arbeit noch anreihen das Kästchen aus Wallrosszahn im Britischen Museum, das aus Auzon, Haute-Loire stammt (D. H. Haigh, *The conquest of Britain by the Saxons*, London 1861, p. 42; George Stephens, *Old-Northern Runic Monuments*, London 1866, I, p. 470 mit Abb.; *Palaeographical society* II, pl. 228, 229). Das einzig dastehende reiche Werk gehört dem 8.—9. Jh. an und enthält in niedrigem, ausgestochenen Relief, das stilistisch der Brüsseler Tafel nahesteht, die Auffindung von Romulus und Remus, die Eroberung Jerusalems durch Titus, die Geschichte Johannis des Täufers, die Anbetung der drei Könige, endlich die Erstürmung einer von einem Helden Namens Aegili erstürmten Burg — ein Compendium der Geschichte. Die Runeninschriften lauten: oþlæun neg romwalus and reumwalus twægen gibroþær a fœddæ hia wulif in romæcæstri. — Her fegtap titus end giuþeasu hie fugiant hierusalim afitators. — Hronæs ban fise flodu ahof on ferg en berig warþ gasric grorn þær he on greut giswom. Von der letzten Seite nur die Inschrift: drygyþ swif[c] erhalten.