

Eine langobardische Elfenbeinpyxis im Germanischen Museum.



achdem die Wissenschaft das Material des frühmittelalterlichen Kunstschaffens einigermaßen gesammelt sowie nach seiner ikonographischen Unterscheidung und den Stoffkreisen durchgearbeitet hatte, fing sie seit kurzem an, für die frühmittelalterliche Kunst auch die Arbeitsmethode der späteren Perioden anzuwenden. Man begann, die einzelnen Kunstzweige mit Betonung der Technik als bestimmenden und unterscheidenden Momentes zusammenzustellen; große allgemeine landschaftliche Gruppen wurden konstatiert, und in diesen wieder kleinere lokale Kreise aus der erdrückenden Fülle ausgeschieden und vereint einer wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen. So ergaben sich Schulindicien und -Unterschiede, die Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen wurden klargelegt und es wurde Licht geworfen auf den künstlerischen Verkehr verschiedener Gruppen.

Zuerst begann man hier mit den Miniaturen. Clemen und Schlosser suchten die Fuldaer Schreibschule der karolingischen Zeit zu fixieren, das ganze Material der karolingischen Buchmalerei stellte Janitschek nach Schulen zusammen in der großen von der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde veranstalteten Publikation der Adahandschrift. Auf die Reichenauer Schule richtete sich die Untersuchung v. Oechelhäuser's über die Miniaturen der Heidelberger Universitätsbibliothek. Voegelé hat für die ottonische Zeit eine große gemeinsame Handschriftengruppe konstatiert, die er in Köln (Domkloster) lokalisiert. Auch für andere Lokalgruppen sind in neuerer und neuester Zeit verschiedene Publikationen zu verzeichnen.

Die Elfenbeinschnitzereien auf diese Weise zusammenzustellen, sind erst sehr summarische Versuche gemacht worden. Und doch wäre eine solche Arbeit äußerst wichtig, da wir für manche Zeiten, wo Denkmäler der großen Statuarik fehlen, allein auf die Elfenbeine angewiesen sind, um das plastische Vermögen der betr. Zeit zu beurteilen. Eine Vereinigung ist hier vorzunehmen mit Hilfe von durch Technik und ikonographischen Typenvorrat bedingten Schulspecimina und von andern zufälligen Anhaltspunkten (historische Notizen, Inschriften, Zusammenhang mit einem lokalisierten Codex, Verwandtschaft mit Mosaiken, Architekturteilen und andern Werken der Plastik). Daß man sich auf diese Mosaiken etc. als Vergleiche berufen kann, ist darin begründet, daß die Elfenbeinplastik von dem Augenblicke an, wo man aufhörte, immer und immer wieder die altchristlichen und antiken Diptychen, Platten und Pyxiden zu kopieren und zu reproduzieren, wo diese Vorbilder in der Reihe der Nachahmungen allmählich verblassten, sich genötigt sah, bei verwandten Kunstzweigen Anleihen zu machen. Eine kurze Zusammenstellung der verschiedenen Elfenbeinarbeiten der altchristlichen Zeit und des früheren Mittelalters findet sich in dem von E. aus'm Weerth und von F. X. Kraus verfaßten Artikel »Elfenbein« in Kraus' Realencyclopädie der christlichen Altertümer (Freiburg i. B. 1882. Bd. I. S. 399 ff.). Aus'm Weerth konstatierte damals für sämtliche Elfenbeinarbeiten, von den römischen Diptychen an bis zum Ende des 11. Jahrhunderts mindestens 6 Hauptschulen, die römisch-altchristliche Schule, die byzantinische Schule, sodann im 7. Jahrhundert »eine von byzantinischen Einflüssen nicht freie, aber doch selbständige oberitalienische

Schule¹⁾, dann im 8.—10. Jahrhundert Elfenbeine, die sich in Metz und Trier lokalisieren lassen, sowie Werke aus Lorsch und Hildesheimer Werkstätten.

Selbstverständlich lassen sich aus diesen großen Gruppen kleinere spezifisch lokale ausscheiden, sowie neue konstatieren. Clemen hat in seiner Abhandlung über merovingische und karolingische Plastik²⁾ den ersten Versuch gemacht, die diesseits der Alpen so häufig gefundenen und in vielen Museen und Privatsammlungen vertretenen altchristlichen italienischen Pyxiden von den französischen Pyxiden, die Nachbildungen jener sind, zu unterscheiden. Ferner erhielt die von Aus'm Weerth bereits angedeutete Metzger Schule durch die Forschungen Kraus³⁾, Voeges⁴⁾, Clemens⁵⁾ und Webers⁶⁾ festere Gestalt und hellere Beleuchtung.

Über andere Gruppen aus karolingischer Zeit, darunter eine allgemeine rheinische, eine süddeutsche, eine österreichische⁷⁾ vergleiche man Clemens obengenannte Arbeit.

Bei dem hohen Wert der Elfenbeine für die frühmittelalterliche Kunstgeschichte, sowie in Rücksicht auf den Umstand, daß viele Objekte dieser Technik im Privatbesitze sind, ist es sehr zu wünschen, daß das so lange ersehnte Corpus der früheren Elfenbeine endlich in Angriff genommen werde, zumal da Aus'm Weerths längst schon versprochenes Werk nicht publiziert zu werden scheint. Das einzige umfassende Handbuch für den, der über Elfenbeine arbeitet, Westwoods *Fictile ivories* London 1876 ist eigentlich nur ein Katalog der allerdings sehr reichhaltigen Abgufssammlung im South Kensington Museum und kann deshalb nicht vollständig sein; die in chronologischer Ordnung angehängten Notizen über andere Elfenbeine sind zum Teil äußerst flüchtig und ungenau.

Die Originale des South Kensington Museum behandelt der vorzügliche und mit photographischen Abbildungen versehene Katalog von William Maskell, sowie ein Auszug daraus von demselben Verfasser (*South Kensington Museum Art Handbooks. Edited by W. Maskell. Nr. 2. Ivories ancient and mediaeval. 1875*).

Für die altchristlichen Elfenbeine ist jetzt noch äußerst brauchbar Ant. Francisci Gorii *thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*.

1) Hier läßt sich wieder eine vom Ende des 6. bis zum Ende des 8. Jahrhunderts nachweisbare umfassende ravennatistische Schule ausscheiden, wie ich demnächst an anderem Orte nachweisen werde.

2) *Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, Heft LXXXII. Bonn 1892. S. 108 ff.

3) Kraus, *Kunst- und Altertum in Elsass-Lothringen* III, 580 ff.

4) Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrhunderts S. 114 ff.

5) a. a. O. S. 125 ff.

6) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894. S. 19 ff.

7) Vgl. die prachtvolle, ganz klassische Platte mit der Darstellung des Papstes Gregorius im Kloster Heiligenkreuz, die sogar infolge ihrer klassischen Schönheit ins 6. Jahrhundert zurückversetzt wurde (Essenwein im *Organ für christl. Kunst* 1861 S. 53 auf Grund des »großen Stils, der sorgfältigen Ausführung, der reinen Architektur, der Auffassung der Figuren, des Stils der Gesichter insbesondere, der ganz spätrömisch ist.«) Andere versetzen die Tafel ins 12. Jahrhundert, am richtigsten wohl Clemen (a. a. O. S. 133), der sie ins ausgehende 10. Jahrhundert setzt, aber noch als total karolingisch beeinflusst bezeichnet.

Accesere Jo. Baptistae Passerii additamenta et praefationes. 3 volumina 1759. Ferner Jo. Bapt. Passerii in monumenta sacra eburnea a Gorio in IV. huius operis partem reservata expositiones a. 1759. Ferner erwähne ich noch als wichtige und verdienstliche Arbeiten von F. Pulszky Catalogue of the Fejérváry Ivories 1856 (jetzt im Museum Mayer zu Liverpool), sowie die genaue und reichausgestattete Publikation der Elfenbeine aus der Sammlung Spitzer, welche Alfred Darcel besorgte; letztere Arbeit ist um so wichtiger, als kurz darauf diese einzig dastehende Privatsammlung in alle Winde zerstreut wurde.

Endlich erwähne ich noch die gipsartige Sammlung von Gipsabgüssen der meisten Elfenbeine (die allerdings durch den gegenseitigen Austausch der einzelnen Museen noch bedeutend vergrößert werden könnte), welche die Arundel-Society veröffentlichte⁸⁾.

Die im Folgenden veröffentlichte runde Pyxis⁹⁾ des Germanischen Nationalmuseums (K. P. 710) wurde im Jahre 1890 von dem Antiquitätenhändler Julius Böhler in München erworben und stammt nach dessen Angabe aus einem Kloster im Kanton Schwyz. Die Pyxis ist 8,5 cm hoch, der untere Durchmesser beträgt ebenfalls 8,5 cm, der obere 8,4 cm. Die obere Rundung ist jetzt etwas oval gedrückt. Das ganze Gefäß ist aus einem Abschnitte eines Elefantenzahns gefertigt. Ursprünglich war wohl ein Deckel aufgelegt, wie eine oben etwas eingelassene Einkerbung beweist. Zwei innerhalb des breiten Ornamentstreifens eingelassene runde Vertiefungen scheinen als Lager für einen Griff funktioniert zu haben. Später hat man das ursprünglich als Weihwasserkesselchen verwendete Gefäß durch einen Verschlussdeckel zu einem andern kirchlichen Zwecke umgestaltet. Oberhalb des thronenden Christus und des Evangelisten auf seiner linken Seite wurde zu diesem Zwecke das Ornament zum Teil vernichtet und mit 2 Kupfernägeln ein Kupferplättchen, von dem noch ein kleiner Teil an dem einen Nagel hängt, als Halt für den Falz befestigt. Spuren und Löcher von andern Nägeln sind noch auf derselben Seite, sowie gegenüber, wo der Deckelverschluss war, erhalten. Die Form des Gefäßes geht aus der Abbildung hervor⁹⁾. Oben legt sich ein schmales Ornamentband herum, dessen Glieder gebildet werden durch je zwei konzentrische Ringe mit einem Punkt in der Mitte und ein schmales Oblong, offenbar eine unverständene Nachahmung des Eierstabs. Wir finden dasselbe Ornament auf langobardischen Werken auch sonst wieder. Ein schmaler Reif trennt dieses Band von dem unter ihm liegenden breiteren, das zugleich die Einschneidung des Gefäßes bildet. Ein ziemlich gut ausgeführter breiter Rankenfries (Akanthus) mit doppelten Querbändern am Ansatzpunkte der einzelnen Blätter (Andeutung der Alveole) spricht ebenfalls für langobardische Herkunft (vgl. unten).

Unter diesem Akanthusband erblicken wir eine rings herumgehende Arkadenreihe, zusammengesetzt aus 11 Säulen. Unter den Bogen der Arkatur befindet sich je eine Figur, teils stehend, teils sitzend. Beginnen wir mit dem Hauptbilde, einer majestas domini. Christus sitzt ganz en face auf einem nicht sichtbaren Stuhle. Die Beine sind breit auseinandergenommen, ihre Stellung

8) Wyatt Notices of sculpture in ivory and Oldfield A catalogue of specimens of ancient ivory carvings London Arundel-Society 1886.

9) Die Abbildung folgt mit dem Schlus des Artikels im nächsten Heft.

spricht sich durch die Faltung des Gewandes deutlich aus, ebenso sind die Kniescheiben deutlich markiert. Der unbärtige Erlöser trägt einen breitconturierten Kreuznimbus und hat die rechte Hand mit ausgestrecktem Daumen, Zeige- und Mittelfinger erhoben, die linke Hand stemmt eine längliche Schrifttafel auf das Knie. Die Füße sind nackt, die Kleidung ist die ziemlich unverstandene antike (lange Ärmeltunika mit verzierten Säumen, sowie ein Pallium, das die rechte Schulter freiläßt, also *ἐξωρίς*). In den beiden Bogen zu den Seiten Christi steht je eine nimbierte unbärtige Figur ganz en face im langen Gewande mit nackten Füßen. Vor Brust und Leib halten sie ein großes offenes Buch mit buchstabenähnlichen Zeichen. Es sind offenbar Evangelisten dargestellt.

Von dem Evangelisten auf der linken Seite Christi aus weitergehend erblicken wir einen unbärtigen König mit dreiteiliger Krone und nackten Füßen en face dastehend. Sein Gewand ist am Halse dreieckig ausgeschnitten. In der rechten Hand hält er ein Aspergillum, das die linke Hand unterstützend von unten ergreift.

Im folgenden Bogen sitzt nach rechts auf einem hochbeinigen Stuhle mit niederer Lehne etwas nach vorne gebeugt eine männliche Figur¹⁰⁾; die rechte Hand trägt einen Stab mit knopfartigem Ansatz oben, die linke Hand ist etwas erhoben, wie zum Redegestus. Die Füße ruhen auf einem dreibeinigen Schemel.

Die drei nächsten Figuren sind als eine zusammengehörige Gruppe zu betrachten. Nach rechts geht im ersten Bogen ein geflügelter, nimbiertes Engel mit langem Gewande, die Füße offenbar in kurzen Schuhen steckend. Der Körper ist vollständig verdreht. Der linke Arm und die linke Hand greifen über den Körper hinweg nach hinten; die Hand hält einen kurzen Stab. Die rechte Hand ist nach links gegen Maria im folgenden Bogen, zum Zeichen der Verkündigung, erhoben. Maria selbst, nach rechts gehend, sieht zurück zu dem Engel. Sie trägt ein über der Stirn doppelt gefaltetes Kopftuch und ist nimbiert. Die linke Hand hält die Kunkel in Schulterhöhe erhoben, die herabhängende rechte Hand hält die Spindel. Von der anderen Seite her kommt auf Maria zu eine nimbierte Gestalt, mit beiden Händen ein Gefäß haltend, das sie offenbar der Madonna anbieten will.

Es folgt dann ein nach rechts gehender König, dessen Krone ähnlich ist der des sitzenden Königs. Seine linke Hand hält einen Stab, dessen Knopf ein dreiteiliges Blatt als Bekrönung hat. Den Reigen schließt eine männliche Figur, ebenfalls mit einem Aspergill, er trägt eine runde, kappenartige Kopfbedeckung. Den unteren Rand der Pyxis schließt ein schmales Akanthusband.

Was nun die Technik anbetrifft, so sieht man deutlich, daß dem Schnitzer für die Ornamentbänder noch ganz gute Vorbilder in demselben Material zur Verfügung standen; dementsprechend sind diese Partien auch ganz gut und vernünftig gelungen. Anders dagegen die Architektur und die Personen des Mittelfrieses. Die Säulen der Arkaden haben vollkommen das Aussehen von Bretterpfosten, sind also rein im Flächenstile gehalten; die Fähigkeit, solche Details plastisch herauszuarbeiten, ist diesem Künstler ebenso abhanden ge-

10) Ob die Figur eine fünfteilige niedrige Krone trägt oder ob die Haare in dieser Weise angeordnet sind, kann nicht genau bestimmt werden.

kommen, wie vielen Miniaturen der ausgehenden altchristlichen Kunstära (vgl. die feinsinnigen Bemerkungen Wickhoffs über eine altchristliche Handschrift in Wien (Hofbibl. 847): Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XIV, S. 206 ff.). Die Basis der Säulen wird gebildet durch ein einfaches umgekehrtes Akanthuskapitell; die Säulen selbst — wenn man überhaupt von solchen reden kann — zeigen an beiden Rändern eine Längsriefung, in der Mitte zieht sich von unten nach oben eine Reihe von eingelassenen Punkten. Eine dünne Platte trägt ein akanthusähnliches Kapitell. Die direkt aufsitzenden einfachen runden Arkadenbögen zeigen oben eine einfache Einrippung; in den Bogenzwickeln sitzt je ein dreiteiliges Blatt.

Was die menschlichen Figuren anbetrifft, so ergibt sich sofort, abgesehen davon, daß verschiedene derselben in der Körperhaltung ganz verdreht und unverstanden sind — z. B. Körperbau en face und Füße in Profil, bekanntlich ja ein spezifisches Charakteristikum der irischen Buchmalerei —, eine vollständige Unfähigkeit in der Bildung des Gesichtsausdruckes, der Körperproportionalität und der Gewandbehandlung (Struktur und Faltenwurf). Die Figuren selbst sind in flachem Relief behandelt. Die kleinlich behandelten Falten der Gewänder sind trotz des Flachreliefs ziemlich tief¹¹⁾ eingegraben. Wir finden wieder die stark eingebohrlen Punkte wie auf den Säulen, ferner dicht neben einander liegende kurze Striche (z. B. bei der der Madonna einen Gegenstand offerierenden Figur rechts neben dieser). Die auf diese Figur nach rechts folgende mit dem Stabe in der Hand hat ein Gewandmuster, das gebildet wird durch kleine eingelassene Halbmonde. Die Falten und sonstige Gewanddetails sind charakterisiert durch derbe Striche. Die Hände sind meist zu groß. Die beiden Evangelisten zu Seiten Christi sehen infolge der Unfähigkeit des Schnitzers, die Verkürzung der stehenden Füße zum Ausdrucke zu bringen, aus, als ob sie auf den Fußspitzen ständen. Die Köpfe sind große Langköpfe mit großen Glotzaugen, ein unter den Augen befindlicher halbkreisförmiger Strich läßt die Backenknochen stark hervortreten. Die Pupillen sind stark herausgearbeitet. Die Haarbehandlung ist plump und breit und läßt manchen Kopf wie mit einer Perücke bekleidet erscheinen. Ich kann mich diesen Köpfen gegenüber nicht des Eindrucks erwehren, den auch die unserer Pyxis zeitlich und stilistisch nahestehenden Figuren des Pemonaltars zu Cividale (gegen 750) auf M. G. Zimmermann¹²⁾ machten: sie zeigen germanischen Typus.

Eine kritische Vergleichung unserer Pyxis, die wohl als das einzige bisher bekannte langobardische Kunstwerk in Elfenbein anzusehen ist, mit den übrigen Erzeugnissen langobardischer Kunstübung, sowie eine Untersuchung des anscheinend aus ganz disparaten Elementen zusammengesetzten Bilderfrieses, wird, verbunden mit genauen Abbildungen des Gefäßes, im nächsten Hefte der »Mitteilungen« folgen.

Nürnberg.

Edmund Braun.

11) Dasselbe technische Moment zeigen die ravennatischen Elfenbeine des 7. und 8. Jahrhunderts, vgl. Clemen a. a. O. S. 117, wo er einige Vertreter dieser Gruppe bespricht.

12) Vortrag, gehalten auf dem Kunsthistor. Kongress zu Köln über »Die Spuren der Langobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrhunderts«. Beilage zur Allgem. Ztg. Nr. 232, 1894, S. 4.