

ZEITSCHRIFT
DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT



BAND 72/73 2018/2019

ZEITSCHRIFT
DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

BAND 72/73 BERLIN 2018/2019

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

Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft e.V.
Jebensstraße 2, 10623 Berlin

Schriftleitung: Wolfgang Augustyn und Dorothee Kemper
Herstellung und Gestaltung: M&S Hawemann
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
© 2021 by Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin
Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin
Printed in Germany
ISBN 978-3-87157-255-5 ISSN 0044-2135

INHALT

Band 72/73 (2018/19)

Vorwort		7
Aufsätze:		
Rainer Kahsnitz	Goldschmidt Addenda, Teil II. Nachträge zu den Bänden II–IV des Elfenbeincorpus von Adolph Goldschmidt	9
Dorothea und Peter Diemer	Zwei Throne Karls des Kahlen? Zu Ikonographie, Erhaltungszustand und Rekonstruktion der »Cathedra Petri«	137
Klaus Endemann	»...zusammengeflickt, nicht dumm, aber toll« – Fragen zu langobardischen Bauten und ihrem Einfluss auf die frühkarolingische Architektur	171
Lothar Lambacher	Die Mühlhäuser Pyxis Eine neu identifizierte ›siculo-arabische‹ Elfenbeinarbeit – Befunde und Bemerkungen	209
Jochen Hermann Vennebusch	Neusemantisierungen im liturgischen Gebrauch. Performative Dimensionen mittelalterlicher sakraler Ausstattungsobjekte	227
Gia Toussaint	Das Festtagevangelistar im Plenar Ottos des Milden und ein unbeachteter Sachsenspiegel	249
Jakub Adamski	Reliquienkult und architektonischer Rahmen im Deutschordensstaat in Preußen. Über das besondere Nutzungsprogramm der gotischen Pfarrkirche in Strasburg (Brodnica)	275
Jan Friedrich Richter	Bernt Notke – revisited	297
Assaf Pinkus	Verkörperte Imagination, imaginierte Körper. Die Martyrien des hl. Bartholomäus und der hl. Katharina in der rheinischen Kunst des Spätmittelalters	347
Katrin Dyballa	Wiederentdeckt: Die Marienkrönung von Georg Pencz	371

Nachrufe:

Thomas Noll	Nachruf auf Karl Arndt (22. August 1929 – 10. September 2018)	387
Eberhard König	Nachruf auf Reiner Haussherr (15. März 1937 – 6. Oktober 2018)	394
Lothar Lambacher	Nachruf auf Theo Jülich (14. September 1956 – 20. Januar 2018)	402
Julien Chapuis	Nachruf auf Hartmut Krohm (21. Juli 1940 – 12. Juli 2018)	405
Bettina Seyderhelm	Nachruf auf Renate Kroos (24. Januar 1931 – 9. Oktober 2017)	407
Harald Wolter-von dem Knesebeck	Nachruf auf Thomas Labusiak (7. April 1970 – 22. Juli 2017)	412
Rainer Kahsnitz	Nachruf auf Ursula Nilgen (5. Februar 1931 – 20. Dezember 2018)	415
Helmut Börsch-Supan	Nachruf auf Gottfried Riemann (1. Oktober 1931 – 25. Juli 2019)	420
Wolfgang Augustyn	Nachruf auf Willibald Sauerländer (29. Februar 1924 – 18. April 2018)	425
Lorenz Seelig	Nachruf auf Peter Volk (10. November 1937 – 11. April 2016)	430
Die Zeitschriftenbeiträge 2008–2019 Register nach Autorinnen und Autoren		435
Die Autorinnen und Autoren des Bandes		442

Vorwort

Band 72 (2018) und 73 (2019) der Zeitschrift erscheinen gemeinsam, zusammengefasst als Doppelband. Der erste Beitrag stammt von Rainer Kahsnitz, der vor Jahren die Aufgabe übernommen hatte, jene Elfenbeinarbeiten des Mittelalters zusammenzustellen, die nach dem Erscheinen der Bände II – IV des vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft herausgegebenen Corpus von Adolph Goldschmidt bekannt wurden. Der erste Teil dieser Nachträge erschien in Band 68 (2014). Daran schließt nun Teil II mit weiteren romanischen Arbeiten sowie den Elfenbeinen des 8. bis 11. Jahrhunderts aus England und Skandinavien, Spanien und Italien an, so dass damit die im Corpuswerk von Adolph Goldschmidt noch nicht berücksichtigten Werke gesammelt vorliegen.

Neue Beobachtungen zu einem der berühmten karolingischen Elfenbeinwerke, der sog. Cathedra Petri, stellen Dorothea und Peter Diemer vor, die sich mit Ikonographie und Materialität dieses in seiner barocken Hülle verborgenen und 1968–1974 erstmals eingehend untersuchten Werks beschäftigen und Schlussfolgerungen zu seiner Funktion und eine neue Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands vorschlagen.

Klaus Endemann geht der immer wieder diskutierten Frage nach, ob in der nachantiken Architektur der Langobarden aus der Antike tradierte technische Erfahrungen und Kenntnisse angewandt wurden: eine These, der er mit einer Analyse der Mauertechnik etwa des sog. Tempietto longobardo in Cividale oder Bauten in Benevent und Salerno widerspricht.

Lothar Lambacher stellt mit der Mühlhäuser Pyxis aus dem 12. Jahrhundert eine der Elfenbeinarbeiten vor, die traditionell mit dem Herkunftsnamen »sikulorabisch« belegt werden, da man ihre künstlerische

Herkunft nicht näher eingrenzen kann. Der Verfasser erläutert an diesem Beispiel, dass bei künftigen Klassifizierungsversuchen signifikante technische Befunde, Beschläge und die Art der Bemalung stärker berücksichtigt werden sollten.

Der Beitrag von Jochen Hermann Vennebusch behandelt anhand mehrerer Ausstattungsobjekte im sakralen Gebrauch, wie durch deren liturgische Verwendung und damit ihre performative Funktion neue Sinnbezüge zustandekommen. Exemplarisch dafür stehen ein Rauchfass des 12. Jahrhunderts und mehrere Retabel mit einem eucharistischen Bildprogramm.

Gia Toussaint und Beate Braun-Niehr rücken eine unter dem Welfenherzog Otto dem Milde für St. Blasius in Braunschweig angefertigte Handschrift mit einem Festtagevangeliar und eine wenig bekannte Handschrift des Sachsenspiegels aus dem frühen 14. Jahrhundert in den Blick, zwei Zeugnisse für die nur in einzelnen Beispielen erhaltene, qualitätvolle Buchmalerei des späteren Mittelalters in Niedersachsen.

Wenig bekannt ist das Reliquienkreuz mit Emails aus der Spätgotik, das einst in Strasburg/Brodnica, einer Kirche des Deutschen Ordens im ehemaligen Gebiet des Deutschen Ordens, verehrt wurde und das sich im Domschatz von Sandomir/Sandomierz befindet. Jakub Adamski stellt dieses Kreuz vor und erläutert Verehrungsgeschichte und öffentliche Präsentation, für die auch der Kirchenbau entsprechend gerüstet worden war.

Jan Friedrich Richter widmet sich in seinem Beitrag einem Künstler, dessen vielfältiges, im ganzen Ostseeraum belegtes Werk immer wieder Anlass zu kontroversen Diskussionen bot und bietet: Bernt Notke. Man weiß, dass er und Mitarbeiter aus seiner

Werkstatt in Lübeck, aber auch in Aarhus, Reval oder Stockholm für bedeutende und einflussreiche Auftraggeber tätig waren. Darüber, wie dabei die Rolle Notkes einzuschätzen sei – ob nur als die eines Unternehmers oder auch als eines den Stil bestimmenden Meisters –, ist seit längerem umstritten. Diskutiert wird auch über die stilistische Prägung mancher Notke zugeschriebener Werke, ebenso über die Anteile seiner Mitarbeiter; so zweifelte man auch an der Urheberchaft der großen Stockholmer Skulpturengruppe. Der Beitrag von J. F. Richter resümiert verschiedene Aspekte der Diskussion über Notke, zum Lübecker Totentanz, zur Triumphkreuzgruppe in Lübeck, weist auf stilistische Unterschiede, die additive Vielfalt und Heterogenität hin, die an den Notke zugeschriebenen Retabeln zu konstatieren ist.

Assaf Pinkus stellt die Ergebnisse eines von der Israel Science Foundation (ISF) geförderten Forschungsprojekts vor. Er fragt, wie man die dramatische Wiedergabe von Folter und Qual erklären kann, die gerade in der Kunst des Spätmittelalters häufig die Schilderungen von Heiligenmartyrien begleitet. Exemplarisch

behandelt er Darstellungen des hl. Bartholomäus und der hl. Katharina, zweier Heiliger, die der Überlieferung nach auf grausame Weise umkamen. Eine seit dem 14. Jahrhundert veränderte Einstellung zum Körper, die sich aus einer neuen Bewertung der Verfügung über diesen ergab, ließ die grausamen Tötungen der Heiligen in einem neuen Licht erscheinen, verlieh ihnen in der Wahrnehmung der Betrachter Gewicht, das über eine geistliche Imagination hinausging.

Im letzten Beitrag stellt Katrin Dyballa ein wiederentdecktes Gemälde von Georg Pencz vor, dessen nach Polen gelangtes Bild mit der »Marienkönung«, ein frühes Werk der Zeit um 1530, zugleich ein Beispiel für die Rezeption Albrecht Dürers durch den Künstler ist. Wegen der in Nürnberg eingeführten Reformation war dieses Bild wohl nicht für einen Standort in der Reichsstadt bestimmt, sondern möglicherweise als Epitaph von einem Auftraggeber in Krakau mit Kontakten nach Nürnberg bestellt und später vom einstigen Anbringungsort entfernt worden.

Wolfgang Augustyn

Goldschmidt Addenda, Teil II

Nachträge zu den Bänden II–IV des Elfenbeincorpus von Adolph Goldschmidt¹

Romanische Elfenbeinarbeiten, Fortsetzung



94. Queen Bertha's Comb

Kamm mit Tieren in Medaillons

Frankreich (Reims ?), Ende 10. Jahrh., Inschrift
Anfang 17. Jahrh.

London, The British Museum, Inv. Nr. 1916,0403.1 (olim MLA 1916–4.3.1). Vor 1641 in der Sammlung des Thomas Earl of Arundel, 1720 durch den 10. Earl of Stafford an Edward Harley, den 2. Earl of Oxford verkauft; danach bei dessen Tochter, der Duchess von Portland; 1786 von Horace Walpole erworben, 1842 von Strawberry Hill verkauft; 1916 an das Britische Museum geschenkt. Weiteres zur Provenienz bei Wainwright 1992, l. c.

Elfenbein, 10,65 × 11,4 × 1,84 cm

Doppelkamm mit unterschiedlich starken Zähnen auf den beiden Seiten. Im querrechteckigen Mittelfeld drei Medaillons mit springenden Tieren, fast freiplas-

tisch vor stehen gebliebener Grundfläche herausgearbeitet. Auf der einen Seite links Löwe (?), in der Mitte ein Greif, rechts zwei kämpfende Steinböcke; auf der anderen Seite links Raubtier schlägt ein Tier mit langen Ohren, in der Mitte Adler über Hase (?), Köpfe abgebrochen, Löwe auf einem gehörnten Tier (Rind); die Medaillons von kleinen Zierkreisen gerahmt. Schmale Ranke in den seitlichen Randstreifen. In archaisierender angelsächsischer Schrift wohl des 17. Jahrh. auf der äußeren Zahnwange die spätestens für 1720 durch den Bibliothekar Arundels bezeugte Inschrift: »Missū fuit pecten hoc a Gregorio papa ad Berth Regin«. Gemeint sind Papst Gregor der Große (590–604) und

¹ Teil I der Goldschmidt Addenda mit den Nachträgen 1–93 in Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 68 (2014), erschienen 2017, S. 9–78.

Bertha, die christliche Gemahlin des heidnischen Königs von Kent Ethelbert (gest. vor 616). Ein Aquarell der 1730er Jahre von George Vertue zeigt bereits beide Seiten und die Inschrift (abg. Wainwright 1992, l. c., Abb. 4).

Der Kamm galt bis zu den Forschungen von Clive Wainwright wegen seiner Inschrift allgemein als Fälschung. Gefälscht ist jedoch nur die Inschrift des früh berühmten Stückes. Später ohne weitere Begründung dem 12. Jahrh. zugewiesen. Die Medaillons mit den springenden Tieren in den charakteristischen Rahmungen finden jedoch ihre engsten Parallelen im Knauf des Bischofsstabes aus dem Grab des Adalbero von Reims aus den Jahren 969–989 (Kahsnitz, Addenda 2014, Nr. 27 mit Abb.). Denselben Formcharakter vertritt der (ursprünglich nicht zugehörige) Knauf des sog. Stabes des Ivo von Chartres im Bargello in Florenz mit Engelfiguren in schlecht erhaltenen Medaillons (Goldschmidt IV,42; *Avori del Bargello* 2018, Kat. V,8 mit 6 Abb. auf S. 123). Im Gesamtcharakter, wenn auch nicht in den figürlichen Details ist auch der Kamm aus dem Schatz von Saint-Orens im Museum in Auch zu nennen (Kahsnitz, Addenda 2014, Nr. 49).

Lit.: Proceedings of the Society of Antiquaries of London, 2. Serie, Bd. 28 (1916), S. 168–171 (damals als Fälschung angesehen). — English Romanesque Art, Ausst.-Kat. London 1984, Kat. Nr. 496 (Thomas Cocke: 12. Jahrh.?) mit Abb. — Fake? The Art of deception. Hrsg. von Mark Jones. Ausst.-Kat. The British Museum London 1990, S. 152–153 und Kat. Nr. 156 (Clive Wainwright: Kamm 12. Jahrh.; ausführlich zur Inschrift) mit Abb. — Clive Wainwright: The Importance of Provenance. Rehabilitated Fakes: In: Why fakes matter. Essays on problems of authenticity. Hrsg. von Mark Jones. London 1992, S. 174–183 (ausführlich zu Inschrift und Provenienz, mit Abb. 2–4). — Schmidt, *Elfenbeinkämme* 2010, S. 65–66 (Köln[?], 12. Jahrh.), Kat. Nr. 14 mit Abb. 14a–c.

95. Siegel-Typar Bischof Fulcos von Amiens

Amiens, 3. Viertel 10. oder 1. Viertel 11. Jahrh.

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. Φ 27; erworben 1874 mit der Sammlung Basilewski. Im 19. Jahrh. angeblich in der Somme in Amiens gefunden
Elfenbein (?), Dm 4,5 cm

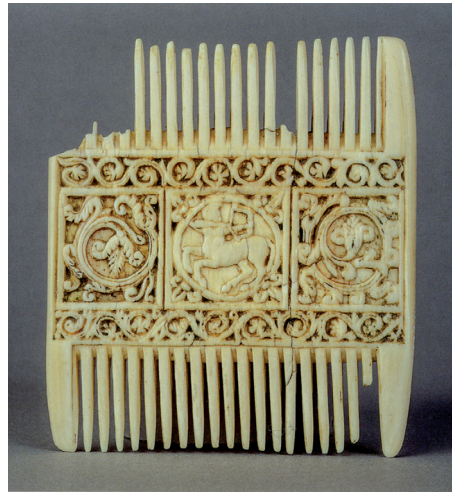
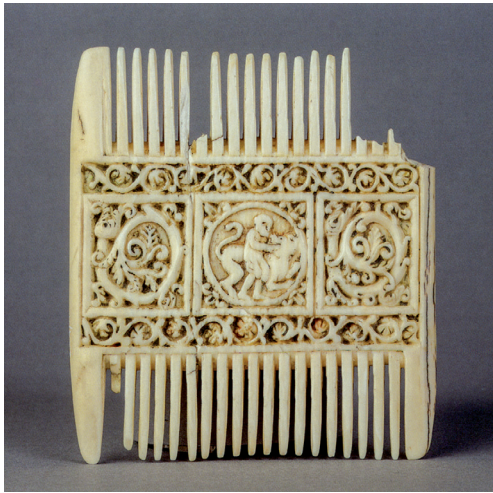


Runde Scheibe mit kleiner Handhabe am oberen Rand, beidseitig beschnitzt, zunächst als Siegel des Archidiakons, dann nach der Erhebung zur Bischofswürde als das des Bischofs Fulco ausgearbeit. Im Rund, ohne Begrenzung zur Umschrift, frontale Büste mit großer Tonsur in geistlicher Gewandung. Umschrift. + SIGILLVM FVLCONIS ARCHIDIACONI. Auf der Rückseite kleinere weniger plastisch ausgebildete, sonst aber ähnliche Büste eines Geistlichen mit Bischofsstab in der linken Hand und der umlaufenden, nur durch einen Höhenunterschied abgesetzten Umschrift + SIGILLVM FULCONIS EPISCOPI. Aus Amiens sind aus der möglichen Entstehungszeit zwei Bischöfe mit dem Namen Fulco bekannt: 993–1030 und 1030–1058. Das Siegel muss zunächst in einer der Bischofszeit vorausgehenden Zeit Fulcos als Archidiakon entstanden und später entsprechend umgearbeitet worden sein. Die Darstellung in Form von Büsten ist bei den ältesten bekannten Siegeln hoher Geistlicher, insbesondere von Bischöfen, bis ins frühe 12. Jahrh. die übliche Form. Alfred Darcel: *Collection Basilewski. Catalogue raisonné*. Paris 1874, Nr. 75. — Westwood, *fictile ivories* 1876, S. 406. — Goldschmidt IV,56 (bloße Erwähnung). — T(imothy) A. Heslop: English seals from the mid ninth century to 1100. In: *Journal of the British Archaeological Association*, Bd. 133 (1980), S. 1–16 (8) mit Abb. IVD. — Kryzhanovskaya, *Kat. Ermitage, St. Petersburg* 2014, Kat. Nr. 26 mit weiterer Lit. und Farbabb. beider Seiten.

96. Kamm

Rheinisch (Köln) ?, 2. Hälfte 12. Jahrh. (?)

Turin, Museo Civico d'arte antica, Inv.-Nr. 124/AV; erw. 1935 von dem Antiquar Pietro Accorsi in Turin
Elfenbein, 6,7 × 6,7 × 0,75 cm



Doppelseitiger Kamm mit gleich starken Zähnen auf beiden Seiten; oben eine seitliche Wange und fünf Zähne, unten ein Zahn ausgebrochen. Breiter Mittelstreifen, oben und unten durch eine schmale Leiste mit Wellenranke gerahmt, jede Rundung mit einem Blatt gefüllt. Darunter drei hochrechteckige Felder, die seitlichen jeweils mit einer von Blättern gefüllten Rankenvolute. Im mittleren Feld auf der einen Seite Samson mit dem Löwen, auf der anderen ein Bogen schießender, sich nach rückwärts umwendender Kentaur (Sternbild des Sagittarius). Die Motive wirken wie aus anderem Vorbild übernommen und additiv auf den Kamm appliziert. Dass die Mittelstreifen in die seitlichen Wangen eingreifen, begegnet auch sonst; ungewöhnlich aber, dass er hier die ganze Breite der Wangen einnimmt. Fabrizio Crivello hat den Kamm mit dem kölnischen Relief einer Kastenrückseite mit Tieren in Volutenranke im Victoria & Albert Museum (Goldschmidt III, 152) verglichen, der jedoch bei stärkerer Plastizität und größerer Klarheit der Komposition die von den Rankenstengeln unterschiedenen vegetabil naturalistischen Blattendungen fehlen. Im Vergleich zu der blätterreichen Volutenranke auf dem kölnischen Kamm im Rheinischen Landesmuseum Bonn (Goldschmidt III, 150), dem letztlich die von Akanthusblättern gefüllte Wellenranke auf dem Tragaltar in Namur (Goldschmidt II, 61) zugrunde liegt, bleibt die künstlerische Qualität des Turiner Kammes deutlich zurück. Eine Entstehung in nach-

mittelalterlicher Zeit scheint nicht ausgeschlossen; vgl. dazu den Kamm des 19. Jahrh. mit christologischen Szenen im Louvre: Gaborit-Chopin, *Kat. Louvre* 2004, Nr. 294.

Luigi Mallé: *Smalti, avori del Museo d'arte antica. Catalogo a cura del Museo Civico di Torino*. Turin 1969, Nr. 112 (Italia meridionale?, 11.–12. Jahrh.) mit Abb. — Simonetta Castronovo, Fabrizio Crivello, Michele Tomasi: *Collezione del Museo Civico d'arte antica di Torino. Avori medievali*. Savigliano 2016, S. 61f., Nr. 1 (Fabrizio Crivello) mit Farbabb.

97. Kamm von der Holsterburg

Westdeutschland (?), 12.–Mitte 13. Jahrh.

Münster, Landesamt Westfalen-Lippe, Archäologie in Westfalen

Elfenbein (?), Breite 7,5 cm, Höhe des erhaltenen Fragmentes 6,4 cm; gefunden 2017 bei Ausgrabungen in der Ruine der Holsterburg bei Warburg, Westfalen. Die 1191 zum erstenmal erwähnte Burg der Herrn von Berkule, später auch nach dem in der Nähe gelegenen Dorf von Holthusen genannt, wurde 1294 im Kampf mit der Stadt Warburg endgültig zerstört; der Kamm muss aus der Zeit davor stammen. Die Fundumstände beweisen eindeutig die Herkunft aus ritterlich profanem Zusammenhang, was bei der üblich gewordenen Bezeichnung solcher Stücke als liturgische Kämmen von erhellender Eindeutigkeit ist. Von Interesse in diesem Zusammenhang ist auch, dass die



Ausgräber den hohen Rang der achteckigen Burganlage mit der überragenden Qualität des Mauerwerkes und der großen Heizungsanlage betont haben, was auf einen gehobenen Lebensstandard der dort lebenden Herren verweist.

Doppelseitiger Kamm mit ungleich starken Zähnen, zum Teil ausgebrochen; die Seite mit den kleineren und dichten Zähnen fast ganz verloren. Im quereckigen Mittelfeld der einen Seite jagt ein Hund einen Hasen; auf der anderen Seite zwei sich auf einander zu bewegende Pfauen; einer blickt zurück. Gegenständige Pfauen, meist aus einem Kantharos trinkend, sind ein beliebtes Motiv auf Kämmen dieser Art und galten wegen der angeblichen Unverweslichkeit des Pfauenfleisches als Symbole ewigen oder doch langen Lebens (vgl. Kat. 214). Mehrere Kämmen mit verschiedenen Vögeln, die entweder gegenständig angeordnet sind oder sich auf einander zu bewegen, sind in Korinth in der Ruine einer offenbar Elfenbeinkämme herstellenden Werkstatt, die sich ins 10. Jahrhundert datieren lässt, gefunden worden, aber als Import aus dem Osten auch in Skandinavien belegt. (Mats Rosland: Brosamen vom Tisch des Reichen. Byzantinische Funde aus Lund und Sigtuna, ca. 980–1250. In: Rom und Byzanz im Norden. Mission und Glaubenswechsel im Ostseeraum während des 8.–14. Jahrhunderts. Hrsg. von Michael Müller-Wille. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1997, Heft 3, Bd. II. Mainz und Stuttgart

1997, S. 325–388 [338–357]). Die wenig traditionelle Art der Darstellung und die Frische, vor allem der Jagdszene, kennzeichnen den Kamm von der Holsterburg jedoch als westliche Arbeit.

Hans-Werner Peine und Kim Wegener: Die Holsterburg bei Warburg. Zeugnis von Innovation und Konflikt. In: *Bewegte Zeiten. Archäologie in Deutschland*. Ausstellung im Gropiusbau Berlin 2018/19. Petersberg 2018, S. 410–411 mit Farbabb. 2.

98. Himmelfahrt Christi

Isle-de-France oder Nordfrankreich (?), um 1160
London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. A.15–1955; erw. 1955 in Paris von Dr. M. R. Allard; angeblich »seit unvordenklichen Zeiten« in Familienbesitz seiner Frau

Elfenbein, Augen schwarz eingesetzt, 13,7 × 7,4 × 7,6 cm
Christus steigt, mit einem langen Kreuzstab in der linken Hand, von zwei schwebenden Engeln begleitet, mit hochgezogenem linken Knie zum Himmel empor und ergreift mit der Rechten die ihm entgegenkommende große Hand des Vaters. Dreizehn unregelmäßige Knäuel deuten auf dem oberen Rahmen des Reliefs die Wolken des Himmels an. Unten stehen Maria und in zwei Reihen elf Apostel in deutlich symmetrischer Anordnung und blicken in lebhafter Bewegung zum Himmel auf, der mittlere der oberen Reihe mit ausgebreiteten Händen im Orantengestus; auch die beiden seitlichen ragen aus der Reihe der Apostel heraus. Trotz klassischer Figurenbildung in großzügiger Man-



teldrapierung bei den beiden Aposteln rechts und links der Gottesmutter wirken ihre Gesichter grob und wie zufällig geschnitzt. Die Gruppierung dieser heftig gestikulierenden Apostel dürfte letztlich byzantinischen Vorlagen nach Art des Stuttgarter Kästchens (Goldschmidt-Weitzmann VI,24) verpflichtet sein, mag aber auch durch karolingische oder ottonische Vorbilder nach Art von Goldschmidt I,87, 90, 131, 140, II,75 angeregt worden sein. Die Darstellung des einen Berg hinaufsteigenden und sich an der Hand des Vaters zum Himmel schwingen-

den Christus begegnet bereits in der spätantiken Kunst seit der Reiderschen Tafel (Volbach 110) und war in der karolingischen und ottonischen Ikonographie die maßgebende Bildform dieser Szene. Das späteste englische Beispiel zeigt in den Jahren 971–984 das Aethelwold-Benedictionale, British Library, Add. Ms. 49 598, fol. 64v (Deshman 1995, S. 58–62 und Taf. 25). Für die englische Kunst ist seitdem der Bildtyp des sog. »disappearing Christ« charakteristisch, der freilich gelegentlich auch auf dem Kontinent aufgegriffen worden ist: Christus entschwebt in den Himmel; im Wolkenrand sind nur noch seine Füße und der untere Gewandsaum sichtbar (vgl. Nr. 155). Im 12. Jahrhundert herrscht in Frankreich und auch sonst auf dem Kontinent eine Formulierung vor, bei der Christus in einer Mandorla frontal zum Himmel schwebt, häufig von Engeln begleitet oder gelegentlich auch wie in der älteren byzantinischen Tradition in einer von Engeln getragenen Mandorla. Das Hinaufsteigen in den Himmel wird nicht mehr thematisiert. Eines der spätesten Beispiele des aufsteigenden Christus zeigen ansatzweise noch zwei Reliefs der sog. gestichelten Kölner Elfenbeine aus der Mitte des 12. Jahrhs. im Victoria & Albert Museum (Goldschmidt III,5,7; Williamson, Kat. V & A 2012, Nr. 72–73 mit guter Abb.). Die Christusfigur ist, da der Berg nicht dargestellt ist, in ihrer gegenständlich nicht begründeten und deshalb unnatürlich wirkenden aufsteigenden Haltung offensichtlich durch ein kopienhaft übernommenes Vorbild geprägt. Solch archaisierender Rückgriff auf ältere karolingisch-ottonische Formulierungen scheint in der Entstehungszeit unseres Reliefs in der englischen wie in der französischen Kunst ohne Parallele.

Der linke der neben Christus schwebenden Engel hält in seiner erhobenen linken, von der rechten gestützten Hand einen schwer deutbaren Gegenstand, der an eine mit Trauben gefüllte Vase denken lässt. Die Deutung als feurige Fackel (so Beckwith) liegt allenfalls vom Thema des Reliefs nahe, aber nicht von der konkreten Wiedergabe des Gegenstandes. Fackeltragende Engel sind in der Ikonographie der Himmelfahrt Christi sonst unbekannt.

Das Relief galt lange Zeit als englische Arbeit. Für die lebhaft bewegten Apostel ist seit Bekanntwerden eine stilistische Nähe zu den Figuren an St Nicholas

Crozier beobachtet worden, dessen traditionell englische Herkunft neuerdings freilich auch bezweifelt wird (Goldschmidt IV,32 und Williamson, Kat. V & A 2010, Nr. 83 mit guter Abb.; zahlreiche gute Detailabb. bei William S. A. Dale: An English crosier of the transitional period. In: *The Art Bulletin*, Bd. 38, 1956, S. 137–141 mit Abb. 1–19). Ähnlichkeiten gibt es vor allem bei den Gesichtern. Spuren der typischen Manierismen des englischen »damp fold style« des 12. Jahrhunderts, die die gleichermaßen geschmeidige wie exaltierte Bewegung der Figuren und den Gewandstil an der Krümme noch nachhaltig prägen, sind freilich am Relief nicht mehr zu erkennen.

Für die elegant aufwärts schwebenden Engel und die fließende Gewandung des Herrn gewinnen dagegen neuerdings vorgeschlagene Vergleiche mit nordfranzösischer Skulptur, namentlich aus der Tradition der Chartreser Westportale, an Bedeutung. Vor allem die Engel zeigen jene edle und gebändigte Natürlichkeit, die ihre engste Entsprechung in den beiden seitlichen Tympana in Chartres finden, namentlich bei den neben der thronenden Gottesmutter und dem zum Himmel auffahrenden Christus Weihrauch spendenden oder sich huldigend neigenden Engeln. Eine Entstehung des Elfenbeinreliefs in der Isle de France oder in Nordfrankreich ist deshalb in Erwägung zu ziehen, auch wenn von dort andere Elfenbeinschnitzereien dieser Zeit nicht bekannt sind.

John Beckwith: An Ivory Relief of the Ascension. In: *Burlington Magazine*, Bd. 98 (1965), S. 118–120 (England, 1170–80) mit Abb. — *The Year 1200*, Ausst.-Kat. New York 1970, Nr. 58 (Konrad Hoffmann: England, um 1180) mit Abb. — Willibald Sauerländer: Besprechung der Ausst., in: *The Art Bulletin*, Bd. 53 (1971), S. 508–516 (512: Nordfrankreich?, um 1160). — Beckwith, *Ivory Carvings 1972*, Kat. Nr. 99 (Canterbury, um 1180) mit Abb. 179, 185. — Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst 1978*, bei Kat. 113 und 136 (vielleicht englisch, aber stark von der Kunst des Maasgebietes oder Nordfrankreichs beeinflusst, im Stil anders als St Nicholas Crozier). — Williamson, Kat. V & A 2010, Nr. 84 (Nordfrankreich oder Isle de-France, um 1160–70) mit Abb. (Vorder- u. Rückseite).



99. Christus vor Pilatus

Norddeutschland oder Skandinavien, 12. Jahrh. Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. Nr. MXLIa; erw. 1823 in Deutschland »mit anderen Sachen für das Oldnordisk Museum«.

Walrosszahn, H. 8 cm; Ränder links und oben ausgebrochen

Christus steht als ganze Figur frontal im Zentrum; links sitzt Pilatus mit einem langen Richterstab in der Hand; rechts, nur unvollständig erhalten, eine weitere stehende Figur. Möglicherweise ursprünglich Bestandteil einer Pax-Tafel (?) oder eines größeren Passionszyklus' im Rahmen eines kleinen Retabels.

Lieb Gott, *Elfenben* 1985, S. 46 und Abb. 39.

100. Drei stehende Apostel

Köln oder Hildesheim, um 1160–80

Walrosszahn, H. 8,2 cm

Neapel, Villa Floridiana, Museo Duca di Martina, angebracht an einem Tragaltar, Inv. Nr. 93, einem Pasticcio des 19. Jahrh., und zwar auf der Vorderseite zwischen maasländischen Emailplättchen der Zeit um 1160/70 mit den Büsten der Apostel Petrus und Matthäus. Erw. vor 1870 durch den Sammler Placido de Sangro, Duca di Martina († 1910).

Flache Figuren mit schmaler Rückplatte, jeweils aus einem Stück gearbeitet, in Tunica und Pallium, mit nackten Füßen auf einem steinernen Schottergrund stehend, vor der Brust ein geschlossenes Buch im Arm haltend. Großer Nimbus. Mittlere Frontalfigur mit auffallend großen Augen, Buckellocken und großer rechter Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen, die übrigen Finger eingeschlagen. Die beiden anderen seitlichen Apostel blicken zur Seite.

Aus derselben Serie von Apostelreliefs, aus der sechs weitere Platten auf einem Tragaltar derselben Machart und offensichtlich derselben Herkunft in der Er-



mitage in St. Petersburg angebracht sind (Inv. Nr. 168; Goldschmidt III, 81. — E. A. Lapkowskaya: *Ange wandte Kunst des Mittelalters in der Staatlichen Ermitage, Metallwerke*. Moskau 1971, Nr. 1, S. 31 mit Farbabb. — Budde, *Altare portatile* 1998, Nr. 69. — Kryshanovskaya, *Ermitage, St. Petersburg* 2014, Nr. 33 mit Farbabb.). Auf der Rückseite des Tragaltars in Neapel drei weitere Apostelfiguren, und zwar Kat. Nr. 101 und zwei aus Holz geschnitzte Figuren des 19. Jahrh. Stilistisch mit den Platten der sechs Apostel und zwei heiligen Frauen unbekannter Herkunft im Bayerischen Nationalmuseum München verwandt, Inv. Nr. MA 166–173; Goldschmidt III, 106–113. — Rudolf Berliner: *Bildwerke in Elfenbein, Knochen* (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. XIII,4). München 1926, Nr. 18–25 mit Taf. 5. Budde, *Altare portatile* 1998, Nr. 70. — Dietrich Kötzsche: *Ein wiedergewonnener Buchdeckel des 12. Jahrhunderts*. In: *Scrinium Berolinense*. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag. Berlin 2000, S. 113–127 (115) mit Abb. 6.

101. Stehender Apostel

Köln, um 1160–80

Walrosszahn, Körper und Trägerplatte aus zwei Stücken gearbeitet und verdübelt; H. 8,2 cm

Neapel, Villa Floridiana, Museo Duca di Martina, angebracht auf der Rückseite eines Tragaltars, Inv. Nr. 93, einem Pasticcio des 19. Jahrh. (vgl. Kat. 100.), und zwar als mittlere Figur der Rückseite zwischen maasländischen Emailplättchen der Apostel Paulus und Andreas der Zeit von 1160/70 sowie zwei seitlichen Apostelfiguren aus Holz, 19. Jahrh.; vom Sammler Placido de Sangro, Duca di Martina († 1910) erw. vor 1870.

Der Apostel hält in der linken Hand vor der Brust ein geschlossenes Buch. Über der bodenlangen Tunica trägt er ein Pallium, in der Taille um den Körper geschlungen, dort und an dem über den Arm fallenden Saum durch eine Perlsreihe verziert. V-förmige gratige Falten, sonst runde Formationen über dem linken Knie, über den Füßen weiche Stauffalte. Auffallend großer, hoher Kopf mit bis in die Stirn reichender Haarkappe und spitzem Bart, ohne Nimbus.

Offensichtlich aus einer anderen Serie als die drei Apostel der Vorderseite (Kat. Nr. 100); auch von deutlich besserer Qualität. Stilistisch verwandt mit einem stehenden Apostel aus Walrosszahn gleicher Größe im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr. KG 36:1 und einem zugehörigen Apostel im Kestner-Museum in Hannover, Inv. Nr. 415 (Kat. Nr. 102). Auffallend die charakteristische hohe Kopfform und die perlverzierten Säume; aber nicht zur selben Serie gehörig. Die gratige Faltenbildung weist auf den Stil der kölnischen Walrossfiguren des Kuppelreliquiars in London (Goldschmidt III,57).

Budde, *Altare portatile* 1998, Nr. 70. — Dietrich Kötzsche: *Ein wiedergewonnener Buchdeckel des 12. Jahrhunderts*. In: *Scrinium Berolinense*. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag. Berlin 2000, S. 113–127 (115) mit Abb. 5.

