



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts

Kemmerich, Max

Leipzig, 1909

I. Kapitel. Die Anfänge der deutschen Porträtplastik bis zum Ausgang der
Karolinger

urn:nbn:de:hbz:466:1-43497



Abb. 1. Porträt des Königs Agilulf der Longobarden im Museo Nazionale zu Florenz.

Die Anfänge der deutschen Porträtplastik bis zum Ausgang der Karolinger.

Wir kennen kein Volk der Vergangenheit oder Gegenwart, das ganz ohne Plastik wäre. Nicht an Ritzzeichnungen auf Knochen, Lanzenschäften und Geräten des täglichen Gebrauches, Werke die wir besser zur Malerei rechnen, sei hier erinnert, vielmehr in erster Linie etwa an die Funde in den Höhlen Frankreichs aus der ältesten Steinzeit, an die primitiven Fetische der Naturvölker wollen wir denken, wenn wir obigen Satz als allgemeingültig aufstellen. Mögen auch Ornamente geometrischer Art oder mit Motiven aus dem Tierreich die Mehrzahl der erhaltenen urzeitlichen Darstellungen bilden, so genügt doch ein Hinweis auf die „Venus von Brassempouy“ aus der Mammutzeit, auf das aus Renttiertiergeweih geschnittene Gesicht der Sammlung der anthropologischen Schule zu Paris oder den in Elfenbein gearbeiteten Menschenkörper aus der Sammlung de Vibraye¹⁾, um zu beweisen, daß schon der Mensch der älteren Steinzeit sich mit Ornamenten und Ritzzeichnungen nicht begnügend zu Menschendarstellungen in Rundplastik vorgeschritten war. Wenn die jüngere Steinzeit und die ältere Bronzezeit diesen relativ erstaunlich hohen Kunstleistungen auch nichts ebenbürtiges an die Seite zu setzen hatte, so litt doch auch sie keinen Mangel an Menschendarstellungen in Rundplastik und Relief.²⁾ Desgleichen besitzen die völlig unberührten Naturvölker Brasiliens — um nur ein Beispiel zu nehmen — die Fähigkeit, in die Rinde lebender Bäume Menschenfiguren in tiefem Relief einzugraben oder Puppen aus Ton zu verfertigen,³⁾ ganz

¹⁾ Abb. bei Woermann „Geschichte der Kunst“. I. Bd. S. 9 und 10.

²⁾ Vgl. die Abbildungen bei Woermann, S. 22 und 26.

³⁾ K. von den Steinen „Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens“. Berlin 1894 besonders S. 256 und 282. Über die anderen Natur-, Halbkultur- und vorgeschichtlichen Völker vgl. Woermann.

zu schweigen von den entwickelten Halbkulturvölkern mit oft recht ansehnlichen Leistungen.

Diese Hinweise werden genügen, um mit einer jedem Zweifel ausschließenden Sicherheit behaupten zu dürfen, daß auch die Germanen schon bei ihrem Eintritt in die Weltgeschichte, ja in grauester Vorzeit nicht nur — im Gegensatz zur Malerei — eine eigene Plastik besaßen, sondern daß ihnen auch die Kunst körperlicher Menschendarstellung nicht fremd gewesen sein kann. Denn wenn wir auch nicht berechtigt sind, unseren Urahnen besondere, bei anderen Völkern auf gleicher Kulturstufe sich nicht findende Fähigkeiten zuzuschreiben, so haben wir noch viel weniger ein Recht, ihnen Kunstfertigkeiten, die jene besitzen, zu bestreiten.

Daß sich aus jener Vorzeit keine Werke erhalten haben, die mit Sicherheit germanischen Künstlern zugeschrieben werden können, will nichts besagen, denn die Vergänglichkeit des zumeist gewählten Materiales, Zufall und Strittigkeit der Zuteilung sind genügend Gründe dafür. Ein anderer Punkt ist es, der einer Prüfung bedarf: waren die Menschendarstellungen, an deren Existenz zu zweifeln wir kein Recht haben, Porträts?

Wie ich in meiner frühmittelalterlichen Porträtmalerei¹⁾ ausführte, besteht das Wesen des Porträts in der Übereinstimmung zwischen Original und Abbild in Merkmalen. Je größer die Zahl und Wichtigkeit dieser wiedergegebenen Merkmale ist, desto größer ist auch die Ähnlichkeit. Da nun bei der Relativität des Ähnlichkeitsbegriffes eine scharfe Grenze zu ziehen unmöglich ist, vielmehr zwischen der Menschendarstellung die über die Tatsache des Menschseins hinaus nur ein individuelles Merkmal hat und zwischen dem abgeschlossenen Porträt, in dem alle künstlerisch darstellbaren Züge enthalten sind, eine kontinuierliche Skala besteht, so sind wir wohl berechtigt, von dem Augenblick an von Porträtähnlichkeit zu sprechen, wo dieses erste individuelle Merkmal, zumeist Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, auftritt.

Nun ist es ohne weiteres klar, und die Versuche von den Steinens und anderer haben, wie nicht anders zu erwarten war, ergeben, daß selbst auf der allerprimitivsten Kulturstufe diese ersten Porträtmerkmale auftreten. Allerdings sind die Darstellungen nur durch eine Gedankenoperation zu erkennen, nämlich durch die *Conclusio per exclusionem*, doch das ändert an der Tatsache der Porträtähnlichkeit nicht das allergeringste.

Wenn wir also der allerrohesten Menschendarstellung begegnen, so ist die Möglichkeit, daß sie Porträtzüge aufweist, keineswegs von der Hand zu weisen, nur müßten wir wissen, ob der Künstler auch die Absicht hatte, eine bestimmte Person wiederzugeben. Da sich diese Porträtabsicht und der Grad, bis zu welchem sie erreicht wurde, aber fast nur durch Vergleich mehrerer Porträts nachweisen läßt, ein solches Verfahren jedoch wegen des Fehlens von Material unmöglich ist, so können wir erst in dem Augenblick mit unserer Untersuchung einsetzen, wo uns Material zur Verfügung steht.

Zum mindesten müssen wir warten, bis wir Menschendarstellungen begegnen, die durch Namensunterschrift bezeugen, daß sie eine bestimmte Person darstellen

¹⁾ München 1907. Verlag von Georg D. W. Callweg, S. 1 ff. Es empfiehlt sich, diese Seiten auch mit Rücksicht auf das Folgende zu vergleichen.

sollen. Ob es aber Porträts oder Bildnisse sind, d. h. ob die Absicht bestand, die Person, deren Namen genannt ist, auch so darzustellen, wie sie wirklich aussah, oder ob nur eine Phantasieschöpfung vorliegt, das können wir nicht konstatieren. Dazu bedürfen wir mehrerer beglaubigter Porträts derselben Person.

Wiewohl wir also für die Vorzeit und für die vorkarolingische Periode aus Mangel an Vergleichsmaterial nicht imstande sind, ein zuverlässiges Urteil über den erreichten Grad von Porträtähnlichkeit abzugeben, so dürfen wir doch diese Zeit nicht unberücksichtigt lassen, bietet sie doch Interesse genug lediglich hinsichtlich der Bewältigung der menschlichen Gestalt. Mag im Laufe der Zeit auch durch die Berührung mit den Erzeugnissen der Antike oder benachbarter Völker das Urgermanische der Kunstschöpfungen noch so stark beeinflußt worden sein, ein autochtoner Rest ist stets geblieben.

Die ältesten Zeugnisse germanischer Menschendarstellung finden wir in ihrer Urheimat, dem südlichen Schweden, Dänemark und der nördlichen Küste der Ostsee; die dort gefundenen Kunstwerke reichen bis in die ältere Bronzezeit, ja, wie die Funde von Nämforsen in Angermanland vermuten lassen, bis in die jüngere Steinzeit hinauf. Am bemerkenswertesten für uns sind die Felsenreliefs zu Tegneby in Bohuslän.¹⁾ Ob die außerordentlich zahlreichen Figuren der Krieger, Jäger, Reiter und Seefahrer, die hier dargestellt sind, in einen oder anderen Falle Porträtzüge festhalten sollten, was immerhin unwahrscheinlich, ist natürlich nicht zu entscheiden. Soweit ich nach den Abbildungen schließen konnte, unterscheidet sich der jeweilige Führer oder Häuptling nur durch seine Größe von der Mannschaft. Das ist eine allerdings sehr primitive Art der Charakteristik oder Kenntlichmachung, die sich auf dieser Stufe bei allen Völkern findet und erstaunlich lang konserviert wird, in Deutschland auf den Stifterbildern noch bis ins 16. Jahrhundert. Geistige oder soziale Überlegenheit kann eben nicht anders als durch körperliche Größe ausgedrückt werden. Das ist aber kein individuelles Merkmal, mithin sind wir bei diesen Werken nicht berechtigt, auch nur Porträtversuche anzunehmen. Nicht ein bestimmter Führer, der Führer schlechthin wurde abgebildet. Würden wir auf eine prägnante Bezeichnung dieser Stufe Gewicht legen, dann könnte nur der Name typisch in Frage kommen. Wir würden aber dasselbe erreichen, wenn wir die Porträtabsicht leugneten — die Porträtfähigkeit in Abrede zu stellen, sind wir mit Rücksicht auf die Lückenhaftigkeit und Dürftigkeit des Materials nicht berechtigt — denn ein typisches Porträt ist eine *Contradictio in adiecto*. Entweder man will ein Individuum ähnlich nachbilden und verleiht dem Abbild deshalb diesen oder jenen individuellen Zug, dann entsteht ein Porträt, wenn auch noch so primitiver Art; oder man will nur einen Krieger oder Fürsten hinstellen, dann entsteht eine Figur, die man meinetwegen typisch nennen mag, wiewohl von Typus streng genommen nur dann die Rede sein kann, wenn alle Personen desselben Standes oder alle Bilder derselben Person, zum mindesten soweit sie am gleichen Orte und zur gleichen Zeit entstanden sind, dieselben Züge, die ihnen aber in Wirklichkeit wenigstens als Individuen nicht zu-

¹⁾ L. Baltzer und V. Rydberg „Hällristningar“. Gotenburg 1881 ff. und M. Hoernes „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa“. Wien 1898.

kamen, aufweisen. So mag man vom typischen Dienerbild der Assyrer reden, weil eines mit dem andern so genau übereinstimmt, als wären alle nach derselben Schablone durchgepaust, oder man mag mit Einschränkung den Christustypus heranziehen, weil sich für Christus eine bestimmte von der historischen Erscheinung aber ganz unabhängige Art der Darstellung wenigstens in einem begrenzten räumlichen Bezirk zu einer gewissen Periode nachweisen läßt; vom typischen Porträt schlechthin zu reden, ist aber falsch.

Weit vollkommenere Menschendarstellungen als auf den nordischen Felsenreliefs finden wir in der Hallstadtperiode (etwa 700—300 v. Ch.). Die berühmte Situla von Watsch und die von der Certosa bei Bologna¹⁾ z. B. zeigt nicht nur in der Kleidung, sondern auch in der Gesichtsbildung der dargestellten Personen Differenzen, so daß man immerhin daran denken mag, daß dem Künstler bestimmte Personen vorschwebten. Aber abgesehen von der Unbeweisbarkeit dieser Vermutung waren die Verfertiger dieser Kunstwerke wohl nicht Germanen, sondern Kelten. Allerdings zeigt der im Kopenhagener Museum befindliche, 1891 aufgefundene Silberkessel von Guldelstrup (Dänemark)²⁾ noch viel differenziertere Physiognomien, doch handelt es sich hier um Götter, und der orientalische Einfluß ist unverkennbar. Keinesfalls können wir aus allen diesen Werken etwas für die germanische Porträtierungskunst gewinnen.

In der Kunst, die der Hallstadtstufe folgt, lassen sich gallische, slavische, skythische und germanische Werke und Einflüsse, wie Woermann zutreffend bemerkt, nicht immer unterscheiden. Wichtig ist jedoch die Kunst östlich des Schwarzen Meeres, weil sie, sich parallel mit der Hallstadtkultur entwickelnd, von Skythen getragen, von Griechen stark beeinflußt, schon sehr früh auf die dorthin vordringenden germanischen Stämme einwirkte. Besonders wurde die Metallkunst in den Kaukasusländern gepflegt, doch sind Menschendarstellungen selten. Auch die Kunst des westlichen Europa kommt, als keltische Schöpfung, für uns nur mittelbar in Betracht, vor allem dadurch, daß sie römische Einflüsse, allerdings nicht unbedeutend abgewandelt, dem Norden vermittelte. Von einer eigentlichen germanischen Plastik ist mir in dieser Zeit nichts bekannt, was für unsere Zwecke zu verwerten wäre. Auch in der Periode von etwa 100—350 n. Ch., als die römische Provinzialkunst, wohl auch von Künstlern deutscher Abstammung ausgeübt, innerhalb des Limes herrschte und von da aus nach den rein germanischen Ländern ausstrahlte, können wir nicht Notiz nehmen, da von allen anderen Bedenken abgesehen, der Geist, in dem geschaffen wurde, durchaus dem großen Kulturvolke des Südens entstammte, sodaß wir Menschenfiguren, die in Deutschland gefunden werden, sofern sie schön sind, unbedenklich für römisch ansehen müssen, sollten sie auch von germanischen Händen gefertigt sein. In der reingermanischen Plastik³⁾ auf deutschem

¹⁾ Abb. bei Joh. Ranke „Der Mensch“. II. Bd. S. 578 und 581, farbige Abb. des Gürtelblechs von Watsch Tafel bei S. 582.

²⁾ Abb. bei Georg Grupp „Die Kultur der alten Kelten und Germanen“. München 1905. S. 221.

³⁾ Für diese und die Folgezeit bietet das zweibändige Tafelwerk von K. Mohrmann und Ferd. Eichwede „Germanische Frühkunst“, Leipzig 1906 und 1907, vortreffliches Material, desgleichen L. Lindenschmidt „Handbuch der deutschen Altertumskunde“. Braunschweig 1880 ff.

Boden sind Menschiendarstellungen auch noch in dieser Zeit selten, und von Porträtversuchen ist mir überhaupt nichts bekannt. Eine selbständige Kunst neben der germanisch-römischen Mischkunst äußert sich nur in den geometrischen und Tierformen der Ornamentik, deren großer Reichtum Beachtung verdient. Bemerkenswert ist, daß trotz der starken Berührung mit römischen Formen die deutsche bzw. nordische Kunst ornamental bleibt und zwar in so hohem Grade, daß sie mit Vorliebe auch Menschenfiguren in Ornamente verwandelt und keineswegs ihre eigene Sprache aufgibt oder auch nur wesentlich modifiziert. So wird z. B. das römische Pflanzenornament nicht angenommen. „Wie überall das Pflanzenornament erst auf die geometrische und die Tierornamentik folgt, so zeigt sich hier, daß die Pflanzenmotive von Völkerschaften, die noch nicht reif für sie sind, auch wo es an Vorbildern nicht gefehlt haben kann, nicht beachtet, weil nicht verstanden werden.“¹⁾

Erst in der Völkerwanderungskunst (350—550) treffen wir auf Werke, deren Erwähnung hier angezeigt ist, wenn es sich auch keineswegs um unbeeinflusste, ja auch nur um mit Sicherheit unseren Vorfahren zugeschriebene Leistungen handelt. Denn wohin die Germanen auch auf ihren Kriegszügen vordrangen, überall trafen sie auf Nationen, deren Kultur der ihrigen überlegen war, und überall nahmen sie, lerneifrig wie sie waren, fremde Anregungen auf. In diese Zeit fällt die goldene Kanne mit Figuren aus dem Funde von Nagy-Scent-Miclos in Ungarn²⁾, eine getriebene Arbeit, vielleicht gotischer Provenienz, bei der natürlich nicht von Porträts gesprochen werden kann, die aber interessant ist durch die aner kennenswerte Technik, sowie durch die verschiedenen Physiognomien, die hier der Künstler dem Reiter und seinem Gefangenen zu geben wußte.

Besonders in romanischen Ländern, wo sich unsere Altvordern häuslich niederließen, entstand teilweise auf alter Basis eine neue halbbarbarische Kunst, die sich auch im Porträt, wenn auch nur in sehr untergeordneter Weise, versuchte. In Goldschmiedearbeit, einer von den Germanen stets eifrig betriebenen Technik, sowie in Email wurden in Frankreich unter den Merovingern, in Spanien unter den Westgoten und in Italien unter den Langobarden die ersten nennenswerten Produkte erzeugt. Zunächst handelt es sich als um Werke der Kleinplastik.

In erster Linie zu nennen ist das Porträt des Langobardenkönigs Agilulf (590—616) im Museo Nazionale in Florenz³⁾, von dem ich eine Photographie der

¹⁾ Woermann „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“. I. Bd. S. 472. Die ausgezeichneten Ausführungen dieser weitesten Blick mit größter Gewissenhaftigkeit im Detail verbindenden Kunstgeschichte sind wiederholt von mir berücksichtigt worden.

²⁾ Dieser sogenannte „Schatz des Attila“ bestehend aus 23 goldenen Gefäßen befindet sich im k. k. Antiquitätenkabinett in Wien, ein Abguß der Kanne im Nationalmuseum zu München. Abbildung bei Lübke-Semrau „Die Kunst des Mittelalters“. 12. Aufl. Stuttgart 1901. S. 97. Ferner bei Jos. Hampel „Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn.“ Braunschweig 1905. III. Bd. Taf. 290 und Taf. 292. Auch die Menschiendarstellungen desselben Fundes auf Taf. 294 und 302 sind zu vergleichen. In diesem gründlichen Werke kann der Interessent mancherlei über die Kunst unserer östlichen Nachbarn finden; für uns genügt obige Andeutung.

³⁾ Vgl. Venturi „Storia dell' arte Italiana.“ Mailand 1902. II. Bd. p. 66 sq. Etwa gleichzeitig und gleichfalls longobardisch scheint das Brustbild eines bärtigen Barbarenfürsten mit Federkrone auf einer Bronzeplatte aus Alwaschein zu sein. Vgl. Samuel Guyer „Die christl. Denkmäler des 1. Jahrtausends in der Schweiz“. Leipzig 1907. S. 64.

Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Poggi verdanke (Abb. 1). Es befindet sich auf einer goldplattierten Kupferplakette und zeigt in getriebener Arbeit den König auf dem Throne sitzend, zu seinen Seiten je einen Leibwächter mit Schuppenpanzer und Spangenhelm, Schild und Lanze. Außerdem befinden sich zwei Viktorien und vier andere Personen auf demselben Stück. Die Arbeit ist außerordentlich roh und lehrt wie rapid der Kunstverfall in Italien eintrat. Der König hat lange Haare, langen Spitzbart und starke Backenknochen und macht einen sehr ungepflegten Eindruck. Trotz der Roheit dieses Goldreliefs zeigt der König unbedingt germanischen Typus, eine weitere Bestätigung für unsere in der „Porträtmalerei“¹⁾ ausgesprochene Meinung, daß der Rassetypus auftritt, sobald eine Menschendarstellung mehr aufweist als die allgemeinsten symbolischen Linien, die mehr zu raten zwingen als zu sehen gestatten, daß nicht ein Tier, sondern ein Mensch dargestellt sein soll. Außerdem unterscheidet sich Agilulf sehr beträchtlich von seiner Umgebung, so daß wir zur Behauptung berechtigt sind, daß der langobardische Künstler hier jedenfalls Zeugnis von einer gewissen Porträtfähigkeit ablegt, womit natürlich nicht gesagt ist, daß wir hier wirklich ein Porträt Agilulfs besitzen. Möglich ist es ja, sogar wahrscheinlich, aber ohne Vergleichsmaterial nicht beweisbar und zudem interessanter vom historischen als vom Kunststandpunkte aus.

Das große Ungeschick in der Bewältigung der menschlichen Gestalt, das sich auf unserem, übrigens erst vor etwa 15 Jahren im Val di Nievole in Toskana gefundenen Bildwerk, dem ältesten deutschen Porträt, verrät, ist für die ganze langobardische Kunst bezeichnend. Hatten die künstlerisch besonders talentierten Ostgoten überhaupt — von einigen Münzen und einem Porträt Alarichs († 410) auf einem Saphir²⁾, vielleicht sogar einer Arbeit von römischen Händen, abgesehen — in Italien keine Menschendarstellungen, hinterlassen, so beschränkte sich auch die Kunst ihrer Nachfolger, der Langobarden, fast ausschließlich auf das Ornament, hierin mit den anderen germanischen Völkern übereinstimmend. Auf diesem Gebiete wurden schöne und eigenartige, germanischen Geist verratende Produkte geschaffen, während die Menschendarstellungen wie in der halbbarbarischen Kunst aller Völker selten und zudem schlecht sind. Und zwar blieb das noch Jahrhunderte so. Zeugnis dafür ist der Altar des Königs Rachis (744—749) in San Martino zu Cividale.³⁾ Diese Skulptur, eine rohe und mißverständene Nachahmung altchristlicher bzw. byzantinischer Elfenbeinarbeiten, zeigt keine Spur von Verständnis für die menschlichen Proportionen. So sind z. B. die Arme der Engel fast so dick wie ihre Körper, und doch weisen die Gesichter, was schon Zimmermann bemerkte, ganz deutlich germanischen Typus auf. Diese Skulptur wie auch andere gleichzeitige Werke sind äußerst bezeichnend dafür, daß sich eine Kultur unter keinen Umständen direkt übertragen läßt. Das minderentwickelte Volk verfährt stets eklektisch und nimmt nur die Elemente der höheren Kunst auf, die den seinen ähnlich sind.

¹⁾ Siehe S. 11.

²⁾ Im Antiken Kabinett zu Wien. Abb. der Gemme in Meyers Konversationslexikon. 6. Aufl. 7. Bd. Tafel bei S. 538, Nr. 20.

³⁾ Abb. bei Max Gg. Zimmermann „Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter“. Leipzig 1897. S. 10.

Eine scheinbare Ausnahme von der hier skizzierten Entwicklung zeigen die schönen Steinporträts der Königin Theodolinde im Tympanon über dem Hauptportal des Domes in Monza.¹⁾ Lange Zeit hielt man dieses Werk für ein Erzeugnis der Langobarden etwa vom Jahre 595 und schien eine umso größere Berechtigung für diese Annahme daraus herzuleiten, daß sich auf dem Tympanonrelief eine steinerne Kopie der berühmten silber-vergoldeten Henne mit ihren 7 Küchlein im Domschatz zu Monza befindet, eines Werkes, daß die Königin Theodolinde gestiftet haben soll. Nun ist es aber sehr zweifelhaft, ob wir es hier wirklich mit einer Arbeit des 6. Jahrhunderts zu tun haben — Venturi²⁾ gestützt auf Franz Bock glaubt es, Zimmermann bestreitet es — aber selbst wenn es so wäre, haben wir keinerlei Berechtigung zur Annahme, daß nun auch das Tympanonrelief, das auch nicht im entferntesten in den Rahmen langobardischer Kunst gehört, damals entstand. Vielmehr kann es nach den überzeugenden Ausführungen Zimmermanns kaum mehr einem Zweifel unterliegen, daß die Skulptur erst ins 13. Jahrhundert gehört. Deshalb steht es auch für uns fest, daß die gänzliche Vernachlässigung figürlicher Plastik charakteristisch für die langobardische Kunst ist. Wo wir aber Menschendarstellungen begegnen, da ist auch der germanische Typus deutlich wahrnehmbar, und wenn wir aus dem Goldrelief Agilulfs etwas folgern dürfen, so ist es, daß einige Porträtzüge — Bärtigkeit, Haartracht und ungefähre Form des Gesichtes — bei aller Kläglichkeit der Technik, auch in ihr wiedergegeben werden konnten.

Die erste bessere Menschendarstellung von langobardischen Händen — vom später zu betrachtenden, weil einem anderen Zusammenhang angehörigen Mailänder Altaraufsatz abgesehen — finden wir im Porträt des Aribert. An dem Kruzifix über seinem Steinsarg im Dom zu Mailand ist in Metallblech die Figur des Erzbischofs getrieben mit der abgekürzten Umschrift „Aribertus indignus Archiepiscopus“. Er steht mit einem Kirchenmodell zu den Füßen des Heilandes³⁾. Über den Porträtwert dieser dem Beginne des 11. Jahrhunderts angehörenden Skulptur können wir natürlich nichts aussagen, uns muß der Hinweis genügen, daß in Norditalien mit seiner langobardischen Bevölkerung bis in den Beginn der romanischen Periode die Porträtplastik in der großen Kunst garnichts, in der Kleinkunst nichts Bedeutendes leistete, daß vielmehr die Erzeugnisse auf dem Gebiete der Menschenbilderei — genau wie in der gleichzeitigen Malerei — durchaus minderwertig sind und hinter denen des engeren Deutschland weit zurückstehen. Trotzdem haben wir aber das Recht von Porträts zu sprechen, insofern gewisse Züge individueller Art wohl richtig beobachtet und wiedergegeben sind.

Diese Hinweise auf die langobardische Porträtplastik — wofern von einer solchen bei den geringen Überresten überhaupt gesprochen werden kann — genügen umso mehr, als in der romanischen Periode das Eroberervolk sich mit den eingessenen Bewohnern so innig zu vermischen beginnt, daß eine Scheidung ger-

¹⁾ Abb. bei Zimmermann S. 173.

²⁾ Storia dell' arte Italiana. II. Bd. Mailand 1902. S. 92. Abb. der Henne hier und bei Zimmermann S. 175.

³⁾ Vgl. Zimmermann S. 22.

manischer und italienischer Art zurzeit noch unmöglich ist. Als deutsches Volk im strengeren Sinne können die Nachkommen der Langobarden seit dem Beginne des zweiten Jahrtausends nicht mehr gelten, mag auch noch so viel germanisches Blut auch weiterhin in ihren Adern gerollt haben. Unsere Aufgabe aber beschränkt sich auf eine Darstellung der Kunst, die von Deutschen, den Begriff in weitester Fassung aber doch immer in Hinsicht auf unser Volkstum genommen, geübt wurde; deshalb besteht für uns keine Veranlassung, weiter im Süden der Alpen zu verweilen.

In Spanien, in dessen Norden die Westgoten jahrhundertlang ein blühendes Reich besaßen, sind mir keine Porträts bekannt, auch Menschendarstellungen schlechthin scheinen zu fehlen. Wohl aber gab es, wie überall, zu Ornamenten verzerrte menschliche Gesichter und Leiber. Es kann eben nicht nachdrücklich genug betont werden, daß die germanischen Völker in ihrer selbständigen Entwicklung noch auf der Stufe der Tier- und geometrischen Ornamentik standen und weder selbständig zur Pflanzenornamentik — die auch jetzt erst vereinzelt Verwendung findet — vorgedrungen waren, noch regelmäßig zur Bildung menschlicher Körper, wenn solche auch schon in den ältesten Zeiten, damals wohl sogar mehr wie später, vereinzelt dargestellt wurden. Beobachten wir daher die germanischen Völker in der Umgebung der römisch-hellenistischen Kultur, so drängt sich der Vergleich mit Kindern in Gesellschaft Erwachsener auf. Auch sie nehmen nur in sich auf und bilden selbständig weiter, was ihrer geistigen Reife angemessen ist. Da es aber, wie in der frühmittelalterlichen Porträtmalerei bereits betont, gerade im Porträt mehr auf individuelle Beobachtung und Wiedergabe einzelner Züge als auf richtige Bewältigung der menschlichen Formen ankommt, so können wir den Germanen die Fähigkeit, durch einzelne — etwa 2—3 — Merkmale, eine bestimmte Person zu kennzeichnen auch in dieser Zeit nicht abstreiten.

Auf eine Berücksichtigung der irischen und angelsächsischen Porträtplastik können wir verzichten, da in dieser Kunst mehr keltische als germanische Motive vorwalten und kein Werk existiert, bei dem sich Porträtabsicht feststellen läßt, wiewohl Menschendarstellungen, in den ersten Jahrhunderten sehr selten, seit dem 9. Jahrhundert sich mehren. Bemerkenswert ist die von Clemen — im unten genannten auch für diese Kunst einschlägigen Aufsatz — wiedergegebene Notiz, daß König Ina von Wessex († 727) silberne Vollfiguren von Christus, Maria und den 12 Aposteln anfertigen ließ, die älteste Nachricht von derartigen Werken, die wir besitzen. Hieraus geht das hohe Alter und die relative Leistungsfähigkeit der Goldschmiedekunst gegenüber etwa der Steinplastik hervor. Doch es hat keinen Wert, länger bei einer Kunst zu verweilen, die nur eine Minderheit germanischer Elemente aufweist und noch so wenig untersucht ist, wie die irisch-angelsächsische. Desto wichtiger ist für uns die merovingisch-fränkische Kunst, da sie, in die karolingische mündend, einen integrierenden Bestandteil der deutschen Plastik ausmacht.

Als die Franken unter Chlodwig am Ende des 5. Jahrhunderts Gallien eroberten, war das Land als römische Provinz auch von römischer Kultur, wenn auch nur mehr in ihren Ausläufern, erfüllt. Die Franken brachten ihre nordische Ornamentik mit, von Menschendarstellungen wissen wir wenig, wenn sie auch so wenig wie bei den anderen germanischen Völkern ganz gefehlt haben werden.

Denn daraus, daß sich aus jener Zeit fast nichts erhielt, darf natürlich nicht geschlossen werden, daß nichts existierte; war doch zweifellos die erdrückende Menge aller germanischen Kunstwerke in Holz ausgeführt, einem Material, das sich nur durch besondere Gunst der Verhältnisse in unsere Zeit retten konnte. Erwähnt sei als Beispiel für die stilisierende Richtung dieses Volkes, die es mit den anderen Germanen gemeinsam hat, eine außerordentlich rohe Menschengestalt mit länglich ovalem Gesicht auf einer Bronzeplatte.¹⁾ Durch Vereinigung der klassischen mit der germanischen Richtung entstand zunächst in der Kleinkunst etwas neues. Und zwar sind es auch hier — von der später im Zusammenhang zu betrachtenden Stempelschneidekunst abgesehen — die Werke der Goldschmiedekunst, häufig geziert mit dem aus dem Orient stammenden und von den germanischen Völkern auf ihren Zügen von Osten nach Westen mitgeführtem Zellenmosaik (Verroterie), die das Bedeutendste, wenn auch damals noch nicht als Porträt, hervorbrachten. Dieses Zellenmosaik, wohl zu unterscheiden von geschmolzenem Glasfluß, dem eigentlichen Email, und von unserm Standpunkte aus von minimaler Bedeutung, wurde in Spanien so gut wie in Italien, an den Gestaden des Schwarzen Meeres, wie im Merovingerreiche in Verbindung mit der Goldschmiedekunst geübt.

Wenn wir uns hier auf eine eingehendere Berücksichtigung dieser Kunst im westlichen Nachbargebiete beschränken, so geschieht es wegen der ziemlichen Gleichartigkeit der anderwärtigen Erzeugnisse, sowie wegen des Einflusses, der in erster Linie von dort aus auf die spätere deutsche Kunst ausgeübt wurde.

Der Patron der Goldschmiede, Eligius († 658), hat sich im Frankenreich besonders um diese Kunst verdient gemacht, doch hat leider die französische Revolution mit seinen Werken aufgeräumt. Immerhin können wir uns aus Resten seiner Werkstatt bzw. Erzeugnissen seiner Schule ein Urteil bilden. Von den zahlreichen Zellenmosaikarbeiten²⁾ weisen nur ganz wenige menschliche Figuren auf, Porträts finden sich nirgends, weshalb wir keinen Anlaß haben, uns hier mit dieser Kunst aufzuhalten. Dagegen sind in Gold- und Silberblech getriebene Figuren nicht selten. Zu den ältesten gehören die Engel auf dem Reliquienkästchen in der Kirche Saint Benoit sur Loire³⁾, sechs in Silber getriebene Figuren von bemerkenswerter Roheit und Verständnislosigkeit der Gesichts- und Körperformen, aber trotzdem mit germanischem länglich-ovalen Gesichtsschnitt im Gegensatz zum runden Römerkopf. Einer von den vielen Beweisen, daß die Franken, wie auch die anderen germanischen Völker, nicht etwa bessere Vorlagen nur schlecht kopierten, sondern zugleich die Formensprache so gut oder vielmehr so schlecht es eben ging in ihrer volkstümlichen Weise abwandelten. Besser sind die bedeutend jün-

¹⁾ Abb. bei De Witt „Les chroniqueurs de l'histoire de France. I. Les premiers rois de France“. Paris 1895. p. 141.

²⁾ Vgl. darüber den gediegenen Aufsatz von P. Clemen „Merovingische und karolingische Plastik im Jahrbuch des Vereins für Altertumsfreunde“, Bonn 1892, Bd. LXXXII, der auch für die Kunst der anderen germanischen Völker zu berücksichtigen ist, sowie Venturi im II. Bd. mit zahlreichen Abbildungen und — für das ganze Kapitel — Henry Havard „Histoire de l'orfèvrerie Française“ Paris 1896.

³⁾ Abb. bei Emile Molinier „Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Tome IV. L'orfèvrerie religieuse et civile“ p. 23.

geren Figuren auf dem Reliquiar Pipins von Aquitanien aus der Mitte des 8. Jahrhunderts, das im Schatz zu Conques aufbewahrt wird.¹⁾ Hier ist auf der Vorderseite Christus zwischen Maria und Johannes, an einer Schmalseite ein Heiliger, an der anderen Johannes dargestellt, Figuren, deren gute Behandlung nach Clemen Zeugnis dafür ablegt, daß wir hier einen Höhepunkt merovingischer Goldschmiedekunst zu erkennen haben. Etwas jünger ist das Taschenreliquiar von Enger bei Herford²⁾, jetzt im Kunstgewerbemuseum in Berlin, das im Jahre 785 Karl der Große dem Sachsenherzog Widukind geschenkt haben soll und vielleicht Aachener Provenienz ist. In „barbarisch roher Treibarbeit“ sind aus dem Silberblech der Rück- und Schmalseiten 6 Halbfiguren unter Rundbogen herausgearbeitet. Die Schmelzarbeit läßt „das mühsame Ringen mit einer noch ungewohnten Technik“ erkennen. Etwas jünger ist das kleine Reliquiar, das Bischof Althemus († 799) der Kathedrale in Sion schenkte, mit Johannes und Maria in getriebener Arbeit.³⁾ Aus derselben Zeit etwa, nämlich von Papst Paschalis I. (817—824) gestiftet, ist der silberne Behälter des Gemmenkreuzes im kürzlich aufgefundenen Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom. Die vortreffliche Arbeit enthält leider keine Porträt Darstellungen, wohl aber sehr gute getriebene Heiligenfiguren in lebhafter Aktion. Nicht nur die Attribute lassen in vielen Fällen über die auf den Reliefs veranschaulichten Personen keinen Zweifel, sondern sogar der Gesichtstypus ist recht gut gewahrt. Grisar, der diesen kostbaren Fund genau beschreibt und abbildet, spricht die wohl berechtigte und durch die Gesichtsform bestätigte Vermutung aus, daß ein fränkischer Künstler der Schöpfer gewesen sei.⁴⁾ — Der von Wolvinus verfertigte Altaraufsatz in Sant' Ambrogio in Mailand, das berühmte „Paliotto“ (Abb. 2) ist, wenn wir den Höhepunkt dieser Kunst, deren größte Blüte in die Regierung Karls des Kahlen fällt, wohl auch erst im Ciborienaltar des Kaisers Arnulf⁵⁾ (vor 893) in der Reichen Kapelle in München oder im Deckel der Codex Aureus der Hof- und Staatsbibliothek ebenda (vor 855), den dieselbe Hand schuf, und dem Buchdeckel in Lindau mit Christus und acht liegenden Figuren erblicken müssen, für uns von ganz besonderem Interesse.

Außer zahlreichen Figuren, die dieses zweifellos in dieser Zeit und zwar kurz vor 835 von germanischen nämlich nordfranzösischen Händen angefertigte

¹⁾ Abb. im Aufsatz von Ch. de Lusias „Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine au trésor de l'Abbaye de Conques.“ Gazette archéologique VIII. Pl. 6, 37 und 38 und Molinier Pl. III.

²⁾ Abb. bei A. Ludorff „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen“, Kreis Herford, Taf. 11 und bei Otto von Falke „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters“. Frankfurt a. M. 1904. Taf. 1. Außer auf Clemen und Molinier stütze ich mich auch hinfort vornehmlich auf dieses grundlegende Prachtwerk.

³⁾ Molinier p. 84.

⁴⁾ Hartmann Grisar „Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz“. Freiburg i. Br. 1908. S. 97 ff. Abb. auch Römische Quartalsschrift XXI. 1907. Taf. IV.

⁵⁾ Abb. Molinier p. 93. Vgl. W. M. Schmid „Zur Geschichte der Karolingischen Plastik“ im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII. Bd. 1900. S. 197 ff. Abb. des Münchner und Lindauer Buchdeckels bei Swarzenski „Die Karolingische Malerei und Plastik in Reims“. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXIII. Bd. S. 94 und 95.

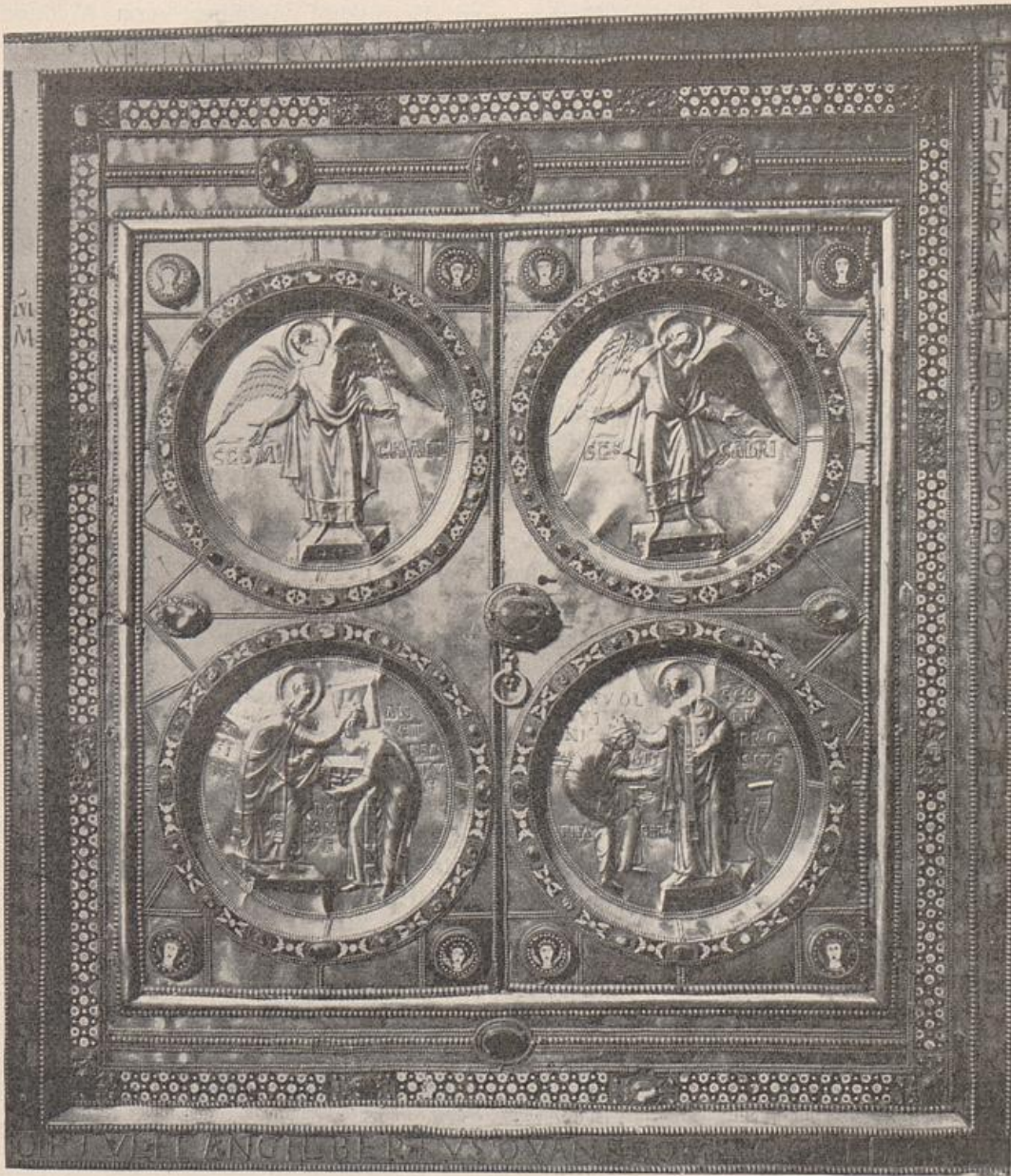


Abb. 2. Altaraufsatz in Sant' Ambrogio mit Porträt Angilberts und des Wolvinus.
(Teil der Rückseite, etwa $\frac{2}{3}$ der natürl. Größe.)

große Kunstwerk¹⁾ aufweist, auf dessen Würdigung wir jedoch als außerhalb des Rahmens unserer Aufgabe liegend verzichten können, sind hier auf der Rückseite

¹⁾ Vortreffliche Abb. bei Molinier Pl. II, Text p. 82 ff. Zur Datierung vgl. Traube in den Abhandlungen der historischen Klasse der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften. XXI. Bd. III. Abt. (1898). S. 712. Unsere Abb. nach Photographie von Achille Ferrario in Mailand.

abgebildet Wolwinus magist(er) Phaber und Erzbischof Angilbert von Mailand (824—860), beide je einmal mit dem hl. Ambrosius. Hier haben wir also die nächst der Agilolfplakette ältesten Porträts in getriebener Arbeit, flachem Relief aus Goldblech, vor uns und zugleich, mit Rücksicht auf die anderen Menschen-darstellungen desselben Werkes, eine beschränkte Möglichkeit des Vergleiches. Über den Grad der Porträtähnlichkeit läßt sich ein Urteil nur zögernd fällen, da weitere Porträts derselben Männer nicht auf uns gekommen sind, immerhin bestätigt ein Vergleich mit den dort befindlichen anderen Figuren, daß zum wenigsten die Unbärtigkeit und Frisur, vielleicht auch die ungefähre Gesichtsbildung Gegenstand individueller Wiedergabe sind. Die Bildung der menschlichen Gestalt anlangend, ist die Schlankheit bemerkenswert. Neben den leidlich guten Proportionen und der technisch guten Gewandbehandlung ist besonders rühmend hervorzuheben, daß die Körperformen durch die Kleidung durchschimmern. Die Emailköpfe auf dem Paliotto, nach Molinier zweifellos gleichzeitige occidentale Schöpfungen, sind für uns, da Porträts aus dieser Zeit fehlen, nicht unmittelbar zu verwerten. Psychologisch interessant ist, daß der Meister im berechtigten Stolz über sein schönes Werk sich abbildet und zwar als Verfertiger, nicht etwa nur als Stifter, wie wir das aus den Handschriften her gewohnt sind. In den Tagen der Karolinger galt eben der Künstler auch als Person etwas.

Wir sind mit unserer Darstellung unversehens bis in die letzten Tage des karolingischen Reiches vorausgeeilt. In der Goldschmiedekunst, deren Werke natürlich klein und überdies fast ausnahmslos in flachem Relief getrieben sind, war ein bedeutender Fortschritt in der Bildung der menschlichen Gestalt unverkennbar. Besonders seit der sogenannten karolingischen Renaissance werden die Proportionen im Gegensatz zur merovingischen oder langobardischen Zeit recht annehmbar,¹⁾ wenn auch die Gestalten zumeist viel zu schlank, manchmal trotzdem mit dicken vorquellenden Bäuchen, wie in der gleichzeitigen Buchmalerei, mit schmalen Schultern verhältnismäßig zu langen Ober- und Unterschenkeln und natürlich recht wenig entsprechenden Händen und Füßen gebildet werden und besonders Sitzende weniger glücken. Wer mit historischem Sinn an diese Werke herantritt, wird gewiß nichts vollkommenes erwarten, sich vielmehr über die schnellen Fortschritte zugleich wundern und freuen können. Bemerkenswert ist, daß die bisher länglich-ovale, birnenförmige Gestalt der Köpfe, eine zweifellos germanische Beobachtung, die sich auf allen gleichzeitigen Werken findet — unsere Abbildung 3 aus einem in der Anthropologisch-prähistorischen Sammlung zu München befindlichen Grabfunde aus Fischen im Allgäu gibt die Form, wie sie sich zu Dutzenden findet, ganz charakteristisch wieder und zeigt allernächste Verwandtschaft mit den ältesten Miniaturen der „individuellen Kunst“²⁾ — nunmehr seltener werden und

¹⁾ Über die Mangelhaftigkeit dieser Erzeugnisse informiert ein Blick auf Taf. XXX von L. Lindenschmidt „Handbuch der deutschen Altertumskunde“ I. Teil. Altertümer der merovingischen Zeit. Braunschweig 1889. Abb. No. 4 und No. 5.

²⁾ Man vergleiche den in meiner „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei“ S. 56 abgebildeten Mann aus dem Freisinger Codex des 8. Jahrhunderts, um sofort die Übereinstimmung zu sehen. Es ist nicht unnötig zu bemerken, daß diese charakteristisch germanische (d. h. dem homo euro-

häufig dem römischen Rundkopf weichen. Zweifellos eine Folge der guten antiken Vorbilder, die wohl zum großen Teile in Buchmalereien überliefert, gerade in der karolingischen Zeit zu Rate gezogen werden.

Trotz dieser bedeutenden Fortschritte in der Menschenbildnerie, lassen sich für unser engeres Thema solche nicht nachweisen. Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, Frisur und ungefähre Gesichtsform sind auch jetzt noch, wie auf dem primitiven Porträt Agilulfs, die drei einzigen Merkmale, deren individuelle Bewältigung wir konstatieren können. Es mag ja sein, daß auch diese oder jene Falte, die Form einer besonders entwickelten Nase oder sonstige Kriterien noch Berücksichtigung fanden; da sich aber mangels Vergleichsmaterial nichts sicheres beweisen läßt wollen wir auch mit Vermutungen und Behauptungen zurückhalten.

Neben der Goldschmiedekunst verdienen besonderes Interesse die Elfenbeinplastiken, sowohl wegen der relativ großen Anzahl, in der sie sich bis in unsere Tage erhielten, als auch wegen der künstlerischen Höhe, die vielen eigen ist. Porträts haben sich aus der ältesten germanischen Zeit leider nicht erhalten, immerhin ist ein Blick auf die Menschendarstellung schlechthin, wie sie in diesen kleinen Werken zum Ausdruck kommt, angezeigt.

Die ältesten mir bekannten Elfenbeinarbeiten mit Menschendarstellungen, die von germanischen Händen herrühren, reichen bis ins 7. Jahrhundert. Bis dahin scheint diese Kunst, die zur Römerzeit und noch bis ins 6. Jahrhundert auch im Porträt tüchtiges geleistet hatte,¹⁾ von unseren Vorfahren nicht geübt zu sein. Daß sich römische bzw. orientalische Formen in diesen durch ihre Kleinheit leicht transportablen, durch die Dauerhaftigkeit des Materiales sehr widerstandsfähigen, wie Edelsteine gewerteten Kunstwerken am längsten erhielten und daß sie in weitem Umkreise veredelnd wirkten, ist sicher. So zeigt es sich, daß auch Elfenbeinwerke von langobardischen Händen weit über den Durchschnitt der anderen Erzeugnisse dieses Volkes auf dem Gebiete der Menschendarstellung hervorragen. Ein Täfelchen im Museo Civico in Bologna aus dem 8. Jahrhundert ist zwar roh, aber in den Proportionen viel richtiger als die anderen gleichzeitigen plastischen Werke; überdies sind die Gesichter teils bärtig, teils unbärtig, ein Beweis dafür, daß differenziert werden sollte.²⁾ Dasselbe gilt von der sogenannten „Pax“ des Herzogs



Abb. 3. Grabfund aus Fischen im Allgäu. (Originalgröße.)

paesus flavus eigentümliche) Gesichtsbildung sich auf allen Menschendarstellungen in den Grabfunden des 7.—9. Jahrhunderts in Deutschland und Nordfrankreich findet, wie meine Untersuchung der anthropologischen Sammlungen ergab.

¹⁾ Vgl. Gustav v. Bezold „Beiträge zur Geschichte des Bildnisses“ in den „Mitteilungen aus dem Germanischen Museum“ 1907. Mit guten Abbildungen.

²⁾ Abb. bei Hans Graeven „Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung“ II. Serie. Rom 1900. No. 6.

Ursus im Museo Archeologico in Cividale,¹⁾ einer rohen Arbeit derselben Zeit, die zwar recht schematische Gesichter zeigt, aber in den Proportionen deutlich die Nachwirkung der Antike verrät. Und was das zu bedeuten hat, lehrt ein Blick auf ein ebenfalls dem 8. Jahrhundert angehörendes angelsächsisches Elfenbeinwerk, das im Bargello zu Florenz konserviert wird.²⁾ Diese naive, geradezu indianerhaft rohe Arbeit, die keine Spur von Proportionen verrät und die Gesichter nur andeutet, lehrt besser als es Worte vermöchten, wie unbeholfen unsere Altvordern in der Menschenbildnerei waren, wenn ihnen Vorlagen fehlten. Ein ebenfalls rohes englisches Relief auf einem gleichzeitigen Elfenbeinkästchen, eine Erstürmung darstellend, zeigt wenigstens verschiedene Gesichter.³⁾

Während die ältesten merovingischen Arbeiten noch roh und unproportioniert mit viel zu großen Köpfen sind, folgt, wie auf allen andern Gebieten, auch hier in den Tagen der Karolinger ein erster Kunstmorgen der bisherigen Dämmerung. Auf die teilweise sehr schönen Elfenbeinschnitzereien dieser Zeit näher einzugehen und die Fragen nach den Entstehungsorten zu lösen, müssen wir uns aber versagen und uns mit einem Hinweis auf die bedeutendsten einschlägigen Untersuchungen, soweit sie noch nicht genannt sind, begnügen, nämlich von Westwood⁴⁾, Molinier⁵⁾, Vöge⁶⁾ und Goldschmidt⁷⁾. Später, d. h. in der ottonischen Zeit, wo wir auch Porträts in dieser Technik besitzen, werden wir teilweise darauf zurückkommen. Betont muß aber werden, daß auch die Elfenbeinschnitzerei bis zum Ausgang der Karolinger, wie überhaupt die Kunsttätigkeit dieser Periode in Frankreich ihren Schwerpunkt hatte. In Deutschland kommt nur die Rheingegend, besonders Aachen, in Frage. Erst mit Tutilo († ca. 912), dem Schnitzer des berühmten unteren Einbanddeckels in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen (Codex 53) beteiligt sich auch das andere Deutschland.⁸⁾ Auf den innigen Zusammenhang gerade dieses Kunstzweiges mit der Buchmalerei haben wir schon hingewiesen, das äußert sich auch — abgesehen von der Güte der Erzeugnisse, besonders in der Komposition — darin, daß die spezifisch germanischen Motive der Ornamentik, wie Band- und Tierornamentik, Gerinsel und Trompetenmotive, dem Akanthus das Feld geräumt haben. Daß auch antike Elfenbeine als Vorlage dienten, ist selbstverständlich. Bemerkenswert ist die häufig lebhaftere Gebärdensprache und — wie in der gleichzeitigen Goldschmiedekunst — die übergroße Schlankheit der Figuren bei sonst recht guten Proportionen. Keinesfalls kann bestritten werden, daß auch in der Menschenbildnerei die vorzüglichsten Erzeugnisse in Elfenbein aus-

¹⁾ Ebenda No. 17.

²⁾ Ebenda No. 22.

³⁾ Abb. bei Stephani „Der älteste deutsche Wohnbau“ I. Bd., 1902, S. 429.

⁴⁾ „A descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum“. London 1876.

⁵⁾ Molinier „Histoire générale des arts appliqués à l'industrie“. I. Ivoires. Paris 1896.

⁶⁾ „Beschreibung der Elfenbeinbildwerke der christlichen Epochen im Berliner Museum“ mit Tafelband. 1900.

⁷⁾ „Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen“. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen. XXVI. Bd. 1905. S. 47 ff. Abb. der Tafel im Louvre S. 50 und 51.

⁸⁾ Vortreffliche Abb. bei Molinier, Ivoires, Taf. X und XI. Vgl. Jos. Mantuani „Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei“. Straßburg 1900.

geführt wurden; gibt es doch Werke, die wie Clemen zutreffend bemerkt, an Schönheit fast mit denen der italienischen Frührenaissance wetteifern können. Das bezeugen nicht nur die individuellen Gesichter z. B. auf einer Tafel des Louvre, sondern vor allem geht es deutlich aus zwei Werken hervor, die wohl zum schönsten gehören, was jemals in diesem Materiale ausgeführt wurde. Es handelt sich um zwei ehemals wohl zusammengehörige Tafeln, deren eine einst zur Sammlung Spitzer in Paris gehörend, jetzt sich im Besitz des Herrn Frank Mac Lean in Tunbridge Wells befindet, während deren Pendant in der Bibliothek in Frankfurt als No. 14 der permanenten Ausstellung aufbewahrt wird.¹⁾ Dargestellt ist ein Bischof oder Erzbischof, umgeben von seinem singenden Klerus (Abb. 4), wohl ein anderer erscheint auch auf der Frankfurter Tafel (Abb. 5). Ob wir es in diesen köstlichen, an die Antike erinnernden Meisterwerken, mit Porträts zu tun haben, läßt sich trotz des feinen und individuellen Gesichtes nicht beweisen, so wahrscheinlich es ist, da der Kirchenfürst in Zeittracht dargestellt ist — woraus allein sich natürlich nichts folgern läßt — und ihm alle auf seine Heiligkeit anspielenden Attribute fehlen. Jedenfalls sind die Richtigkeit der Proportionen, die Würde der Haltung, die Bewältigung der kleinsten Details nicht nur der Gesichtsbildung, ja sogar die Schönheit und Natürlichkeit der Hände unserer Bewunderung würdig. Die Feinheit der Arbeit geht so weit, daß sogar die einzelnen Buchstaben auf den Schrifttafeln lesbar sind.

Die Verschiedenheit der beiden Tafeln ist nicht gering, nicht nur weil die Bischöfe in verschiedenen Momenten dargestellt sind, sondern vor allem, weil die Szenerie eine ganz andere ist. Auf dem Frankfurter Elfenbein steht der Bischof in einer Kirche hinter dem Altar, auf der anderen innerhalb einer Stadt auf einer Kanzel; hier Stadtmauern, dort Säulen und eine Kuppel als Umschließung. Und doch ist nicht nur der Gedanke beider Tafeln nahe verwandt, insofern auf beiden die Komposition peripherisch gedacht ist, die Geistlichen hinter dem Bischof sind trotz der verschiedenen örtlichen Umgebung in Kleidung, Haltung und Gesicht völlig identisch, und die Übereinstimmung in zahllosen stilistischen Einzelheiten ist schlagend. Das macht es nahezu zur Gewißheit, daß beide Werke unter derselben Meisterhand entstanden. Daß sie auch Porträts hätte schaffen können — wofür wir nicht, was ich für das wahrscheinlichste halte, in beiden Bischoffiguren solche erblicken — kann nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen. Dafür bürgt vor allem die Identität der oberen Reihe, die sich bis in die Details der Kleidung, Fingerhaltung und Mienen erstreckt. Berücksichtigt man die Schwierigkeit der Technik und die Unmöglichkeit von Korrekturen, dann wird die Leistung erst voll gewürdigt werden. Deshalb glaube ich aus der breiteren Nase, dem horizontalen Mund und dem runderen Gesicht des Bischof der Frankfurter Tafel — Momente, in denen eine

¹⁾ Erstmals ungenau abgebildet von Passavant im „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst“. 1. Heft 1839. Taf. 4. Text S. 132 ff. Vgl. auch Weizsäcker „Die mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen“ im Werk von Fr. Ebrard „Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.“ ebenda 1896. S. 173 ff. Ein Abguß der andern Tafel ist im Städelschen Institut. Unsere Abb. ist m. W. die erste getreue in dieser Größe. Graeven hat leider der Tod verhindert, das versprochene große zusammenfassende Werk zu schreiben. Auch die erstgenannte Tafel war früher in Frankfurt.

Verschiedenheit von der anderen unverkennbar ist — nicht Zufälligkeiten, sondern bewußte Naturwiedergabe nach dem Modell erblicken zu müssen. Daß die Natur



Abb. 4. Karolingische Elfenbeintafel im Besitze des Herrn Frank Mac Lean.
Vgl. Molinier Taf. XII (Ausschnitt, Originalgröße).

aufs gewissenhafteste studiert wurde, beweisen auch die singenden Geistlichen im Vordergrund. Jede Bewegung ist dem Leben abgelauscht, den geöffneten Mündern scheinen hörbare Töne zu entströmen. Andererseits beweist die Vortrefflichkeit des Akanthusrandes zur Genüge die Kenntnisse antiker Vorbilder.

Daß selbstverständlich noch nicht jedes Detail wirklichkeitsgemäß bewältigt werden konnte, lehren die Augen der im Profil stehenden Personen. Sie sind noch immer fast von vorn gesehen.

Mag es auch einleuchtend sein, dass die größere Nähe der antiken Meisterwerke, wie sie die Zeiten der Karolinger auszeichnet, gegenüber denen des fortgeschritteneren Mittelalters, als sich eine gewisse Tradition zwischen Antike und Kopist geschoben hatte, die größere Tüchtigkeit vieler älterer Werke im Vergleich mit denen aus späteren Jahrhunderten beweisen — völlig unerklärlich bleibt die fabelhafte technische Gewandtheit, die gerade diese Elfenbeine auszeichnet. Durch sie verbunden mit Naturbeobachtung und Verarbeitung der Antike wird in diesen Werken eine künstlerische Höhe erreicht, die der in der gleichzeitigen Malerei, z. B. in den Porträts Karls des Kahlen¹⁾, zum mindesten ebenbürtig, ja sogar noch überlegen ist. Es kann nicht genug beklagt werden, daß der kunstfertige Westfranke uns nicht den Namen seines Modells überlieferte, denn sonst hätten wir in seinen Tafeln Porträts, wie sie in ähnlicher Vollkommenheit erst ein halbes Jahrtausend später uns die Züge eines mittelalterlichen Menschen überlieferten.

¹⁾ Vgl. die Abbildungen in meiner „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei“. S. 27 ff.

Kemmerich, Porträtplastik.

2



Abb. 5. Karolingische Elfenbeintafel in der städt. Bibliothek in Frankfurt a. M. Etwa $\frac{1}{2}$ der Originalgröße.

Indem wir das Porträt auf Münzen und Siegeln späterer zusammenfassender Behandlung vorbehalten, wenden wir uns der Großplastik zu.

Daß die Germanen als Waldbewohner — ganz abgesehen von der leichteren Bearbeitung des Holzes — sich zumeist schon seit den ältesten Zeiten in Holzplastik versuchten, versteht sich von selbst. Ebenso liegt auch auf der Hand, daß gerade diese Erzeugnisse nur durch Zufall bei der Vergänglichkeit des Materiales sich bis in unsere Tage retten konnten. Immerhin hat sich im Braunschweiger Dome ein Christus erhalten, dessen Antlitz — nach Woermann — „bereits von individuellem, wenn auch verzerrem Leben erfüllt“ ist. „Bei aller Derbheit ist es ein ergreifendes und bedeutendes Werk.“ Porträts besitzen wir nicht, aber daß sie ehemals existierten, ist kaum zweifelhaft ebenso, daß sie mit Rücksicht auf die leichtere Technik und die größeren Dimensionen wohl auch im allgemeinen mehr Porträtzüge aufwiesen, als wir bisher konstatieren konnten. Doch Bestimmtes wissen wir nicht.

Was die Steinplastik anlangt, so lehnt sich das wenige, das wir besitzen, so stark an den Stil der spätrömischen Grabsteine mit Halbfiguren Verstorbener an, „daß der allmähliche Übergang aus der spätrömischen Kunst in die karolingische oder frühromanische sich hier und da auch in der Steinplastik deutlich verfolgen läßt“ (Clemen). Von solchen höchst seltenen Werken seien hier etwa die Halbfigur des segnenden Christus im Dommuseum in Trier genannt oder das Relief eines Geistlichen im Dom zu Mainz, das vielleicht noch älteren Datums ist. Eine sehr rohe merovingische Ritzzeichnung, wohl Christus darstellend, befindet sich auf einem Grabstein im Provinzialmuseum in Trier. Sie wurde in Faha, Kreis Saarburg, gefunden.¹⁾ (Abb. 6.) In große Verlegenheit bringt uns eine andere Arbeit in flachem Steinrelief, der Adolochussarkophag in der St. Thomaskirche in Straßburg.²⁾ Es sei vorausgeschickt, daß es damals und noch Jahrhunderte später bis zum Ende des 11. nicht Sitte war, die Grabsteine mit den Porträts der Verstorbenen zu schmücken; das vertrug sich nicht mit der weltabgewandten Denkweise des damaligen Christentums; vielmehr wurde lediglich eine Inschrift, stellenweise mit Ornamenten bzw. Symbolen angebracht. Nur der Sarg der Königin Fredegunde in St. Denis war mit ihrem Porträt geschmückt.³⁾ Aber auch dieses einzige Steinporträt der Merovingerzeit — falls es überhaupt gleichzeitig sein sollte, was mir nach der Abbildung mehr als zweifelhaft erscheinen will — ist so zerstört, daß wir ein Urteil über die Grabplastik dieser Jahrhunderte nicht fällen können. Daß übrigens die Merovingerzeit wohl römische Reliefs, niemals aber ein Rundbild nachahmte, ist nicht überflüssig zu bemerken, dasselbe gilt auch von dem Anfang der Karolingerzeit. Wir sind also nicht in der Lage, zur Feststellung der Entstehungszeit des Adolochussarkophages nur einigermaßen verwandtes Material vergleichsweise heranzuziehen. Handschriften versagen

¹⁾ Unsere Abb. 6 nach R. Frh. von Lichtenberg „Das Porträt an Grabdenkmälern“. Straßburg 1902. Taf. 20. Vgl. auch den bei Bergner „Handbuch der kirchlichen Kunstdenkmäler in Deutschland“, S. 295, abgebildeten Grabstein aus Innsbruck.

²⁾ Abb. bei Hausmann „Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler“ I. Taf. 78. Text S. 1 f. und — schlecht — bei Fr. X. Kraus „Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen“. I. S. 535 f.

³⁾ Abb. bei Eckhard „Commentarii de rebus Franciae orientalis“. I. p. 159.

völlig, die Elfenbeinplastik aber ist, wie Bode richtig betonte, von jeher anderen Gesetzen gefolgt wie die Großskulptur, und zudem hat in ihr eine gewisse Tradition seit der Antike in viel größerem Grade bestanden, als in anderen Techniken. Wir sind also auf unser Gefühl bei der Datierung dieses schönen Stückes angewiesen, und das ist immer ein höchst trügerischer Maßstab. So kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn die bedeutendsten Kenner den Sarkophag bald für karolingisch ansahen — entsprechend der auf dem Deckel eingegrabenen Jahreszahl 830 — bald ins 11., ja sogar in die Mitte des 12. Jahrhunderts verlegten. Ich traue mir in dieser sehr schwierigen Frage durchaus kein entscheidendes Urteil zu, möchte aber doch — gefühlsmäßig und aus stilkritischen Gründen nicht völlig einwandfreier Art — die Arbeit für zeitgenössisch halten, ohne daraus irgendwie Folgerungen zu ziehen. Wäre das Werk karolingisch, wie auch bei Hausmann vermutet, dann hätten wir hier drei Porträts des Bischofs Adeloehus und eines, das vielleicht auf Kaiser Ludwig den Frommen gedeutet werden kann. Da jener bärtig war¹⁾ — was die bisherigen Datierungsversuche unberücksichtigt ließen — so wäre diese Übereinstimmung beachtenswert. Die Arbeit ist sehr gut, der Typus des Adeloehus ist jedesmal festgehalten und die Unterscheidung der Gesichter deutlich. Schlüsse wollen wir jedoch vorsichtshalber nicht ziehen. Daß man tatsächlich in karolingischer Zeit größere Porträts und zwar sogar aus Stein anfertigte, geht zur Evidenz aus einer in die Jahre 848—850 fallenden Notiz hervor. Ein Herzog hatte dem Kloster Glönne in der Bretagne Geld gegeben, damit seine Statue auf dem Giebel der Kirche aufgestellt werden sollte, als Zeichen seiner Unabhängigkeit von Karl II. Dieser ließ aber sein eigenes Porträt „aus weißem Stein“ fertigen.²⁾

In Bronze bzw. Erz besitzen wir keine Porträts aus dem behandelten Zeitraume, außer einer bestrittenen kleinen Reiterstatuette im Carnavalet Museum zu

¹⁾ Vgl. Thegan „Vita Hludowici imp.“ c. 19 Monumenta Germaniae hist. Scriptores II. p. 594 sq. An dieser Stelle sei auf meine auch als Sonderabdruck im Kommissionsverlage der Hahn'schen Buchhandlung in Hannover erschienene Studie „Die Porträts deutscher Kaiser und Könige bis auf Rudolf von Habsburg“ im Neuen Archiv d. Ges. f. ältere d. Geschichtskunde, XXXIII. Heft, S. 461 bis 513 verwiesen.

²⁾ Vgl. Julius v. Schlosser „Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters“. Sitzungsberichte der kgl. Akad. d. Wissenschaften Phil. hist. Klasse. 123. Bd. Wien 1890. S. 125.

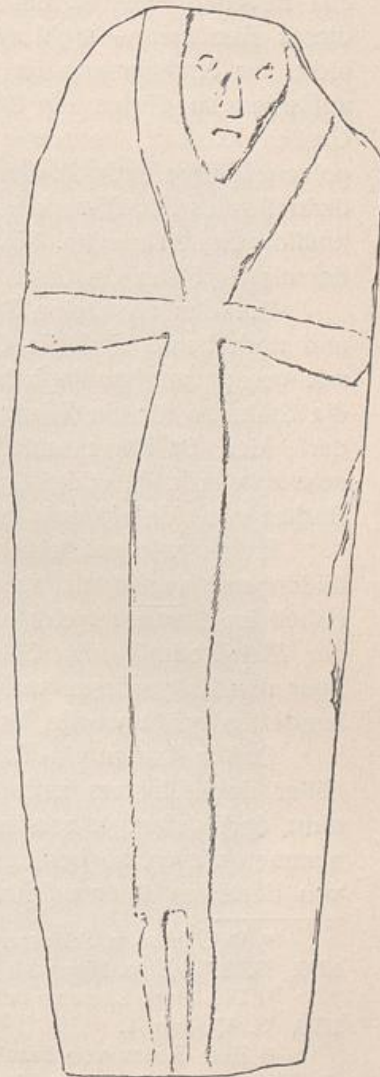


Abb. 6. Merovingischer Grabstein aus Faha.

Paris. Auf sie werden wir gleich zurückkommen. Große Skulpturen hat das früheste Mittelalter — von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen — überhaupt nicht geschaffen, vielmehr beschränkt sich die plastische Tätigkeit auf Werke der Kleinkunst und des Reliefs. Zwar hatte Karl der Große die vergoldete Reiterstatue des Theoderich aus Ravenna entführt, um sie vor seinem Palast in Aachen aufzustellen, doch hat dieses Monument — wohl zweifellos von römischen Händen geformt — seine Franken nicht zur Nachahmung im großen angeregt. Clemen glaubte eine Schriftstelle so auffassen zu dürfen als hätte ehemals eine lebensgroße eiserne Statue Karls des Großen existiert, doch war das irrig.¹⁾ Dagegen wollte ein Germanenherzog eine goldene Statue nach St. Germain-des-Prés stiften. Nur ein einziges, einen Menschen darstellendes Metallwerk hat sich erhalten, eben jene Pariser ehemals in Metz befindliche Reiterstatuette. Sie aber stellt, wenn Clemen Recht behält, keinen geringeren dar als Karl den Großen.

Um das etwa eine Spanne hohe Stück hat sich ein heftiger Kampf erhoben, und noch heute sind die Gemüter nicht zur Ruhe gekommen. Während Clemen, wie gesagt, am karolingischen Ursprung festhält, betrachten andere, Wolfram voran, die Statuette für ein Werk der Renaissance. Wenn ich mir auch nicht schmeicheln darf, hier die interessante Frage, zu deren Lösung schon Ströme von Tinte vergossen wurden²⁾, endgültig zu beantworten, so bringt es doch der Plan dieses Buches mit sich, sie aufs neue aufzuwerfen und eingehend zu behandeln.

Indem wir auf eine Beschreibung mit Rücksicht auf die beigegebenen Abbildungen³⁾ verzichten, wollen wir zunächst einmal die Frage aufwerfen, ob die Arbeit im Karolingerreich entstanden sein kann, bzw. ob wir aus ähnlichen Werken der Metalltechnik zum Schlusse berechtigt sind, daß auch eine solche Menschenfigur damals gegossen werden konnte, denn daß die Treibarbeit schon seit Jahrhunderten geübt wurde, kann einem Zweifel nicht unterliegen.

Daß in Aachen eine Gießhütte bestand, steht fest, und wenn auch die berühmten Gitter des Münsters nach den überzeugenden Ausführungen von Albrecht Haupt⁴⁾ nicht dort gefertigt, sondern vielmehr dem Grabmal Theoderichs in Ravenna entnommen waren, so besitzen wir doch andererseits eine Reihe von Gußwerken bzw. von Berichten über solche, aus denen hervorgeht, daß man im Frankenreiche in

¹⁾ Vgl. Julius v. Schlosser „Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst“. Wien 1892. S. 367. Anm. Hier auch eine Zusammenstellung der gleichzeitigen Notizen über Porträts.

²⁾ Die ältere Literatur bei P. Clemen „Die Porträt Darstellungen Karls des Großen“. Aachen 1890. S. 47 Anm. 1.

³⁾ Herr Gustav von Bezold, Direktor des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, hatte die Liebesswürdigkeit, die Klischees mir zur Verfügung zu stellen. Im Augenblick, da dieses Buch gedruckt werden soll, kommt mir seine wertvolle Studie „Beiträge zur Geschichte des Bildnisses“ im Anzeiger des Germ. Nationalmuseums, Heft III und IV, 1907, eine Fortsetzung des bereits zitierten Aufsatzes, zu Gesicht. Daß wir unabhängig zu fast gleichen Resultaten kommen, verleiht ihnen größere Glaubhaftigkeit. — Sehr gut ist die Abbildung in den „Lothringischen Kunstdenkmälern“, Taf. 42 und bei Wolfram „Die Reiterstatuette Karls des Großen“. Straßburg 1890. Taf. II.

⁴⁾ Die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna . . . Zeitschrift der Geschichte der Architektur. I. Heidelberg 1907. S. 20 ff. Corrado Ricci hält die Ausführungen nicht für überzeugend. Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIX. S. 241.

den Tagen Karls des Großen sich auch auf diesem Gebiete versuchte; außer in Aachen sind Gießhütten nachweisbar in Köln, Fulda, Tour und St. Wandrille. Aber, wie gesagt, Menschendarstellungen gingen aus keiner dieser Werkstätten hervor, wenigstens wissen wir nichts davon, und Clemen, auf dessen wertvolle Ausführungen im obengenannten Buche mit Nachdruck hingewiesen sei, gibt selbst zu, daß diese Reiterstatuette in der frühkarolingischen Kunst — wir können auch sagen in der ganzen Kunst des 9. Jahrhunderts, denn die Goldstatuette der Sainte Foy in Conques gehört erst dem folgenden an — einzig wäre, falls sie nämlich wirklich



Abb. 7 und 8. Reiterstatuette im Carnavalet Museum in Paris.

Nach dem Abguß im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Originalgröße. Obere Hälfte.

aus dieser Zeit stammt. Höchstens die bei Havard auf S. 93 ziemlich mangelhaft abgebildete Rundfigur Marias mit dem Jesuskinde in der Kirche von Beaulieu wäre, richtige Datierung vorausgesetzt, zum Vergleich heranzuziehen.

Mit stilistischen Merkmalen oder Vergleichen können wir also so wenig wie mit Hilfe der Schriftquellen zu einem Resultate gelangen. Zwar vermögen wir nach Analogie der Miniaturen, Gold und Elfenbeinwerke zu folgern, daß die Zeit, die auf anderen Gebieten tüchtiges leistete, auch im Erzguß — nach dem Gesetz der psychischen Relation — nicht völlig brach gewesen sein kann. Doch das ist

kein direkter Beweis. Eher noch ist ein anderer Schluß gestattet. So wenig karolingische Steinskulpturen auch erhalten sind, sie stehen immerhin auf einer gewissen Höhe. Nun wissen wir, daß die Werke des Metallgusses denen der Steinplastik vorangehen und daß in der Metalltechnik hervorragende Erzeugnisse zu einer Zeit entstehen, in der die andere Skulptur nichts leistet; wir wissen ferner, daß nicht nur die deutsche bzw. europäische Kunstgeschichte diese Erfahrungstatsache bestätigt, sondern daß sie auch in ganz fremden Kulturkreisen, z. B. bei den Negern der Beninküste, die zu ihrer Blütezeit im 16. und 17. Jahrhundert in der Kunst auf karolingischer Stufe, keinesfalls höher, standen, bestätigt wird.¹⁾ Diese Erwägungen erbringen zwar keinen positiven Beweis für die karolingische Provenienz der Statuette, wohl aber zwingen sie uns die Möglichkeit der Entstehung im Frankenreiche zuzugeben.

Doch auf diesem Wege gelangen wir zu keinem bestimmten Resultate. Nur eine genaue Betrachtung der Statuette selbst kann uns weitere Aufschlüsse über die Provenienz geben. Da ist der Hauptanhaltspunkt, der sich uns bietet, die Tracht. Wäre die Statuette — wenn ich von ihr rede, denke ich ausschließlich an den Reiter, denn da der Guß aus zwei Teilen besteht, kann das Pferd sehr wohl in der Renaissance entstanden sein, eine Frage, die uns hier nicht beschäftigen soll — eine freie Schöpfung des Metzger Goldschmiedes François von 1507, wie Wolfram meint, dann können wir mit absoluter Bestimmtheit behaupten, daß die Tracht nicht karolingisch sein kann. Denn die Renaissance, die kein Bedenken trug, die alten Römer mit Kanonen schießen zu lassen, hat sich ganz bestimmt nicht um eine authentische Lösung der Kostümfrage gekümmert. Dazu war der historische Sinn noch bei weitem nicht genügend geweckt. Nun dürfte es aber nach den Ausführungen Clemens²⁾ kaum einem Zweifel unterliegen, daß die Kleidung wirklich die fränkische Volkstracht veranschaulicht. Der Mantel, abweichend vom altrömischen Brauch, auf der rechten Seite von einer Agraffe gehalten, findet sich, nur länger, ebenso u. a. auf den fünf malerischen Porträts Karls des Kahlen, die kreuzweise verschnürten Beinlinge mit einem Bande unter dem Knie zusammen gehalten, sind ebenso echt karolingisch wie die kurzen Lederschuhe des Reiters und finden sich auch auf den genannten Miniaturen, desgleichen das kurze Wams. Alles stimmt trefflich zum Bericht Einhards über die Tracht Karls des Großen. Was den Mantel anlangt, so bemerkt Clemen richtig, daß die kurze Façon, wie sie der Reiter haben soll, älter ist, als die lange, die sich auf den vier jüngeren Porträts Karls des Kahlen und dem Lothars in der Nationalbibliothek zu Paris erkennen läßt. Der Mantel ist zweifellos nicht vom ganz langen Schnitt, wie ihn etwa Karl der Kahle in seinem Pariser Psalter trägt, er ist aber kaum kürzer als der desselben Kaisers auf seinem Jugendporträt in der Münchner Schatzkammer. Deshalb scheint es mir gewagt aus der Mantellänge mit Clemen zu folgern, daß die Statuette einen der ersten Karolinger darstellen müsse. Gewiß trug Karl der Große nur zweimal byzantinisches Ornat, das sein kahler Enkel bevorzugte, damit ist aber nicht gesagt, daß der letztere

¹⁾ Abb. einer Bronzeplatte mit drei Personen bei Woermann „Geschichte der Kunst“. I. Bd. S. 73.

²⁾ „Porträt Darstellungen.“ S. 49 ff. Vgl. auch E. Aus'm Weerth „Die Reiterstatuette Karls des Großen.“ Bonn 1885.

und die andern Karolinger ausschließlich sich byzantinisch trugen, noch auch daß die Länge des Mantels ausschlaggebend ist.

Die Form der Krone ist zweifellos sehr altertümlich, deshalb können wir sie mit Clemen für die früheste Form der Reifenkrone in Anspruch nehmen. Andererseits ist die Mannigfaltigkeit der Kronen im frühen Mittelalter sehr groß, es ist deshalb keineswegs ausgeschlossen, daß Karl der Große neben dieser auch entwickeltere Exemplare getragen habe, noch auch, daß seine Nachfolger auf die ältere Form zurückgegriffen haben könnten. So weist Wolfram mit Recht auf die beiden Reifenkronen hin, die auf dem Bilde der Viviansbibel in den Wolken schweben. Sohin scheint auch mir mit absoluter Sicherheit aus der Tracht hervorzugehen, daß die Statuette karolingisches Gepräge aufweist; daß sie aber unbedingt einen der drei ersten Karolinger darstellt, ist nicht erwiesen.

Wolfram hat gegen die Datierung, wie gesagt, eingewandt, daß eine Notiz im Metzser Kapitelsarchiv vom Jahre 1507 die Ausführung eines Metallbildes Karls des Großen sicher stellt, ferner, daß zur Zeit des I. Karls der Reichsapfel noch nicht existierte, wenn er aber existierte, nicht dieselbe Form wie auf der Statuette hatte. Tatsächlich werden in allen Krönungsberichten der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts wohl Krone und Szepter, nicht aber der Reichsapfel erwähnt. Erst unter Karl dem Kahlen, auf dessen Porträt er ja wiederholt vorkommt, wird er nach byzantinischem Vorbilde gebräuchlich, wie ja dieser unfähige Monarch überhaupt orientalischen Prunk liebte. Daß er aber trotzdem schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts bekannt war, hat Clemen nachgewiesen. Was die Haltung des Apfels anlangt — der Wolfram für die Karolingerzeit viel zu klein ist — so hätten die späteren Kaiser „beide Arme spitzwinklig in die Höhe (gehalten), so daß der Apfel, der jetzt in die Hand paßt, in die Schulterhöhe kommt“. Erst im 15. Jahrhundert sei Form und Haltung des Reichsapfels so, wie sie unsere Statuette darstelle.

Auf diese Frage brauchen wir hier nicht näher einzugehen — da dem frühen Mittelalter perspektivische Kenntnisse fehlten, wäre die abweichende Apfelhaltung auf Miniaturen leicht erklärlich — für uns ausschlaggebend ist, daß Wolfram in seiner übrigens sehr scharfsinnigen und sachkundigen Schrift zugibt, daß die Tracht karolingisch sei und daß Figur und Gesicht der Statuette durchaus mit der Beschreibung Einhards von Karl dem Großen übereinstimme. Ferner, daß ein zwingender Beweis, sie sei nicht karolingisch, nicht geführt werden könne. Erklärt wird die Porträtähnlichkeit daraus, daß dem Goldschmiede François ein Porträt Karls des Großen nach den Miniaturporträts Karls des Kahlen, den man damals mit dem großen Ahnen verwechselt haben soll, anfertigte. Für seine Hypothese spricht, ja, seine Beweisführung macht auf den ersten Blick zwingend, daß damals sowohl die Viviansbibel als auch der Psalter Karls des Kahlen in Metz sich befanden. Beide kamen erst 1674 durch Schenkung nach Paris. Was ist da näher liegend, als daß der Goldschmied François sich die Porträts ansah und danach Karl den Großen bildete?! Das Kostüm konnte er zwar nicht recht verwenden, denn der kahle Karl trug sich ja byzantinisch, aber auch da war geholfen, da ja die Trabanten des Kaisers in Volkstracht gekleidet waren. Alles stimmt, wie man sieht, vortreff-

lich zusammen, und der Beweis wäre Wolfram anscheinend geglückt. Und doch bestreite ich es mit Clemen und anderen.

Schon eingangs bemerkte ich, daß es den Geist der Renaissance verkennen heißt wollten wir ihr zutrauen, sie habe sich um das historische Kolorit gekümmert. Ja, wenn es sich nur darum gehandelt hätte eine Miniatur plastisch zu kopieren, wiewohl auch das zweifelhaft ist, aber aus zwei verschiedenen Werken kombinieren? Der biedere Goldschmied sollte wissen, daß der große Karl im Unterschied zu seinem kahlen Enkel die fränkische Volkstracht trug, und wenn er es wußte, wie sie aussah? Das sind unmögliche Annahmen.

Wie wenig sich nicht nur die Renaissance, sondern noch die Gegenwart um die authentische Erscheinung der alten deutschen Herrscher bekümmert, möge ein Beispiel für unzählige illustrieren.

Eine berühmte Münchner Firma erhielt den Auftrag auf einem Kirchenfenster in Glasmalerei die Figur Heinrichs des Heiligen anzubringen. Wiewohl nun zwei vortreffliche Porträts dieses Kaisers in München jedermann zugänglich ausliegen und Heinrich ein so schöner Mann war, daß Idealisierung seiner wirklichen Züge keineswegs erforderlich wäre, wurde doch eine Phantasieschöpfung vorgezogen. Und wo wir solche Fälle täglich vor Augen haben, wir in der „historischen“ Zeit, glauben wir im Ernste, die Renaissance hätte die allergeringsten Bedenken getragen, den großen Kaiser frei von aller Überlieferung zu bilden?

Selbst zugegeben, man hätte die Miniaturen für Porträts des Großvaters gehalten, was schon allein dadurch zu widerlegen ist, daß man dann seine Kleidung nicht — noch dazu in richtiger Weise! — abgeändert, sondern einfach kopiert hätte, selbst dann hätte es gar keinen Sinn gehabt, sich an die historische Erscheinung zu halten. Denn wenn das Domkapitel dem Goldschmied den Auftrag erteilte, den großen Protektor des Doms darzustellen, so geschah es doch naturgemäß in der Absicht, daß er auch für das Volk erkennbar war! Aber schon seit Jahrhunderten existierte ein Typus, von Dichtung und Kunst geschaffen, in schönster Weise von Dürer etwa gleichzeitig verkörpert, der mit diesem schnurrbärtigen Reitersmann gar keine Ähnlichkeit hat. Dürer hat noch geschwankt — unabhängigen Geistes wie er war — ob er den großen Karl bartlos oder vollbärtig verewigen solle — bekanntlich existieren von seiner Hand beide Typen — aber der letztere schlug im Volke durch, weil er seiner alten Vorstellung entsprach. Nur mit Schnurrbart den gewaltigen Mann auszustatten, ist nie einem Nachgeborenen eingefallen.

Wir sehen, von welcher Seite wir auch an die Frage herantreten, überall ergibt sich die Unmöglichkeit der Wolframschen Hypothese in diesem Punkte zuzustimmen.

Fassen wir den bisherigen Stand unserer Untersuchung zusammen: Es ist nicht zu bestreiten — und auch Wolfram tut es nicht — daß die Reiterfigur in fränkische Volkstracht gekleidet ist. Ferner steht es fest, daß sie im Kostüm keine Kopie der beiden Pariser Miniaturen ist, endlich daß Gesicht und Körperbildung den Miniaturen Karls des Kahlen sowohl als Einhards Schilderung von Karl dem Großen entsprechen.

Aber die bewußte Notiz? wird man einwerfen.

Wolfram hat den Nachweis erbracht, daß im Inventar von 1634 von zwei Statuetten die Rede ist, von einer aus Bronze und einer silbernen. Er meint aber aus der Nachricht, daß in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts der Dom fast alles, was er an Edelmetall und Reliquien besaß, veräußerte folgern zu dürfen, daß damals die silberne Statuette noch nicht existiert habe, da sie sonst auch verkauft worden wäre, vielmehr erst nach 1567 angefertigt sein könne. Diese Hypothese ist sehr gewagt. Zunächst ist ausdrücklich bezeugt, daß nicht alles in den Jahren der Finanzkalamität versilbert wurde. Dann dürfte es in hohem Grade unwahrscheinlich sein, daß man in einem Kapitel, das so viel auf seine Beziehungen zum großen Kaiser gab, gerade sein Bild, zudem ein Stück, das wegen seiner Kleinheit nur ganz geringen Metallwert besaß, veräußert haben soll. Gerade wenn wir uns die Ansicht Wolframs zueigen machen, daß beide Statuetten Duplikate waren, werden wir in der Unwahrscheinlichkeit des Verkaufes des kleinen silbernen Objektes mit seinem großen ideellen Werte bestärkt werden. Nun enthält, wie Clemen richtig hervorhebt¹⁾, die Metzger Notiz nichts über Material, Technik und Darstellung der Arbeit von 1507. Aber wir wollen Wolfram glauben, daß tatsächlich damals eine Statuette angefertigt wurde. Ein Goldschmied arbeitet zunächst — wie schon der Name besagt — in Edelmetall. Deshalb ist das Naturgemäße, daß die Statuette von 1507 eben die silberne war, die als Duplikat von der karolingischen bronzenen angefertigt wurde. Nicht aber, wie Wolfram meint, daß der Goldschmied 1507 in Bronze arbeitete und zwei Menschenalter später danach eine Silberkopie hergestellt wurde. François hat eben, weil die Bronzestatuette als Altertum so hoch gewertet wurde, den Auftrag erhalten, sie in edlerem Metalle zu kopieren, wie sie ja in unserer Zeit auch so und so oft abgegossen wurde.

Wir sehen also, daß die Metzger Notiz unsere Beweisführung eher bestärkt, als daß sie ihr Abbruch täte. Daß aber gar keine Rede davon sein kann, daß Wolfram „urkundlich nachgewiesen“ habe, die Statuette gehöre dem 16. Jahrhundert an, braucht nicht eigens betont zu werden.

Nun glaubt Wolfram, daß in der Zeit Karls des Kahlen als einer Verfallsperiode der Guß nicht möglich war, eher sei das — wenn es sich überhaupt um eine Arbeit des frühen Mittelalters handeln würde, was aber seines Erachtens die bewußte Notiz widerlegt — in der Ottonenzeit denkbar. Diese Einwendung ist hinfällig, zunächst wegen der damaligen Tracht, die trotz der interessanten Beobachtungen über Mantelschnitt, Agraffe und Kronenform, sowie über den Schnurrbart Otto III. von der karolingischen durchaus verschieden ist. Dann aber ist es ein geradezu unverzeihlicher Irrtum den politischen Verfall des Karolingerreiches in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit dem künstlerischen gleichzustellen. Im direkten Gegensatz zu Wolframs Ansicht und in völliger Übereinstimmung mit der hundertfach aus der Geschichte belegten Erfahrungstatsache ist auch im Karolingerreiche die höchste Blüte der Kunst erst eingetreten, nachdem das Zenith der Macht überschritten war. Malerei, Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedekunst lehren

¹⁾ Im zitierten Aufsatz „Merovingische und karolingische Plastik“. S. 53 ff. und 142 ff.

uns, daß unter Karl dem Kahlen die Künste am höchsten standen. Zudem kann ich nicht einsehen weshalb es schwerer sein soll eine Statuette zu gießen, als Schnitzereien und Treibarbeiten zu schaffen, wie wir sie oben kennen lernten. Diese Bemerkungen gelten aber natürlich nur dann, wenn es sich um ein Porträt Karls des Kahlen handelt, während doch auch der große Ahnherr dargestellt sein kann. Wenn wir auch zugeben, daß ein unbedingt zwingender Beweis für die karolingische Provenienz des berühmten Werkes nicht zu erbringen ist, wiewohl ich die Beweisführung für zwingend halte, so überwiegen doch auf alle Fälle die hierfür sprechenden Momente an Zahl und Wichtigkeit die entgegenstehenden in erdrückender Weise.

Deshalb glaube ich, mit gutem Gewissen die Statuette als karolingische Arbeit in Anspruch nehmen zu können.

Ist sie aber karolingisch, dann fragen wir uns, wen sie darstellt.

Wolfram sagt Karl den Kahlen, weil die beiden Miniaturporträts damals in Metz waren, und weil er gern folgern möchte, daß die sogenannte Verfallzeit erst recht das Werk nicht schaffen konnte. Sehen wir uns nun diese näher an und vergleichen wir die Statuette mit den beiden besten Porträts Karls des Kahlen in Rom und in München, dann ist unzweifelhaft die Übereinstimmung der Gesichtsbildung mit letzterem größer als mit den jetzigen Pariser Bildern, so daß ich schon daraus folgern möchte, daß sie gar nicht kopiert worden sind, im Gesicht sowenig wie in der Tracht. Der Reiter ist kein Jüngling — wie in Paris — sondern ein reifer Mann, wie in Rom und München. Ein Blick auf die Abbildungen in meiner frühmittelalterlichen Porträtmalerei wird das bestätigen. Leider ist die Nase beim Brande von 1871 stark beschädigt worden, und sie gerade ist für Karl den Kahlen besonders charakteristisch. Immerhin läßt der erhaltene Teil darauf schließen, daß sie stark entwickelt war, was mit den Miniaturen harmonieren würde. Daß ich dies nicht etwa nur aus der Abbildung folgere, sondern daß mir das Pariser Original bekannt ist, scheint mir nicht überflüssig zu bemerken.

Aber auch Karl der Große, für den Clemen mit beachtenswerten Ausführungen eintritt, hatte eine starke Nase. Es wird sich lohnen hier seine Ausführungen wiederzugeben.

Abgesehen von der Tracht, die auf den Anfang des 9. Jahrhunderts hinweise, zieht er die Porträtähnlichkeit heran. „Der Kaiser überragt das Roß stehend fast um Haupteslänge, die wohlbeleibte Gestalt, der gedrechselte runde Kopf mit dem tief herabhängenden weichen Kinn, insbesondere der charakteristische kurze Stiernacken — und der um den Hals geschlungene Mantel macht dessen gedrungene Kürze nur noch auffälliger — erläutern nur das Bild, das Einhard von seinem Helden gibt: *apex capitis rotundus, cervix obesa et brevior, venter protector: tamen haec ceterorum membrorum celabat aequalitas*“.

Die Übereinstimmung von literarischem und ikonographischem Porträt ist nicht zu verkennen, und wenn Clemen trotzdem — in angenehmem Gegensatz zu seinem Verhalten den sogenannten malerischen Porträts Karls gegenüber — schreibt: „Mit völliger und unanfechtbarer Sicherheit wird es nie festzustellen möglich sein, ob unsere Reiterfigur Karl den Großen vorzustellen habe: es spricht nichts dagegen

und sehr viel dafür. Mit Gewißheit ist nur zu sagen, daß wir die Porträtstatuette eines der ersten Karolinger hier vor Augen haben. Der außerordentliche Wert der Figur für die Geschichte der karolingischen Kunst wird dadurch um nichts gemindert“, so können wir ihm nur zustimmen.

Meine eigene Ansicht möchte ich kurz formulieren wie folgt:

Die Tracht der Statuette ist unzweifelhaft karolingisch. Die Karl den Kahlen darstellenden Miniaturen, die sich damals in Metz befanden, haben byzantinisches Kostüm. Wäre die Statuette wirklich erst nach Wolframs Hypothese 1507 nach diesen Miniaturen kopiert worden, dann bestünde kein Grund, weshalb nicht auch die Kleidung beibehalten wurde, zumal man ja Karl den Kahlen mit dem Großen verwechselt haben soll. Aber sogar die Krone wurde nicht übernommen! Diese noch dazu richtigen Änderungen scheinen mit Rücksicht auf den unhistorischen Sinn der Renaissance ein zwingender Beweis dafür zu sein, daß hier gar keine Kopie, sondern ein karolingisches Original vorliegt. Dazu kommt, daß der Kopf der Statuette in Schnurrbart und Doppelkinn mit den Pariser Miniaturen nur wenig übereinstimmt, zudem der Reiter älter ist, als Karl auf diesen Bildern. Die Metzger Notiz bezieht sich, wenn sie überhaupt herangezogen werden soll, auf eine andere, nämlich silberne Statuette, die als Kopie der karolingischen bronzenen hergestellt worden sein mag. Hätte man in der Renaissance Karl geformt, dann hätte man sich nicht seinen Enkel zum Vorbilde genommen, sondern sich an die volkstümliche Überlieferung gehalten, nach welcher der große Kaiser einen mächtigen Vollbart trug. Zudem wäre er gerade in Metz als Heiliger dargestellt worden. Endlich widerspricht die Höhe der karolingischen Kunst durchaus nicht der Technik der Bronze; denn wenn auch eine ähnliche Menschendarstellung in Metallguß fehlt, so haben wir doch in der Malerei, Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedekunst Werke, die mindestens auf derselben künstlerischen Höhe stehen. Alle diese Momente lassen mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit uns konstatieren, daß wir in der Pariser Statuette mit Clemen, Lamprecht und Leitschuh¹⁾, das Porträt eines karolingischen Herrschers zu erkennen haben.

Mit Rücksicht auf die große Ähnlichkeit der Statuette mit dem Porträt Karls des Kahlen in Rom und München — nicht aber mit denen in Paris — ist es wahrscheinlich, daß wir diesen Herrscher in ihr zu erblicken haben. Zudem mag daran erinnert werden, daß er 869 gerade in Metz gekrönt wurde. Sollte er damals porträtiert worden sein? Andererseits stimmt das Werk auch mit Einhards Beschreibung überein, und die Kleidung ist die von Karl dem Großen bevorzugte fränkische Volkstracht. Berücksichtigen wir ferner die große Familienähnlichkeit der Karolinger, die auch aus dem Porträt Lothars ersichtlich ist, dann werden wir uns schwer definitiv entscheiden können. Meines Erachtens stellt die Statuette Karl den Kahlen dar, aber auch die Möglichkeit, sie repräsentiere seinen Großvater, den gewaltigsten Herrscher deutscher Nation, ist nicht von der Hand zu weisen. Unter diesen Umständen müssen wir auf eine Prüfung der Frage, in welcher Technik porträtmäßiger geschaffen wurde, verzichten.

¹⁾ Vgl. den „Bericht der 7. Versammlung deutscher Historiker zu Heidelberg“ (14.—18. April 1903) und Leitschuh „Geschichte der karolingischen Malerei“. Berlin 1894. S. 241 f.

Bezold ist ebenfalls der Ansicht, daß sich gegen eine Identifizierung der Statuette mit Karl dem Kahlen nicht zu viel einwenden ließe, wenn auch die Analogien nicht zwingend seien. Seine weiteren Ausführungen seien, weil sehr beachtenswert, hier wiedergegeben.

„In der Bildung des Gesichtes wird das Individuelle von dem stilistisch Bedingten überwogen. Das gilt besonders von der Stirn und den Augen, welche hoch liegen und froschartig herausgetrieben sind; im Schnitt des Mundes, in der Gestaltung des Kinns mag man den Versuch, ein bestimmtes Vorbild wiederzugeben, vermuten; vergleichen wir aber andere karolingische Skulpturen, z. B. den Elfenbeindeckel mit der Darstellung eines Bischofs in der Bibliothek zu Frankfurt, so werden wir zur Vorsicht gemahnt, denn dieser Kopf, der kaum als Bildnis aufzufassen ist, ist weit sorgfältiger und naturwahrer durchgebildet.“

Die Beobachtung, daß das stilistisch Bedingte das Individuelle überwiegt oder ihm doch wenigstens gleich kommt, ist durchaus zutreffend und wird durch das malerische Porträt dieser Zeit vollauf bestätigt. Wenn wir die individuellen Merkmale zählen, so heißt das nichts anderes, als daß die anderen stilistisch bedingt oder willkürlich vom Künstler ergänzt sind. Je mehr die Zahl der ersteren wächst, desto mehr nimmt die der letzteren ab und umgekehrt. Die nicht geringe Höhe der karolingischen Porträtierungskunst läßt immer noch eine Reihe stilistischer also unindividueller Züge zu, doch ist die Zahl der beobachteten bei den besten Werken bereits so groß, daß sie bei der geringen Zahl der zur Verwechslung in Frage kommenden Personen eine Identifizierung gestattet. Hier jedoch, wo zweifellos Familienähnlichkeit unter den verschiedenen Karolingern bestand, so daß nur eine Häufung beobachteter Merkmale eine einwandfreie Identifizierung gestatten würde, sind wir tatsächlich gezwungen, ein non liquet auszusprechen.

Der Vergleich mit den Frankfurter Elfenbeinen darf uns nicht zu einer Unterschätzung der Statuette veranlassen. Daß der Schnitzer dem Gießer außerordentlich überlegen ist, steht fest, aber beide waren tüchtige Porträteure. Denn gerade aus der wunderbar naturwahren Durchbildung des Gesichtes des Bischofs scheint mir hervorzugehen, daß es sich hier um ein Porträt oder doch um eine Arbeit nach dem Modell, was praktisch dasselbe ist, handelt. Von einem Porträt würden wir sprechen, wenn der Name des Bischofs überliefert wäre, wenn sich also das lebende Modell feststellen ließe, nach dem der geniale Schnitzer arbeitete. Daraus, daß das nicht der Fall ist, dürfen wir weder folgern, daß hier nicht in Wahrheit ein Bischof nachgebildet wurde, noch auch, daß der Schnitzer nach einem anderen lebenden Menschen, wenn es auch nicht gerade ein Bischof war, arbeitete. Er hätte sonst nur die Möglichkeit gehabt, eine Vorlage zu kopieren, was aber ganz zweifellos nicht der Fall ist, oder aus der Phantasie zu schaffen, was naturgemäß hier, d. h. mit Rücksicht auf den erreichten Grad von Naturwahrheit, viel schwieriger gewesen wäre, als die Natur selbst zu Rate zu ziehen. Da die Porträtierungskunst auf Nachbildung eines bestimmten Individuums beruht, so hat sie hier auf alle Fälle ein Meisterwerk geschaffen, selbst wenn wir annehmen, daß der Bischof nur ein xbeliebiges Modell war. Gegen die Porträtmäßigkeit der Statuette wird also ein Hinweis auf die Überlegenheit des Elfenbeins nichts beweisen.

Während die Goldschmiedewerke, Elfenbeinschnitzereien und die Statuette Arbeiten sind, die eine Kunstblüte bis über die Hälfte des 9. Jahrhunderts hinaus bezeugen, erstirbt diese gegen die Jahrhundertswende in Deutschland fast völlig. Damit ist eine natürliche Caesur in unserer Betrachtung gegeben, und wir können den bisher zurückgelegten Weg rückschauend überblicken.

Wir haben gesehen, daß Menschendarstellungen auf dem Boden der rein germanischen Kunst nur ganz vereinzelt erwachsen, daß sich vielmehr erst auf Grund der Berührung mit der Antike unsere Altvordern in nennenswerter Weise diesem Gebiete zuwandten. Deshalb liegt der Schwerpunkt der Kunsttätigkeit in diesem Zeitraume durchaus auf romanischem Boden. Klassische Vorlagen, durch Grabsteine und sonstige Werke der Großplastik, durch Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinschnitzerei vermittelt, trugen dazu bei, die bisher unglaublich rohen Formen zu veredeln und bis zum Schlusse unseres Zeitraumes Menschendarstellungen von einer Richtigkeit der Proportionen und Schönheit der Auffassung zu schaffen, die einen Vergleich mit der italienischen Frührenaissance nahelegen. Jedoch gilt das Gesagte allein von der Kleinplastik und auch hier — von der vereinzelt dastehenden Statuette abgesehen — auch nur vom Relief. Denn die Großplastik blieb — soweit die wenigen erhaltenen Werke ein Urteil gestatten — im wesentlichen eine rohe Nachahmung der Antike, und Rundfiguren scheinen überhaupt nicht vor der karolingischen Renaissance in Angriff genommen worden zu sein. Aber auch dann blieben sie nur ganz vereinzelt.

Hinsichtlich unseres Themas ist zu bemerken, daß schon die ältesten Versuche die germanische länglich-ovale Gesichtsform zeigen und daß Bärtigkeit bzw. Bartlosigkeit und Frisur auf ihnen Berücksichtigung finden. Da ersteres ein rassemäßiges Merkmal ist, weisen diese Arbeiten also mindestens zwei Porträtmerkmale auf. Die reifsten Werke der karolingischen Renaissance bieten unzweifelhaft viel mehr. Zwar besitzen wir nicht die Möglichkeit durch Vergleich mehrerer Porträts derselben Person im einzelnen die Fortschritte nachzuweisen, doch scheint es keinem Zweifel zu unterliegen, daß neben der ungefähren Länge und Form des Bartes, auch seine Kontur Beachtung fand, desgleichen die Form der Nase und des Gesichtes, Backenknochen und Grübchen, wahrscheinlich sogar die des Mundes. Letzteres geht aus dem Frankfurter Elfenbein mit Sicherheit hervor und würde beweisen, daß die Plastik diesen Teil des menschlichen Gesichtes früher als die Malerei individuell eroberte. Wenn also auch die Plastik infolge ihrer Einfarbigkeit uns keine Anhaltspunkte über die Haarfarbe gibt und dadurch um ein Merkmal hinter der gleichzeitigen Malerei zurücksteht, so ist andererseits nicht daran zu zweifeln, daß sie in der Durchbildung der einzelnen Gesichtsformen sie überflügelte. Die Porträts Karls des Kahlen hatten uns den Nachweis einer sehr bedeutenden Zahl individueller Merkmale gestattet zugleich waren wir aber zu dem Resultate gelangt, daß dem Künstler nur an der Charakterisierung der Hauptperson gelegen war. Die Nebenpersonen waren dieser entweder verähnlicht oder sie wurden mit einigen wenigen Gesichtstypen ausgestattet, derart, daß mehrere von ihnen sich stets gleich sahen und von einer porträtmäßigen Wiedergabe oder auch nur von einem Streben danach keine Rede sein konnte. Anders in der Plastik. Es dürfte kaum eine Übertreibung sein wenn wir behaupten,

daß auf demselben Elfenbeinwerke während der höchsten Blüte dieser Kunst nicht zwei Nebenpersonen identisch sind, vielmehr belehrt uns ein Blick auf die Frankfurter Tafeln — aber auch andere Meisterleistungen der Karolingerzeit ergeben dasselbe Resultat — daß der Künstler ganz offensichtlich das Streben hatte, jede einzelne Physiognomie zu differenzieren. Wir wollen daraus nicht folgern, daß alle Mönche Porträtversuche sind, wohl aber müssen wir daraus auf ein ungewöhnlich großes Streben zu individualisieren schließen, ein Streben, dessen Bestehen in auch nur annähernd gleicher Stärke in der Malerei ganz bestimmt nicht vorhanden war. Ein Rückschluß auf die technische Fertigkeit liegt nahe. Deshalb dürfen wir sagen: die Individualisierungsfähigkeit in der Kleinplastik war in der karolingischen Blütezeit, also um die Mitte des 9. Jahrhunderts, der gleichzeitigen Malerei überlegen. Während das Auge noch stilmäßig undifferenziert behandelt wird, ist der Mund, eine Partie, die in der Malerei noch schablonenmäßig dargestellt wird, hier bereits individueller Behandlung zuerobert. Wenn uns das zufällige Fehlen von mehreren Porträts derselben Person auch im einzelnen den zahlenmäßigen Nachweis der individuell wiedergegebenen Merkmale nicht gestattet, so scheint es doch festzustehen, daß die Elfenbeinschnitzerei — bedeutend mehr als die Goldtreibarbeit — auch Porträts lieferte, die von der Einfarbigkeit abgesehen, dank ihrer besseren Bemeisterung der Form, mehr individuelle Merkmale wiedergeben vermochte als die gleichzeitige Malerei.

