

7. Die Reiter-Statuette Karls des Grossen aus dem Dom zu Metz.

Hierzu Taf. III—VI und 10 Holzschnitte.

Durch die Abbildungen in verschiedenen für das grosse Publikum bestimmten französischen illustrierten Werken¹⁾ wurde zuerst die Aufmerksamkeit auf eine im städtischen Museum von Paris, dem Musée Carnavalet, seit einigen Jahren befindliche kleine Bronze-Statuette, angeblich Karls des Grossen gelenkt. Dieselbe in Deutschland bekannt zu machen, war der im Jahre 1880 erschienenen Deutschen Geschichte von L. Stacke vorbehalten, welche Band I, Seite 192 eine Abbildung des merkwürdigen Denkmals mit Hinzufügung der wenigen Worte gibt:

„Früher im Domschatz zu Metz, später angekauft von der Stadt Paris, im Juni 1871 wiedergefunden unter den Brandtrümmern des Hôtel de Ville, jetzt im Museum Carnavalet zu Paris.“

Diese kurze Notiz genügte, um den für die ihm unterstellte Restauration des Domes zu Metz so lebhaft und erfolgreich thätigen Kaiserlichen Bezirks-Baumeister, Herrn Tornow, zu veranlassen, sowohl nach dem Zusammenhang des Denkmals mit dem Dom zu Metz zu forschen, wie auch dessen Nachbildung für denselben als Ersatz des verlorenen Originals bei der Kaiserlichen Regierung für Elsass-Lothringen zu beantragen. Herr Tornow theilte am 9. December 1882, am Geburtstage Winckelmann's, zu Bonn in einem Vortrage die durch urkundliche Zeugnisse beglaubigten Thatsachen mit, dass im Domschatz zu Metz sich wirklich früherhin eine Reiter-Statuette Karls des Grossen von Bronze befand, welche am Todestage des Kaisers, am

1) Bordier et Charton, Histoire de France 1859/60, Gazette des beaux-arts 1865, Tome XIX, S. 427, Havard, L'art à travers les moeurs. Paris 1882. Nachträglich erfahre ich durch freundliche Mittheilung des Herrn Albert Lenoir in Paris, dass sein Vater im Jahre 1828 schon „Planche IX des monuments du moyen-âge dans l'atlas géographique et historique de la France“ eine Abbildung gegeben habe. Das Werk ist mir unbekannt geblieben.

28. Januar, während des Anniversariums auf dem Lettner, umgeben von vier brennenden Kerzen, aufgestellt wurde.

Auf den besonderen Wunsch des Herrn Tornow schloss ich seinem Vortrage eine historisch-kritische Prüfung des so plötzlich in den Vordergrund tretenden Kunstwerkes an und legte dar, dass die Statuette im Museum Carnavalet auch wirklich dieselbe sei, welche bis zur französischen Revolution in der Cathedralkirche zu Metz war.

Ueber die Zeit der Entstehung liess sich ein eingehendes und begründetes Urtheil jedoch erst nach Anschauung und Prüfung des Originals fällen¹⁾. Seine Excellenz der Kaiserliche Staatssekretär Herr von Hofmann in Strassburg betraute mich deshalb mit dem Auftrag einer Untersuchung desselben, zu welchem Zweck ich mich im August 1883 nach Paris begab. — Was ich zur Geschichte und zur kritischen Würdigung des eigenartigen Denkmals festzustellen vermochte, theile ich im Folgenden mit.

Geschichte des Denkmals.

Die älteste Notiz, welche mir über die ehemals im Dom zu Metz befindliche Reiter-Statuette Karls des Grossen zu Gesicht gekommen ist, befindet sich in dem Werke von Meurisse über die Bischöfe von Metz aus dem Jahre 1634²⁾. Der Verfasser erzählt, Karl der Grosse werde als der Gründer des Domes angesehen und führt die Geschenke an, welche der Kaiser der Domkirche machte. Dann heisst es weiter:

„Il se garde dans la même cathédrale une petite statue d'argent
 „et à cheval de ce grand empereur, que le coustre porte du grand
 „autel au lectrier les jours solennels, où elle demeure pendant
 „qu'on chante la grande messe, depuis Hymne de glorification
 „jusques à la communion: après quoi il la reporte sur le même
 „autel; un autre chanoine marchant toujours devant avec un an-
 „cien bâton de son maître-d'hôtel, dont la pomme, qui est au bout,
 „et la poignée sont couvertes de lames d'or, dessus lesquelles on
 „lit encore cette écriture gravée en viels caractères: Sum Pan-
 „dulfi principis. Et le jour de son obit on met une autre petite
 „statue de bronze et de même figure sur le même lectrier, qui
 „demeure là depuis les vigiles, qui se chantent le jour précédent,

1) Jahrb. LXXIV, S. 209.

2) Meurisse, Histoire des Evêques de l'Eglise de Metz. 1634.

„jusques à la fin de la messe. Et cette statue est accompagnée
 „de quatre cierges, qui brûlent nuit et jour.“

Dieselbe Notiz erscheint dann wieder abgedruckt in der „Histoire de Metz par les Bénédictins“. 1769. II, 526. — Nach einem Schatzverzeichniss von 1682 gibt dann Bégin¹⁾, der neueste Geschichtschreiber der Cathedrale, folgende Nachricht:

„N^o 19. Une statuette équestre, en vermeil, représentant Charle-
 „magne, l'épée à la main. Aux grandes fêtes, on exposait cette
 „effigie sur le lutrin, dans le milieu du chœur. Elle y restait
 „depuis le Gloria in excelsis jusqu'à la communion, après quoi le
 „coustre précédé d'un chanoine tenant à la main un bâton d'ivoire
 „la replaçait sur l'autel d'où il l'avait tirée.

„N^o 20. Une statuette équestre du même empereur, en
 „bronze doré, qu'on exposait également sur le lutrin depuis le
 „28. janvier pendant l'office des morts jusqu'au lendemain après la
 „grande messe célébrée pour le repos de son âme. Quatre cierges
 „brûlant 36 heures éclairaient cette figurine.“

Aus diesen urkundlichen Zeugnissen²⁾ geht nun hervor, dass sich mindestens bis zum Jahre 1682 im Dom zu Metz noch zwei Reiter-Statuetten Karls des Grossen befanden: die eine von vergoldetem Silber (en vermeil), die andere von vergoldeter Bronze. Beide dienten dazu, an besonderen Festtagen auf dem Lettner aufgestellt zu werden.

Die für unsere Untersuchung allein in Betracht kommende jener beiden Reiter-Statuetten ist die letztere von vergoldeter Bronze, welche am Todestage Karls, umgeben von vier brennenden Lichtern, auf dem Lettner aufgestellt wurde.

Der auf Kosten des Domherrn Martin Pinguet 1522—24 erbaute, Chor und Langhaus von einander trennende Lettner³⁾ kam im Jahre

1) Bégin, Histoire de la cathédrale. Metz 1842.

2) Es ist mir nicht gelungen festzustellen, wo sich der Original-Text des Metzger Schatz-Verzeichnisses befindet. Herr Bégin war die Erinnerung an die benutzten Quellen, wie er mir versicherte, entschwunden. Das Bezirks-Archiv in Metz besitzt jenes Verzeichniss nicht. Das städtische Archiv führt keinen Auskunft ertheilenden Catalog seiner Urkunden. Es bleibt zu vermuthen, dass Bégin seine Mittheilung einer Handschrift der Metzger Bibliothek entnahm; da er jedoch deren Nummer nicht angibt, sind auch hier Nachsuhungen kaum ausführbar.

3) Bégin, I, S. 221.

1764 zum Abbruch, als der Architekt Blondel den Chor in die Vierung hinein vergrösserte, um mehr Raum für die Sitze der Domherren zu gewinnen.

Das mit religiöser Verehrung umspinnene Bildwerk des Kaisers Karl verschwindet dann mit der Verschleuderung der Domschätze während der französischen Revolution, und über seine Schicksale entbehrten wir bis dahin aller Nachrichten. Indessen dürfte es mir gelungen sein diese Schicksale aufzuhellen.

Einer der wenigen Männer, welche zur Zeit der französischen Revolution die Kunstdenkmäler in Frankreich vor der Wuth der Bilderstürmer schützten, war Alexander Lenoir, der Begründer der Sammlungen der Ecole des beaux-arts in Paris. Dieser hervorragende Gelehrte befand sich im Jahre 1807 in Metz, entdeckte dort bei einem Apotheker die Bronze-Statuette Karls des Grossen aus dem Domschatz, und kaufte dieselbe persönlich an. Als Alexander Lenoir 1839 starb und bei der Auction seines Nachlasses nur ein Gebot von 800 Francs auf die Statuette erfolgte, zog die Familie sie zurück, und Albert Lenoir, der durch seine Statistique monumentale de Paris hochverdiente Sohn des Verstorbenen und noch heute Secrétaire perpétuel der Ecole des beaux-arts, bewahrte dann mehrere Jahre hindurch dieselbe, bis sein Bruder und Miterbe einen gelegentlichen Verkauf für 3000 Francs vollzog. Die letzte Privatbesitzerin des wandernden Kunstwerkes war eine Engländerin, Madame Evans-Lombe, welche es 1867 der Pariser Weltausstellung anvertraute. Im Catalog der Histoire du travail et monuments historiques finden wir unter No. 1670, Seite 104 die Bezeichnung: „Statuette équestre de Charlemagne, couronné, vêtu d'un manteau, chaussé de souliers par-dessus des chausses à jarretières, portant le glaive et le globe. Bronze doré. Cette statuette, que possédait le trésor de la cathédrale de Metz, était posée sur le lutrin pendant la messe anniversaire de la mort de Charlemagne.“

Nicht lange nach der Pariser Weltausstellung kam die Sammlung der Madame Evans-Lombe zum Verkauf. Die Stadtgemeinde von Paris erstand nun um den Preis von 5000 Francs das kleine Reiterbild und stellte es vorläufig in einem Nebenbau des Hôtel de Ville auf, in welchem sich die Administrations-Bureaux befanden. Unter den Brandtrümmern dieses Gebäudes 1871 wieder hervorgezogen, gelangte es endlich an seinen jetzigen Aufbewahrungsort im ehemaligen Palais der Frau von Sevigné, dem städtischen Musée Carnavalet.

Würdigung des Denkmals.

Der erste Eindruck des kleinen, 24 Centim. hohen, wirkungsvollen Monuments (Taf. III) wird gestört durch die daran stattgehabten Veränderungen. Dass vor etwa 30 Jahren der Pferdeschweif abgebrochen und durch eine Reparatur wieder befestigt wurde¹⁾, ist von geringerer Bedeutung, als die entstellende Zuthat des ganz modernen Schwertes, welches der kaiserliche Reiter in seiner rechten Hand emporhält²⁾. Den Beweis seines modernen Ursprungs würde schon die an der linken Seite der Figur herabhängende Schwertscheide von abgerundeter altgallischer Form liefern, welche entfernt nicht zu dem breiten und langen Richtschwert späterer Gestaltung passt. Ja, die Analogien fränkischer Königs-Bilder in gleichzeitigen Handschriften rechtfertigen sogar durchaus die Annahme, dass der dargestellte Herrscher in der zum Tragen eines Gegenstandes zusammengehaltenen Hand ursprünglich weit eher ein Scepter als ein Schwert emporhielt³⁾. Wie sehr das Herunterstürzen in den Brand des Stadthauses und die Verglühung im Feuer die Feinheiten der Form zerstört, die ganze Oberfläche der Figur gleichsam hinweggenommen und einzelne Theile derselben stark angegriffen haben, wird besonders deutlich erkennbar an der linken die Weltkugel tragenden Hand. Der Daumen ist vollständig zerdrückt; ebenso die Nasenspitze abgeschliffen und die den Schultermantel auf der rechten Seite der Brust zusammenhaltende Gewandspange weggebrochen. Einzelne durch Gravuren in die Metallfläche angebrachte Verzierungen sind, wie wir weiterhin sehen werden, kaum noch bemerkbar. Von der Vergoldung, welche die ganze Figur nach dem Wortlaute des Schatzverzeichnisses (*statuette en bronze doré*) überzog, findet der suchende Blick nur noch einzelne geringe, aber den Thatbestand vollständig erhärtende Spuren. An die Stelle der Vergoldung ist ein schwarzer oxydähnlicher Ueberzug getreten, welcher auch die Metallfarbe vollständig verbirgt und entstellend wirkt.

1) Albert Lenoir schreibt mir in Bezug darauf: „Pendant que cette statuette était chez moi, je la confiai à un nommé Rondel fils, pour faire une petite réparation à la queue du cheval.“

2) Da neuerdings das Schwert sich aus der tragenden Hand losgelöst hat, dürfte es auf meinen Rath voraussichtlich nicht mehr zugefügt werden.

3) Das von Bégin reproducirte Schatzverzeichniss lässt unter No. 19 die silberne Statuette ein Schwert in der Hand tragen. Ueber die Attribute unseres Bronze-Bildes unter No. 20 gibt dasselbe keine Auskunft.

Ob wir nun in dem kleinen Monument, welches nach der Tradition der römischen Equester-Statuen, wie sie uns z. B. in dem Reiterstandbilde Marc Aurels auf dem Capitol zu Rom vor Augen treten, einen mit Krone, Scepter, Weltkugel und Herrschermantel ausgestatteten Imperator darstellt, Karl den Grossen zu erkennen haben; ob die individuellen Züge der Figur dieser im Schatzverzeichniss von 1682 bereits geäusserten Annahme wirklich entsprechen; ob es endlich ein Bronze-Guss karolingischer Zeit sein kann, diese Fragen bleiben weiterhin zu untersuchen.

Ueber die Person und die Tracht Karls des Grossen sind wir durch den Bericht seines gleichzeitigen Biographen zuverlässig unterrichtet. Einhard beschreibt uns erstere sehr bestimmt, indem er sagt:

„Er war von breitem und kräftigem Körperbau, hervorragender
 „Grösse, die jedoch das richtige Maass nicht überschritt (seine
 „Länge betrug sieben seiner Füsse), der obere Theil des Kopfes
 „war rund, seine Augen sehr gross und lebendig, die Nase ging
 „etwas über das Mittelmaass, er hatte schöne weisse Haare und
 „ein freundliches heiteres Gesicht. So bot seine Gestalt, mochte
 „er sitzen oder stehen, eine höchst würdige und stattliche Er-
 „scheinung. Obwohl sein Nacken dick und zu kurz, sein Bauch
 „etwas herabhängend scheinen konnte, so verdeckte dies das Eben-
 „maass der anderen Glieder. Er kleidete sich nach
 „vaterländischem, nämlich fränkischem Brauch. Auf dem Leib
 „trug er ein leinenes Hemd und leinene Unterhosen, darüber wol-
 „lene Hosen und einen Wams, der mit seidenen Streifen verbrämt
 „war. Sodann bedeckte er die Beine mit Binden und die Füsse
 „mit Schuhen, endlich trug er einen meergrünen Mantel und be-
 „ständig das Schwert an der Seite, dessen Griff und Gehenk von
 „Gold oder Silber waren. Bei festlichen Gelegenheiten schritt er
 „einher in einem mit Gold durchwirkten Kleide und mit Edelsteinen
 „besetzten Schuhen, den Mantel durch einen goldenen Haken zu-
 „sammgehalten und auf dem Haupte ein Diadem von Gold und
 „Edelsteinen. Nur zweimal legte er auf den Wunsch der Päpste
 „Hadrian und Leo römische Tracht an.“

Vergleichen wir nun die Worte Einhards mit der künstlerischen Darstellung, so gelangen wir zu überraschenden Resultaten, indem diejenigen charakteristischen Momente der Körperbildung, welche der Biograph hervorhebt, an dieser thatsächlich zur Anschauung kommen:

Grosse Augen, runder Kopf, breiter Oberkörper, besonders aber der dicke und zu kurze Nacken sind im Bilde nicht zu verkennen. Auch die Nase würde kräftig hervortreten, wenn sie nicht abgeschliffen und durch die Oxydation verkürzt wäre. Gross würde auch die Gestalt sein, denkt man sie sich vom Pferde herabsteigend und aufgerichtet.

Ebenso verhält es sich mit der Tracht. Es ist diejenige, welche Einhard für festliche Gelegenheiten anführt. Bei der aus Schuhen, Hose, Wams und Schultermantel bestehenden Kleidung erblicken wir an den Schuhen die hervorgehobenen Verzierungen, und an den Beinen die eigenartigen fränkischen Binden. Die auf dem Spann von der Spitze an geknöpften Schuhe werden nämlich durch eine unten vierblättrige, oberwärts in ein Dreiblatt übergehende Schmuckkrosette verzierend abgeschlossen, welche an fränkische mit rothen Edelsteinen eingelegte Agraffen erinnert und die wir als die Edelsteine aufzufassen haben, welche Einhard als Schmuck der Festschuhe erwähnt. Seiner Beschreibung entsprechend sind auch die Hosen unter den Knien mit einem Bande durch eine Schleife gebunden, und die eng anliegenden Partien der Unterbeine mit kreuzweis übereinander liegenden Binden umschnürt, welche letztere unter der Agraffe der Schuhe seitlich in eine Schlinge enden. Der unterhalb des Knies unserem Strumpfband entsprechende Gurt ist auf der Statuette deutlicher zu erkennen, weil er reliefartig aus dem Guss hervortritt, während jene das Unterbein umschnürenden Binden jetzt kaum mehr zu ersehen sind, da diese, lediglich durch Gravuren hergestellt, mit der Oxydation der obersten Metalllage im Brande fast gänzlich verschwanden. Aber die Spuren genügen doch vollständig, um dieses von Einhard bekundete, vom Mönch von St. Gallen¹⁾ eingehend beschriebene fränkische Bekleidungsstück festzustellen²⁾. Das von ihm hervorgehobene „Diadem von Gold und Edel-

1) Monach. S. Gall. I, c. 34.

2) Das deutlichste Beispiel dieser Binden gewährt das Bild Kaiser Lothars in der Bibel von S. Paul (vergl. S. 146, Anm. 3) und das weiterhin zu erwähnende Mosaik vom Lateran, welches bezüglich dieses Punktes zu ersehen ist bei Weiss, Kostümkunde des Mittelalters 2. Aufl. II S. 308. In der für Karl den Kahlen von Vivianus geschriebenen Bibel der Pariser Bibliothek (M. Lat. No. 1) haben auf dem Dedications-Blatte mehrere Personen umbundene Hosen. Dieselben Beinkleider trägt der Kaiser selbst auf einem Bilde in dem M. Lat. No. 266 der Pariser Bibliothek. — Die Bibel des Vivianus ist soeben aus dem Nachlass des verstorbenen, um die Geschichte der Miniatur-Malerei so verdienstvollen Grafen Auguste de Bastard veröffentlicht worden: Peintures,

steinen“ findet, wenn man es sich entsprechend den Kronen fränkischer Zeit denkt, wie wir sie als erhaltene Kostbarkeiten in der eisernen Krone zu Monza¹⁾ und den westgothischen Königskronen im Musée Cluny zu Paris²⁾ kennen, abgebildet aber in vielfachen Miniaturbildern auf den Häuptern Karls des Kahlen, Lothars, Basilius II.³⁾, der Ottonischen Kaiser u. s. w. erblicken, auch in dem Stirnreif unserer Statuette seine Bestätigung. Ganz im Stil jener bezeichneten Kronen sehen wir das Diadem besetzt mit grossen runden Edelsteinen, welche stets mit vier kleineren Perlen abwechseln, und überragt von vier Dreiblättern, aus denen sich später die allgemein auftretenden Kronlilien herausbildeten. Endlich fehlt der hervorgehobene Mantel unserem Bilde nicht. Die Art, wie er um den Hals sich anlegt, macht dessen gedrungene Kürze auffällig; auf der rechten Schulter wird er durch eine Gewandspange zusammengehalten, deren Form leider zerstört ist. Der an der betreffenden Stelle nur noch emporragende Stift lässt vermuthen, dass sie in reicher Bildung weit vorstand; ähnlich wie die Langfibeln an den Schultermänteln Valentinians III., auf dem Elfenbein-Diptychon zu Monza⁴⁾, und der zur Rechten Justinians stehenden Hofbeamten des

ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve par le comte Auguste de Bastard. Paris 1883 chez Champion.“ Leider habe ich das Buch noch nicht zu Gesicht bekommen. Es würde mir eine Freude bereitet haben, durch eine eingehende Berücksichtigung das Andenken an den Verstorbenen zu ehren.

1) Die neueste und zugänglichste Abbildung befindet sich ebenfalls in Stacke's Deutscher Geschichte I, S. 174.

2) Ferd. de Lasteyrie, Description du Trésor de Guarrazar. Paris 1860. Vergl. Labarte, Histoire des arts industr. Album. Pl. XXXII.

3) So die Kronen des byzantinischen Kaiser Basilius II. (976—1025) in einem Psalter der Marcus-Bibliothek in Venedig; des Königs Karl des Kahlen (840—877) in einem gleichzeitigen Gebetbuch desselben im Museum des Louvre (beide Miniaturen abgebildet bei Labarte, Tafel LXXXV und LXXXIX); Kaiser Lothars in der Bibel von S. Paul in Rom, abgebildet bei Agincourt, Malerei Taf. 40, Louandre, Les arts somptuaires 1857. Auf dem (S. 145 Anm. 2) angeführten Blatte im Codex Vivianus halten aus der Höhe die Personificationen von Frankreich und Aquitanien dieselben Kronen herab. Für die Ottonischen Kaiser vergl. man besonders die Kron-Reifen auf den Häuptern Ottos I. und II. in einem im Hause Trivulzio in Mailand bewahrten Elfenbein-Relief aus dem X. Jahrh. (Gori, Thes. diptych. III, S. 15, vgl. darüber Rumohr, Ital. Forschungen I, 229); ebenso die Kronen Ottos II. und der Kaiserin Theophanu auf dem bekannten Elfenbein-Relief im Musée Cluny u. s. w.

4) Bei Gori, Thes. dipt. II, Taf. VII; Labarte, Hist. des arts industr. Album I, Taf. II.

Mosaiks von S. Vitale zu Ravenna¹⁾. Ueber Haar und Bart geht Einhard kurz mit den Worten hinweg, dass sie schön und weiss seien. Fredegar nennt die Frankenkönige wegen ihrer Haartracht „die gelockten Könige“. Unser Bildwerk zeigt künstlich gekräuselte Locken unterhalb der Krone rund um das Haupt gelegt. Ungelockt, ihrer Kräuselung entzogen, würden diese Haare lang herabhängen. Der Bart ist auf den Schnurrbart beschränkt, eine Sitte, der Kaiser Lothar, wie Karl der Kahle auf den angeführten Bildern durchgängig folgen. Es ist offenbar Sitte der Zeit²⁾.

Als Resultat dieser Vergleichung ergibt sich demnach, dass die Beschreibung, welche Einhard von seinem kaiserlichen Herrn liefert, in keiner Weise der Darstellung des kleinen Reiter-Standbildes widerspricht.

Ebenso wenig werden sich aber auch Widersprüche aus der Vergleichung mit den anderweitig noch erhaltenen Kunstdarstellungen des Kaisers ergeben.

Vergleichung der Statuette mit den sonst vorhandenen Darstellungen Karls des Grossen.

Von vornherein sollte man glauben, dass es nicht schwierig sein könnte, aus dem Vergleich mit karolingischen Münzen, Siegeln und alten Kunstwerken die Identität der Person des grossen Karl und seiner Darstellung aus dem Dom zu Metz festzustellen. Indessen wissen die Münzkundigen dieser Zeitperiode sehr wohl, dass hier weder Siegel noch Münzen ein Ergebniss liefern können, weil die damaligen Herrscher für erstere entweder lediglich Monogramme oder antike Gemmen benutzten, bisweilen sogar solche mit den Köpfen ganz anderer Personen, römischer Kaiser und idealer Gestalten³⁾; letztere auf dem Avers zwar

1) Garrucci, Storia dell' arte cristiana Taf. 265, 2; Weiss, Kostümkunde, 2. Aufl. Taf. II zu S. 36; Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters u. s. w. 2. Aufl. Taf. 3 und 4.

2) Vergl. Karl den Kahlen im Cod. Vivianus, ebenso Lothar in den angeführten Handschriften von Paris und Rom. Hierzu kommen die von Woltmann, Geschichte der Malerei I, S. 207 citirten Manuscripte.

3) Sickel, Urkunden der Karolinger. Wien 1867/68. Bei Stacke findet sich (I, S. 197) eine Urkunde Karls des Grossen mit einem antiken Kopf im Siegel. Einer der ältesten unter den erhaltenen Siegelstempeln jener Zeit ist die Gemme mit Porträt und Namens-Umschrift Kaiser Lothars, des Sohnes

mitunter einen Profilkopf mit der Umschrift des Kaisers zeigen, in dessen ohne Porträttreue, ja in seltenen Fällen nur mit der Absicht diese zu geben. Bei Stacke, auf dessen Buch wir wiederum zurückgreifen, weil dasselbe in Aller Händen ist, sehen wir eine bis dahin nicht veröffentlichte Silbermünze des Berliner Museums (S. 196), welche einen nach rechts schauenden lorbeerbekränzten Profilkopf zeigt. Das Münzcabinet in Paris besitzt zwei ähnliche Exemplare¹⁾ karolingischer Münzen: sie zeigen unbärtige lorbeerbekränzte Profilköpfe ohne bestimmten Character, die man ohne Weiteres von irgend welchen gerade vorliegenden römischen Kaisermünzen übernahm. Man könnte ebenso gut jeden anderen Namen wie denjenigen „Karolus imp. aug.“ diesen Bildnissen beigefügt haben. Die Werthlosigkeit dieser Münzen als Porträtbilder geht auch aus ihrer totalen Verschiedenheit unter einander hervor. Von den beiden Pariser Exemplaren ist der eine Kopf jugendlich idealisirt (No. 68), der andere älter und barbarischer (No. 67). Eine annähernde allgemeine Aehnlichkeit gewährt allenfalls eine Bleibulle, welche das Pariser Cabinet neuerdings erwarb, und die weiterhin noch nicht bekannt sein dürfte²⁾. Sie zeigt auf dem Avers einen jugendlichen, nach rechts schauenden Profilkopf mit kurzem Haar, Lorbeer-

Ludwigs des Frommen, im sogenannten Lotharkreuz zu Aachen, abgebildet in meinen Kunstdenkmälern Taf. XXXIX, 1. Desgl. S. 34 in Bock's Pfalzkapelle Karls des Grossen.

1) Eine der Pariser Münzen veröffentlichte Adr. de Longpérier in seiner Notice des monnaies françaises, composant la collection de M. de Rousseau. Paris 1848. Daraus übernommen Cappe S. 184, No. 845. Man vergl. Goetz, Deutschlands Kaiser-Münzen (1827) Taf. III, Gatterer, Diplomantik (1798) Taf. IX, 2 u. s. w. Die Siegel vergl. bei Sichel a. a. O.

2) Für die Erlaubniss, die Bleibullen abbilden zu lassen, sage ich dem Conservator des Pariser Münzcabinets, Herrn Chabouillet, verbindlichen Dank. Da dieselben in dem Werke von Douet-d'Arcq: „Collection de Sceaux“ beschrieben, aber nicht abgebildet sind, so berichtigt M. Chabouillet darin folgenden Irrthum: „Monsieur Douet-d'Arcq (Taf. I, p. 269, Nr. 24) a écrit seulement par mégarde Bulle d'argent et c'est Bulle de plomb, qu'il fallait dire. Au contraire, Nr. 23, il a dit Bulle de plomb et c'est Bulle d'argent (imitation). Du reste ces deux Bulles sont attribuées à Charle le Chauve et une à Charlemagne. Nous avons une autre Bulle de plomb cette attribuée à Charlemagne, qui est je crois la modèle du Nr. 23 de Douet-d'Arcq. Cette dernière a été acquise en 1877 et n'a pu être decrite par cet auteur en 1863.“ Abbildungen Karolingischer Münzen, jedoch lediglich mit Monogrammen, veröffentlichte Adrien de Longpérier in der Revue numismatique, Nouvelle Série, Tom. III, 1858 unter dem Titel: Cent deniers de Pépin, de Carloman et de Charlemagne, découverts près d'Imphy en Nivernais.

kranz, ohne Bart und mit der Umschrift KAROLVS MPAGS, auf dem Revers innerhalb eines Palmenkranzes die Inschrift: RENOVATIO. REGNI. FRANC. Offenbar ist dieser Kaiserkopf kein ledigliches Idealbild, sondern der Medailleur bestrebte sich hier schon der Natur-Wiedergabe, wenngleich ihm Gold- und Grosserz-Münzen C. Jul. Caesars als Vorbild gedient haben mögen¹⁾. Wir geben das seltene Stück in anfolgender

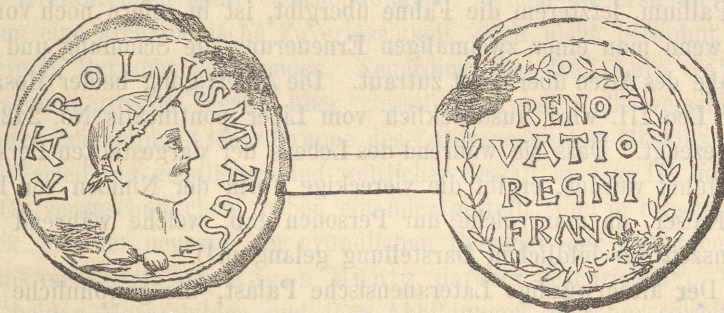
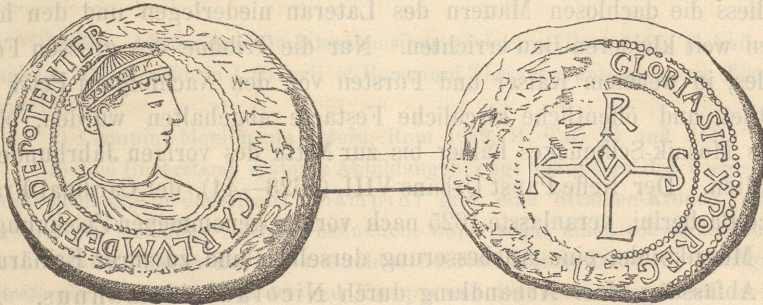


Abbildung wieder und reihen ebenfalls aus dem Pariser Münz-Cabinet den Holzschnitt einer Bleibulle Karls des Kahlen an, sowohl zum Beleg für Fredegars Bezeichnung der fränkischen Herrscher als „die



gelockten Könige“, wie besonders auch zum Vergleich der Haartracht der Statuette. An dieser wie auf der Münze sind die kurzen, künstlichen Locken in gleicher Weise unterhalb des Diadems um Stirn und Schläfen gelegt.

So erfolglos aus den angegebenen Gründen der Vergleich

1) Man vergleiche für diese Ansicht die Abbildungen bei Cohen, description hist. des monnaies frappées sous l'empire romain, II Edition t. I, S. 20 Nr. 1 u. 2; S. 22 Nr. 3. Herrn Landgerichts-Direktor Settegast in Coblenz verdanke ich den Hinweis auf ein entsprechendes Grosserz im Besitz des Herrn Dr. Otto in Ehrenbreitstein, das auf der einen Seite den Kopf des Augustus und auf der andern denjenigen Cäsar's trägt.

mit Münzen und Siegeln bleiben muss, so erfolgreich würde derselbe sein mit zwei Porträt-Darstellungen des grossen Karl, welche sein Zeitgenosse Papst Leo III. in einem Triclinium des Lateranensischen Palastes und in der Kirche der h. Susanna zu Rom in Mosaikgebilden herstellen liess, — wären dieselben nur noch erhalten. Freilich das lateranensische Mosaikbild, den Apostel Petrus darstellend, wie er Leo III. und Karl dem Grossen, welche vor ihm knieen, ersterem das Pallium, letzterem die Fahne übergibt, ist in sofern noch vorhanden, wenn man einer zweimaligen Erneuerung die Schonung und Wiedergabe des Alten überhaupt zutraut. Die Anfertigung beider Mosaiken unter Leo III. wird ausdrücklich vom Liber pontificalis No. 242 und 344 bezeugt. Dass sie während des Lebens der dargestellten Personen ausgeführt wurden, ergibt die viereckige Form der Nimben von Papst und Kaiser, da man solche nur Personen gab, welche während ihrer Lebenszeit zur bildlichen Darstellung gelangten¹⁾.

Der altherwürdige Lateranensische Palast, die gewöhnliche Residenz der Päpste bis zur Verlegung ihres Sitzes 1305 nach Avignon, wurde 1308 das Opfer einer grossen Feuersbrunst und verfiel dann nach und nach um so mehr, als die Päpste nach ihrer Rückkehr aus Frankreich den Vatican zu ihrem ständigen Wohnsitz erwählten. Sixtus V. liess die dachlosen Mauern des Lateran niederlegen und den heutigen weit kleineren Bau errichten. Nur die Tribüne des grossen Festsaales, in welchem Kaiser und Fürsten von den Nachfolgern Petri bewirthet und öffentliche kirchliche Festacte abgehalten wurden, blieb ihres Mosaik-Schmuckes halber bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts erhalten. Der Neffe Papst Urbans VIII. (1623—44), der Cardinal Francesco Barberini, veranlasste 1625 nach vorher genommenen Zeichnungen der Mosaikbilder eine Ausbesserung derselben und zu ihrer Erklärung die Abfassung einer Abhandlung durch Nicolaus Alemannus. Als man unter Papst Clemens XII. (1730—40) die Tribüne an eine andere Stelle versetzen wollte, gingen dann die Mosaiken vollständig zu Grunde. Um ihr Andenken zu sichern, befahl Papst Benedict XIV. (1740—58) gegenüber ihrem alten Standort die Lateranensische Tribüne bei der Scala Santa in neuem Aufbau zu errichten und darin Copien der Mosaiken nach einer in der Vaticanischen Bibliothek damals bewahrten Zeichnung herzustellen²⁾, was 1743 geschah. Das jetzige Mosaik ist somit ein

1) Didron, Histoire de Dieu. Paris 1843. S. 41 und 59.

2) Ich folge hierin den Daten, wie sie bei Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom III, Abth. 1, S. 552 gegeben werden. Garrucci, S. 105 unten lässt schon Barberini die Versetzung vornehmen.

durchaus neues. Wir sind deshalb in Bezug der ursprünglichen Darstellung der Person Karls des Grossen sowohl in der Lateranensischen Tribüne wie in der Kirche von S. Susanna auf die Abbildungen angewiesen, welche Nicolaus Alemannus im Jahre 1625 veröffentlichte¹⁾ und zwei Jahrzehnte später Ciampini in seinem grossen Monumentenwerk wiedergab²⁾. Gegenüber den vielen durch ihre Ungenauigkeit und Willkür irreführenden späteren Abbildungen³⁾ bleiben die ersteren — wenn ihnen eine archäologische Zuverlässigkeit auch nicht beiwohnt — die allein in Betracht kommenden. Neuerdings hat Raffaello Garrucci in seinem grossen Werke über christliche Kunst⁴⁾ die verschiedenen älteren Zeichnungen jener Gruppe des Lateranensischen Mosaiks, welche die Verleihung geistlicher und weltlicher Gewalt an Leo III. und Karl d. Gr. veranschaulichen, neben einander gestellt; und in diesem Augenblick hat der neueste der gründlichen Forscher der Kunstdenkmäler Roms im Mittelalter, Eugen Müntz, darüber geschrieben⁵⁾. Da uns die beiden Mosaikbilder und ihre Abbildungen hier nur soweit interessiren, als sie in Bezug auf Gesicht, Gestalt und Bekleidung Aehnlichkeiten oder Abweichungen von der Metzzer Statuette darbieten, so fassen wir auch hier nur diese ins Auge. Die Vergleichung ist über-

1) Nic. Alemannus, De lateranensibus parietinis, Rom 1625, 2. Aufl. 1756; zugleich abgedruckt in J. Graevii et Burmanni Thesaurus antiquitatum, Tom. VIII, pars IV.

2) Ciampini Monumenta vetera, Rom 1649, II, Taf. XI und XIII.

3) Den Unverstand späterer Abbildungen zeigt besonders der Vergleich der Kopfbedeckung in denselben: Ciampini gibt eine Strahlen-Krone; eine im Cabinet des médailles zu Paris befindliche Copie sogar einen schwarzen Schifferhut; Stacke ein in der Mitte erhöhtes Diadem. Ebenso Didron, Iconographie chrétienne. Paris 1843. S. 59 und Knapp und Guttensohn, Basiliken Roms, Taf. XLIII. u. s. w.

4) Garrucci, Storia dell' arte christiana, Vol. IV, Taf. 282, 4 und 283.

5) Revue archéologique 1884, Januarheft: Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. VIII. Die Abhandlung — welche der Verfasser so freundlich war mir während des Druckes zu senden — enthält eine sichere Kritik des historischen Materials über die Schicksale des Mosaiks, und stimmt darin mit mir vollständig überein, dass das jetzige Bild ein durchaus neues ist. Müntz polemisiert in dieser Hinsicht gegen Rumohr (Ital. Forsch. I, 201 u. 240) und Schnaase (Kunstgesch. III, 573). Von den alten Mosaiken des Later. Triclinums retteten sich noch zwei Apostelköpfe in das christl. Museum des Vaticans, wie schon Barbet de Jouy, Les mosaïques chrét. Paris 1857 bemerkte. Abbildungen gab Rohault de Fleury, Le Latran au moyenâge, wonach Müntz einen der Apostelköpfe wiedergibt.

raschend! Beide Mosaikbilder Karls stimmen mit der Metzter Statuette überein in der gleichen Kopfform und dem umgelegten kurzen Lockenhaar (besonders in den Bildern von S. Susanna bei Ciampini und Garrucci), ebenso in Bezug des kurzen gedrungenen Halses (am meisten in der Lateranensischen Figur), dem charakteristischen Schnurrbarte, dem über der kurzen Tunika auf der rechten Schulter zusammengefassten Mantel, der abgerundeten Schwertscheide und den als Nationalcostüm beachtenswerthen umbundenen Hosen. Dass in den verschiedenen römischen Abbildungen zweimal zum Schnurrbarte noch ein Vollbart tritt, und Kopfbedeckung, Fahne und Beischriften stets variiren, beweist freilich, dass keine dieser Abbildungen eine vollständig zuverlässige Wiedergabe der Originale gewährt. Immerhin genügen sie aber um festzustellen, dass die Tracht auf allen drei Monumenten eine durchaus gleichartige ist: Schnurrbart wie Binden niemals fehlen. Demnach ergeben also auch die Ueberlieferungen dieser beiden Bilder in ihrer Charakteristik nichts, was mit der Annahme in Widerspruch stände, dass unser Reiterbild Karl den Grossen darstellt¹⁾.

Im Gegentheil, sie entsprechen im Grossen und Ganzen durchaus dem Bildniss von Metz und bestätigen die Annahme, dass der Bildhauer darin Karl den Grossen darstellen wollte. Der Künstler des kleinen Metzter Reiterbildes wird in Roms Werkstätten seine Ausbildung gefunden, die Mosaiken gesehen und ihre Charakteristik in sich aufgenommen haben. Ja, warum sollte er nicht derselbe gewesen sein, welcher die Mosaiken entwarf und das zweimal mosaizirte Bild des Kaisers nunmehr zum dritten Male in Metall ausführte? Gerade der

1) Literarische Erwähnungen von nicht mehr vorhandenen Bildern Karls in den Wandgemälden zu Aachen (Fiorillo, *Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland I*, S. 30 u. 31); ebenso in denen zu Ingelheim, wo Kaiser Karl „hoch mit der Krone geziert“ erschien (Ermoldus Nigellus IV, V. 280); in einem Gemälde zu Ferrara, wo des Kaisers Heimzug von der römischen Kaiserkrönung, 808, die Schustergilde in ihrer Kapelle des hl. Crispin aus Dankbarkeit für empfangene Privilegien malen liess (Barruffaldi, *Istoria di Ferrara* p. 225, bei Fiorillo, *Geschichte der Malerei in Italien* S. 63), bleiben ausser Betracht. Das früher im Musée des Souverains de Louvre, jetzt in der Nationalbibliothek befindliche Evangeliar (No. 1203 des nouvelles acquisitions), welches Gotschalk für Karl d. Gr. schrieb, enthielt kein Bild des letzteren. Vergl. darüber Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris* S. 235 und Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I*, S. 43. Woltmann, *Geschichte der Malerei I*, S. 203 gibt irrig eine falsche Nummer (1993) an.

Umstand, dass alle drei Porträts im Allgemeinen und Wesentlichen übereinstimmen und doch in Einzelheiten abweichen, spricht für eine künstlerische Wiederholung und gegen eine lediglich abschreibende Copie. Deshalb ist auch der im ersten Augenblick naheliegende Gedanke, das Metzger Reiterbild sei vielleicht eine nach den Mosaiken später gearbeitete Nachahmung, abzuweisen, weil ein späterer Copist, dem innerlich der künstlerische Gedanke fremd geworden, sich in allen Details ängstlicher und slavischer an die gegebenen Originale, besonders bezüglich der Kopfbedeckung, gehalten und die Fahne nicht weggelassen haben dürfte.

Wir nehmen einen Bildner aus der Zeit Karls für sein Reiterbild in Anspruch und es wird nur die weitere Frage zu beantworten sein, ob aus technischen Gründen die Bronze-Statuette als ein Gusswerk aus Karls des Grossen oder aus späterer Zeit anzusehen ist; ob damals die Kunst des Erzgusses auf der Höhe stand, um das in Frage stehende kleine Reiterbild hervorbringen zu können.

Karolingische Erzgüsse.

Die Erscheinung Karls des Grossen gleicht inmitten des Verfalls und Rückgangs aller Cultur einer grünen Oase in der Wüste, so dass man sich gegenüber jedem nicht unumstösslich bezeugten Kunstwerk, welches den Anspruch an karolingischen Ursprung erhebt, von vornherein zunächst ungläubig und zweifelnd verhält.

Und doch mit grossem Unrecht. Denn man muss wohl unterscheiden zwischen dem niedrigen Stande der damaligen Kunst im Allgemeinen und der diese weit überragenden höheren Entwicklung im Dienste des kaiserlichen Hofes. Alles was geschaffen wurde, entstand unter des Kaisers Augen, im Kreise seiner Willensbestimmungen, durch seine persönliche Energie. Er raffte die Trümmer der alten Welt in Rom, Ravenna, Trier, Verdun und vor Allem die Reste der Aachener Römerbauten ¹⁾, selbst mit Aufwand gewaltiger Transportmittel zusam-

1) Zum Zweck einer Reconstruction der Palastanlage Karls d. Gr. in Aachen habe ich Nachgrabungen angestellt, welche ergaben, dass einzelne Theile römischen Ursprungs waren. Die Verwendung von römischen Ziegeln der legio tricesima ulpia victrix lassen darüber keinen Zweifel aufkommen. Durch Untersuchungen im Jahre 1872 hatte ich bereits die Ueberzeugung gewonnen, dass der Aachener Rathhaus-Bau in seiner karolingischen Gestalt und dem davon noch vorhandenen

men, um sich in Ingelheim, Aachen und Nymwegen neue Pfalzen aufzubauen. Wie ausgedehnt und prächtig diese waren, welche Schätze an kostbaren Mobilien sie enthielten, ist aus ihren Beschreibungen und aus den testamentarischen Bestimmungen Karls über seine goldenen und silbernen Tische hinreichend bekannt.

Was für die Bauthätigkeit gilt, trifft in gleichem Maasse bei der Malerei zu. Im Palast zu Ingelheim befand sich ein ausgedehnter Cyclus historischer Wandgemälde¹⁾; in der Aachener Pfalz Karls Waffenthaten in Spanien, sowie Darstellungen der sieben freien Künste²⁾. Die sich zu einer Gruppe daran anschliessenden Gemälde in den Klöstern zu Fulda und Fontanelle und die überaus reiche Zahl von Miniaturen karolingischer Handschriften sind von deutschen Künstlern geschaffen und ihre Namen uns bekannt³⁾.

Von umfangreichen Werken der Sculptur geben uns die gleichzeitigen Schriftsteller keine Kenntniss, die neubelebten Bestrebungen der Bildhauerkunst scheinen sich selbstverständlich an grössere Statuen nicht gewagt zu haben, wohl aber fand eine umfangreiche Entwicklung der bildnerischen Kleinkünste statt, und unter diesen ragte der Metallguss ganz besonders hervor. Die Vorliebe für Metallarbeiten erbeete sich bei den Germanen aus dem mythologischen Alterthum von

Grundriss eine Nachahmung der Basilika in Trier und der grosse Markt-Thurm lediglich die Absis des Thronsaales Karls d. Gr. ist. Da diese meine bereits 1873 in einer Denkschrift über die Restauration des Rathhauses niedergelegte Ansicht ohne Erwähnung ihres Urhebers jetzt vielfach als selbstverständlich ausgesprochen wird, so halte ich mich berechtigt, an dieser Stelle nebenbei das Ergebnis mühsamer Forschung mir zu wahren. Was ich über Aachen weiss, werde ich in einer besonderen Schrift demnächst veröffentlichen.

1) Ermoldus Nigellus, Lobgedicht auf Ludwig den Frommen IV, v. 180 ff.

2) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 31.

3) Gotschalk, der Verfertiger der Pariser Bibel (S. 14 A. 1), und Ingo bert, der Schreiber der Bibel von S. Paul, sind der Namensbildung nach gewiss Deutsche. Brunne malte unter Abt Eigil in Fulda, Madahulfus unter Abt Ansegis in Fontanelle. Das Evangeliar Lothars im Dom zu Aachen enthält das Bild des Schreibers, des Mönches Otto. Im Codex aureus von S. Emmeran, jetzt in der Bibl. zu München, geschrieben 870 für Karl den Kahlen, nennen sich als Schreiber auf dem Schlussblatt Beringer und Liuthard. Den Namen Lithuard trägt auch der Schreiber des Psalteriums Karls des Kahlen in Paris. Waagen a. a. O. S. 255. Weitere Namen bei Woltmann, Gesch. der Malerei I, S. 209. Springer, Die Künstlermönche im Mittelalter in den Mittheil. der k. k. Central-Commission 1862, No. 1 und 2.

Geschlecht zu Geschlecht. Selbst die Götter bauen sich Essen. Der junge Siegfried erlernt das Schmiedehandwerk, und Wieland der Schmied ist der Sohn eines Königs. Einen Schmied erhebt König Geiserich zum Grafen¹⁾. Kein Wunder, dass für keinen anderen Zweig der Kleinkunst — die Buchmalerei ausgenommen — so bestimmte Zeugnisse vorhanden sind als für den Metallbetrieb. Und gerade in der fränkischen Zeit erhellt der heil. Eligius wie ein Meteor das Dunkel. Als Goldschmied der Könige Chlotar und Dagobert am Hofe zu Paris schuf er in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts bewunderte Kunstwerke in Gold wie Bronze²⁾. Die vielfachen fränkischen Grabfunde in Frankreich und Deutschland entsprechen ebenfalls einer grossen kunstgewerblichen Fertigkeit auf allen Gebieten kostbaren Schmuckes. In dem berühmten karolingischen Capitular „de villis“, einer Anweisung für die Verwalter der königlichen Güter, werden die Kunsthandwerker ausdrücklich zum Hofstaat gezählt und unter ihnen vorzüglich die Metallarbeiter: Volumus, ut unus quisque iudex in suo ministerio bonos habeat artifices, id est, fabros ferrarios, et aurifices vel argentarios sutores, tornatores, carpentarios, scutatores, precatores u. s. w.³⁾. Nach einer Verordnung vom Jahre 805 sollte an keiner anderen Stelle eine Münze sein als in der Pfalz zu Aachen. Der Chronist von St. Gallen berichtet uns ausdrücklich den Bestand des Aachener Giesshauses, indem er den Betrug eines Meisters erzählt, der alle übrigen in der Herstellung von Werken aus Erz und Metall übertraf. Derselbe verlangte beim Guss einer Glocke anstatt des Zusatzes von Zinn einen solchen von Silber im Betrage von 100 Pfund; es muss sich also schon um eine schwere Glocke gehandelt haben⁴⁾. Wir wissen, dass Ansegis, später Abt des Klosters Fontanelle, „exactor operum regalium in Aquis-grani palatio regio“⁵⁾ und zwar unter Einhards Oberleitung war.

1) W. Wackernagel, Kl. Schriften I: Gewerbe, Handel und Schifffahrt der Germanen 1874.

2) Linas, Les Oeuvres de S. Eloi. Paris 1864; Labarte I, 429 ff.

3) Capitulare de villis vel curtis imperatoris c. XLV bei Baluze, Capitul. Regum Francorum I, S. 337. Ebenso bei Pertz Mon. Germ. Leg. I, p. 181 ff. Einen immer noch zutreffenden Einblick in den karolingischen Hofkreis gewährt Lorentz' Abhandl. im III. Bande von Fr. v. Raumer's Histor. Taschenbuch (1832): Karls des Grossen Privat- und Hof-Leben. Das Buch von Vetault, Histoire de Charlemagne, Paris 1865, ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

4) Monach. S. Gall. I, c. 28 und 29.

5) Jaffé, Monum. Carol. S. 490.

Mit welchem Erfolg Einhard, den wir als Schriftsteller durch seine Lebensbeschreibung Karls kennen, diese Oberleitung führte und dass diese gerade auf die Werkstätte der Kleinkünste und besonders auf die der Metallarbeiten sich bezog, bekundet der ihm nach 2. Mos. 31. V. 2 von Karl gegebene Beiname Beseleel. So nennt die Bibelstelle nämlich den von Jehovah beim Bau der Stiftshütte berufenen Meister, „welchen der Herr erfüllt hatte mit der Erkenntniss, künstlich zu arbeiten in Gold, Silber und Erz, Edelsteine zu schneiden und kunstvoll Holz zu zimmern“. Wie sehr nun eben der Erzguss es war, in welchem die Aachener Werkstätte unter Einhard das Hervorragendste leistete, geht daraus hervor, dass er ausdrücklich in Karls Lebensbeschreibung sagt, der Kaiser habe das Aachener Münster mit ehernen Gittern und Thüren geschmückt. Und diese Gitter und Thüren sind noch vorhanden, sie stehen vor Aller Augen im Aachener Münster zum Maasstabe dessen, was die karolingischen Erzwerkstätten damals zu leisten vermochten. Ihre schöne edle Ornamentation hat wiederholt der Annahme Vorschub geleistet, sie seien Werke des römischen Alterthums. Und wenn nicht neben der Bezeugung Einhards diese prachtvollen Bronze-Werke genau den Raumverhältnissen entsprechend gearbeitet wären, in denen sie sich befinden, wenn nicht gewisse der Unerfahrenheit entspringende Mängel des Aneinanderpassens der Muster und Theile, Abweichungen aus den Axen des Rahmwerks gar zu kennzeichnend für eine neue sich mühsam emporringende Werkstätte erschienen — so würde man sie für römisch zu halten versucht sein. Entgegen anderen Meinungen habe ich sie bereits vor 23 Jahren mit Bestimmtheit als karolingische Werke angesehen¹⁾.

Ohne Zweifel waren auch die vergoldeten Erzthüren von Ingelheim Gusswerke der Aachener Werkstatt²⁾. Doch wir können an dieser Stelle nicht so weit gehen, um die theils noch vorhandenen, theils von gleichzeitigen Schriftstellern angeführten kunstvollen Erzgüsse in Vergleich zu ziehen, sonst würde eine Betrachtung des früher im

1) E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, Text S. 23. Schnaase, Kunstgeschichte, 2. Aufl. III, S. 626 stimmt dem bei. Gailhabaud, der erste Herausgeber der Gitter und Thüren in Bd. III der Architectur vom V.—XVI. Jahrhundert, hält dieselben noch für römisch. Gute Holzschnitte bei Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle (1866) S. 10—24.

2) Ermoldus Nigellus IV, v. 188 nennt sie dichterisch ohne Weiteres „goldene Thüren“.

Dom zu St. Denis, dann im Musée des Louvre und jetzt im Cabinet des médailles zu Paris befindlichen Bronze-Sessels, angeblich ein Werk des h. Eligius für König Dagobert¹⁾ bezeugen, dass wir hier denselben Unregelmässigkeiten und Unsicherheiten wie an den Aachener Gittern und Thüren begegnen und versucht sind, dieses damit verwandte Werk der gleichen Metall-Werkstätte zuzuweisen.

Genug, soviel steht nach Prüfung des angedeuteten Materials unumstösslich fest, dass der karolingische Künstlerkreis zu bauen, zu zeichnen und zu malen verstand, dass ihm ebensowohl die Modellirung reicherer Ornamente nicht misslang, und die Metall-Werkstätten in Aachen vermochten, was kaum in Italien noch vom Alterthum her in traditioneller Uebung war. Auch die am Schluss der karolingischen Periode von dem magister phaber V. VOLVINVS entworfene und 835 für S. Ambrogio in Mailand gefertigte Altarbekleidung goldener Platten²⁾, bekannt unter dem Namen „Paliotto“, beweist die Höhe der Leistungen damaliger Metallwerkstätten. Meister Wolf oder Wolfin ist meiner Ueberzeugung nach ein Deutscher³⁾, der vielleicht in Byzanz seine Ausbildung fand. Darauf deutet der Name und der Stil seiner Arbeit. Die Herstellung einer Reiter-Statuette in einer Gussanstalt, welche die schönen Gitter und Thüren des Aachener Münsters selbständig mit Benutzung antiker Motive zu giessen vermochte, hat nur in sofern allenfalls noch Auffälligkeit, als man jener Periode die Bildung eines Pferdes oder gar eines Reiters zuzutrauen Bedenken trägt.

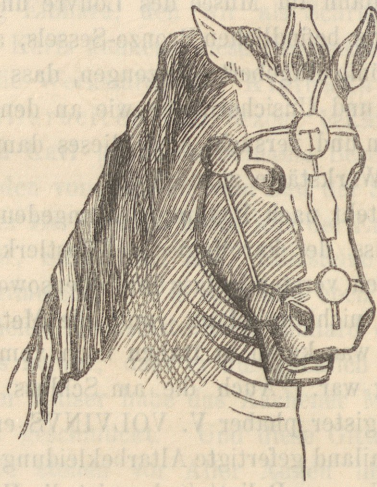
Wer unter den Elfenbeinreliefs der Aachener Kanzel den königlichen Reiter⁴⁾ betrachtet, über dessen Haupt zwei Victorien eine Krone halten, wer die gelockten Haare und grossen Augen dieses Reiters, das offene Maul und die hohe, stilisirte Haarfrisur zwischen den Ohren des Pferdes ansieht, wird eine Aehnlichkeit der Motive mit denen der Statuette nicht verkennen. Beide Kunstwerke sind nach meiner Ueberzeugung aus gleicher karolingischer Zeit und stellen beide Karl den Grossen dar. Das so besonders characteristisch und übereinstimmend

1) Ch. Lenormant in Cahier und Martin's Mélanges d'Archéologie I, 157; Labarte I, 391 und 429; Weiss, Costümkunde, 2. Aufl. II, 487.

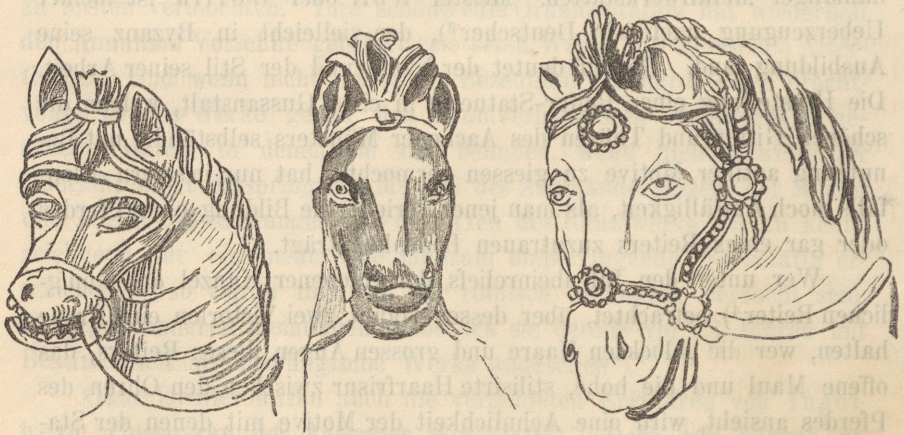
2) Abgebildet bei Ferrario, Monumenti sacri e profani de s. Ambrogio. Milano 1824 und bei Agincourt, Skulptur, Taf. 26.

3) Bereits Rumohr, Ital. Forschungen I, 221, sprach diese Ansicht aus

4) Abgebildet bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, Taf. XXXIII, 19, Text S. 88, Bock, Pfalzkapelle S. 81 und E. Förster, Denkmäler deutscher Kunst I, Bildnerei, Tafel I, 1a.



Rom: Marc Aurel.



Elfenbein von Aachen.

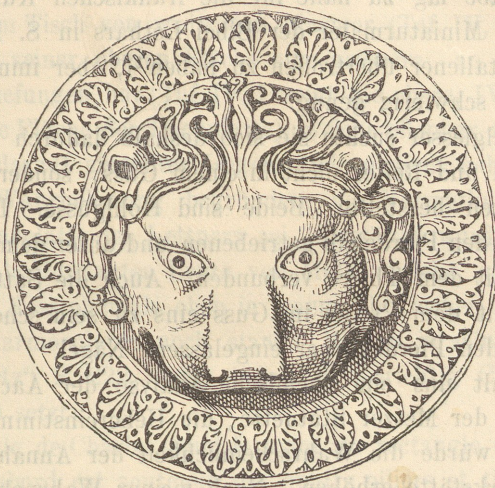
Statuette von Metz.

Elfenbein-Barberini zu Rom.

behandelte Stirnhaar der Pferde geht auf römische und byzantinische Vorbilder zurück und findet sich in einfacher Behandlung schon am Reiterbild Marc Aurels ¹⁾, in mehr gekräuselter Weise an dem Pferde des Kaisers Constantin auf einem Elfenbeinbuchdeckel der Barberinischen Bibliothek zu Rom ²⁾. Es finden sich aber diese frisirten Haarbüschel

1) Herr Baumeister Hermann hatte die Güte mir von Rom eine Skizze des Pferdekopfes von der Reiterstatue Marc Aurels zu senden, die den glatt emporstehenden Haarbüschel zwischen den Ohren deutlich ersehen lässt.

2) Abgebildet bei Gori, Thesaurus dipt. II, S. 163, 71. Eine vorzügliche neue Zeichnung habe ich zur Veröffentlichung in Rom anfertigen lassen und



Löwenkopf der karol. Bronze-Thür zu Aachen.

auch an den Löwenköpfen der Aachener Bronze-Thüren wieder und bezeugen dadurch, dass sie der karolingischen Kunst besonders eigenthümlich und für die Zeitstellung der Metzger Statuette ein gewichtiges Moment sind. Der Bildner, der das flotte, mit einer gewissen Grossartigkeit concipirte Aachener Elfenbein-Relief eines Herrschers zu Pferde schaffen konnte, hatte in der That keinen zu weiten Schritt zu dem kleinen Reiterbild von Metz.

Es wäre geradezu unglaublich, dass jene Künstler, welche Pferde in bewegten Schlachtenbildern malten und solche in Elfenbein schnitzten, die täglich die grosse Reiter-Statue König Theodorichs aus Ravenna im Palasthof zu Aachen vor sich sahen und das Vorbild in der Statue Marc Aurels im Lateran zu Rom sicherlich kannten, sich nicht an einem Reiterbild ihres Kaisers versucht hätten.

denke dieselbe demnächst mit den 6 Elfenbeintafeln der Kanzel von Aachen in meinem Sammelwerke: „Fundgruben der Kunst in den Elfenbeinwerken des Alterthums und Mittelalters“ herauszugeben. Die an sich geistreiche Hypothese von Carl Friedrich (Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen. Eine Nachbildung der Theodorichsstatue zu Ravenna und Aachen. Nürnberg 1883), die in dem Aachener Reiterbilde eine Wiedergabe der Theodorich-Statue von Ravenna erblickt, vermag ich nicht zu theilen. Meiner Ueberzeugung nach ist „der gelockte König“ Niemand anderes als Karl der Grosse. Ich werde in einer der nächsten Nummern der Münchener Zeitschrift: „Die Wartburg“ darauf zurückkommen.

Die Aufgabe lag zu nahe für die fränkischen Künstler, welche sich, wie jener Miniaturmaler der Bibel Lothars in S. Paul zu Rom, rühmten, die Italiener übertroffen zu haben¹⁾, aber immerhin war sie technisch noch schwierig genug.

Der Metallgiesser suchte sie sich deshalb dadurch zu erleichtern, indem er Pferd und Reiter nicht in einem Guss, sondern in zwei getrennten Stücken herstellte. Beide sind Hohlgüsse. Der Reiter ist durch einen in den Pferdeleib getriebenen und unter demselben ersichtlichen Nagel mit dem Thiere verbunden. Auch die Satteldecke zeigt, obgleich sie mit dem Pferde im Guss eins zu sein scheint, an allen vier Ecken in den Pferdekörper eingelassene Nägel.

Leider fehlt uns eine chemische Analyse der Aachener Thüren und Gitter wie der Metzter Statuette; die Uebereinstimmung der Metallmischungen würde die Wahrscheinlichkeit der Annahme einer gemeinsamen Werkstätte erhöhen. Nach meiner Wahrnehmung kommt unter der schwarzen Oxydation des Reiterbildes rothes Kupfer hervor, und zwar in ganz gleicher Weise am Pferde und am Reiter. Herr F. Barbedienne, der Inhaber der berühmten Bronze-Werkstätten in Paris, welcher mit dem Metallabguss der Statuette für den Dom zu Metz betraut wurde, äusserte sich mir darüber allerdings entgegengesetzt, nämlich also:

„Il m'a semblé que le personnage et le cheval sont de même nature, c'est à dire, alliage de cuivre et d'étain dans les proportions du bronze antique. Ce petit monument a dû subir un incendie, lequel incendie a pu troubler l'homogénéité de la matière métallique.“

Zum Schlusse haben wir noch einen Nebenumstand zu berühren, welcher die Verlegung des kleinen Monuments in die karolingische Zeit nicht wenig unterstützt. Die beigebrachten historischen Zeugnisse bekunden, dass dasselbe am Todestage Karls des Grossen auf dem Lettner zwischen vier brennenden Lichtern stand. Selbstverständlich musste für diese jährliche feierliche Aufstellung fünf vereinigter Gegenstände ein dazu eingerichteter und bestimmter Altartisch vorhanden sein. Auf der Plattform des Treppenthürmchens, an dem Stirnpfeiler des ersten Strebebogen-Systems der südlichen Chorseite des Domes, fand

1) „Ingobertus eram referens et scriba fidelis,

„Grafidos Ansonios aequans superansque tenore

„Mentis.“

Herr Tornow auf modernen Stützen noch einen weissen mit Moos überwachsenen Tisch von weissem Marmor (Taf. IV, 1—1c) vor, der in der Mitte seiner oberen Fläche eine grössere, an den vier Ecken kleinere Austiefungen hat (Taf. IV, 1 zeigt die obere, IV, 1c die untere entsprechende Fläche der Tischplatte), welche offenbar zum Einlass, zur Befestigung darauf gestellter Gegenstände gedient haben mussten.

Diese Wahrnehmung begründete die Vermuthung, dass dieser Tisch die Altarplatte des Lettners sei. Bestätigt wurde dieselbe durch die Aussage hochbetagter Leute von Metz, welche von ihren Vätern her wussten, dass ehemals oben in jenem Thürmchen die kleine Figur auf dieser Marmorplatte noch stand. Bégin in seinem Werk: „Histoire de Metz“ S. 222, sagt, indem er unrichtig Charles Quint für Charlemagne setzt:

„La table de Charles Quint formant un rectangle en marbre blanc avec rebord est soutenue par quatre piliers et tient le milieu de la plateforme. Au centre de la table existe une ouverture, qui servait de point d'attache à la statue équestre du monarque, avant qu'on l'eût fait descendre de ce piédestal.“

Bei dem erwähnten Abbruch des Lettners im Jahre 1764 hat man offenbar der Pietät für die karolingische Tradition dadurch Rechnung getragen, dass man dem Altar des Lettners mit der darauf stehenden Bronze-Statuette auf der Plattform des neben dem Chor befindlichen Thürmchens einen Platz anwies, welches durch irgend eine nicht mehr bekannte Beziehung damals schon Tour de Charlemagne im Volksmunde hiess, oder vielleicht in Folge dieser Aufstellung erst diesen Namen erhielt.

Die 8 cm dicke, 1,11 m lange, 0,83 m breite Marmorplatte ist auf drei Seiten charakteristisch profilirt, auf einer Seite aber unbearbeitet gelassen, woraus hervorgeht, dass sie mit einer Seite gegen eine Wand anstand und wie vielfache Altäre jener Zeit auf vier freistehenden Säulen ruhte. Einem eigentlichen Altar konnte die Platte deshalb nicht angehören, weil sie oben keine glatte, sondern eine vertiefte Fläche bildet und jedenfalls nur zum Zweck der Aufnahme der Figur, und zwar in karolingischer Zeit, angefertigt wurde. Den karolingischen Character bekundet nämlich die Randverzierung eines Perlstabes (Taf. IV, 1b), der in ganz gleicher Weise auf den kleineren Bronze-Thüren des Aachener Münsters sich wiederfindet. Die Identität der Verzierungen ist ebenso auffällig wie uneingeschränkt.

Mit der Begierde, eine überraschende urkundliche Auskunft zu

erhalten, gewahrt man auf dem Rande unterhalb des karolingischen Perlstabes in ausgetieftem Felde (Taf. IV, 1 a) die Spuren einer Inschrift. Die Form der Buchstaben ist zu ungleich, zu wenig sorgfältig, um sie für gleichzeitig ansehen zu können; sie sind auch in zu geringen Resten erhalten, um einen lesbaren Text zu ergeben. Ich erkenne nur mit Sicherheit folgende Buchstaben, denen ich keinen Zusammenhang abzugewinnen vermag:

////I///BOBEIQ.////////IE////////AN////

Fassen wir unsere Ausführungen in ihrem Endergebniss zusammen, so werden wir eine Kunstleistung, wie die Bronze-Statuette Karls des Grossen, die der Zeitperiode des IX. Jahrhunderts im Allgemeinen nicht zugetraut werden kann, den Leistungen des durch Werke und Nachrichten bezeugten gleichzeitigen kaiserlichen Giesshauses Karls des Grossen in Aachen doch zutrauen dürfen.

Wer dieser Ansicht nicht beistimmt, wird nicht leicht die Verlegenheit überwinden, das kleine Kunstwerk in einer anderen Zeit unterzubringen.

Das karolingische Giesshaus ging wahrscheinlich mit dem Tode Karls des Grossen ein. Ueber seinen Fortbestand liegt wenigstens kein Zeugniß vor, und ist derselbe auch in den folgenden Zeiten politischen Verfalls unwahrscheinlich. Erst am Ende des X. Jahrhunderts begegnen wir dann wieder einem mächtigen Wiederaufleben des Metallgusses. Auf Geheiss des Abtes Folcard stellen Gozbert und Absolon für den Klosterhof von S. Maximin in Trier einen figurenreichen Brunnen her¹⁾. Hält man den genannten Abt für Folcard II.²⁾, so gehörte dieser Guss der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts an; stimmt man der Ansicht bei, dass Folcard III.³⁾ der Urheber des Werkes sei, dann rückt das erst Ende des XVII. Jahrhunderts zu Grunde gegangene rheinische Kunstwerk bis zum Anfang des XII. Jahrhunderts hinauf. Eherne Säulen wurden am Ende des X. Jahrhunderts vom Magister Gotfried im Kloster Corvey gegossen und die kurz vorher (990) vom Bischof Bruno von Verden dahin geschenkten waren gewiss dortiger Herkunft⁴⁾.

1) Abgebildet im 49. Jahrbuch, Taf. II.

2) So Hontheim, Prodr. hist. Trev. II, 1003 und A. Wiltheim, Ann. San-Maximianae.

3) Kraus, S. 101 im 49. Jahrbuch.

4) Annales Corbeienses bei Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland II, S. 7.

Bischof Willigis von Mainz († 1011) liess für die ehemalige Liebfrauenkirche die jetzt im Dom befindlichen beiden Flügel einer Erzthür durch Beringer giessen, welche denen von Aachen offenbar nachgebildet sind¹⁾. Aber diese und andere Einzelbestrebungen²⁾ überragend war die Kunstthätigkeit, welche Bischof Bernward von Hildesheim Anfangs des XI. Jahrhunderts in dieser Stadt hervorrief und leitete. Angeregt durch die von den Ottonischen Kaisern ausgehende politische und culturelle Geisteserhebung entstanden hier neue Werkstätten für Goldschmiedekunst und Metallarbeiten, welche in gleich überraschender Weise, wie früher die karolingischen Künstler in Aachen, jetzt die Welt durch ihre noch erhaltenen Werke: die Erzthüren des Domes zu Hildesheim, die Bernwardsäule daselbst, das grosse Christusbild im Dom zu Braunschweig, den siebenarmigen Leuchter zu Essen u. a. in Erstaunen setzten.

Aber der naturalistische Character dieser Werke, die nicht auf der Höhe der Aachener Güsse stehen, ist so verschieden von unserer Statuette, wie die Schöpfungen der Renaissance, so dass sie mit den Gusswerken beider Zeiten nicht zusammengebracht werden kann.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die trennenden Unterschiede eingehender darzulegen. Wer dem Vergleich näher treten will, darf nur die durchschlagenden Verschiedenheiten stilistischer Behandlung beachten zwischen den aus der Zucht antiker Form-Tradition noch nicht entronnenen Löwenköpfen der karolingischen Domthüren von Aachen (Holzschnitt auf S. 159) und jenen wilderer naturalistischer Gestaltung des X. Jahrhunderts von Hildesheim³⁾ und des XI. oder gar XII. Jahrhunderts von den Willigis-Thürflügeln zu Mainz⁴⁾. Er beschaue

1) Wetter, Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz S. 93—99. Fr. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst I, Taf. 3 und 14. Dorow im Deutschen Kunstblatt No. 55 von 1826. Sighart, Gesch. der bildenden Künste in Bayern S. 119, und endlich Falk, Die Kunstthätigkeit in Mainz von Willigisens Zeit bis zum Schluss des Mittelalters in Regestenform. Mainz 1869.

2) Einzelne um diese Zeit sonstwo in Deutschland entstandene Gusswerke ersehe man bei Schnaase, 2. Aufl. IV, S. 666; Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland II, S. 147; Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie, 5. Aufl. II, 543 ff.

3) Abgebildet bei Kratz, Der Dom zu Hildesheim, Taf. 6 und 9. Förster, Denkmäler deutscher Kunst Bd. IV. Bildnerei.

4) Ich verdanke die Zeichnung des Löwenkopfes von Mainz gütiger Herleitung des Herrn Dompräbendaten Dr. Fr. Schneider, welcher mit Essenwein der Meinung ist, dass die Löwenköpfe an der Willigisthür als eine spätere



Hildesheim.



Mainz.

lediglich den Abstand, den die Gegenüberstellung der unbeholfenen Eselin des Palmsonntags-Rittes an der Bernwards-Säule¹⁾ (Taf. V, 1), der ungeschickten Thiere auf den Kossun'schen Erzthüren zu Nowgorod²⁾ (Taf. V, 2) gewährt zu den aufsprendenden edlen Rossen vor dem Wagen des zum Himmel fahrenden Elias (Taf. VI, 1) aus einer griechischen Vaticanismen Handschrift des 9. Jahrh. und den gleichzeitigen Reiterbildern des Josua-Codex daselbst (Taf. VI, 2)³⁾. Ueberhaupt der Vergleich der Pferde-Darstellungen aus dem IX. Jahrhundert einerseits⁴⁾ und aus dem X.—XIII. Jahrh. andererseits, wie sie mannigfache Bilder in Handschriften dieser Zeit bezeugen, und hier an dem nebenstehenden Holzschnitte einer kühnen Reitergruppe des Psalteriums von Utrecht (IX. Jahrh.)⁵⁾, den höl-

Zuthat anzusehen sind, etwa gleichzeitig mit der Inschrift, welche 1135 unter Adelbert I. auf die Felder der Flügel eingegraben wurde. Von noch spätern Löwenköpfen, z. B. denen an den Thüren des Domes zu Trier und der Kirche zu Dietkirchen an der Lahn, sehe ich ab.

1) Entnommen der Abbildung bei Wiecker, Die Bernwardssäule zu Hildesheim 1874, Fig. 28. Bei Kratz, Der Dom zu Hildesheim 1840, Taf. VII, wird die Eselin nur theilweise sichtbar.

2) Adelung, Die Kossun'schen Erzthüren 1825, Taf. I.

3) Entnommen der Abbildung bei Agincourt, Malerei, Taf. XXIX, 2 und XXXIV, 1.

4) Besonders aus dem Psalterium aureum von S. Gallen, herausgegeben von Rahn, Taf. IX und X. Der Bibelhandschrift von S. Paul in Rom, Taf. XLIV bei Agincourt.

5) Psalterium von Utrecht, Taf. III der Besprechung von Springer im VIII. Bande der k. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften in Leipzig.

zernen Gestalten der kämpfenden Könige Odoaker und Theoderich (XIII. Jahrh. Taf. V, 3) ¹⁾, dem auf einer Biga stehenden Könige (XII. Jahrh. Taf. V, 4), den angebundenen Pferden aus einer Handschrift des Virgil ²⁾ und den in diesen Jahrbüchern bereits abgebildeten Reiterfiguren aus den bekannten Codices Epternacensis zu Gotha und Egberti ³⁾ zu Trier ersehen werden, ergibt schlagend, dass das Metzger Pferd sich ohne Zwang in die schwungvollere ältere Periode einreicht und mit den späteren Bildungen nichts gemein hat. Während die ersteren noch vollständig die künstlerische Tradition des Alterthums besitzen, verlassen die letzteren gänzlich den Pfad der Antike.



Die Beispiele für beide Kategorien würden sich leicht vermehren lassen und ebenso aus den charakteristischen Eigenschaften dieser Pferdebildungen mancherlei Schlüsse gestattet sein. — So z. B. ist es bezeichnend für das Metzger Pferd, dass es weder Steigbügel noch Nasenriemen hat. Die späteren Pferde-Anschirrungen entbehren dieser charakteristischen Merkmale niemals, während in den früheren der Nasenriemen bald fehlt, bald erscheint, der Steigbügel aber meist ganz ausfällt. In dem Psalterium von S. Gallen z. B. fehlen die Nasenriemen, der Steigbügel ist jedoch vorhanden. Umgekehrt in dem Psalterium von Utrecht, wo die Steigbügel nicht vorkommen, aber die Nasenriemen zu erkennen sind.

Während eingehende Urtheile deutscher Kunstgelehrten mir ausser Schnaase's beiläufiger, ohne Angabe von Gründen gegebener Anmerkung ⁴⁾, „die Statuette sei ein späteres Werk“, nicht bekannt sind, gereicht es mir zur Genugthuung, die hervorragendsten französischen Archäologen mittelalterlicher Kunst, Alfred Darcel, Charles Linas und Albert Lenoir meine Ansicht vom karolingischen Ursprung des Reiterbildes theilen zu sehen: die ersteren beide in gedruckten Aussprüchen ⁵⁾, letzteren in folgenden an mich gerichteten

1) Agincourt, Malerei, Taf. LXVII, 5, aus einer latein. Handschrift der Vatic. Bibl. Palat. 927.

2) Agincourt, Malerei, Taf. LXVIII, 8 der fahrende König, ebenfalls aus einer vatic. Handschrift; Taf. LXIV, 1 die Pferde des Virgil.

3) Codex Epternacensis, Jahrbücher LXX, Taf. X; Codex Egberti, Taf. VII.

4) Kunstgeschichte, 2. Aufl., III. Bd. 624, Anm. 4.

5) Darcel, Catalogue der Pariser Ausstellung von 1867: Histoire du tra-

Zeilen: „Ce monument du plus haut intérêt est évidemment authentique, il présente tous les caractères de l'art carlovingien: la couronne, la tête, le costume sont identiquement semblables à ceux que reproduisent les peintures des manuscrits de l'époque et qui ont été publiés maintes fois. Charlemagne avait établi des ateliers de fondeurs à Aix-la-Chapelle et ailleurs, peut-être cette statuette a pu en sortir.“ Darf ich weiterer brieflicher Aeusserungen Erwähnung thun, so stimmen meine verehrten Fachgenossen H. Otte, F. X. Kraus, Fr. Schneider darin vorstehenden Darlegungen zu.

Verpflichtet fühle ich mich zum Schlusse Herrn Cousin, dem Conservator des Museums Carnavalet in Paris, für die Freiheit, welche er mir zur Untersuchung und Abzeichnung der Statuette Karls des Grossen gewährte, verbindlichsten Dank auszusprechen. Ich thue dies um so lieber und wärmer, als ich seit 20 Jahren, während eines viermaligen längern Aufenthaltes in Frankreich stets das gleiche, unverändert freundliche Entgegenkommen in den Kreisen französischer Gelehrten und Staatsmänner gefunden habe. Freilich habe ich auch niemals meine Ansicht verläugnet, dass Frankreich und Deutschland die zehrende Feindseligkeit einer veralteten historischen Ueberlieferung abstoßen sollten, da nach meiner Ueberzeugung beide berufen sind, in politischer Verständigung Hand in Hand an der Spitze der Weltbewegung und Cultur zu schreiten, wie es ja auch einst die beiden Länder gemeinsam unter Karl dem Grossen thaten.

Karl's kostbarstes Kleinod, sein: „Talisman“, den ich auf besondere Einladung Kaiser Napoleon III. im Dezember 1869 in den Tuileries untersuchte, wird mir bei seiner demnächstigen Veröffentlichung¹⁾ erneute Veranlassung geben, auf Karolingische Kunst und historisch-politische Gedanken zurück zu kommen.

E. aus'm Weerth.

vail et monuments historiques. S. 104, No. 1670. — Linas, Histoire du travail à l'exposition universelle 1867, S. 277.

1) Eine vor der Untersuchung des Talisman begonnene, in Ermangelung derselben unterbrochene Veröffentlichung mit Abbildungen befindet sich bereits im XL. Jahrbuch S. 265 ff.