

ZEITSCHRIFT
DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT



BAND 69 BERLIN 2015



OPUS

FESTSCHRIFT FÜR RAINER KAHSNITZ

Band I/III

Herausgegeben von Wolfgang Augustyn

K U L T U R
S T I F T U N G · D E R
L Ä N D E R

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V.
wird gefördert durch die Kulturstiftung der Länder
Die Vorbereitung der Publikation wurde unterstützt von der
Ernst von Siemens Kunststiftung



Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e.V.
Jebensstraße 2, 10623 Berlin

Herstellung und Gestaltung: M&S Hawemann
Technische Redaktion: Dorothee Kemper
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

© 2019 by Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin
Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin
Printed in Germany
ISBN 978-3-87157-245-6

INHALT

Band 69 (2015)
(Opus Band I)

Wolfgang Augustyn	Vorwort	7
Ursula Nilgen (†)	Die Elfenbeintafeln aus Genoels-Elderen und das langobardische Italien	9
Matthias Exner	Das Evangeliar aus der Sammlung Dubrovski in St. Petersburg. Zur Genese eines ungewöhnlichen Evangelistenquartetts	37
Klaus Gereon Beuckers	Bemerkungen zum Filigran der Goldenen Madonna von Essen	57
Klaus Endemann	Wege – Umwege – Irrwege Zur Schwierigkeit der Bestimmung frühmittelalterlicher Kunstwerke	77
Michael Brandt	Das Cappenbergger Kopfbild: Herrscher oder Heiliger?	89
Dorothee Kemper	Bemerkungen zu den Kölner Blaugold-Emails des Nikolaus von Verdun	107
Holger A. Klein	Amalfi, Byzantium, and the Vexed Question of Artistic ›Influence‹	130
Harald Wolter-von dem Knesebeck	Mut zur Lücke – Ein Versuch der Rekonstruktion des Illustrationsprogramms der stark mutilierten Psalterhandschrift J 26 der Dombibliothek in Hildesheim aus dem 13. Jahrhundert	157
Gerhard Lutz	Eine Elfenbeinmuttergottes im Hildesheimer Domschatz – Fragen zu Kontext und Entstehung	175
Werner Jacobsen	Stiftungsprobleme	189

Vorwort

Als Rainer Kahsnitz 2016 sein achtzigstes Lebensjahr vollendete, feierte der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft dies am 23. September mit einem Symposium im Gobelin-Saal des Bode-Museums in Berlin, um ihm für seine Arbeit für den Verein und dessen Mitglieder zu danken. Aus dem Kreis all derer, die dem Jubilar als Freunde, Kollegen oder Schüler verbunden sind, sprachen damals sieben Kolleginnen und Kollegen vor einem großen Auditorium, das sich zum Teil von weit her in Berlin zusammengefunden hatte, um mitzufeiern. Der Vorstand des Vereins war sich einig, dass Herr Kahsnitz Adressat einer Festgabe sein sollte. Darin sollten nicht nur die Beiträge des Symposiums gesammelt werden, sondern auch andere Autorinnen und Autoren die Gelegenheit haben, sich zu beteiligen: ein Angebot, von dem viele Gebrauch gemacht haben, um – ebenso wie der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft – zu danken für die wissenschaftlichen Verdienste, die Herr Kahsnitz erworben hat. Herr Kahsnitz hat an den Universitäten Köln, Wien und Bonn Jurisprudenz, Kunstgeschichte und klassische Archäologie studiert und in Köln und Düsseldorf 1960 und 1968 die Erste und Zweite Juristische Staatsprüfung abgelegt. Im Jahr 1971 erfolgte die Promotion im Fach Kunstgeschichte an der Universität Bonn mit einer Dissertation über den Werdener Psalter in Berlin (Der Werdener Psalter in Berlin, Ms. theol. lat. fol. 358), ein Buch, mit dem er die Probleme mittelalterlicher Psalterillustration – man darf sagen handbuchartig – komprimierte. Von 1971 bis 1993 war er am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg tätig, dann, von 1993 bis 2001 am Bayerischen Nationalmuseum in München. Seit 1988 lehrte er außerdem als Honorarprofessor für mittel-

alterliche Kunstgeschichte an der Universität Augsburg. Jeder, der mit der deutschen Kunst des Mittelalters zu tun hat, dürfte seinem Namen begegnet sein. Die Liste seiner Publikationen ist lang, umfasst umfangreiche Bücher, Aufsätze in Ausstellungskatalogen, Zeitschriften und Sammelwerken sowie Rezensionen. Wann immer er sich mit gewichtigen, von umfassender Kenntnis erfüllten Äußerungen zu Wort meldete, was immer er bisher zur Erforschung der mittelalterlichen Kunst zwischen Frühmittelalter und Dürerzeit aus einem Raum von Byzanz bis England beitrug, fand immer große Beachtung und wird Bestand haben, seien es Texte zur Skulptur, zur Schatzkunst, zur Buchmalerei, zu Gemmen und Siegeln, zur Ikonographie oder zur Geschichte von Institutionen des Fachs, ohne dass damit der weite Rahmen seiner Interessen schon erschöpft wäre. Dies zeigt sich auch daran, dass ihn die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz zu ihrem Mitglied gewählt hat, wo er in den Kommissionen für Kunstgeschichte und Christliche Archäologie sowie für Archäologie mitarbeitet und in der Leitung des Mainzer Teilprojekts der Deutschen Inschriften tätig ist. Dass er bei alledem als Museumsmann große Sammlungen betreute und umfangreiche Publikationen herausgab, als akademischer Lehrer Lehrveranstaltungen durchführte, Prüfungen abnahm und Arbeiten seiner zahlreichen Schülerinnen und Schüler zu betreuen hatte, überdies als Hauptgutachter der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Lesepensum bewältigen musste, von dem andere überfordert gewesen wären, kann man nur staunend zur Kenntnis nehmen.

Umso erfreulicher ist es, dass er 1994 auch den Vorsitz des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

übernahm und bis 2011 innehatte. Herr Kahsnitz hat den Verein damals vor der Auflösung bewahrt. Die Publikationen und die Jahrgänge der Zeitschrift aus seiner Amtszeit verdanken seinem Engagement, seiner kenntnisreichen, kritischen Herausgeberschaft mehr, als man im Einzelnen oft weiß. Es lag deshalb nahe, als Festschrift Herrn Kahsnitz mehrere Bände dieser Zeitschrift zu widmen. Die drei Jahrgangsbände 69 (2015), 70 (2016) und 71 (2017) tragen den gemeinsamen Titel OPUS. Festschrift für Rainer Kahsnitz, denn es ging und geht Rainer Kahsnitz immer um das Werk, dessen Form und Bedeutung die Kunstgeschichte erforscht und zu erklären sucht.

Es sollten Gattungen und Themen zur Sprache kommen, die bis heute sein besonderes wissenschaftliches Interesse finden. Ich danke allen Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung an diesen drei Bänden der

Festschrift. Zwei von ihnen erreicht mein Dank leider nicht mehr: Ursula Nilgen (1931–2018) und Theo Jülich (1956–2018) sind leider vor dem Erscheinen der Bände verstorben. Ebenso bedauerlich ist es, dass einige andere Namen fehlen, abgehalten durch Krankheit oder gehindert durch unaufschiebbare Verpflichtungen. Einige von ihnen werden ihren Beitrag in anderem Rahmen publizieren und Herrn Kahsnitz widmen.

Lieber Herr Kahsnitz, wir danken Ihnen für alles, das Sie für die Kunstgeschichte und für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft getan haben und tun. Wir gratulieren Ihnen und wünschen Ihnen noch lange: Gesundheit, Schaffenskraft und Freude am Leben und an der Kunst!

Wolfgang Augustyn

Die Elfenbeintafeln aus Genoels-Elderen und das langobardische Italien

Rainer Kahsnitz hat mit seiner 2011 erschienenen umfangreichen Studie über »Die Elfenbeinskulpturen der Adagruppe«, knapp hundert Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes von Adolph Goldschmidts großem Elfenbeinkorpus im Jahr 1914, eine Bilanz zu den 39 von Goldschmidt unter diesem Namen zusammengestellten Stücken vorgelegt, die das seither von der Forschung hierzu und zu einigen späteren Funden Erarbeitete kritisch sichtet und neu zu bewerten sucht¹. Jeder weiteren Beschäftigung mit der frühen karolingischen Bildkunst ist damit ein neues Fundament geboten. Dabei sind es nicht einmal primär die positiven, als mehr oder weniger gesichert erachteten Ergebnisse dieser Bilanz, die der Forschung neue Impulse zu geben vermögen. Viel mehr dürften die kritischen Infragestellungen mancher festgefahrenen und kaum mehr reflektierten Meinungen einerseits, die Konfrontation einander widersprechender Vermutungen und das Aufweisen unserer profunden Wissenslücken andererseits sich als »Stachel im Fleisch« der Forschung erweisen und neue Ansätze hervorbringen.

Ein immer schon und bis in die neueste Forschung enigmatisches und kontrovers beurteiltes Objekt, das Goldschmidt aber an den Anfang seiner Adagruppe setzte, ist die Doppeltafel von Genoels-Elderen² (Abb. 1). Oft ungenau als Diptychon bezeichnet, besteht sie aus zwei, offenbar als Vorder- und Rückdeckel eines Bucheinbandes konzipierten Elfenbeintafeln von beachtlichen Ausmaßen (30 × 18 cm). Beide Tafeln sind durchbrochen gearbeitet und jeweils aus sieben Stücken zusammengesetzt, wobei das große Mittelstück jeweils die Gesamthöhe umfasst. Die Tafeln waren vermutlich auf farblich abgesetztem, womöglich vergoldetem Hintergrund montiert und entsprechend

gerahmt; es muss ein sehr prächtiger Bucheinband gewesen sein.

Goldschmidt begründete seine Einordnung der Tafeln von Genoels-Elderen, die bislang dem insularen oder nordfranzösischen Bereich zugeordnet worden waren, mit ihrer Nähe zu Frühwerken der mit den Elfenbeinen eng zusammenhängenden Handschriftengruppe, für die der Name »Adagruppe« ursprünglich geprägt worden war, so mit motivlicher und angeblicher stilistischer Verwandtschaft zu den Miniaturen des Godescalc-Evangelistars, wobei ihm die offensichtlichen stilistischen Unterschiede zu den Elfenbeinen der Kerngruppe durchaus bewusst waren. Ausschlaggebend war für ihn aber wohl die ikonographische Nähe des nach Psalm 90 (91), 13 über Aspis und Basilisk schreitenden, Löwen und Drachen zertretenden Christus Victor zu dem ganz entsprechend dargestellten Christus auf dem Elfenbein in der Bodleian Library zu Oxford (Abb. 2)³, einem zum Kern der Gruppe gehörenden Stück, bei dem nur die im glei-

¹ Adolph Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert, Bd. 1. Berlin 1914; Nachdruck Berlin und Oxford 1969. — Rainer Kahsnitz: Die Elfenbeinskulpturen der Adagruppe. Hundert Jahre nach Adolph Goldschmidt. Versuch einer Bilanz der Forschung zu den Elfenbeinen Goldschmidt I, 1–39. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 64 (2010), S. 9–172 (erschienen 2011).

² Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire; 1865 aus St. Martin in Genoels-Elderen bei Tongeren erworben. Goldschmidt (Anm. 1), S. 6–9, Nr. 1–2. — Kahsnitz (Anm. 1), S. 122–124, Nr. 19.

³ Goldschmidt (Anm. 1), Nr. 5. — Kahsnitz (Anm. 1), S. 40–44, Nr. 2.



1a. Elfenbeintafeln von Genoels-Elderen,
Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Christus Victor



1b. Elfenbeintafeln von Genoels-Elderen,
Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Verkündigung und Heimsuchung



2. Elfenbeinbuchdeckel mit Christus Victor. Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 176

chen Psalm unmittelbar vorher zum Schutz des Siegers aufgerufenen Engel fehlen. Zu seiner Einordnung bewegt war Goldschmidt aber offenbar auch wegen der in Genoels-Elderen, bei aller Flachheit und Geradlinigkeit des Reliefs, doch deutlich durchscheinenden antikischen Elemente der Figurengestaltung; er erwähnt ausdrücklich »die durchgedrückten Waden der Figuren« als »Rest der antiken Spielbeinstellung«. Die vereinfachte lineare Zeichnung gehe an Naturalismus weit über das Irische hinaus (so Goldschmidt gegen ältere Einordnungen der Tafeln in die insulare Kunst).

Diese kühne und problematische, weil bezüglich des Stils nicht überzeugende Vereinnahmung in die Werkgruppe, die wir heute als Hofschule Karls des Großen bezeichnen, wurde alsbald zurückgewiesen durch Wilhelm Köhler, der 1923 die Tafeln von Genoels-Elderen wieder dem insularen Bereich, genauer Northumbrien und dem Umkreis des Lindisfarne-Evangeliiars (und damit dem 7. Jahrhundert) zuwies⁴. Doch auch Köhlers stilkritisch begründete Meinung fand keine ungeteilte Zustimmung, obwohl Bernhard Bischoff 1963 angeblich zwingende epigraphische Argumente für eine vorkarolingische Entstehung in Northumbrien vortrug⁵. Zunehmend trat nun aber auch die nicht zu leugnende, vorwiegend über Italien vermittelte antikische Komponente der Ikonographie wie auch des Stils ins Zentrum des Interesses⁶. Die Erzeugnisse kontinentaler, von insularen Missionaren gegründeter und besiedelter Klöster, vor allem solcher im südostdeutsch-bayerischen Bereich mit ihrer nachweislichen Nähe zur insularen Kunst wie zu Norditalien, wurden wiederholt zum Vergleich mit Genoels-Elderen herangezogen, so besonders der Tassilo-Kelch (Abb. 3) und der Psalter von Kloster Mondsee in Montpellier (Abb. 4). Carol Neuman de Vegvar hat 1990 in einer ausführlichen, aber nicht fehlerfreien Studie die Argumente für diesen Ansatz

⁴ Wilhelm Köhler: Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien. In: Belgische Kunstdenkmäler. Hrsg. von Paul Clemen. München 1923, Bd. 1, S. 1–26 (S. 3–4 mit Taf. 1).

⁵ Bernhard Bischoff: Kreuz und Buch im Frühmittelalter in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista. In: Bibliotheca docet. Festgabe für Carl Wehmer. Hrsg. von Siegfried Joost. Amsterdam 1963, S. 19–34; wieder abgedruckt in: Ders.: Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte, Bd. 2. Stuttgart 1967, S. 284–303 (S. 296–297 mit Anm. 64–65).

⁶ Bemerkenswert hierzu Wolfgang Fritz Volbach: Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Römisch-germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte, Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer, Bd. 7). 3. Aufl. Mainz 1976, der die Tafeln von Genoels-Elderen in den mittelalterlichen Anhang seines Katalogs (Nr. 217) aufnimmt, weil sie »gute Kopien nach antiken Vorbildern darstellen« (S. 129). Trotzdem nimmt er eine Entstehung in England als bewiesen an.



3. Tassilo-Kelch, Christus. Kremsmünster

dargelegt⁷. Rainer Kahsnitz neigt dieser Meinung zu, der er auch bezüglich der Datierung »etwa 770/80« folgt; er lässt die Entscheidung zwischen »Northumbrien oder insulares Missionszentrum auf dem Kontinent (Salzburg?)« aber offen. Hermann Fillitz jedoch, der schon seit Jahrzehnten immer wieder wichtige Beiträge zu Elfenbeinen der Karolingerzeit geliefert hatte, urteilt in seiner Rezension zu Kahsnitz' Aufsatz über die Einordnung »in den Bereich der Salzburger Kunst der Zeit des Herzogs Tassilo« mit unverblümter Deutlichkeit: »Tatsächlich aber gibt es in diesem Bereich kein einziges Beispiel, das eine Zu-



4. Psalter von Kloster Mondsee, Christus. Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Ms. 409, fol. 2v

ordnung des Diptychons von Genoels-Elderen in dieses Umfeld rechtfertigen könnte⁸. Und er hat recht; die für diese Kunst typischen, weich gerundeten, leicht gequollenen Formen der menschlichen Figur haben nichts mit der Geradlinigkeit und spitzigen Hartkantigkeit unserer Elfenbeintafeln zu tun. Mit der Flechtbandornamentik der Rahmen lässt sich nicht argu-

⁷ Carol L. Neuman de Vegvar: The Origin of the Genoels-Elderen Ivories. In: *Gesta*, Bd. 29 (1990), S. 8–24.

⁸ Hermann Fillitz. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 78 (2015), S. 314–319 (314).



5. Gregor-Homilien, Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. CXLVIII/8, fol. 7v: Petrus mit Stifter



6. Gregor-Homilien, Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. CXLVIII/8, fol. 8r: Christus

mentieren; die gleichen Motive wie in Genoels-Elderen finden sich allenthalben, im insularen Bereich wie auf dem Kontinent nördlich und südlich der Alpen, wie auch in den Handschriften der Hofschule Karls des Großen.

Die Kritik muss aber auch auf andere, schon früher und bis heute vorgebrachte Zuordnungen ausgedehnt werden. Tatsache ist, dass keiner der bisher in der Forschung diskutierten Stilvergleiche zur Gestaltung menschlicher Figuren mit den Tafeln von Genoels-Elderen wirklich zutrifft! Weder die von Köhler zitierten Evangelisten des Lindisfarne-Evangeliars noch andere herangezogene Objekte oder »Stilgruppen« bieten überzeugende Anknüpfungspunkte. Es gibt jedoch eine Ausnahme, die offenbar – zu zögernd vorgestellt – nicht ins Bewusstsein der Forschung gelangte: John Beckwith wies 1972 im ausführlichen Einlei-

tungstext seines Buchs über »Ivory Carvings in Early Medieval England« auf die »Mediterranean heritage« der auch von ihm aus paläographischen Gründen einer northumbrischen Werkstatt zugewiesenen Tafeln von Genoels-Elderen hin⁹. Dabei erkannte er aber zugleich die enge Ähnlichkeit im »treatment of form and drapery« mit einer italienischen Buchmalerei der Epoche, nämlich dem doppelseitigen Widmungsbild und der Gregor-Miniatur in einer Handschrift der Evangelien-Homilien Gregors des Großen in Vercelli (Abb. 5–7)¹⁰, die damals noch nach Nonantola lokalisiert und um 800 datiert wurde. In seinem Katalog-

⁹ John Beckwith: *Ivory Carvings in Early Medieval England*. London 1972, S. 20–22, 118, Nr. 3.

¹⁰ Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. CXLVIII/8. Gute Farbabb. schon bei Jean Hubert, Jean Porcher, *W(olfgang)*