

Werk

Titel: Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen. Mit zwölf Textabbildungen

Autor: Goldschmidt , Adolph

Ort: Berlin

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0026 | LOG_0035

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

ELFENBEINRELIEFS AUS DER ZEIT KARLS DES GROSZEN

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT

Der Kodex 1861 der Wiener Hofbibliothek¹⁾ ist ein lateinisches Psalterium in goldener Schrift, dessen Dedikationsverse uns berichten, daß die Handschrift zum Geschenk des Königs Karl an den Papst Hadrian bestimmt war, daß Dagulf sie geschrieben und eine »ingeniosa manus« sie mit Elfenbeindeckeln geschmückt hat. Zur Datierung ist es wichtig, zu wissen, welcher König Karl gemeint ist; es wären möglich Karl der Große und Hadrian I. (772—795) sowie Karl der Kahle und Hadrian II. (867—872). Karl der Dicke und Hadrian III. (884—885) kommen schon nicht mehr in Frage, da Karl der Dicke zur Zeit Hadrians III. bereits Kaiser war. Aus verschiedenen Gründen, deren Kenntnis ich meinem Freunde Ludwig Traube verdanke, tritt Karl der Große in den Vordergrund. Der Schreiber Dagulf ist auch sonst bekannt. In einem karolingischen Gedicht²⁾ nennt ein Schreiber Deodatus ihn seinen lieben Lehrer (v. 3 »carum magistrum«) und feiert ihn als Schreibkünstler. Dieser Dagulf kann nur der Schreiber des Wiener Psalters sein, da Deodat auch dessen Verse nachahmt. Nun ist das Gedicht des Deodat einmal überliefert in einer Handschrift im Britischen Museum (Harl. 3658) unter lauter Stücken aus karolingischer Frühzeit wie Theodulf, Paulus Diaconus, Alcuin usw., deren letzter Smaragdus ist, ein andres Mal in einer karolingischen Handschrift in Angers (Cod. 14), die möglicherweise bis zu Karl dem Kahlen hinabreichen kann, in der aber das Gedicht schon zu einer Formel geworden ist, die den Eigennamen Deodatus ausgelassen hat. Es war damals also schon längere Zeit seit Deodat verflissen, noch längere Zeit aber jedenfalls seit dessen Lehrer Dagulf. So führt auch diese Überlieferung auf die karolingische Frühzeit. Da nun endlich auch die Paläographie nach Traubes Urteil dafür spricht und die ornamentale Ausstattung der Handschrift die größte Verwandtschaft mit der des Godescalc-Evangeliars aufweist, das zwischen 781 und 783 für Karl den Großen angefertigt wurde, so kann man mit annähernder Sicherheit schließen, daß unter dem König Karl Karl der Große und unter dem Papst Hadrian der erste des Namens gemeint ist und daß demnach die Handschrift vor dem Todesjahr des letzteren 795 geschrieben worden ist.

Was für die Handschrift gilt, das gilt auch für den Elfenbeindeckel, denn sie setzt dessen Existenz voraus.

¹⁾ Vgl. Koller, *Analecta Monumentorum Vindobonensia* 1761, Bd. I S. 350; Jos. Haupt in den *Mitth. d. Oesterr. Centralcommission* 1866, S. 27; H. A. Schumacher im *Bremer Sonntagsblatt* 1866, Nr. 12 (25. März).

²⁾ Dümmler, *Poetae Latini* I, 92.

Nun ist aber der alte Einband nicht mehr vorhanden, und der Kodex entbehrt des in ihm selbst gerühmten Schmuckes. Die auf die Elfenbeindeckel bezüglichen Verse lauten:

Haec [aurea verba] merito tabulis cultim decorantur eburnis
 Quas mire exculsit ingeniosa manus
 Illic psalterii prima ostentatur origo
 Et rex doctiloquax ipse canere choro
 Utque decus rediit sublatis sentibus olim
 Quod fuerat studio pervigilante viri.

Ich übersetze sie folgendermaßen:

Diese [goldenen Worte] sind, wie sie es verdienen, zierlich mit Elfenbeintafeln geschmückt,
 Die eine erfindungsreiche Hand wunderbar schnitzte,
 Dort wird des Psalters erster Ursprung gezeigt
 Und der weise redende König selbst, wie er im Chore singt
 Und wie ihm [dem Psalter] seine ursprüngliche Schönheit dadurch zurückkehrte,
 Daß die Dornen durch das nachwachende Studium eines Mannes entfernt wurden.

Der Inhalt der Elfenbeintafeln wird uns also angegeben, und danach glaube ich auch diese selbst nachweisen zu können. Es sind zwei Reliefs (Abb. 1 und 2), die sich jetzt im Louvre in Paris befinden, als Nr. 9 und 10 im Katalog Moliniers. Dort werden sie dem Ende des IX. oder Anfang des X. Jahrhunderts zugeschrieben und als deutsch bezeichnet; nur der einen Platte wird eine richtige inhaltliche Deutung gegeben. Als Molinier dieselben Reliefs früher in der Gazette Archéologique Bd. IX Taf. 6 veröffentlichte, war er noch der Ansicht gewesen, daß sie im VI. oder VII. Jahrhundert in Italien oder Byzanz entstanden seien. Die Wahrheit liegt in der Mitte.

Diese Tafeln zeigen genau die Darstellungen, auf welche die Verse hinweisen und auch in einer Zusammenstellung, die diesen Versen entspricht, die aber sonst nie wieder vorkommt; sie stimmen auch in Größe und Format zu dem Wiener Kodex. Derselbe hat die Maße 19,5 cm Höhe und 12 cm Breite, ist aber beschnitten, besonders oben und außen, jedoch nicht bis zur Verletzung der Initialen, so daß zur Gewinnung der ursprünglichen Maße wohl noch etwa 1 cm hinzuzufügen ist. Die Elfenbeinreliefs sind 16,8 cm hoch und 8,1 cm breit, haben also dasselbe stark überhöhte Format und müssen nur noch in einem 2 bis 2½ cm breiten Rahmen gefaßt gewesen sein. Eine Metallfassung war ja auch das Übliche, und darauf weisen ebenfalls die hervortretenden Stege an der oberen und unteren Kante der Platten, die bestimmt waren, in den Falz der Umrahmung einzugreifen. Endlich ist aus dem bekannten Elfenbeinmaterial durchaus kein Grund abzuleiten, weshalb der Stil der Figuren in eine andere Entstehungszeit gesetzt werden müßte, im Gegenteil, die Reliefs lassen sich am besten in diese Zeit einordnen.

Durch den Text des karolingischen Gedichtes werden uns mehrere Darstellungen auf den Tafeln, die bisher unerklärt waren, erst verständlich. Jede Platte ist von einem Streifen mit Blattornament umgeben und durch einen gleichen in eine obere und untere Hälfte geteilt. Wir haben es also mit vier Reliefbildern zu tun, und diese entsprechen den vier beschreibenden Versen des Gedichtes.

Von dem ersten heißt es »psalterii prima ostentatur origo«. Der jugendliche König David steht links, begleitet von seiner Leibwache, zwei jungen Kriegerern mit Schild und Lanze. Nur bei dem einen werden auf diesem Relief die Waffen sichtbar. Der König ist mit Tunika und Mantel bekleidet, den eine Agraffe auf der rechten Schulter zusammenhält; sein Gesicht ist bartlos, sein Haar, das nach vorn in die

Stirn gekämmt ist, reicht hinten bis über die Ohren hinab, es kräuselt sich am Saume um den Kopf herum, wird aber durch keine königliche Auszeichnung geschmückt. Ihm gegenüber sitzen vier Schreiber. Das Sitzen ist zwar ungeschickt ausgedrückt, aber der Schemel, auf den der vorderste seinen Fuß setzt, und die gebogenen Knie lassen darüber keinen Zweifel. Zwei von ihnen sind bärtig, zwei unbärtig; sie sind mit Buch und Feder bewaffnet, und vor dem vordersten steht in der Mitte des Reliefs ein Tintenfaß auf hohem Untergestell. David ist in lebhafter Rede begriffen, er erhebt die Rechte mit dozierender Gebärde und streckt begleitend die Linke den Zuhörenden entgegen. Diese schreiben noch nicht; zwar hat der erste schon sein Buch geöffnet, aber einstweilen hört auch er nur zu. Es ist also kein Diktat Davids, sondern es handelt sich um eine Vorrede oder einen Auftrag. Den Hintergrund bildet eine arkadenartige Architektur.

Von der zweiten Darstellung, der unteren derselben Platte, heißt es »[ostentatur] rex doctiloquax ipse canere choro«. Feierlich auf einem Thron in der Mitte sitzt der König, der das Epitheton *doctiloquax* noch der Handlung der vorigen Darstellung verdankt, und schlägt die Saiten des harfenähnlichen Psalteriums; die Leibwache steht hinter ihm. Zu beiden Seiten erblickt man den Chor der Musiker, rechts zwei bärtige, links zwei unbärtige, also vermutlich dieselben vier Personen, die auf der andern Darstellung als Schreiber saßen. Der vordere rechts spielt auf der Gitarre, derjenige links schlägt mit Fuß und Händen die Zimbeln. Von den Zurückstehenden sieht man nur die Köpfe. Noch ein fünfter Kopf ist im Hintergrund angedeutet.

Das Wiener Manuskript enthält vor den eigentlichen Psalmen eine ganze Reihe von gebräuchlichen Vorreden. Nach einer Niederschrift der verschiedenen Formen des Glaubensbekenntnisses folgt die »*Origo Prophetiae David Regis Psalmorum*«. Die beginnenden Worte geben die Unterlage zu beiden beschriebenen Darstellungen: »*David Filius Jesse, cum esset in regno suo quattuor elegit, qui Psalmos facerent, id est Asaph, Eman, Ethan et Idithun*«. Dann setzt er jeden dieser Erwählten einem Männerchor vor »*et unus quidem eorum feriebat Cymbalum, alius Cytharam, alius tuba cornea exaltans, in medio autem eorum stabat David tenens ipse Psalterium*«. Das erste Relief stellt also Davids Auftrag an die vier erwählten Psalmenschreiber, das zweite Davids Psalterspiel inmitten der vier mit jenen identischen Chorführer dar. Das Wort »*origo*« der Textüberschrift entspricht dem in den Bildversen.

Es war dies offenbar die vordere Deckelplatte. Die Rückseite dagegen zeigte die beiden Darstellungen, auf die sich der dritte und vierte der beschreibenden Verse bezogen. Derjenige, durch dessen mühevollen Arbeit die Psalmen ihre ursprüngliche Schönheit erhielten, das heißt, durch den der verdorbene Text wieder seine einstige Reinheit erhielt, war Hieronymus. Seine Wirksamkeit wird auf dieser Platte vorgeführt, und wir brauchen nur wieder auf die Vorreden der Psalterhandschrift zu blicken, um genau die Motive ausfindig zu machen.

Papst Damasus schickt durch den Presbyter Bonifazius an den hl. Hieronymus nach Jerusalem einen Brief, in dem er ihn bittet, die Psalmen nach der Septuaginta-Übersetzung zu korrigieren und so den Zugang zum Psalmengesang wieder zu eröffnen. Die Übergabe dieses Briefes ist dargestellt. Die Figuren sind durch ihre Tonsur sämtlich als Geistliche charakterisiert. Hieronymus mit kahlem Kopf, der nur von kurzem, etwas gelocktem Haar umgeben ist, mit rundem kurzen Vollbart, bekleidet mit Tunika und Mantel, steht rechts und empfängt die zugebundene Schriftrolle, die ihm Bonifazius überreicht. Dieser scheint im Gegensatz zum Hieronymus über der Tunika mit einer Pänula bekleidet, einem nur mit Halsöffnung versehenen großen



Abb. 1
Elfenbeinrelief im Louvre

Mantel, der hier über der rechten Schulter zusammengeschoben ist. Ebenso sind auch die beiden dem Bonifazius benachbarten Gestalten bekleidet, die demgemäß wohl als Begleiter anzusehen sind. Derjenige links bestärkt durch seinen Redegestus noch den



Abb. 2
Elfenbeinrelief im Louvre

Auftrag. Hieronymus dagegen ist nur von einem Geistlichen gefolgt. Daß der eine der Begleiter des Bonifazius gleich einer Hauptperson in die Mitte rückt, darf uns nicht irreleiten. Die Absicht des Künstlers, die handelnde Figur des Bonifazius zwischen

zwei andere zu stellen, führte zu einem gleichen Resultat wie auf dem ersten Relief, wo die Mittelstellung des einen Trabanten aus derselben Absicht hervorging.

Die Folge der päpstlichen Bitte sehen wir auf dem vierten Relief. Hieronymus, eine Psalterhandschrift in der Hand, diktiert den verbesserten Text einem Geistlichen, der eifrig in das Buch vor sich auf dem Pulte schreibt. Hieronymus begleitet seine Worte durch den Gestus der erhobenen Hand, vier Geistliche umstehen seinen Stuhl; hinter dem Schreiber, der im Gegensatz zu den übrigen einen Vollbart trägt, ist ein fünfter sichtbar.

Daß die Auswahl der Darstellungen auf den Vorreden beruht, bestätigt uns auch der Ausdruck »nach Entfernung der Dornen« in den erklärenden Versen, der offenbar zurückgeht auf die eigenen Worte des Hieronymus, der in der Vorrede zum Psalter über seine Textverbesserung sagt »ut obliquis sulcis renascentes spinas eradicem«.

Die Umrahmung der Bildfelder enthält in ihren Eckpunkten noch kleine figürliche Einschießel, die äußersten Ecken der ersten Platte schmücken medaillonartige Felder mit den Symbolen der vier Evangelisten, ihnen entsprechen auf der zweiten Platte vier Brustbilder von Männern, die wir den Evangelisten gegenüber wohl als Epistelschreiber zu erklären haben, links oben ist deutlich Petrus mit den Schlüsseln zu erkennen, ihm gegenüber Paulus in dem üblichen kahlköpfigen, langbärtigen Typus. Er hält ein Buch, ebenso die beiden Männer in den unteren Ecken, von denen der eine bärtig, der andere unbärtig zu sein scheint, vermutlich sind es Jakobus und Johannes. Der mittlere Ornamentstreifen zeigt bei der ersten Platte in einem quadratischen Mittelfeld das Lamm, das sich nach einem Kreuz umwendet, vielleicht als Träger desselben in der üblichen Weise gedacht, und an den Seiten zwei Medaillons mit Halbfiguren von Engeln, die seltsamerweise bärtig sind und ihre Hand anbetend zum Lamm erheben. Die zweite Platte enthält an entsprechender Stelle die aufgerichtete Hand Gottes zwischen zwei Seraphim.

Der Zusammenhang der Elfenbeindeckel mit der Wiener Handschrift sichert also auch ihnen die Entstehung vor 795, und wir haben somit in ihnen, abgesehen von Siegeln, die einzigen plastischen Figurendarstellungen, die aus äußeren Gründen auf die Zeit Karls des Großen, und zwar noch in das VIII. Jahrhundert, zurückgeführt werden können. So ist ihre Ausbeutung nach allen Seiten wünschenswert, vor allem die Untersuchung, ob sich rückwärts und vorwärts keine Verbindung zu anderen Reliefs herstellen läßt.

Charakteristisch im Stil sind die weichlichen, dickbackigen runden Köpfe, die vollen Körperformen, die sich in glatten Flächen aus den Gewandmassen hervorheben, die kurzen Figuren, die stark gefältelte Gewandung mit schematischer Wiederholung der Saumfalten, deren Ränder in kleinen Wellenlinien verlaufen und als wirksamstes Belebungsmittel dienen. Eigentümlich ist ferner die Architektur des Hintergrundes. Sie besteht in Säulenstellungen, auf denen nicht bogenförmig, sondern viereckig ausgeschnittene Mauerflächen ruhen, die aus Quadern aufgebaut und zuweilen von kleinen Fenstern durchbrochen sind. Daneben taucht auf dem Relief der Briefübergabe ein dreieckiger Giebel auf mit bogenförmiger Öffnung der darunterliegenden Mauer, auf dem vierten Relief auch ein perspektivisch gesehenes Giebeldach. Die Ornamentik ist ziemlich roh. Der Rahmen, sehr verschieden von den reichen Akanthusrändern anderer Elfenbeinplatten des IX. und X. Jahrhunderts, besteht nur aus einer sehr verkümmerten Palmettenform, die ähnlich als Schmuck der Sessel und der Pultfüße auftritt. Daneben finden nur ein Zickzackstreifen und ein Mäander an verschwindender Stelle auf den Reliefs selbst Verwendung.

Mit diesen Reliefs offenbar sehr nahe verwandt ist eine Elfenbeinplatte in der Bodleiana in Oxford.¹⁾ Sie besteht aus einem Mittelbild des jugendlichen Christus, der auf Löwe und Drachen, Aspis und Basilisk tritt, und aus einem Kranz von zwölf kleinen Feldern mit Darstellungen aus der Jugend und den Wundertaten Christi. Zunächst bemerken wir auf dieser Platte die gleichen Hintergrundarchitekturen, die sonst nicht nachzuweisen sind; schon das Mittelbild wird von einem solchen eckigen Mauer-ausschnitt auf Säulen eingerahmt, auch hier sind die einzelnen Quadern angegeben und kleine Fenster hineingesetzt. Das kleine Seitenfeld rechts mit der Anbetung der Magier zeigt die Übereinstimmung noch schlagender, da hier auch wie auf dem Relief der Brief-übergabe der Pariser Platte ein gleiches kleines Giebelchen eingefügt ist. Auch die Profilierung von Gegenständen wie dem Sessel bestehen auf beiden Reliefs nur in parallel eingravierten Linien.

Man vergleiche dann die große Mittelfigur. Sie zeigt dasselbe kleine Gefältel mit gleichgebildeten Saumlinien. Wie dort, lassen die vollen Körperformen durch die Gewandung ihre Gestalt in glatten Flächen durchscheinen. Der weiche jugendliche Kopftypus Christi ist verwandt, besonders in der Bildung des Mundes, mit den Davidbildern. Bei den kleinen Szenen tritt die Ähnlichkeit nicht so hervor, dagegen liegt auch in der Ärmlichkeit der ornamentalen Umrahmungen — es ist ein Eierstab und eine Art Rautenkette²⁾ — eine Analogie zu den Pariser Reliefs.

Der Zusammenhang der Oxforder Tafel mit den Pariser Platten ist uns darum sehr wertvoll, weil erstere uns die Quellen angibt, aus denen der Schnitzer zur Zeit Karls des Großen geschöpft hat. Stuhlfauth hat darauf hingewiesen³⁾, daß die drei unteren Darstellungen der rechten Seite des Oxforder Elfenbeins, der Bethlehemitische Kindermord, die Taufe Christi und das Wunder zu Kana nach einer kleinen Platte kopiert sind, die sich früher in der Sammlung Mallet in Amiens befand, jetzt im Berliner Museum bewahrt wird und in Bd. XXIV S. 47 dieser Zeitschrift von Haseloff ausführlich behandelt und als römische Arbeit vom Ende des IV. Jahrhunderts bestimmt ist. Es handelt sich dabei um eine durch Ungeschick und abweichendes Stilgefühl stark modifizierte Kopie. Das kleine Täfelchen ist nun offenbar, wie das schon Stuhlfauth behauptet, ein Bruchteil einer großen, aus fünf Stücken zusammengesetzten Diptychonplatte, wie uns solche in den zwei großen Tafeln im Domschatz zu Mailand aus dem Ende des V. Jahrhunderts erhalten sind, und zwar das rechte Seitenstück.⁴⁾

So werden wir also bei der Suche nach Vorlagen für die künstlerische Tätigkeit unter Karl dem Großen auf diese Gruppe großer altchristlicher Diptychen geführt. Nehmen wir die Mailänder Tafeln vor⁵⁾, so entdecken wir auf ihnen auch einen Faktor, der

¹⁾ Westwood, *Fictile Ivories* Nr. 126 mit Abbildung, desgleichen Abbildung im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903 Bd. XXIV S. 59, vgl. unten S. 64 Nr. 22.

²⁾ Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, S. 191, sucht die Tafel als eine moderne Fälschung hinzustellen; das ist aber ganz ausgeschlossen. Seine Gründe, daß viele Szenen nicht in dieser Gestalt in der altchristlichen Kunst nachzuweisen sind, werden schon dadurch hinfällig, daß wir es eben gar nicht mit einem altchristlichen, sondern mit einem karolingischen Werk zu tun haben. Die Arbeit als solche verrät nirgends eine moderne Hand, weder in den Formen noch in der Ausgestaltung der Szenen.

³⁾ Vgl. a. a. O. S. 192.

⁴⁾ Vgl. Haseloff a. a. O. S. 49.

⁵⁾ Abbildungen bei Venturi, *Storia dell' Arte Italiana* Bd. I, Fig. 388 und 389: Garrucci, *Arte Cristiana* Bd. VI Taf. 454 und 455, eine Platte auch im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903 S. 50.

bei der Entstehung der merkwürdigen Architektur der karolingischen Reliefs mitgewirkt hat. Auf beiden oberen Streifen sind als Hintergrund viereckig ausgeschnittene, mit sorgfältiger Quaderangabe versehene Mauerstücke angebracht, und als vollständige Umrahmung finden wir dasselbe auf der mittleren Szene rechts der Platte mit dem Kreuz. Denken wir uns eine solche Umrahmung auf das große Mittelfeld übertragen und mit den Säulen verbunden, die dort mit einem geraden Gebälk bedeckt sind, so erhalten wir die Form, wie sie auf dem Mittelbild der Oxforder Platte auftritt und wie sie sich auf anderen Feldern der Oxforder und Pariser Tafeln wiederholt. Auch der Umstand, daß sich in den Ecken der Reliefs des Louvre die Medaillons der Evangelistensymbole und der Epistelschreiber befinden, ist wohl auf Rundbilder zurückzuführen, wie sie in Umrahmung eines Kranzes die Ecken der Mailänder Tafeln schmücken. Auch ist die ganze Anordnung der Oxforder Platte ja einer solchen Umrahmung von kleinen



Abb. 3.
Elfenbeinpyxis im Brit. Museum
(nach *Archaeologia* Vol. LVIII)

Szenen, wie sie das Mailänder Diptychon zeigt, nachgeahmt. Die Blüten, die zur Eckverzierung des Mittelfeldes gewählt sind, finden ihr genaues Vorbild auf Konsulardiptychen.

Das Bild der Arbeitsweise in dieser karolingischen Werkstatt läßt sich aber durch andere Stücke noch erweitern. Es gehört hierher eine zylindrische Pyxis, die vor kurzem aus der Sammlung Sneyd in das Britische Museum gelangt ist und von Dalton 1903 in *Archaeologia* Bd. LVIII, S. 429, publiziert worden ist (Abb. 3). An der Zusammengehörigkeit mit den Reliefs Karls des Großen kann man nicht zweifeln, wenn man die genau übereinstimmende Behandlung des Faltenwurfs beobachtet, die Gleichheit der Kapitelle an dem auf der

Pyxis dargestellten Gebäude und des Ornaments an der Bank des Hieronymus und seines Schreibers auf dem Buchdeckel. Auch bei der Pyxis hat man, wie Dalton dies klar ausspricht, eine frühchristliche Pyxis imitiert; er erkennt den nordalpinen Charakter an der Verwandtschaft mit der Oxforder Platte und setzt die Entstehung in das IX. oder X. Jahrhundert. Die Bestimmungen der Louvre-Tafeln, die Dalton nicht zur Vergleichung herangezogen hat, schieben die Zeitangabe in das Ende des VIII. Jahrhunderts zurück.

Mit den Psaltertafeln hat die Pyxis auch die Imitation der antiken Clavi auf dem Rock an der Stelle der Schenkel gemeinsam, doch sind sie auf der Pyxis mißverstanden und statt an der Tunika auf dem Mantel an entsprechender Stelle angebracht. Dies wie auch die an manchen Stellen unverstandene Gewanddrapierung beweisen, daß es sich um eine Kopie handelt. Es ist vermutlich die Heilung des Besessenen dargestellt. Da diese Szene sich fast nur auf Denkmälern befindet, die zum Stil der ravennatischen Kathedra gehören, so denkt Dalton an ein syrisches Vorbild.

Denselben Stil wie die Louvre-Platten und die Pyxis zeigt auch eine Elfenbeinplatte, die in den modernen Einband eines Manuskriptes eingelassen ist, das aus der Ashburnham-Sammlung in den Besitz des Herrn Frank Mc Clean in London übergegangen ist (Abb. 4). Handschrift und Elfenbein haben nichts miteinander zu tun. Das Relief stellt den thronenden Christus dar mit segnender Rechten und einem Buch in der Linken innerhalb eines Lorbeerkranzes als Glorie. In den Zwickeln, die dieser mit dem viereckigen Akanthusrahmen bildet, sind sehr klein die Evangelistensymbole angebracht. Auch hier spukt überall die Antike. Vor allem ist der Lorbeerkranz ein antikes Requisit, dann aber ist beim jugendlichen Christuskopf die große Verwandtschaft mit der Antike auffallend. Auf die Antike weist auch die Bohrtechnik hin, mit der das lockige Haar behandelt ist und die in dieser Verwendung in der Elfenbeinkunst ganz einzig dasteht, während sie für die spätrömische Steinskulptur charakteristisch ist.

Dabei tritt in der reichen, aber sichtbar unbeholfenen und unselbständigen Drapierung die gleiche starkbewegte Saumfältelung als Hauptmotiv auf wie bei den anderen Stücken. Die ganz kleinen skizzenhaft behandelten Symbole erinnern an die entsprechenden der Louvre-Platten, das etwas dürftige Ornament innerhalb des Lorbeerkranzes, das auf der Grenze zwischen Eierstab und Palmette steht, an die innere Umrahmung des Oxforder Christus.

Endlich gewinnt durch diese Gruppe auch eine Platte des Berliner Museums ihren richtigen Platz in der frühkarolingischen Kunst (Abb. 5). Es ist die im Katalog der Elfenbeinskulpturen als Nr. 39 aufgeführte Kreuzigung. Besonders eng ist die Berührung mit der Oxforder Platte, die Gewandbehandlung ist genau dieselbe. Christus zeigt auffallend volle weiche Körperformen und den bartlosen jugendlichen Kopftypus. Auf die stilistische Übereinstimmung dieser Platte mit einer anderen der Sammlung Carrand, im Bargello in Florenz, welche die Frauen am Grabe darstellt¹⁾, habe ich schon früher hingewiesen; beide Stücke sind nicht nur von derselben Hand, sie haben eine zusammenhängende Platte gebildet und sind auseinandergesägt. Das Florentiner Relief, dem ein oberer Abschlußrand fehlt, paßt



Abb. 4.
Elfenbeinrelief bei Herrn Frank Mc Clean in London

¹⁾ Graeven, Elfenbeinwerke, Ser. II Nr. 25.



Abb. 5
 Diptychonplatte aus Elfenbein
 Obere Hälfte im Kaiser Friedr.-Mus. in Berlin
 Untere Hälfte im Mus. Nazionale in Florenz

der Größe nach genau unter das Berliner Stück, und der untere Rahmen des letzteren, der einst den Trennungstreifen zwischen beiden gebildet hat, zeigt noch die Reste einer Inschrift, aus deren Anfang noch zu entziffern ist: »Ubi angelus Domini dixit mulieribus« (Ev. Matt. Kap. 28), die sich also nicht auf den Kruzifixus bezieht, sondern die Darstellung der Frauen am Grabe darunter voraussetzt. Auch die Vertiefung der Rückseite beider Platten, welche das Wachs als Schreibgrund enthielt, paßt zusammen. Es handelt sich also um die eine Hälfte eines Diptychons, welches die Gesamthöhe von 32,5 cm und die Breite von 10,8 cm besaß (Abb. 5 fügt beide Stücke wieder zusammen).

Als Gegenstand der zweiten Hälfte läßt sich nach der häufigen Zusammenstellung mit der Kreuzigung und den Frauen am Grabe die Himmelfahrt Christi vermuten; dies führt dazu, ein Fragment ins Auge zu fassen, das sich im Darmstädter Museum befindet. Es ist die Gruppe der Apostel mit der Maria, die dem gen Himmel fahrenden Christus nachblicken (Abb. 6). Die Gruppe verlangt notwendig noch ein oberes Stück mit Christus selbst zur Ergänzung und würde dann ebenfalls die langgestreckte Form der alten Diptychen erhalten. Diese ursprüngliche Bestimmung zum Diptychon zeigt auch die Wachsvertiefung auf der Rückseite, welche genau dieselbe Breite besitzt wie diejenige auf der Berlin-Florentiner Hälfte. Die richtige äußere Breite läßt sich nicht scharf feststellen, da die Ränder des Fragments abgebrochen sind, doch spricht nichts dagegen, daß sie ebenfalls derjenigen der andern Stücke entsprach. Alles dies findet seine Bekräftigung durch den Stil der Platte; es ist derselbe wie auf den anderen Teilen, aber nur soweit, daß behauptet werden kann, die Hand, welche das Himmelfahrtsrelief schnitzte, gehörte derselben Schule oder Werkstatt an, nicht aber derselben Persönlichkeit. Die Drapierung der Gewänder und die Zeichnung der Falten mit ihren zackigen Säumen,

das Herausdrücken einzelner Körperformen durch die Kleidung, die Bildung der Beine, die Kopftypen (besonders der Frau) sind auffallend ähnlich, nur ist das Relief flacher gehalten, und die Formen sind dementsprechend schärfer und bestimmter eingeschnitten und weniger gerundet. Es wäre nicht das einzige Beispiel unter mittelalterlichen Diptychen und Buchdeckeln, von denen die beiden Hälften von verschiedenen Händen innerhalb der gleichen Werkstatt entstanden sind; ich erinnere nur an die der gleichen Kunstrichtung angehörigen großen Lorscher Platten im Vatikan und im Kensington-Museum.

Das Zusammenfassende dieser ganzen Gruppe, die man nach der Datierung der Louvre-Platten wohl durchweg noch in das Ende des VIII. und das erste Drittel des XI. Jahrhunderts zu setzen hat, ist zunächst der Stil, ein zweiter gemeinsamer Zug das starke Zurückgreifen auf ältere Vorbilder; es ist aber damit nicht gesagt, daß Stil und Vorbild immer Hand in Hand gehen.

Vergleicht man z. B. die kleinen Seitenszenen der Oxforder Platte mit den vorbildlichen altchristlichen des Berliner Museums, so bleibt bei ihnen Ikonographie und Komposition ganz übereinstimmend, aber sie sind umstilisiert, wie man dies z. B. klar an dem Mantel des Herodes beim Kindermord sieht (Abb. 7 und 8). Der Saum des über die Knie nach rechts geworfenen Mantelendes fällt auf dem älteren Relief in glatten Linien mit einer einmaligen Umlage herab, auf dem karolingischen Werk krümmt er sich in stärkerer Schwingung und dreht sich mehrmals in krausen Konturen. Die Abschlußlinien an der Hüftengürtung und am Rock bei dem zunächststehenden Schergen zeigen ebenfalls die größere Unruhe, noch mehr dieselben Konturen beim taufenden Johannes in der Szene darunter oder die Gestalten der Hochzeit zu Kana. Die einfachen Linien der Vorlage wurden also trotz der Verkleinerung des Ganzen in die unruhige Zickzackschwingung versetzt, die auch die Mittelfigur Christi zeigt.

Zur Erläuterung, wie verschieden dasselbe Vorbild stilistisch umgeformt werden konnte, dient es, gerade diesen auf Löwe und Aspis tretenden Christus und die Szene der Verkündigung darüber mit den gleichen Darstellungen auf einer irisch-kontinentalen Elfenbeinplatte in Genoels-Elderen aus ungefähr gleicher Zeit zusammenzuhalten (Abb. 9). So verschieden ihr künstlerischer Eindruck auch ist, sie gehen doch offenbar auf eine gemeinsame Quelle zurück.

Auch für die Londoner Pyxis suchen wir vergebens nach einer vorbildlichen Gruppe oder auch nur nach einem einzigen Stück unter den altchristlichen Pyxiden, das eine Vorlage des krausen Stils geboten haben könnte.

Für eine selbständige Stilbildung und gegen eine zufällige sporadische Nachahmung spricht auch die große Verbreitung von Werken desselben Charakters in der karolingischen Zeit und die Zähigkeit, mit der dieser Stil bestehen bleibt.

Dennoch ist er keineswegs unabhängig entstanden, vielmehr bildet die Antike seine Grundlage. Wie im Mittelalter im XIII. Jahrhundert und wieder in der italienischen Renaissance war es auch zur Zeit Karls des Großen die lebendige Bewegung in Pose und Gewandung, die man bewunderte und nachzuahmen trachtete. Und wie in jenen Zeiten übertrieb man auch jetzt in mechanischer Wiederholung derselben Motive die äußerliche Unruhe.

Die Wendefalten flatternder Gewandteile an antiken Figuren, das Zusammenschieben von Gefältel gegenüber glatten Flächen, die unregelmäßigen Säume wurden nachgeahmt. Noch Werke des IV. bis V. Jahrhunderts wie das Hochzeitsdiptychon der



Abb. 6
Elfenbeinrelief im Museum
zu Darmstadt

Nicomachi und Symmachi oder das Diptychon mit der Muse in Monza oder der große St. Michael im Britischen Museum konnten dazu das Vorbild geben. Es wurde vom karolingischen Künstler aber die plastische Modellierung abgeschwächt, Höhen und Tiefen schroffer nebeneinander gestellt und die Bewegung aus der Wellung der Fläche mehr und mehr in den linearen Verlauf der Säume und der Faltenrichtung verlegt. Nach dem Grad dieser Umsetzung in das Lineare und nach der Sicherheit und Geschicklichkeit in der Technik bilden sich eine Reihe von Unterschieden in den Arbeiten, bei denen es oft sehr schwer zu konstatieren ist, ob sie eine zeitliche oder nur individuelle Differenz bedeuten.

An die Pariser Reliefs und die damit in Verbindung gebrachten andern Elfenbeinschnitzereien schließen sich noch eine ganze Menge verwandter Platten an. Eine eingehende Behandlung jedes einzelnen Stückes würde hier zu weit führen und würde

Abb. 7



Berlin
Kaiser Friedr.-Museum

Abb. 8



Herodes
Detail
der
Elfenbeinplatte
in

Oxford
Bibl. Bodleiana

auch keine viel bestimmteren Resultate zeitigen als die Gesamtüberschau. Die Beziehungen der einzelnen Reliefs zueinander kreuzen sich vielfach, zuweilen ist es das Ornament, welches zwei Stücke enger verbindet, zuweilen der flachere oder höhere Reliefstil, zuweilen das ikonographische, allen gemeinsam aber ist der Gewandstil, die runde Weichheit der Typen, die Betonung des Anatomischen mittels Herausdrücken glatter Körperpartien durch die Gewandung.

Hat man aus der großen Menge frühmittelalterlicher Elfenbeine die hierher gehörigen Stücke ausgesondert und zusammengestellt, so offenbart sich noch eine sehr wesentliche Eigentümlichkeit. Mit wenigen Ausnahmen haben sie die Form antiker Diptychen, das heißt also die hohe, schmale Gestalt, die sonst im Mittelalter ganz der niedrigeren und breiteren weicht, wie sie der Buchform angemessener war. Insofern ist also in der ganzen Gruppe ein engerer Anschluß an die Antike vorhanden, und die einzelnen Werke haben, wie das bei manchen Stücken an der Wachsvertiefung auf der Rückseite noch nachzuweisen ist, auch wirklich als Schreibtäfelchen gedient, andere sind als Deckel für Handschriften in schmalen überhöhtem Format benutzt, wie sie vereinzelt noch erhalten sind.

Einzelne breitere Stücke sind aber nicht weniger retrospektiv, indem sie sich nur statt an die einfachen an die größeren und reicheren, aus fünf Teilen zusammengesetzten Diptychen anschließen, so die Lorscher Tafeln im Vatikan und im Kensington-Museum, so auch das Oxforder Relief, nur daß hier die das Mittelbild umrahmenden Szenen aus derselben Platte gearbeitet sind, so endlich auch noch die Schnitzerei in der Kathedrale von Narbonne (Abb. 10), bei der die Seitendarstellungen allerdings ganz auf die Bildfläche der Hauptszene hinübergezogen sind.

Nur einige Stücke haben das allgemeinere breitere Buchdeckelformat, es sind der in der Glorie thronende Christus der Sammlung Mc Clean, der schon unter den anfangs besprochenen Stücken sich findet, ein anderes Relief derselben Darstellung im Berliner Museum (Abb. 11), eine thronende Maria, eine Platte im Vatikan mit der Geburt Christi und den Frauen am Grabe und endlich die Pariser Reliefs, die als Ausgang dienten, doch diese letzteren haben ein ungewöhnlich hohes und schmales Format, das wohl nicht unbeeinflusst ist von der Gewohnheit der Schule.

In andern karolingischen und ottonischen Klosterwerkstätten ist die Diptychonform verhältnismäßig selten, sie wird hauptsächlich nur noch gepflegt in der Schule von St. Gallen im X. Jahrhundert und in einer verwandten Gruppe von belgischen Arbeiten.

Sehr schwierig ist eine genauere Datierung der einzelnen Stücke, man hat sie über das IX. und X. Jahrhundert verteilt, der Schwerpunkt ist jedenfalls in den Anfang des IX. zu legen. Wie stark dieselbe Richtung auch noch im X. Jahrhundert sich äußert, läßt sich noch nicht mit Bestimmtheit sagen. So könnten die Lorscher Platten, die Graeven nach einer alten Angabe in das Ende des X. Jahrhunderts setzen zu müssen glaubt¹⁾, noch ebensowohl, ja wahrscheinlicher, in das IX. gehören, denn sie stehen in ihrem Stil den Leistungen des X. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Buchmalerei ganz fern.

Eine Gruppe, die sicher dem Ende des X. Jahrhunderts angehört und deren ursprüngliche Quelle ebenfalls die besprochene Schule ist, zeigt bereits bedeutend abgeschliffenere Formen; die Beweglichkeit der Linien ist schon erstarrt, die Modellierung flach, die Köpfe sind ganz empfindungslos. Noch am lebhaftesten sind die drei



Abb. 9
Elfenbeinrelief in der Kirche
von Genoels-Elderen

¹⁾ Graeven, Byzantinische Zeitschrift Bd. X.



Abb. 10
Elfenbeinrelief in der Cathedrale von Narbonne

fast quadratischen Platten mit der Halbfigur Christi, dem Matthäussymbol und dem Johannessymbol in runder Umrahmung, die ersten beiden im Museum in Ravenna, die dritte im Kensington-Museum¹⁾. Ob diese Stücke zusammen mit den zwei verlorenen anderen Evangelistensymbolen einen Kasten oder den Schmuck eines Kreuzes gebildet haben, ist nicht festzustellen. In engster Verwandtschaft damit, aber stärker schematisiert sind ein etwa 30 cm hohes Diptychon im Museum zu Darmstadt Nr. 9, Christus und Petrus unter Arkaden und eine ähnliche Christusfigur unter einer Arkade, ebenfalls eine ziemlich lange, schmale Platte, die als Schmuck des gotischen Einbandes des

¹⁾ Phot. 3782 des Kensington-Museums.

Codex lat. 9387 in der Pariser Nationalbibliothek dient und samt dem eingeschlossenen Evangeliar aus der Kirche von St-Denis stammt.¹⁾ Noch einen Grad roher sind eine einzelne Diptychonplatte (die Wachsvertiefung auf der Rückseite ist noch vorhanden) mit den Szenen der Fußwaschung und der Kreuzigung im Provinzialmuseum in Bonn und der Deckel des Cod. lat. 9454 in der Nationalbibliothek in Paris, eines Epistolars, das wahrscheinlich zum Gebrauch in der Diözese Köln geschrieben ist.²⁾ Die durchbrochene Arbeit, die aus einem ornamentalen Mittelstück und einem Rahmen von Medaillons mit den Brustbildern von Aposteln und Heiligen besteht, geht in seiner Anordnung in letzter Linie auch noch auf die fünfteiligen Diptychen zurück. Endlich ist wohl auch die Platte mit der Himmelfahrt Christi im Hofbesitz in Karlsruhe³⁾, ebenfalls schmalen, hohen Formats, hierherzurechnen.

Alle diese Stücke lassen den Zusammenhang mit der älteren Gruppe noch spüren in den vollwangigen, großäugigen, meist bartlosen Kopfotypen, auch in dem ziemlich dichten Gefältel, dessen Säume allerdings nicht mehr so beweglich verlaufen. Auch bei ihnen herrscht die Diptychonform. Untereinander stehen sie sich sehr nahe. Die Stücke in Ravenna und London, in Darmstadt und Bonn und die größere Pariser Platte haben genau übereinstimmende Ornamentik.

Es läßt sich auch bei diesen Skulpturen eine Beziehung zur Buchmalerei finden, und zwar ist es der Egbertpsalter in Trier mit den ihm verwandten Handschriften, denen sie sich am nächsten an die Seite stellen. Vor allem ist es die Ornamentik, die sich in dieser Handschriftengruppe genau wiederfindet. Analysiert man z. B. die Motive auf dem Deckel des Pariser Codex lat. 9454, so wiederholen sich die Palmetten, die Verbindungsglieder, die großen Sternblüten, die flache Girlande ganz genau auf den Zierblättern des Egbertpsalters und des Poussay-Evangeliers. Auch die Ranken unten auf dem Darmstädter Diptychon entsprechen denen der Handschriften, und wie bei den gemalten Figuren ist bei dem Petrus der Schnitzerei ganz ungewöhnlicherweise ein gemusterter Hintergrund versucht.

Haseloff, der diese Handschriften eingehend behandelt hat, verlegt ihre Entstehung nach der Reichenau; es käme das Kloster der Insel also auch für die Herkunft der Elfenbeine in Frage, und da ist wenigstens darauf hinzuweisen, daß das schmale



Abb. 11
Elfenbeinrelief im Kaiser Friedr.-Museum
zu Berlin

¹⁾ Phot. Giraudon B. 655.

²⁾ Phot. Giraudon B 672.

³⁾ Nr. 2489.

Mittelstück der angeführten Pariser Platte in ihrer rein ornamentalen Füllung aus Kreisen und Blattpalmetten der Gewohnheit in dem nahen St. Gallen entspricht. Auch in jenen Handschriften weist Haseloff das Auslaufen der Richtung der Adahandschrift nach.

Es ist nun zwar keineswegs ausgeschlossen, daß in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts neben dieser verkümmerten Stilform auch noch eine Schule existierte, welche den bewegten Stil der karolingischen Reliefs in seiner reichsten und elegantesten Ausbildung zeigte wie bei den Lorscher Platten, aber es muß hierfür erst ein fester Beweis erbracht werden, denn es ist an sich nicht wahrscheinlich.

Eine genauere Chronologie aller einzelnen Reliefs sind wir also noch nicht imstande zu geben und können einstweilen nur die im allgemeinen zusammengehörigen Stücke aufzählen. Es sind dies:

1 und 2. Aachen, Domschatz, Diptychon, in je drei Felder geteilt.

1. Zu unterst Christus auf dem Wege nach Emmaus, darüber Mahl zu Emmaus, zu oberst Erzählung der Jünger.

2. Christus erscheint den Aposteln, Christus segnet die Apostel, der ungläubige Thomas.

Höhe 31,7 cm, Breite 10,8 cm. Jetzt als Einband eines Antiphonars des XIV. Jahrhunderts. Abbildung bei Beißel, Kunstschatze des Aachener Kaiserdomes 1904 Taf. IV.

3. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 39, Kruzifix mit Maria und Johannes. Höhe 17,1 cm, Breite 10,8 cm. Bildete mit Nr. 9 zusammen ursprünglich eine Diptychonhälfte (Abb. 5).

4. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 39A, Christus in der Glorie thronend zwischen zwei Cherubim, Sonne und Mond und den vier Evangelistensymbolen. Höhe 19 cm, Breite 13 cm (Abb. 11).

5. Braunschweig, Museum, Deckel des Evangeliars aus Kloster Riddagshausen, nach dem Schema der fünfteiligen Diptychen zusammengesetzt. Thronender Christus zwischen Petrus und Paulus, oben die Frauen am Grabe, unten die Anbetung der Könige. Etwa 1200 entstanden ohne direkten Zusammenhang mit der Schule der übrigen Werke, aber auf den gleichen Stil und die gleichen Vorbilder zurückgreifend.

6. Darmstadt, Museum Nr. 7, Erzengel, Höhe 23,5 cm, Breite 8,6 cm. Schwächere Kopie des Engels rechts auf der Platte Nr. 31.

7. Darmstadt, Museum Nr. 886, Himmelfahrtsgruppe, Höhe 14 cm, äußerste Breite 9,3 cm, Rand abgebrochen (Abb. 6).

8. Dôle, Museum, zwei Fragmente eines Buchdeckels nach dem Schema der fünfteiligen Diptychen: unteres Stück mit den Frauen am Grabe, linkes Seitenstück mit Maria und dem einen Schächer am Kreuze; die Mitte wurde also sicher durch den Kruzifixus, das rechte Seitenstück durch Johannes und den zweiten Schächer gebildet. Die Gesamthöhe muß etwa 29 cm, die Breite 13 cm gewesen sein. Paris, Exposition rétrospective 1900 (ohne Nummer). Frühestens Ende des X. Jahrhunderts und schon ziemlich weit vom Stil der übrigen Stücke entfernt.

9. Florenz, Museo Nazionale (Sammlung Carrand), Die Frauen am Grabe, Höhe 16,3 cm, einschließlich eines modern angesetzten Randes, Breite 10,8 cm, gehört zu 3 (Abb. 5). Vgl. auch Graeven, Elfenbeinwerke Ser. II Nr. 25.

10. Florenz, Museo Nazionale, Diptychonhälfte aus der Abtei Ambronay bei Genf; übereinander unter Arkaden zwei Kardinaltugenden als gewappnete

- Jünglinge die Laster besiegend. In den Ecken kleine viereckige Felder mit den Köpfen von Nebentugenden. Höhe 32,8 cm, Breite 10,5 cm. Abbildung bei Graeven, Elfenbeinwerke Ser. II Nr. 36 und bei Sangiorgi, Kollektion Carrand 1895 Taf. 8.
11. Köln, Sammlung des Barons Oppenheim (früher Sammlung Spitzer), thronende Maria mit Spindeln und Kreuz unter einer Arkade, Höhe 22,5 cm, Breite 14,8 cm.
 12. Leipzig, Universitätsbibliothek, St. Michael den Drachen besiegend, auf die Rückseite eines römischen Diptychons geschnitzt, Höhe 33,5 cm, Breite 10,2 cm (Abb. 12). Die andere dazugehörige Diptychonhälfte zeigte vielleicht Christus mit Kreuz und Buch auf Löwe und Drachen tretend, so wie ihn die Oxforder Tafel im Mittelfeld bringt, denn entsprechende Pendants, allerdings etwa 200 Jahre jünger und demgemäß anders stilisiert, sind in zwei Platten im Bargello in Florenz erhalten (Abbildung bei Graeven, Elfenbeinwerke Ser. II Nr. 30). Dem Stil nach gehört der Michael mit Nr. 11 besonders eng zusammen, die Bewegung des Faltenwurfs ist bei beiden Stücken wilder als bei den übrigen Reliefs. Die Ähnlichkeit mit den Zeichnungen der Adagruppe ist sehr groß, vor allem denen des Soissons-Evangeliiars, sie gehören daher wohl noch in die erste Hälfte des IX. Jahrhunderts.
 13. London, Brit. Museum, Pyxis, Heilung des Besessenen (?), früher Sammlung Sneyd (Westwood, Fictile Ivories Nr. 771 S. 274), Höhe 8,5 cm, Durchmesser 10 × 11 cm (Abb. 3), vgl. *Archaeologie* Bd. LVIII 1903 S. 429 und Garrucci, *Storia dell' Arte Cristiana* Bd. VI Taf. 439 Fig. 4.
 14. London, Brit. Museum, Diptychonhälfte, in drei Felder geteilt: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der drei Könige, Höhe 16,2 cm, Breite 6,3 cm. Abbildung Graeven, Elfenbeinwerke Ser. I Nr. 31. Westwood, *Fictile Ivories* Nr. 305 S. 139.
 15. London, South Kensington Museum, fünfteilige Diptychonhälfte, thronende Maria zwischen Zacharias und Johannes dem Täufer. Unten Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. Höhe 38 cm, Breite 26,5 cm ohne Rahmen. Abbildung bei Maskell, *Ancient and Mediaeval Ivories in the South Kensington Museum* S. 53. Gehört zusammen mit Nr. 31 und stammt aus Lorsch. Vgl. Graeven, *Byzantinische Zeitschrift* Bd. X.
 16. London, bei Herrn Frank McClean, thronender Christus mit den Evangelistensymbolen, Höhe 15,4 cm, Breite 13,3 cm, Reliefgrund, Nimbus und Buch sind modern vergoldet, in dem modernen Einband eines nicht dazugehörigen Manuskriptes, stammt aus der Sammlung Ashburnham (Abb. 4).
 - 17 und 18. Mailand, Domschatz, Diptychon, auf der ersten Platte untereinander: Fußwaschung, Christus vor Pilatus, Judas' Tod, die Wächter am Grabe, auf der zweiten: Frauen am Grabe, Christus erscheint den Frauen, Christus erscheint den Jüngern, Der ungläubige Thomas, Höhe 23,9 cm, Breite 14 cm, Abbildung bei Garrucci, a. a. O. Bd. VI S. 450; Labarte, *Histoire des Arts Industriels Album* Taf. 13; Venturi, a. a. O. Bd. I S. 426. Diese Tafeln stehen in ihrer Stilisierung etwas gesondert von den übrigen.
 - 19 und 20. Manchester, Bibliothek, Diptychon, auf der ersten Hälfte die Verkündigung, Geburt Christi, Taufe Christi, auf der zweiten Christus erscheint den Frauen, Himmelfahrt, Pfingsten. Höhe 30,10 cm, Breite 12,45 cm.

- Früher Sammlung des Earl of Crawford in Haigh Hall, davor Sammlung Bateman. Die Platten befinden sich an einem Trierer Einband des XIII. Jahrhunderts. Abbildung *The Bateman Heirlooms*, Auktionskatalog Sotheby, London 1893 Taf. IV und V, Photographie des Kensington-Museums Nr. 14220.
21. Narbonne, Kathedrale, Kreuzigung, umgeben von acht kleinen Szenen: Gefangennahme, Abendmahl, Frauen am Grabe, Der ungläubige Thomas, Himmelfahrt, Pfingsten. Höhe 25,4 cm, Breite 15,7 cm (Abb. 10).
 22. Oxford, Bibliotheca Bodleiana, Christus als Sieger über Löwe und Drachen, umgeben von zwölf kleinen Szenen: Der Prophet Isaias, Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Kindermord, Taufe Christi, Wunder zu Kana, Sturm auf dem Meere, Jairi Töchterlein, Heilung des Besessenen, des Lahmen, Das kananäische Weib. Die Handschrift, der das Relief als Deckel dient, ist frühkarolingisch und ist vermutlich von Anfang an mit ihm verbunden gewesen. Über Abbildung vgl. oben S. 53 Anm. 1.
 - 23 und 24. Palermo, Kathedrale, Diptychon, auf der ersten Hälfte Vermehrung der Brote, Heilung des Blinden, des Lahmen, auf der zweiten Erweckung des Lazarus, Hochzeit zu Kana, Heilung des Aussätzigen (?). Abbildung Venturi, a. a. O. I S. 417. Da mir diese Platten nur aus der Zinkätzung bei Venturi bekannt sind, so habe ich kein sicheres Urteil über sie. Möglicherweise sind sie altchristlich.
 - 25 und 26. Paris, Louvre Nr. 9 und 10, vier Szenen aus der Tätigkeit Davids und Hieronymus für den Psalter. Höhe 16,8 cm, Breite 8,1 cm, Deckelplatten des Dagulf-Psalters der Wiener Hofbibliothek Kod. 1861 (Abb. 1 und 2). Ausführliches s. oben.
 - 27 und 28. Paris, Cabinet des Médailles, Diptychonplatten mit je zwei sitzenden Evangelisten unter Arkaden mit den Symbolen. Stark beschnitten und zu einem Buchdeckel zusammengefügt. Aus Saint-Etienne in Bourges. Phot. Giraudon B 611.
 - 29 und 30. Prag, Sammlung des Grafen Harrach, Diptychonplatten, je in drei Felder geteilt, deren oberstes und unterstes aus zwei Arkaden, das mittlere aus einer Arkade besteht. Auf der einen Hälfte oben Matthäus und Markus mit ihren Symbolen, darunter die Verkündigung, zu unterst die Kreuzigung, auf der anderen Lukas und Johannes, die Geburt Christi und die Frauen am Grabe. Die Reliefs sind auf die Rückseite älterer Diptychontafeln geschnitten, deren ursprüngliche Vorderseite noch die sehr abgeriebenen Darstellungen von zwei Aposteln unter Arkaden trägt mit den Inschriften Paulus und Petrus über und Andreas und Philippus unter den Figuren. Ihre Entstehung liegt wohl etwa ein Jahrhundert früher. Abbildung in den Mitth. der Oesterr. Central-Commission N. F. XV S. 180. Vgl. Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, S. 135 und 167.
 31. Rom, Vatikan, Museo Cristiano, fünfteilige Diptychonhälfte, Christus als Sieger über Löwe und Drachen zwischen zwei Erzengeln, unten die drei Könige vor Herodes und vor dem Christkinde. Höhe 39,5 cm, Breite 28,3 cm mit der Fassung. Gegenstück zu Nr. 15. Stammt aus Kloster Lorsch. Die Handschrift Pal. lat. 50, der die Platte als Deckel diente, weist noch stark in das IX. Jahrhundert und gehört der Adagruppe an. Abbildung Roderich Kanzler, *Gli Avori della Biblioteca Vaticana, Museo Cristiano* Taf. IV.

32. Rom, Vatikan, Museo Cristiano, Christus erscheint den Frauen am Grabe, darunter die Geburt Christi, Höhe 15,9 cm, Breite 10 cm. Abbildung Kanzler, *Gli Avori della Biblioteca Vaticana, Museo Cristiano Taf. VI, 2.*
33. Wien, Hofbibliothek, sitzender Gregorius (?) mit Architektur, welche diejenige einzelner antiker Diptychen nachahmt, Höhe 23 cm, Breite 10 cm. Buchdeckel eines Sakramentars des X. bis XI. Jahrhunderts (Kod. 700), zu dem das Relief vielleicht schon ursprünglich gehörte, auf dem Rückdeckel ist eine entsprechende Platte herausgenommen.

Man hat ähnliche Formen auf dem Gebiet karolingischer Malerei beobachtet und sie in Beziehung gesetzt zu diesen Skulpturen. Vöge hat auf die Stilverwandtschaft der Lorscher Elfenbeinplatten mit den Handschriften der Adagruppe hingewiesen, wie ja in der Tat auch das Manuskript, zu dem jene Platten die Deckel bildeten, ein Abkömmling dieser Gruppe ist. Die Lorscher Platten (Nr. 15 und 31) gehören nun ebenfalls in den weiteren Kreis der hier behandelten Reliefs, die an den Deckel des Wiener Psalters Karls des Großen angereicht wurden, und der Wiener Psalter selbst gehört nach seinem ornamentalen Schmuck — figürliche Bilder besitzt er nicht — wiederum der Adagruppe an. So wird der Kreis geschlossen.

Die Ähnlichkeit der Adahandschrift und ihrer Verwandten mit einzelnen Stücken dieser Gruppe von Schnitzereien zeigt sich, abgesehen von dem Faltenstil in den Kopftypen, in der Vorliebe für Anordnung der Einzelfiguren unter Arkaden, vor allem der Evangelisten, mit den großen Symbolen in den Bogenfeldern über ihren Häuptern, wie es die Diptychen und Nr. 27/28 und 29/30 zeigen, und wie sie keine andere Handschriftenschule bietet. Übereinstimmend ist auch eine gewisse Magerkeit und Dürtigkeit in der Blattornamentik. Faßt man die reichen Akanthusrahmen anderer karolingischer Elfenbeinreliefs, wie z. B. die der sogenannten Reimser und Metzger Gruppe¹⁾, ins Auge, so macht sich der verhältnismäßig ärmliche Charakter der Ornamentik unserer Stücke deutlich bemerkbar. Besonders die drahtartige Bildung der Blätter auf den Pariser Platten vom Wiener Dagulfpsalter findet ihr genaues Analogon in der Blattstilisierung der Adagruppe.

Zweifellos haben den Malern dieser Handschriften orientalische Vorbilder vorgelegen, auf die Übereinstimmung des Bilderzyklus hat zuerst Strzygowski hingewiesen bei der Publikation des Etschmiadzinsevangeliiars syrischer Abkunft. Haseloff, der auch das syrische Rabulaevangeliar noch zur Vergleichung heranzieht (Egbertpsalter S. 136), möchte die Adagruppe auch stilistisch ihren Vorbildern näher bringen. Da nun im allgemeinen die oströmischen Handschriften im Anschluß an die Antike in Stil und Technik malerisch sind, während die Bilder der Adagruppe gerade durch ihren festen zeichnerischen und kolorierenden Stil ausgezeichnet sind, so supponiert Haseloff eine vorbildliche orientalische Handschriftenschule von ebenfalls zeichnerischem Charakter, von der uns aber keine vollwertigen Beispiele mehr erhalten sind, sondern nur einzelne minderwertige Ausläufer wie der Hiob der Vaticana (Cod. Vat. gr. 749) und der Johannes Damascenus in Paris (Ms. grec. 923).

Das ist aber eine gewagte Hypothese, denn es ist überall zu bemerken, daß auf der Verfallslinie liegende Buchmalereien sich der stärkeren Konturierung zuneigen gegenüber ihren mehr malerisch gehaltenen Vorbildern. Auch bei den Mosaiken des IV. bis IX. Jahrhunderts in Rom können wir dies ebensowohl beobachten, wie bei denen in Ravenna. Oströmische Miniaturen des VII. bis IX. Jahrhunderts, die eine

¹⁾ Vgl. Swarzenski, *Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml.* 1902 S. 90.

Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1905.

Neigung zu festen Konturen und flächenhafter Kolorierung zeigen, lassen daher noch keineswegs auf eine ältere, vollkommeneren Schule zurückschließen, die diese Konturierung in vollendeterer Ausbildung besaß, sondern es ist viel eher anzunehmen, daß auch diese Vorläufer einen stärkeren malerischen Charakter hatten. Man wird also mit der Annahme einer entsprechenden zeichnerischen Vorlage sehr vorsichtig sein müssen und das Wesentliche in der Vortragsweise eher dem karolingischen Maler zuzuschreiben haben. Das allerdings ist zweifellos, daß die Vorbilder, die in der karolingischen Schule, in der die Adahandschrift entstand, vorlagen, ganz anderer Art waren — möglicherweise waren es nur ein oder zwei reich ausgestattete Handschriften —, als diejenigen, nach der sich die Schule des Wiener Schatzkammerevangeliers und die Reimser Miniaturen richteten. Schon durch die Arkaden hatten sie einen ganz anderen dekorativen Charakter.



Abb. 12
Diptychonplatte in der
Universitätsbibliothek zu Leipzig
(nach Graeven)

Bei den entsprechenden Skulpturen, die im vorhergehenden zusammengestellt sind, kann nun die Übereinstimmung mit den Handschriften nicht etwa nur daher rühren, daß sie sich im Stil ganz von diesen ins Schlepptau nehmen ließen. Das würde man behaupten können, wenn das Relief der Skulpturen ganz flach und nur aus mehr oder weniger tief eingeschnittenen Linien bestände; sie sind hingegen rund modelliert und müssen sich auch an plastischen Vorbildern geschult haben. Daß in dieser Werkstatt wirklich plastische Vorbilder vorhanden waren, ergab sich sowohl daraus, daß man direkte Kopien nachweisen konnte wie die Oxforder Platte und die Londoner Pyxis, als auch aus dem Anschluß an die Formen antiker Diptychen und der Bearbeitung der Rückseite derselben.

Diese Anlehnung an plastische Arbeiten wird nun mitbestimmend gewesen sein für den stilistischen Charakter der Kunstleistungen der Schule, auch der Malereien. Sie mag die Künstler zu einer schärferen Pointierung der Linie geführt haben. Während bei anderen karolingischen Miniaturenschulen der Strich unruhig hin und her fährt, ist er hier selbst bei größter Beweglichkeit klar und bestimmt. Er bekommt hier eben einen plastischen Charakter.

An den guten antiken ost- oder weströmischen Vorbildern waren Plastik und Malerei zwei ganz getrennte Künste, und dieselbe Beweglichkeit der Gewandung war

bei der einen durch die Form, bei der anderen durch die Farbe wiedergegeben. Die karolingische Schule treibt zu einer Art Mittelkunst und findet diese in der Betonung der linearen Beweglichkeit.

Von den plastischen Arbeiten gravitieren einzelne durch den klareren Verlauf der Gewandbildung mehr nach den plastischen Vorlagen, wie etwa die Pariser Psalterplatten oder die Lorscher Tafeln, andere durch die größere Wirre und Durchkreuzung

der Falten mehr nach gemalten Vorbildern, wie der hl. Michael in Leipzig (Abb. 12) und die thronende Madonna der Sammlung Oppenheim in Köln. Und ebenso herrscht auch in den Bildern der Adagruppe eine Verschiedenheit; einige wie die Evangelisten des Evangeliars von Soissons stehen offenbar ihrer alten gemalten Vorlage verhältnismäßig nahe, während andere, wie etwa der hl. Lukas der Adahandschrift, selbständiger nach der plastischen Seite hin stilisiert scheinen.

Es handelt sich also bei den Werken der Schule nicht um stilistisch genau kopierte Vorlagen, sondern um einen gleichmäßigen Stil, der sich aus der gemeinsamen Benutzung älterer Skulpturen und Malereien herausbildete und dem dann sowohl die Nachahmungen verschiedener Vorbilder als auch die eigenen Gestaltungen untergeordnet wurden.

Wo diese Schule ihren Sitz hatte, wo das Zentrum dieser künstlerischen Gruppe sich befand, das ist noch immer nicht festgestellt. Könnte man ausfindig machen, wo der Schreiber des Wiener Psalters, Dagulf, zu Hause war, so ginge man der Lösung dieser Frage entgegen.