

Von der hier zu Anfang verwendeten syllabarischen Interpunktion finden sich viele Beispiele. *Dindari* ist offenbar der Vokativ von Dindaris, einem sonst zwar, wie es scheint, nicht vorkommenden, aber ganz korrekt gebildeten weiblichen Personennamen. Wie Dardanius und Dardanis nach den Dardani, so ist Dindaris von den Dindari genannt. Diese Völkerschaft wohnte in Dalmatien nach Plinius n. h. III § 143 und Ptolem. II 16 § 5, deren Schreibung des Namens durch dieses erste epigraphische Zeugnis bestätigt wird. — Die apotropäische Bedeutung des Phallus gegenüber den Einwirkungen des bösen Blickes, in welchem vor allem der Neid sich äußert, ist bekannt genug. Vgl. Otto Jahn, über den Aberglauben des bösen Blickes, in den Berichten der Sächs. Ges. 1853, S. 68 ff. — Ähnliche Bleiringe sind am Niederrhein zu Tage gekommen: ein unbeschriebener in Zülpich und zwei beschriebene in Xanten und Cleve, von denen jener eine griechische, dieser eine lateinische Aufschrift trägt. Die beiden ersteren sind besprochen in den Bonner Jahrb. 47 S. 157; 50 S. 153 und 66 S. 94 (mit Abbildungen), der letzte ebendas. 61 S. 76 und 66 S. 94. Aus diesen Funden hat sich ergeben, daß solche bleierne ringförmige Streifen die Fassung für den Glasdeckel eines Gefäßes bildeten nach Art des Ringes eines Uhrglases. An dem Zülpicher Exemplare ist der Glasdeckel, wenn auch zerbrochen, noch erhalten. Der Xantener Ring sitzt auf einer viereckigen Bleiplatte auf, welche offenbar den oberen Gefäßrand bedeckte; zwischen beiden stecken noch Splitter des Deckels. Die in solchen Gefäßen oder Büchsen erhaltenen Substanzen scheinen zu Heil- oder kosmetischen Zwecken gedient zu haben. Die griechische Aufschrift von Xanten wird von Rumpf (Bonner Jahrb. 50 S. 153 ff.) erklärt: *κυλικ(ιδιον) τουτοι [= τουτι] νόσον ἀνιαρ(άν) ἐλάττω ποεί*. Auf dem Exemplare von Cleve hat man gelesen: *cape pignus amoris Albanus fecit es*, doch scheint die Erklärung beider Stücke noch nicht völlig gesichert.

Heidelberg.

Karl Zangemeister.

Eine karolingische Elfenbeintafel.

Das Kloster St. Gallen erhielt aus dem Schatze des Erzbischofs Hatto I. von Mainz (891—913) ein Elfenbeindiptychon, das, ehemals inwendig mit Wachs überzogen, Karl dem Großen bei seinen Schreibübungen diente. (Einhardi Vita Karoli M. XXV.) Eine dieser Tafeln war schon geschnitzt, die andere wurde durch des berühmten Sanct Gallenser Mönches Tuotilo Hand verziert. In dieser Tafel des Tuotilo, welche durch zwei Inschriftenreihen in drei Abteilungen geteilt ist, erscheint in der Mitte die Himmelfahrt Mariä, in der unteren Abteilung eine Scene aus dem Leben des heiligen Gallus. In dem oberen Felde der Tafel hat der Künstler nicht eine Figurenkomposition angebracht, sondern die Fläche mit einem ansprechenden Ornament belebt. Dem Akanthus entfernt ähnelndes Blattwerk füllt in anmutiger Bewegung das Feld aus. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Meister das Ornament nachgeahmt hat, welches den oberen Teil der anderen Diptychonplatte zierte; die Blattformen und Motive sind völlig gleich, und doch ist auf der Tafel des Tuotilo die Bewegung des Ornamentes klarer und manche häßliche Stauchung der Blätter vermieden.

Rührt nun diese Tafel sicher von Tuotilo her, so sind ihm auch die Schnitzereien der Elfenbeinplatte zuzuschreiben, welche den Einband des Codex Nr. 60 in St. Gallen zieren. Die gleiche Art des rankenden Ornaments mit den identischen Blattformen begegnet uns auch hier¹⁾.

Damit war der Kreis der Denkmäler bisher geschlossen, welche die künstlerische Bedeutung Tuotilos bestimmen sollten. Das germanische Nationalmuseum hat nun vor Jahresfrist von den Gebrüdern Bourgeois in Köln eine Elfenbeintafel (K. P. 2153) erworben, welche unzweifelhaft in enger Verwandtschaft zu diesen Sanct Gallenser Werken steht. Sie ist durch schmale Querstreifen in drei Felder geteilt, jedes in der Anordnung eines Vierecks, durch Ziergebilde von reichem, stilisierten Blattwerk gefüllt.

Dieses Blattwerk erbringt dafür den besten Beweis, daß nicht nur die klassischen Motive übernommen wurden: am wirksamsten tritt die Übernahme der Gesetze klassischer Ornamentik in den Vordergrund. Schon die Abgrenzung der einzelnen Felder ist dafür ein unverkennbarer Zeuge. Wol grenzte auch die irische Buchornamentik durch schmale Leisten die einzelnen zur Flächenfüllung benützten Motive von einander ab, aber vergebens sucht man hier nach einem feinen Verständnisse für das organische Leben der Formen. Die karolingische Ornamentik dagegen ging bei der antiken in die Schule: die harmonische Ausgestaltung und Abschließung jedes Motives, so daß es auch ohne äußere Andeutung als Ganzes wirkte, ist unmittelbar unter antikem Einflusse gereift. Enthalten auch die einzelnen in sich abgeschlossenen Felder verschiedene Motive, so herrscht doch unter den einzelnen Motiven selbst ein unverkennbarer innerer Zusammenhang: die Umrahmung bildet also keinesfalls ein Gewaltmittel, um für ein völlig neues Motiv Raum zu schaffen, sie gliedert vielmehr einen einheitlichen Gedanken, läßt denselben in verschiedenen Feldern mit künstlerischem Empfinden verschiedenartig zur Aussprache gelangen.

Unwillkürlich drängen sich hier kunstarchäologische Fragen bedeutsamer Art auf: die Kunst des 6. Jahrhunderts hatte ihre Heimat in Byzanz — Elfenbeinschnitzereien aber treten erst nach der Gründung Konstantinopels auf. Lehrreich ist ein Vergleich des Reliefstils der gleichzeitigen römisch-christlichen Sarkophage im Lateran u. a. a. O. mit gleichzeitigen Reliefsen der Bildhauer am Bosphorus in den Mauern von Konstantinopel und aus dortigen Kirchen verschleppt nach Venedig, nach Cheropotamos auf der Athoshalbinsel und anderwärts. Das Prinzip der Relieferung ist hier dasselbe wie in den Konsular- und verwandten Diptychen, während die Elfenbeinreliefs des Mittelalters den Stil der römisch-christlichen Skulpturen aufweisen.

Bei dem Streben, den Zusammenhang der Bildwerke mit der Kultur des Mittelalters, wie sie uns in litterarischen Denkmälern entgegentritt, nachzuweisen, gilt als Grundbedingung für erfolgreiche Forschung die Scheidung dekorativer Darstellungen von den historischen.

In dem vorliegenden Falle haben wir es mit einer dekorativen Wiederholung ursprünglich bedeutungsvoller antiker Motive zu thun, — die Frage

1) W. Lübke erklärt allerdings diese Tafel für das antike Vorbild, nach welchem der klösterliche Künstler gearbeitet habe. Vergl. seine »Geschichte der Plastik« III. Auflage. 1. Bd., S. 307.



F. FALKEISEN. SC.

nach dem Inhalte der Darstellung hätte uns deshalb eigentlich weniger zu beschäftigen, wenn nicht die Beziehungen zu den St. Gallenser Bildwerken dies verlangten. Kein legendarischer Stoff hat auf der Tafel Verwendung gefunden — nur Pflanzenornament, Rankenwerk und eine Tiergestalt, wie sie ähnlich in der spätrömischen Kunst vorkommt; aber diese Formen tragen das eigentümliche Gepräge jener Kulturperiode, welche als die Auferstehung der Kunst des Altertums betrachtet wird.

Was man der Tuotilotafel nachrühmt: daß sich in ihr die Wiedergabe des Pflanzenornaments am glücklichsten zeigt, kann man auch von unserer Elfenbeintafel behaupten. Und die St. Gallenser Bildwerke dürften in ihrer Art nicht so ganz vereinzelt dastehen und nicht so ohne allen Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Elfenbeinplastik geblieben sein, als dies z. B. Wilhelm Bode in seiner »Geschichte der deutschen Plastik« annimmt. Unsere Tafel kann wol mit Recht dafür als Zeuge gelten. Ein Vergleich des oberen Feldes der einen Tuotilotafel²⁾, mit dem unteren Felde unserer Tafel zeigt, wie die prächtigen Akanthusranken der St. Gallenser Tafel in dem weit kleineren Felde zwar eingeschränkt und deshalb in der eigenartig frischen Entfaltung des lebendigen Motivs, im schönen Schwunge der Linie, bedeutend beeinträchtigt erscheinen, aber die charakteristische Formenbildung des Akanthusblattes der St. Gallenser Tafel läßt sich trotzdem auch hier noch erkennen. Namentlich das an beiden Tafeln verwertete Motiv eines Bandstreifens, welcher dazu bestimmt ist, parallel laufende Ranken zu verbinden, ist in dieser Richtung von hervorragender Bedeutung. Im Übrigen ist jedes der beiden Felder aus regelmäßiger Wiederkehr derselben Ornamente entstanden; die streng beobachtete Anordnung des Ornaments im Quadrat verleugnet nicht dieses Streben nach Symmetrie. Das mittlere Feld, im bekränzten Medaillon den Adler bergend, der seine Schwingen ausbreitet, zeigt ebenfalls eine überraschend geschickte Anordnung; gerade hier finden wir die ganze Summe ornamentaler Erfahrungen verwertet: kein stummes Spiel mathematischer Elemente, sondern die künstlerische Bewältigung des Lebens, der Organismen — allerdings in ornamentaler Äußerung, ohne ängstliches Festhalten an den natürlichen Formen des Laubwerks. Die Initialornamentik der Karolingerzeit lehrt uns, daß sie in den ersten Jahren des Mittelalters eine Blüte der Verzierungskunst zeitigte, die später nie mehr erreicht ward: ähnlich ist es auch mit der Elfenbeinplastik. Das Gefühl für ornamentale Schönheit zeigt sich bei ihr in hohem Grade entwickelt, obgleich es sich nur an der Nachahmung antiker Vorbilder geltend macht. Wenn auch in der Karolingerzeit eine bedeutende Kunstthätigkeit sich zu entwickeln begann, so hatte sich doch ein eigentümlicher, nationaler Kunststil in der Elfenbeinplastik noch nicht gebildet. Man hielt sich, wie im Großen und Ganzen für die Gesamtbildung, so für die Kunst, an die Überlieferungen der römischen Kultur, ja man blieb teilweise selbst für den Ausdruck der Gedanken an die Anschauungsweise der Antike gebunden.

Der 30. Brief Einhards gibt darüber Kunde, daß er einen Schrein mit elfenbeinernen Säulchen von zeitgenössischen Künstlern anfertigen liefs, — das

2) Vergl. Abbildungen in W. Bode »Geschichte der deutschen Plastik« S. 8; W. Lübke »Geschichte der Plastik« (III. Aufl.) 1. Bd., S. 397; Alwin Schultz, Tuotilo von St. Gallen, in Dohmes »Kunst und Künstler« I, S. 29.

Testament des Grafen Eberhard, des Schwiegersohnes Ludwigs des Frommen, nennt unter den an die Kinder des Erblässers zu verteilenden Kunstgegenständen zwei Elfenbeintafeln, einen elfenbeinernen Pokal, ein Schwert mit elfenbeinernem Griffe und einen mit Elfenbeinreliefs verzierten Köcher, — aus »Flodoardi Eccl. Remensis historia« wissen wir, daß Hincmar, Erzbischof von Reims, im Jahre 845 die Werke des hl. Hieronymus mit Elfenbeinplatten und Goldrändern versehen und ein Lectionar mit Decken aus Elfenbein und Silber schmücken liefs; — eine Reihe noch vorhandener Elfenbeinwerke spricht deutlich für die sorgfältige Pflege, welche die Elfenbeinplastik der Karolingerepoche gefunden hat.

Ganz im Geiste der St. Gallenser Werke gearbeitet und offenbar unter unmittelbarem Einflusse derselben entstanden, kann auch wol die Elfenbeintafel im germanischen Museum sich zu jenen karolingischen Denkmälern gesellen, welche die Bedeutung St. Gallens für die Kunstgeschichte bestimmen.

Nürnberg.

Franz Friedrich Leitschuh.

Einige Feuerwaffen des 14. und 15. Jahrhunderts.

 Die Gruppe der Feuerwaffen des 14. und 15. Jahrhunderts im germanischen Museum hatte jüngst den Zugang von sieben Stück zu verzeichnen, welche durch Vermittlung des Herrn Hofantiquars Drey in München bei der im März d. J. zu Rom erfolgten Versteigerung der Sammlung Richards erworben wurden, wo sie fast sämtlich als dem 14. Jahrhunderte angehörig betrachtet und im Kataloge verzeichnet waren, was nun freilich teilweise richtig zu stellen ist.

Wir haben auf S. 49 des zweiten Bandes unserer Mitteilungen Herrn General Köhler das Wort gegeben, sich über einige der ältesten Feuerwaffen auszulassen, und er hat das dort Gesagte in seiner »Entwicklung des Kriegswesens und der Kriegführung in der Ritterzeit« (Breslau, Köbner) in der ersten Abteilung des 3. Bandes wiederholt berührt und an beiden Stellen die Wichtigkeit unserer Dresdener Büchse betont. Nach seiner Angabe ist für die Büchsen des 14. Jahrhunderts eine Länge des Rohres von sechs Seelenweiten charakteristisch. Ob dies so ganz genau zu nehmen ist? Jene (Nr. 534 des Auktionskataloges) unter den neu erworbenen Büchsen, die wir für die älteste halten und in das 14. Jahrhundert setzen möchten¹⁾,

1) Es ist allerdings schwer, solche Stücke zu datieren. Es sind eben Hypothesen, die wir hier aufstellen können. In dem genannten Buche »Entwicklung des Kriegswesens« macht schon Köhler darauf aufmerksam, daß bei keiner von ihm dem 14. Jahrhunderte zugewiesenen Büchsen ein positiver, äußerer Beweis für diese Ursprungszeit aufgebracht werden kann. Für die einzige Tannenberger Büchse, für welche ein so gut wie urkundlicher Beweis vorliegt, will er denselben nicht gelten lassen und sie wesentlich jünger ansehen. Ist es nun Ketzerei, wenn wir glauben, daß er die Stücke fast sämtlich um einige Jahrzehnte zu jung datiert? Seine Reihenfolge der Entwicklung kann recht wol bestehen bleiben und doch die Tannenberger vor 1390 gesetzt werden, wenn das Alter auch seiner übrigen um zwei bis drei Jahrzehnte höher angenommen wird; denn die Anhaltspunkte aus den rohen Handschriftillustrationen sind eben doch auch keine gar zu zuverlässigen, weil gerade die wichtigste Handschrift, der Münchner Codex 600, eben doch nicht datiert ist, und dessen von