



Langobardische Elfenbeinpyxis im germanischen Museum.

Eine langobardische Elfenbeinpyxis im Germanischen Museum.

(Mit einer Lichtdrucktafel.)

II.

Das ganze Material der aus den ersten Jahrhunderten erhaltenen Pyxiden läßt sich in zwei Hauptgruppen scheiden: einerseits die klassisch-römischen (heidnischen) Gefäße und die an diese sich anschließenden Nachahmungen aus späterer Zeit, andererseits die altchristlich-italienischen Pyxiden, die auf dem Mantel hauptsächlich mit Szenen aus dem Bilderkreis der Testamente geschmückt sind. Dieser zweiten altchristlichen Gruppe schlossen sich an die späteren italienischen sowie die nordalpinen Pyxiden, die inhaltlich von jenen fast vollständig abhängig sind, technisch dagegen weit hinter ihnen zurückstehen.

Die heidnischen Pyxiden, wie z. B. in der früheren Sammlung Felix (Katalog 1886 von Heberle Nr. 319 mit Abb. eines Göttermahles), in Wien¹³⁾ (k. k. Antikenskabinett 3.—4. Jahrh. bacchische Scene), Xanten¹⁴⁾ (Domschatz von St. Viktor, spätrömische Arbeit des 3. Jahrh., Erkennung und Wegführung des Achilles von Skyros), Zürich¹⁵⁾ (Sammlung der antiquar. Gesellschaft, Venus und Adonis 3. Jahrh.), Fabriano¹⁶⁾ (Genf Possenti, die eine Pyxis mit Kämpfen zwischen Faunen und Menschen, die andere mit dem Urteil des Paris und dem Gastmahl bei Zeus mit der apfelwerfenden Eris, beide aus dem 3.—4. Jahrh.) und Wiesbaden¹⁷⁾ (Museum, frühe Arbeit, Flußgott (Nil) mit correspondierender weiblicher Figur), waren wohl das Vorbild für eine Reihe anderer Pyxiden, die nach Clemen (a. a. O. S. 112) zum größten Teil französische Arbeiten des 7. Jahrh. sind und aus einer Schule hervorgegangen sind, welche neben heidnischen Gefäßen ebenfalls christliche und zwar in noch viel ausgedehnterer Weise kopierte. Auf heidnische Pyxiden gehen zurück das Gefäß mit einer Löwenjagd im Domschatz von Sens¹⁸⁾ (Inv. 52. Löwenkampf), sowie dasjenige in der großherzogl. Kunstkammer zu Karlsruhe¹⁹⁾ (bacchische Scene, das Gefäß technisch mit der Pyxis zu Sens zusammenhängend).

Von diesen heidnischen Pyxiden scheidet sich eine große Gruppe inhaltlich ab, während sie technisch mit ihnen zusammen-, ja von ihnen abhängt. Es sind die altchristlichen und frühmittelalterlichen Pyxiden. Ikonographisch außerordentlich bevorzugt sind von ihnen Darstellungen der Wunder Christi und besonders

13) Westwood. S. 271 No. 764 und S. 473. Sacken in den Mitteil. der k. k. Centralkommission, N. F. II. mit Abb. S. 42.

14) Westwood. S. 272. Clemen, Bonn Jahrb. Heft XCII. S. 112. Abb. Clemen, Kunstdenkmäler I, 3, Moers S. 128; aus'm Weerth, Tafel XVII., 1, Text I. S. 37. Bonn Jahrb. V. Tafel 7 und 8. Phot. Schmitz 3277.

15) Westwood. S. 281, Benndorf, Mitteil. der antiq. Gesellsch., Zürich XVII. 7, S. 140. Anz. f. Schweiz. Altertumskunde 1889, S. 8; ebenda Abb.

16) Westwood. S. 375.

17) Westwood. S. 474. Nach demselben ist ein Abguß der Pyxis im Mainzer Museum. Offenbar lehnt sich das Werk an die spätrömische Statuarik an.

18) Westwood. S. 271. Clemen a. a. O. S. 112. Abb. R. d. Fleury, La Messe Bd. V. p. 68 u. Cahier. Martin Nouveaux Mélanges Bd. ivoires etc. S. 15 u. 17. Arundel society Abguß VI. 6. Sacken a. a. O. S. 45.

19) Marc Rosenberg. Die Kunstkammer im großherzogl. Residenzschlosse zu Karlsruhe, 1892. Tafel 3 mit kurzem Text. Die Angaben bei Westwood S. 441 sind ganz ungenau.

auch solche aus den Apokryphen, welche die Verkündigung und die Geburt Christi betreffen. An der Spitze dieser Gruppe steht ein vollendetes Kunstwerk, die klassisch schöne Pyxis aus der Moselgegend, jetzt in dem Berliner Museum²⁰⁾, (Nr. 427 der christl. Altertümer) mit dem lehrenden Christus in trono und den Aposteln; sie steht in engstem Zusammenhange mit der sepulchralen Plastik, ebenso wie die Pyxis im Dom zu Bobbio²¹⁾. Es würde zu weit führen, die frühmittelalterlichen Pyxiden hier alle aufzuzählen. Ich verweise zu diesem Zwecke auf die allerdings nicht vollständigen Mitteilungen bei Clemen (a. a. O. S. 112), Westwood S. 272 f., Hahn²²⁾ u. a.

Bereits oben wurde erwähnt, daß die Pyxis des germanischen Museums als das einzige bisher bekannte derartige langobardische Elfenbeinwerk anzusehen ist. Diptychen und einzelne Tafeln langobardischer Provenienz sind allerdings vorhanden und werden zum Vergleiche herangezogen. Langobardisch ist wohl die äußerst rohe Tafel²³⁾ des Kensington Museums Nr. 257 67, 7—8. Jahrh., in ihren beiden Abteilungen die Taufe Christi im Jordan und die Predigt Johannes in der Wüste darstellend. Ferner das Diptychon von Rambona im Vatikanischen Museum, 9. Jahrh. in., mit der Kreuzigung, der Wölfin, Romulus und Remus, sowie der Madonna mit dem Kinde und Cherubim, drei Heiligen und einem fliegenden Engel, nach B. de Montault einer Personifikation der vier Elemente²⁴⁾. Endlich ist als eine sichere langobardische Elfenbeinarbeit zu bezeichnen die Pax des Herzogs Ursus²⁵⁾ mit der Kreuzigung Christi, im Capitulararchiv zu Cividale in Friaul, 8. Jahrh. Citieren wir die vor dem Originale niedergeschriebene etwas harte Charakteristik Eitelbergers: »Das Elfenbeinornament, welches diese Vorstellung (Crucifixus, Longinus, Stephaton, Maria, Johannes, Sol und Luna) einfasst, zeigt den Charakter des langobardischen Stils des achten Jahrhunderts, er ist gewissermaßen die lingua rustica ins Ornamentale übertragen. Gleichen Charakter haben die Kostüme, die Falten sind wie Streifen, die Porportionen des Körpers kurz, von Ausdruck in den Physiognomien kann man nicht reden.«

Selbstverständlich werden wir diese drei Arbeiten, in derselben Technik ausgeführt, als vornehmstes Beweismaterial anzuziehen haben. Aber der Cha-

20) Westwood. S. 272. Crämer, Christl. Kunstbl. 1895, S. 13 ff., Kugler, kl. Schrift. II.; 328, Kraus Realencycl. I. S. 67 u. 401, Schnaase III², 95, Bode Ital. Plastik S. 2, Kraus 2. Anfänge der christl. Kunst S. 122, Ficker Darstellungen d. Apostel S. 143, Pératé L'Archéol. chrétienne S. 344, Abb. Westwood a. a. O. (Photogr.), Bode-Tschudi Katalog d. Originalskulpturen des Berliner Museums. Garrucci Tav. CCCCXL¹.

21) Westwood. S. 379. Kraus a. a. O. I. 401, 407.

22) Fünf Elfenbeingefäße des frühesten Mittelalters, Hannover 1862. Mit 3 Tafeln.

23) Früher in der Sammlung Soltikoff (Nr. 14 des Katalogs von 1861), Abb. Labarte I². S. 73. Westwood S. 114, Nr. 266. Maskell Description of the ivories . . . in the South Kensington Museum . . . 1872, S. 101. Die Rückseite wurde in karol. Zeit mit zwei biblischen Szenen (Einzug in Jerusalem und Christus zu Tische bei Maria und Magdalena) versehen.

24) Abb. Gori III. tav. 22. Westwood Proc. Archaeol. Society of Oxford 3. Dez. 1862. Abb. der Kreuzigung, Westwood a. a. O. S. 56, der zweiten Tafel d'Agincourt, Sculpt. XII. 16. — Westwood a. a. O. S. 56 Nr. 127/8 S. 345. Barbier de Montault im Bulletin monumental XLVI. 1880, S. 333.

25) Westwood S. 380. Abb. Eitelberger, Jahrb. d. k. k. C. K. II. 1857, S. 246 und Lübke Gesch. d. d. Kunst, S. 12. Didron Annales archéol. XXVI. p. 143.

rakter einer so jungen, tastenden, noch viel Typisches enthaltenden Kunst, wie der langobardischen, gestattet auch den Vergleich mit den Objecten anderer Techniken; sowohl die Goldschmiedetechnik als die architektonischen Details bieten Vergleichsmomente. Selbstverständlich finden wir auch starke altchristliche Reminiszenzen, besonders ikonographischer Natur; sie wurden den Langobarden durch das Medium der ravennatischen Kunst vermittelt.

Gerade für die Technik der langobardischen Elfenbeine ist ein starker ravennatischer Einfluß zu verzeichnen. Wählen wir zum Vergleiche ein besonders charakteristisches und sicheres ravennatisches Beispiel, die Cathedra Maximiani zu Ravenna. Dabei sehen wir auch, wie die flotte gediegene Technik der Ravennaten in der Hand des langobardischen Schnitzers verrohete: und doch sind die charakteristischen Elemente nicht verschwunden. In der rohen Arbeit erkennen wir die Züge der Originale. Es ist ja eine interessante kunstphysiologische Thatsache, daß die Kunstprodukte von roheren Völkern — und als solche kann man doch sicher die Langobarden den Römern gegenüber betrachten — mit einer gewissen ängstlichen, allerdings derben, Naturtreue den Vorlagen nachgebildet sind.

Die Cathedra des Maximianus²⁶⁾ des 556 gestorbenen Erzbischofs von Ravenna (in der Sacristei der dortigen Kathedrale) ist leider bis jetzt weder genau wissenschaftlich beschrieben, noch existiert eine stilistisch getreue Publikation sämtlicher Tafeln. Jedenfalls weist der Schmuck der Tafeln, ebenso wie die ganze, einen stark individuellen Charakter zeigende, ravennatische Kunst mehr auf altchristlich-römische Vorbilder hin, wenn auch »byzantinische Einflüsse« hier nicht zu leugnen sind. Daß die reiche Ornamentik des Stuhls auf »die Skulpturen der Sophienkirche zurückgeht«, wie aus'm Weerth (in Kraus Realencycl. I. S. 401) will, ist meines Erachtens in dieser Fassung viel zu energisch zu Gunsten einer starken byzantinischen Beeinflussung gesprochen.

Die ravennatischen Schnitzereien am Maximiansstuhl, die offenbar auf verschiedene Hände zurückgehen, sind in einer frischen, flotten, beinahe möchte man sagen, impressionsistischen Technik ausgeführt. Kurze, tiefe energisch ausgeführte Striche charakterisieren die Gewandfalten. Die Gesichter sind mit derber, etwas flüchtiger Art ausgeführt. Unter der stark gewölbten Stirne liegen unter den vorgebauten Brauen die Augen mit schweren gesenkten Oberlidern. Kräftig sitzt der Kopf mit dem kurzen Halse auf dem gedrungenen Körper. Die Haare zeigen bei leiser Stilisierung eine gewisse, manchmal sogar übertriebene Sorgfältigkeit der Ausführung.

26) Eine Zusammenstellung der Literatur der Abbildungen möge hier folgen. Westwood S. 31 ff. Nr. 85—89. Mit photogr. Abbildung der Platte: Joseph von seinen Brüdern verkauft. Garrucci VI tavv. 414—422. Du Sommerard Atlas V und VII I^e série pl. XI. Phot. Ricci. Dahn, Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker (Onken, Allgem. Gesch. II²), I S. 326. Weiss, Kostümkunde II S. 152 Fig. 73. Von Zahns Jahrb. I. 1868. S. 176 ff. Schnaase III² S. 219 f. R. d. Fleury, La Messe II. Tafel CLIV, CLV. Text S. 164.

In der Esposizione storica d'arte industriale in Mailand 1874 waren aus dem Besitze des Marchese Trotti ebenda 2 Tafeln ausgestellt, die ebenfalls von der Cathedra stammen; sie stellen dar den Einzug in Jerusalem und die apokryphe Darstellung der Salome mit der verdorrtten Hand. Katalog der Ausstellung S. 178 No. 42. Photogr. von S. Rossi Nr. 111 und 112.

Ähnliche technische Einzelheiten zeigt — allerdings bedeutend verroht und abgeschwächt — unsere Pyxis. Ein Zusammenhang zwischen ravennatischer und langobardischer Kunst ist übrigens infolge der historischen Verhältnisse so naheliegend, daß das Fehlen eines solchen sehr überraschen würde.

Bereits oben sind wir zu dem Schlusse gekommen, daß die Pyxis als Weihwasserkesselchen gedient hat. Über die Form der altchristlichen und frühmittelalterlichen Weihwassergefäße vergleiche man Kraus, *Realencycl.* II. S. 979 f. und Otte, *Handb.* I⁵. S. 261 f. und 393 f., sowie Rohault de Fleury, *La Messe* V. S. 171 ff. Tafel CDXXVII f.

Kraus hat die Vermutung ausgesprochen, daß einige der erhaltenen Elfenbeinpyxiden (so z. B. die schöne Berliner Pyxis von der Mosel) höchstwahrscheinlich als Weihwassergefäße gedient haben könnten. Dasselbe scheint mir bei unserer Pyxis der Fall zu sein, denn nicht nur weisen die Spur eines henkelartigen Griffes, sondern auch die beiden männlichen Personen, welche Aspergille tragen, darauf hin. Jedenfalls ist es sicher, daß ein solches vas lustrale (aspersorium etc.)²⁷⁾ auch aus Elfenbein gebildet wurde, wenn auch erst aus späterer Zeit sichere Belege vorhanden sind. Hier möge eine kleine Gruppe zusammengehöriger Weihwasserkesselchen genannt werden, die ebenso wie unser Gefäß nicht zu alltäglichem Gebrauche bestimmt waren — das verhinderten schon die Größenverhältnisse — sondern bei feierlichen Anlässen, »z. B. wenn beim Eintritt in der Kirche Kaiser und Fürsten mit Kreuz, Evangelienbuch und Weihwasser empfangen wurden«. Die Elfenbeinkesselchen im Domschatz zu Mailand²⁸⁾ und England²⁹⁾, sowie das achteckige Kesselchen im Aachener Domschatz³⁰⁾ sind inschriftlich mit den Ottonen verknüpft (Otto III.?). Ihnen schließt sich ein drittes an, ebenfalls ottonisch, was sich in der Kirche zu Cranenburg³¹⁾ bei Cleve befindet. Merkwürdig sind bei diesem Gefäß die archaischen Typen (z. B. der erhängte Judas und die Wächter am Stabe), die auf ein Vorbild aus dem 6.—7. Jahrhundert zurückgehen könnten. Ein viertes Kesselchen, das sich in Lyon im erzbischöflichen Museum befindet (Gipsabguss im bayerischen Nationalmuseum), ist nach Bock, aus'm Weerth und Graf³²⁾ eine moderne Fälschung.

Sonst wurden im Allgemeinen schon in der altchristlichen Zeit die cylindrischen Pyxiden mit Deckel im liturgischen Gebrauche zur Aufbewahrung der

27) Bock, *Mitt. C. K. V.* 147, u. weitere Literatur. Die interessante Schilderung einer hl. Messe und Communion, wobei ein tragbares vas aquae benedictae erwähnt wird, aus dem Jahre 798 bei Mabillon *Annal. Bened.* II, 332. *Schlosser Karoling. Schriftquellen* S. 262 Nr. 791.

28) Abb. Gori IV. 73, tav. XXV und XXVI. *Agincourt Sculptur* XII. 22/3. *Mitteil. C. K. V.* 1860, S. 147. *Didron Annales archéol.* XVII., 139.

29) Aus Hildesheim stammend, von Spitzer in Aachen nach England verkauft (South-Kensingtonmuseum?). P. S. Kändler, eine Kunstreliquie des 10. Jahrh., 1856 abgeb. Förster, *Denkm. der Baukunst etc.* X. Bildnerei S. 6, Tafel 3 und 4. aus'm Weerth *B. J.* LVIII. 1876, S. 171.

30) Bock, *Karls des Großen Pfalzkapelle etc.* 1863, I. S. 62 ff. mit Abb. Durand in *Didrons Annales archéol.* XXVI. S. 54 mit Abb. Voegel, *Malerschule etc.* S. 15, Anm. 1 und 17 Anm. 1, wo weitere Literatur.

31) Publicirt und besprochen von aus'm Weerth in *B. J.* 58, S. 170 ff.

32) Bock, *M. C. K. V.* S. 147, f. aus'm Weerth a. a. O. S. 171. Graf, *Katalog des bayr. Nationalmuseums Bd. V. Roman. Altertümer 1890*, S. 83, Nr. 562.

heiligen Eucharistie verwendet. Diese Funktion übernahmen dann zum Teil die sogenannten eucharistischen Tauben. (Die Literatur über die Pyxiden als Ciborien siehe Fleury a. a. O., Corblet Esai historique et liturgique sur les ciboires et la reserve de l'eucharistie. Weiteres Clemen a. a. O. S. 112, Anm. 264. Hahn, Fünf Elfenbeingefäße etc. S. 1 Anm. — Tauben: Schnütgen, Bonner Jahrb. Heft 83, S. 201 ff. Fleury La Messe V. S. 82 ff.)

Aber nicht blos zu liturgischen Zwecken allein wurden die Pyxiden verwendet. Aus'm Weerth behauptet, anlässlich der Besprechung der von ihm publicierten³³⁾ Pyxiden zu Xanten und Werden, dieselben hätten in altchristlicher Zeit zum Versand von Reliquien aus Byzanz und Italien nach dem Norden gedient. Hahn (a. a. O. S. 5.) schließt sich dieser Ansicht unbedingt an. In dieser Fassung ist diese Theorie aber nicht zu halten, denn einerseits sind ja viele der hier in Betracht kommenden Pyxiden bei uns entstanden, oder sind nicht altchristlich³⁴⁾, andererseits ist die Beschränkung als Reliquienbehälter zu einseitig. Gewiß wurden auch Reliquien in Pyxiden aufbewahrt. So citiert z. B. Barbier de Montault in seiner Abhandlung über die Inventare der Kathedrale zu Monza (a. a. O. S. 466 und 470, Frisi III, 75) aus einem Schatzverzeichnis des 10. Jahrh., »buxa eburnea I dicunt cum reliquiis et inde dubitamus«, wobei wir den Zweifeln des Schreibers keinen großen Glauben beizumessen brauchen. Ein anderes Schatzverzeichnis derselben Kirche (a. a. O. S. 314, Frisi III, 72) nennt »alveola I eburnea, in qua thus continetur«. Ein im Berliner Staatsarchiv befindliches Inventar des Trierer Domschatzes von Ostern 1238³⁵⁾ erwähnt eine elfenbeinerne Pyxis mit Manna, sowie eine zweite elfenbeinerne Pyxis ohne besonders angegebene Bestimmung. Beide Gefäße wurden im bekannten Tragaltar des h. Andreas aufbewahrt vorgefunden.

Im Vatikan befindet sich eine Pyxis aus S. Ambrogio in Mailand³⁶⁾. Sie stammt aus dem 5. Jahrh. und wurde in späterer Zeit durch Hinzufügung eines Fußes und eines spitzzulaufenden Daches zu einer turris umgewandelt. Die Kirche zu Lavonte-Chillac³⁷⁾ bei Le Puy besitzt zwei Pyxiden, welche ebenfalls in späterer Zeit auf diese eben angegebene Weise zu turres umgewandelt wurden. Neumann³⁸⁾ erwähnt ebenfalls eine solche Pyxis mit später angesetztem Ständer.

Es liegt nun die Vermutung nahe, daß unsere Pyxis ebenfalls in späterer Zeit in ähnlicher Weise umgeändert wurde. Ein Fuß ist allerdings nicht mehr vorhanden, aber es deuten darauf hin das runde Loch im Boden des Gefäßes

33) Kunstdenkmäler I, 2. p. 40. Tafel I, 1. 17 u. I, 2. p. 29.

34) Was schon von Quast anlässlich der Besprechung der aus'm Weerth'schen Ausführungen über die Xantener Pyxis konstatierte. Zeitschrift für christliche Archäol. und Kunst II, 190.

35) Mitteilungen aus dem Gebiet der kirchlich. Archäol. u. Gesch. d. Diöcese, Trier II, 1860. S. 125 ff.

36) Fleury, La Messe V. pl. CCCLXVI u. Text. S. 65. Agincourt Sculptur t. XII. 2, 3, 4 als noch in Mailand befindlich erwähnt. Westwood, S. 273, 343. Photogr. v. Simelli in 3 Teilen. Nach obigen Mitteil. sind die Angaben bei Kraus R. E. I, 404 und Westwood, S. 274, wo von zwei verschiedenen Gefäßen gesprochen wird, zu berichtigen.

37) Abb. Fleury La Messe V, pl. CCCLXVI/VII u. Text, S. 65. Clemen a. a. O. S. 112.

38) Neumann. Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg 1891. S. 301 f. mit Abb.

und die Verschlussreste, wie sie oben bereits beschrieben wurden. Diese Reste lassen bezüglich der früheren Verwendung nur an einen Bronzehenkel denken, wie ihn die Weihwasserkesselchen besaßen. Aufgehängt ist das Gefäß nie gewesen, weil man solche Gegenstände stets an drei Kettchen aufzuhängen pflegte.

Als Hauptscene des Bilderkreises auf dem Mantel der Pyxis ist entschieden der lehrende Christus mit einem Evangelisten auf je einer Seite anzusehen. Denn als Evangelisten hat man analog ähnlichen Darstellungen diese en face gebildeten tonsurierten Gestalten anzusehen. Stilistisch vergleiche man den Christus mit dem auf dem Pemmoaltar³⁹⁾, ebenso wie die Evangelisten mit den Engeln dort: dieselbe Bildung von Kopf, Auge, Nase, Mund und Hals; ferner gleichen sich der Nimbus, der Habitus des Sitzens, (Füße auf Zehenspitzen).

Als zweite Hauptscene ist die Verkündigung anzusehen. Der Einfluß der apokryphen Schriften, besonders der Evangelien des christlichen Altertums auf die altkirchliche Kunst, wurde zwar früher schon einzeln von verschiedenen Gelehrten hervorgehoben, aber eine systematische, zusammenfassende Untersuchung dieser hochwichtigen Frage in Bezug auf die Evangelien verdanken wir erst de Waal⁴⁰⁾. Von den unter apokryphen Einfluß entstandenen Scenen ist in erster Linie die Verkündigung zu nennen. Nach dem apokryphen Bericht: »contigit autem, ut purpuram acciperet ad velum templi. Domini... iterum tertia die dum operaretur purpuram digitis suis, ingressus ad eam iuvenis« (de Waal a. a. O. S. 178), wird Maria mit den zum Weben gehörigen Gerätschaften und den Tuchstreifen abgebildet. Die erste Abbildung dieser Scene finden wir auf den unter Papst Sixtus III (432—445) ausgeführten Mosaiken am Triumphbogen in St. Maria Maggiore. Sodann stellt die ravennatische Kunst ein starkes Kontingent zu den Darstellungen dieser Scene (Kathedra des Maximin; Buchdeckel in Paris, Garrucci Tafel 458. Labarte I² S. 112. Clemen a. a. O. S. 117. Westwood, S. 45. No. 108, 109; sitzende Maria, spinnend, mit Korb neben sich auf einem ravennatischen Sarkophage, Anfang des 5. Jahrh., Ravenna bei der Kirche S. Niccolò degli Agostiniani. Vor ihr der geflügelte Engel mit Stab. Abb. Liell Darstellungen der Jungfrau Maria. S. 214, vgl. Garrucci tav. 344). Nur müssen wir bei diesen Darstellungen ikonographisch scheiden: einerseits sitzt die Madonna vor ihrem Hause, mit Spinnen beschäftigt, vor sich einen Korb, andererseits finden wir sie stehend neben den eben verlassenen Stuhl⁴¹⁾. Die Darstellungen des Erzengels Gabriel mit dem Stab bei der Verkündigung treten nach Kraus erst seit dem 6. Jahrh. auf⁴²⁾. Ferner gehört auf der Pyxis mit zur Darstellung die von rechts auf Maria zugehende, ihr einen Gegenstand offerierende Figur. Es ist eine ungeflügelte nimbirte Gestalt. Hier haben sich wohl in mißverständlicher Weise zwei Vorstellungen verschmolzen: einerseits

39) in St. Martin zu Cividale. Abb. Dartin, Etude sur l'architecture Lombarde, Reber Kunstgesch. d. M. A. S. 206/7. Lübke, Gesch. d. d. K. S. 31. Schnaase III² S. 578. Eitelberger Jahrb. d. k. k. C. K. IV. S. 245. Rohault de Fleury La Messe I. Tafel LXXII. Text S. 170.

40) Dr. de Waal. Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst. Römische Quartalschrift I. 1887. S. 173 ff. Nachtrag ebenda S. 272.

41) vgl. die Belege bei de Waal a. a. O. S. 179.

42) Kraus R. E. II. S. 778. In die Fassung zu spät datiert, vgl. den oben erwähnten ravennatischen Sarkophag vom Anfange des 5. Jahrh.

scheint die Anbetung der Magier, anderseits die schon in den Katakomben übliche Darstellungsweise eingewirkt zu haben, bei der Verkündigung mehrere Engel anwesend sein zu lassen. So finden wir in den Katakomben der heil. Domitilla bei der Verkündigung drei Engel ohne Flügel⁴³⁾, während ein Mosaik in S. Maria Maggiore drei Engel mit Flügel aufweist⁴⁴⁾.

Für unsere Darstellung scheinen ravennatische Vorbilder (in Elfenbein) vorgelegen zu haben. Das beweist ein Vergleich mit den oben erwähnten ravennatischen Darstellungen. Die ganze Anordnung der Gewandung, des Kopftuches sprechen ferner dafür. Das Diptychon von Rambona, sicher ebenfalls nach einem ravennatischen Elfenbeindeckel gearbeitet, zeigt in der Maria unter dem Kreuz eine überraschende Ähnlichkeit mit unserer Madonna. Man vergleiche die Abb. bei Westwood, S. 56/7 mit unserem Lichtdruck der Verkündigung, (Kopftuch, Gewandung⁴⁵⁾.

Die beiden Figuren links und rechts von den Evangelisten mit den Aspergillen sind schwer zu deuten. Der eine ist wohl ein König, (vgl. d. Abb. S. 32,) nach der Krone zu schliessen, der andere scheint, wie seine Kopfbedeckung wahrscheinlich macht, ein Bischof zu sein.

Das Weihwasser⁴⁶⁾ spielte schon in dem Kultbedürfnis der Griechen und Römer eine große Rolle. Mit einem Weihwedel, d. h. einem heiligen Zweige des Lorbeer- und Ölbaumes, der Eiche, Myrte, Rosmarin oder Wachholder, der unter dem Collectivbegriff *verbena* zusammengefasst wurde, besprengte man. Erst später kam der Name *aspergillum*, *aspergile*, *aspersorium* auf und die Weihwedel wurden künstlich hergestellt. Rosthaaraspergille kannten übrigens schon die Römer (vgl. Abb. eines solchen Pfannenschmid a. a. O. S. 33). Das Weihwasser war ebenfalls als Sprengwasser bei ihren heiligen Ceremonien schon bei den Germanen sehr beliebt und erhielt sich auch nach der Christianisierung. Die heidnischen Langobarden machten z. B. beim Opfern einen großen Gebrauch von Weihwasser, sie bestrichen die heil. Opfergerätschaften, die Opfertische und die heil. Bäume⁴⁷⁾. Der langobardische Goldschatz bei Cavaliere Rossi in Rom⁴⁸⁾, welcher wohl zwischen 752 und 770 für Erzbischof Sergius von Ravenna gefertigt wurde, und zwar als Geschenk einer von ihm getauften langobardischen Fürstin, zeigt häufig Figuren mit Palmblättern und Gefäße mit Taufwasser. Die Palmblätter repräsentieren also hier noch die frühere Form der Aspergille. Es ist damit auch hier eine Vorliebe für die Weihwasserceremonie und eine starke Betonung des Taufaktes zu verzeichnen. Daher liegt die Vermutung nahe,

43) de Rossi Bullett. 1879. p. 94. tav. I, II. Liell Darstellungen etc. Abb. S. 211 u. f. Ende saec 4.

44) Liell a. a. O. S. 212.

45) Ähnliche Gewandung und Kopftuch siehe Altarplatte vom Pemmoaltar in Cividale saec VIII. Abb. siehe Anm. 39.

46) H. Pfannenschmid. Das Weihwasser im heidnischen und christlichen Cultus etc. 1869. S. 25. S. 33 u. a. a. O. m.

47) Mone, Geschichte des Heidentums II, 199. Pfannenschmid a. a. O. S. 115.

48) de Waal. Römische Quartalschrift I, S. 272. II, S. 148 ff. Tafel 2, 3. III. S. 66 ff. Tafel 2, 3, 4, 7, 8. Clemen a. a. O. S. 44 u. Anm. 106. Die auf dem letztjährigen Kongress christlicher Archäologen zu Salona geäußerten Bedenken über dessen Echtheit sind wohl gänzlich unbegründet.

auch in unserer Pyxis die Reminiscenz an eine langobardische Taufe, wenn auch vielleicht nur in Form einer abgeschwächten Kopie, zu erblicken.

Die Art und Weise, wie die beiden Figuren den Stiel der Aspergille umfaßt halten, erinnert sehr an eine vielumstrittene Darstellung, der wir häufig in der frühmittelalterlichen irischen Buchmalerei begegnen⁴⁹⁾. Ich erwähne hier mehrere Belege im Book of Kells und den bekannten Tetramorph von der irischen Hand im Evangeliar 134 der Trierer Dombibliothek (Abb. Westwood pl. 20 und Lamprecht, Initialornamentik). Hier hält der Matthäus des Tetramorph den Stiel eines Gegenstandes in der Hand, der oben in einen sonnenblumenartigen Stern endet. Westwood, Kraus⁵⁰⁾ und Rohault de Fleury denken ganz richtig an ein flabellum. Bei unserer Pyxis ist nun an ein flabellum nicht zu denken, wie schon ein Vergleich mit den bei Fleury⁵¹⁾ abgebildeten Exemplaren beweist. Außerdem spricht ganz deutlich für ein aspergillum die kreuzweise Schraffurung des Kopfes, die bei dem Bischof noch deutlich erhalten ist, während sie bei dem Könige etwas abgeschweuert ist.



Es bleiben uns noch zwei Figuren übrig. Einerseits der Priester⁵²⁾ mit dem Scepter, andererseits der thronende König (?), der ebenfalls ein Scepter trägt. Die Darstellung eines Priesters oder Bischofs mit solchem Scepter in der früheren Kunst war nicht aufzufinden, dagegen begegnen wir auf langobardischen Goldmünzen (z. B. des Aribert) solchen Sceptern, (vgl. Henne am Rhyn. Deutsche Kulturgesch. I², S. 85, Abb. nach Originalen des Berliner kgl. Münzkabinetts). Ferner weist eine Handschrift der »Leges Langobardorum« in la Cava, die auf ein Original vom Anfange des 9. Jahrh. zurückgeht, ein analoges Scepter in der Hand des »Rachis rexe« auf. Die Miniatur ist überhaupt charakteristisch langobardisch. (Abb. Hefner-Alteneck Trachten etc. I², Taf. 16. Text S. 11 und MM. G. Leges IV.) Und trotzdem ist nicht zu zweifeln, daß wir einen Priester vor uns haben. Seine Tonsur beweist es. Dieselbe entspricht in ihrer Form — sie erstreckt

49) Westwood, *Anglosaxon and irish manuscripts*. Appendix S. 153, vgl. meine demnächst erscheinenden »Beiträge zur Geschichte der frühmittelalterlichen Buchmalerei Triers«, wo weitere Ausführung und Literaturangaben.

50) *Realencyclop.* I, 529. 51) Rohault de Fleury, *La Messe* VI. tav. 489 bis ff.

52) Oben S. 23 aus Versehen als ein »nach rechts gehender König, dessen Krone ähnlich ist der des sitzenden Königs« bezeichnet. Ich bitte danach zu berichtigen.

sich bis in die Mitte des Kopfes — der auf den ravennatischen Mosaiken und Elfenbeine⁵³). Er mag in Verbindung stehen mit der Taufscene, wofür auch sein Festgewand spricht.

Am ungezwungensten reiht sich dieser Taufscene die sitzende Figur⁵⁴) (vgl. die Abb.) an, wengleich als Vorbild für dieselbe eine Darstellung des König Herodes gedient haben muß. Der Stuhl hat noch eine alte Form. Ähnliche Darstellungen finden sich auf der Pyxis No. 1 bei Hahn (a. a. O.), auf der einen Pyxis zu Lavoute-Chillac (s. o.) und auf der Maximians-Cathedra (Pharao und der traumdeutende Joseph; Garrucci tav. 421³). Ferner erwähne ich noch der großen Ähnlichkeit wegen den sitzenden Herodes auf einem nordfranzösisch-karolingischen Elfenbeinkästchen im Louvre, das unter starkem angelsächsischen Einfluß entstanden ist⁵⁵).

Der Goldschatz bei Rossi weist häufig eine ähnliche Kopfbedeckung auf, wie der Bischof mit dem Aspergill, nur ist das Kreuz, was dieselbe dort trägt, hier nicht genau zu erkennen, und vielleicht abgeschauert. Auch in der Gewandung finden sich verschiedene Übereinstimmungen. Ferner wurde schon die Ähnlichkeit der Figuren erwähnt, die unsere Pyxis mit den Skulpturen des Pemmoaltars aufweist.

Der dekorative Schmuck der Pyxis ist vollkommen langobardisch. Schon oben wurde auf die langobardische Eigentümlichkeit hingewiesen, der ziemlich runden Blattranke an den Blattansätzen verkuppelnde Querriegel anzusetzen⁵⁶). Ferner war sehr beliebt der Eierstab, allerdings in etwas barbarisierter Form, vgl. z. B. das Ciborium in San Giorgio di Valpolicella (Clemen a. a. O. S. 79). Er mag in dieser Form auf ravennatische Vorbilder zurückgehen, wie z. B. an einem Altar des 7. Jahrh. in San Apollinari in Classe (Abb. Rohault de Fleury La Messe I. Tafel XXX).

Ein Vergleich mit all dem obenangeführten Beweismaterial, besonders mit den Rambonatafeln und dem Pemmoaltar, zwingt uns, die Pyxis in die Wende des 8. und 9. Jahrh. zu setzen. Sie mag in der Nähe der Rambonatafeln entstanden sein.

Den Hauptwerken der ungefähr gleichzeitigen langobardischen Kunst gegenüber ergeben sich einige ganz interessante allgemeine Beobachtungen. Die Darstellungen des Goldschatzes bei Rossi lehnen sich vielfach an den antik-christlichen Bilderkreis an — häufiges Vorkommen des Fisches und der Orante — allein manche Ideen sind durchaus neu und ohne jede Parallele zu anderen

53) La Messe VIII. pl. DCLXX.

54) eine Krone scheint er nicht zu tragen; die kräftige in einzelne Büschel abteilende Haarbehandlung liefs dies allerdings zuerst (vgl. oben Anmerkung 10) so erscheinen.

55) Westwood, S. 230 f. Labarte I². Tafel VIII. S. 42. Vielleicht zu der von Clemen a. a. O. S. 123 f. erwähnten Schule gehörig.

56) vgl. Clemen a. a. O. S. 109. Anm. 225. vgl. die Literatur ebenda, auch am Pemmoaltar findet man dies Motiv. Abb. Dahn a. a. O. S. 266.


Ähnliches findet man an Reliefs von Chorschränken, an Altären von Ravenna bis nach Cividale, an architektonischen Details, z. B. an den Plutei des Sigualdo (762—776) und Ratchis (744—749) in Cividale, Abb. d. ersteren Clemen a. a. O. S. 78. Man vergleiche Cattaneo L'architettura in Italia dal secolo VI all mille circa 1889 und Dohme, Die Baukunst des Mittelalters in Italien I. 1894. S. 197, 269, 275, 276, 292, 295, und wird auf viel verwandtes stoßen.

christlichen Bildwerken des Altertums. Das Diptychon von Rombona ist ebenfalls hochinteressant. Es zeigt eine ganze Musterkarte von Stilmischungen, ein naives, aber kraftvolles Tasten nach Neuem. Ravennatische Elemente (die Engel mit dem Medaillon) verbinden sich mit byzantinischen (Cherubim und zweimaliges Vorkommen des griechischen Segensgestus) und antik-römischen (sol und luna, lupa mit Romulus und Remus) und trotzdem ist das Werk echt langobardisch, national in der Linienführung, den Gestalten und Kopftypen.

Bei längerem Betrachten machen diese rohen Werke einen erfreulichen Eindruck. Vielleicht bewirkt dies die ehrliche geistige Arbeit, das Ringen, welches in ihnen steckt. Die unverbrauchte Naturkraft dieser Künstler warf sich mit aller naiven Leidenschaftlichkeit auf das Christentum. Die neuen herrlichen Lehren drängten sie nach künstlerischer Gestaltung. So ist das starke Betonen des Taufritus, des Fisches auf dem de Rossi'schen Goldschatz zu erklären; dadurch finden wir die Lösung der tiefsinnigen Symbolik der Rambonatafeln, welche schon Martigny⁵⁷⁾ zu deuten versuchte, und auch die Erklärung unserer Pyxis ist dadurch erleichtert worden. Bei aller Roheit der Ausführung: die Arbeit eines nationalen langobardischen Künstlers ist die Pyxis trotzdem.

Edmund Braun.

Ein Lobspruch auf das Kammacherhandwerk von Thomas Grillenmair und Wilhelm Weber.

ls eine Ergänzung zu meinem im vorigen Jahrgang (1894) der Mitteilungen veröffentlichten Aufsatz über »Spruchsprecher, Meistersinger und Hochzeitlader vornehmlich in Nürnberg« sei an dieser Stelle noch ein Spruchgedicht mitgeteilt, das sich in der Lade der Nürnberger Kammacher, die bei Auflösung der alten Innungen mit zahlreichen anderen Laden im Germanischen Museum deponiert wurde, vorgefunden hat. Es ist ein Lobspruch auf das ehrsame Kammacherhandwerk, ohne Zweifel der Form nach zum guten Teil von Wilhelm Weber herrührend, der sich am Schluss in der von ihm beliebten Weise nennt. Ich finde denselben weder in Holsteins Aufsätze über Leben und Werke Wilhelm Webers (Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. XVI, S. 165 ff.) noch sonst in der einschlägigen Litteratur irgendwo erwähnt. Doch nicht nur aus diesem Grunde wird ein Hinweis auf das neu aufgefundene Opus des Nürnberger Spruchsprechers und die Mitteilung des Spruches gerechtfertigt erscheinen; auch inhaltlich ist er in mehr als einer Beziehung von Interesse.

Die lange Blütezeit des deutschen Handwerks, die etwa die zweihundert Jahre von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts umfaßt, hat derartige Gedichte zu Lob und Ehren eines einzelnen Handwerks, einer Zunft oder Genossenschaft in großer Zahl hervorgebracht. Anfänglich wird dabei noch zuweilen der Versuch gemacht, das gespendete Lob eingehender zu begründen, es herrscht in den frühesten Gedichten dieser Art ein gewisser kampflustiger Ton: das betreffende Handwerk soll das älteste, das beste und nützlichste aller

57) Dict. d. antiq. chrét. p. 195. vgl. auch Westwood. S. 56. Anm. 1.