

Gegensätze kirchlicher — aus der Gemeindestruktur hergeleiteter — Ansprüche und denkmalpflegerischer Forderungen deutlicher zu machen.

Die Frage des Juristen nach der Regelung des kirchlichen Mitwirkungsrechtes beim Vollzug des Denkmalschutzgesetzes war wohl zeitlich noch etwas zu früh gestellt und blieb ohne Antwort. In der Praxis geschieht die Mitwirkung ohnehin generell, und für die wenigen strittigen Fälle wollte man noch kein *Procedere* festlegen.

Der Vorschlag eines Museumsleiters, im kirchlichen Bereich nicht mehr genutzte Ausstattungsstücke, *Vasa sacra* und Paramente in kirchlichen Sammelstellen bzw. kirchlichen Museen vor unverständiger Vernachlässigung zu bewahren, kann aus denkmalpflegerischer Sicht nur bedingt akzeptiert werden. Es ist zunächst anzustreben, nach gründlicher Instandsetzung der Objekte den Gebrauch wieder zu aktivieren und die Museifizierung erst als *ultima ratio* vorzunehmen.

Abschließend hoben Vertreter der Kirchen die gute Zusammenarbeit mit den Angehörigen des Landesamtes für Denkmalpflege hervor und betonten auch, dort immer Verständnis für die kirchlichen Belange festgestellt zu haben. Die bisher gut verlaufenden Kontakte seien aber jetzt durch die Einschaltung des Landesamtes in den Vollzug des Denkmalschutzgesetzes und die dadurch hervorgerufene Überlastung der Referenten dieses Amtes gefährdet. Ferner seien die Kirchen auf eine finanzielle Unterstützung des Staates bei der Wahrnehmung ihrer denkmalpflegerischen Aufgaben angewiesen. Gegenwärtig stünden die staatlichen Leistungen noch in einem recht ungünstigen Verhältnis zu den Aufwendungen der Kirchen. An den Freistaat Bayern erging die Bitte, das Bayer. Landesamt für Denkmalpflege personell und finanziell in die Lage zu versetzen, seinen Aufgaben in dem notwendigen Umfang weiterhin nachkommen zu können.

Man stellte fest, es seien bei dem Kolloquium zwar eine Reihe grundlegender Fragen erörtert worden, doch bestehe sehr großes Interesse an der weiteren gemeinsamen Diskussion. Der Diskussionsleiter schloß die Veranstaltung mit der Einladung zu weiteren Aussprachen im gleichen Rahmen.

Hans Ramisch

REZENSIONEN

JOHN BECKWITH: *Ivory Carvings in Early Medieval England*. London (Harvey Miller & Medcalf) 1972, 168 S., 270 Abb.

John Beckwith hat in dem vorliegenden Buch die Entwicklung der englischen Elfenbeinskulptur von ihren ersten sicher faßbaren Beispielen im frühen Mittelalter bis zum Ende des 12. Jahrhunderts dargestellt und alle von ihm für England beanspruchten Objekte katalogmäßig erfaßt. Dem 1972 erschienenen Buch ist in diesem Sommer eine Ausstellung zu demselben Thema im Victoria & Albert Museum gefolgt, bei der es Beckwith gelang, fast alle wichtigen Beispiele der englischen Elfenbeinschnitzerei der angegebenen Epoche zu vereinigen. Bedauerlich war nur, daß die

italienischen Behörden sich nicht dazu entschließen konnten, die gewünschten Leihgaben aus dem Bargello in Florenz für diese Ausstellung freizugeben; denn die Gelegenheit, die englische Elfenbeinskulptur so geschlossen zu sehen, wird sich ja kaum allzu bald wiederholen. Der Eindruck der Ausstellung war gleichwohl überwältigend.

Schon 1926 hatte M. H. Longhurst der englischen Elfenbeinkunst eine zusammenfassende Darstellung gewidmet (*English Ivories*, London 1926). Seither hat nicht nur die Erforschung der Kunst des Mittelalters allgemein große Fortschritte gemacht, sondern es sind auch mehrere wichtige Arbeiten zu einzelnen Werken erschienen, und schließlich wurden noch zahlreiche neue Objekte bekannt. Nicht zuletzt ist eine der spektakulärsten englischen Elfenbeinarbeiten erst vor elf Jahren aufgetaucht, das monumentale Kreuz, das aus der Sammlung Topič-Mimara für die Sammlungen der Cloisters in New York erworben werden konnte. Mit Recht hat dieses Werk in der Ausstellung den zentralen Platz in der Mitte des Raumes erhalten, der die Struktur des Oktogons des Aachener Münsters andeutete.

Natürlich hat auch die englische Elfenbeinskulptur keine kontinuierliche Entwicklung gehabt. Zwischen dem Ende des 8. und dem Ende des 10. Jahrhunderts klafft eine Lücke, d. h. wir kennen von einer karolingischen Elfenbeinskulptur in England so gut wie nichts. Dementsprechend groß sind daher auch die Meinungsunterschiede im Hinblick auf die Epoche, die etwa zwischen dem Diptychon aus Genoels-Elderen (Brüssel, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire*) und den Werken liegt, die man an das Ende des 10. oder den Anfang des 11. Jhdts. setzen kann: also das herrliche goldene Pectorale mit dem elfenbeinernen Corpus im Victoria & Albert Museum, die schöne kleine Platte mit zwei Engeln in Winchester u. a. m., die Beckwith an den Beginn seines 2. Kapitels stellt.

Diesen Neubeginn kennzeichnet mehr noch als das Anschließen an ältere karolingische Arbeiten desselben Materials die Vergleichbarkeit mit den gleichzeitigen Werken der englischen Buchillustration, die ihrerseits direkt auf dem Studium karolingischer Vorbilder basieren. Diese unmittelbare Verbindung von Werken der Elfenbeinschnitzerei und der Zeichenkunst ist eigentlich in den nachkarolingischen Epochen etwas Einzigartiges. Auf dem Kontinent wüßte ich nichts Vergleichbares zu nennen.

Durch diese Vergleichbarkeit mit der Buchmalerei gewann Beckwith eine wichtige Stütze, um vor allem für die Elfenbeine des 12. Jhdts. eine exakte Scheidung der Werkstätten zu ermöglichen. Die Ausstellung im Victoria & Albert Museum hat die Richtigkeit seiner Gruppierungen überzeugend bestätigt und zugleich auch die künstlerische Höhe dieser verschiedenen Schulen in eindrucksvoller Weise gezeigt.

Auch nach der Ausstellung wird noch die Frage zu diskutieren sein, ob der schöne Torso eines Crucifixus im Kunstindustrimuseet Oslo (Goldschmidt III 128) und das Kreuz in The Cloisters wirklich zusammengehören. Schon in der New Yorker Ausstellung „The Year 1200“ waren Kreuz und Corpus zusammen gezeigt gewesen, so bildet sie Beckwith in seinem Buch ab (S. 109), und so waren sie schließlich auch in der

Londoner Ausstellung zu sehen. Dennoch gibt der Einwand, den erst jüngst wieder Michael Kauffmann in dem kurzen Colloquium nach Schluß der Londoner Ausstellung gegen die Zusammengehörigkeit von Kreuz und Corpus machte, zu denken. Vor allem lassen sich der bewegte, reich differenzierte Corpus und der überaus eindrucksvolle Kopf, der sich ganz im Freiplastischen löst, nicht mit der von Thomas Hoving nun postulierten Datierung von Kruzifix und Corpus um die Mitte des 12. Jhdts. in die unmittelbare Nähe der Bury St Edmunds Bible in Einklang bringen (vgl. dazu auch W. Sauerländers Besprechung der Ausstellung „The Year 1200“ in: *The Art Bulletin* 1971, p. 572, mit der Frühdatierung des Kreuzes. Den Osloer Crucifixus aber datiert er dort um 1210.)

Wenn demgegenüber Beckwith an der alten Datierung festhält, die Hoving in seiner ersten Publikation des Kreuzes gegeben hatte (*The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Juni 1964), nämlich 1180–90, so mag das nicht unwesentlich vom Eindruck dieses großartigen Corpus bestimmt sein. Goldschmidts Datierung des Torso in die 1. Hälfte des 13. Jhdts. war sicherlich zu spät — er kannte das Stück offensichtlich nur von den schlechten Abbildungen, die er reproduziert; daher auch seine unrichtige Beschreibung hinsichtlich des Verhältnisses von Corpus und Kreuzfragment. Aber nun diesen Corpus um fast ein Jahrhundert in die Mitte des 12. Jhdts. vorzudatieren, ist auch nicht restlos überzeugend. Eine Datierung, wie sie Beckwith vorschlägt, träfe für den Corpus in Oslo eher zu.

Aus der Reihe der anglo-sächsischen Elfenbeine des 11. Jhdts. fällt das im New Yorker Metropolitan Museum mit der Majestas-Darstellung auf der Vorderseite und dem Agnus Dei, das oben und unten von Adler und Stier begleitet ist, heraus (Goldschmidt IV, Nr. 1a, b; Beckwith Kat. Nr. 27, Abb. 63, 64). Zumindest muß man m. E. die Datierung ins frühe 11. Jhd. aufgeben. Die plastisch geschlossene Figur, über deren Körper sich das Gewand spannt, wobei die Falten von schmalen Rillen konturierte Wülste bilden, kann wohl erst um 1080/90 entstanden sein. Anzunehmen ist zumindest ein sehr bestimmender Einfluß von Frankreich, unter dem die insularen Elemente wie die von den karolingischen Werken übernommenen Faltenkaskaden mit den wellenartig bewegten Rändern auf einige Details reduziert waren — wenn nicht möglicherweise sogar das Verhältnis umgekehrt ist und es sich hier um ein kontinentales Werk handelt, das in einigen Details englische Reminiszenzen aufweist. Ich würde an solchen Zusammenhängen trotz der subtilen Untersuchung von Randall (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1962) festhalten. Jedenfalls ordnet sich dieses schöne Fragment in die Reihe der anglo-sächsischen Elfenbeine des späten 10. und 11. Jhdts., mit denen zusammen es in Beckwith's Buch präsentiert wird, nicht zwanglos ein. Umgekehrt erschiene eine Datierung der Majestas-Tafel in der Pierpont Morgan Library (MS 319; Beckwith Kat. Nr. 49) ins frühe 11. Jhd. (statt spätes 11. Jhd.) möglich.

Nicht ausreichend scheinen mir auch die Gründe für eine Zuordnung des Tragaltars im British Museum (Beckwith Kat. Nr. 81) nach Lincoln. Die Vergleichbarkeit mit den Monumentalskulpturen an der Westfassade der Kathedrale von Lincoln ist

doch zu allgemeiner Art. Umgekehrt kann man das Problem dieses Werkes m. E. nicht von dem der Gruppe der Tragaltäre im Domschatz Osnabrück, in Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Stift Melk usw. (Goldschmidt II, 102 ff.) völlig trennen, die auch noch einer neuen Bearbeitung bedürfen.

Auszuscheiden aus Buch und Ausstellung wäre das elfenbeinfarbene Pectorale einer Privatsammlung (Kat. Nr. 108) gewesen. So sicher aber darüber hinaus alle Zuschreibungen des 11. und 12. Jhdts., bei denen Beckwith sich auf Vergleiche mit der Buchmalerei stützen kann, erscheinen, so klar sich die Elfenbeinarbeiten gruppieren lassen, dort wo diese Stütze wegfällt, ergeben sich dieselben Probleme schwieriger Zuweisungen, wie sie außerhalb Englands für die früh- und hochmittelalterliche Elfenbeinschnitzerei allgemein bekannt sind.

Dabei kann heute z. B. die Frage, ob die herrliche Platte mit der Anbetung der Könige (London, Victoria & Albert Museum) wohl wirklich englisch sei, als erledigt gelten. Über die Bestimmung als anglo-normannisch kann man zur Zeit kaum hinauskommen. Auch über die frühesten Zeugnisse mittelalterlicher englischer Elfenbeinschnitzerei besteht heute hinreichend Klarheit. Das richtig um 700 datierte Franks Casket und das Diptychon aus Genoels-Elderen bilden Fixpunkte für das frühe englische Elfenbeinrelief. Durch das kleine, aber sehr qualitätvolle Elfenbeinfragment, das in Norwich Castle erst nach dem Erscheinen des Buches gefunden wurde, aber in der Ausstellung im Victoria & Albert Museum gezeigt werden konnte, hat die Richtung des Braunschweiger Kästchens eine nicht unwesentliche Bereicherung erfahren.

Sind aber alle in der Ausstellung als englisch angesehenen Elfenbeine tatsächlich insular? Die merkwürdige Platte mit der Madonna in Oranienstellung, mit den Evangelistensymbolen und den Büsten der 12 Apostel, wohl als Teil einer größeren Himmelfahrts-Darstellung zu erklären (München, Bayerisches Nationalmuseum), wurde schon von Goldschmidt mit den beiden Tafeln — die eine mit Ornamentfüllung, die andere mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes im Victoria & Albert Museum, London (Goldschmidt I Nr. 178, 179) — zusammengesesehen, wobei er in der Tafel mit dem Jüngsten Gericht auf figurale Vergleichsmöglichkeiten, bei der ornamentalen auf solche der Ranken-Rahmung verwies. Vor allem die letztgenannten Übereinstimmungen gehen aber über allgemeines Formengut kaum hinaus. Die Ranken gibt es häufiger, und weder die plastisch ausgeprägten Formen der Münchner Platte noch die schöne Blattborte ihrer äußersten Rahmenleiste können als symptomatisch für England angesehen werden, wobei die differenzierte Körperlichkeit der Madonna und die lebhaften Bewegungen der Apostel auch eher eine spätere Datierung, nämlich in das 9. Jhd., stützen würden als eine in das späte 8. Jhd.

Nicht sicher hinsichtlich einer englischen Entstehung bin ich mir auch für die kleine Majestas-Platte, gleichfalls im Bayerischen Nationalmuseum, München (Beckwith Kat. Nr. 7). Gerade in insularen Handschriften — und mehr noch bei den englischen Monumentalskulpturen — ist diese einfache Parallelgravierung statt der Falten nicht

zu finden. Dagegen kommt sie mehrfach in Handschriften aus Salzburg vor, die ihrerseits wieder mit Verona zu verbinden sind (Codex Millenarius, Stift Kremsmünster; Cuthbercht-Evangeliar, Wien, Österr. Nat. Bibl., cod. 1224), und im Zusammenhang mit Verona läßt sich auf dem Gebiete der Monumentalmalerei noch Naturns zum Vergleich mit heranziehen, d. h. es scheint mir doch, man müsse im Gegensatz zu der von Beckwith vorgetragenen Meinung und auch zu den von Volbach behaupteten insularen Einflüssen (Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 2. Aufl. Mainz 1952, Nr. 160) eine Entstehung dieses Stückes südlich der Alpen erwägen. Wenngleich eine Provenienz bei so alten Stücken, die leicht transportabel sind, nur wenige Schlußfolgerungen gestattet, könnte für das Münchner Stück seine Herkunft aus dem kleinen Ort Welschellen im Pustertal, Südtirol, mit einer gewissen Stütze für eine südliche Entstehung bieten. Damit ergäben sich wohl auch für die mit ihm immer wieder verbundenen Platten der Taufe und der Himmelfahrt Christi (London, Victoria & Albert-Museum; Goldschmidt I Nr. 186) und für das abgearbeitete Diptychon im Musée Cluny, Paris (Goldschmidt I 183, 184) entsprechende Konsequenzen.

Skeptisch muß man wohl auch den Zuweisungen der beiden Platten mit Verklärung und Himmelfahrt Christi und damit im Zusammenhang der beiden Tafeln, die Vorder- und Rückdeckel des cod. lat. 323 der Pariser Bibl. Nat. zieren, als anglo-sächsisch gegenüberstehen. Goldschmidt hat sie als „Abzweigung der Liuthard-Gruppe“ in die Mitte des 9. Jhdts. eingeordnet, nun werden sie mit den englischen Kopien nach karolingischen Reimser Handschriften zusammen als anglo-sächsisch ins späte 10. Jhd. datiert; Beckwith verbindet sie mit Werken aus Ramsey und Canterbury. Hier gäbe es demnach das sonst in der englischen Elfenbeinskulptur des 10. und 11. Jhdts. fehlende direkte Anknüpfen an die karolingischen Elfenbeine des 9. Jhdts. Immerhin ist aber der cod. Paris Bibl. Nat. lat. 323 ein Werk der Hofschule Karls d. Kahlen, und nicht ganz zu Unrecht wird, an Goldschmidt anschließend, im Katalog der Pariser Handschriften-Ausstellung 1954 vermutet, daß die beiden Elfenbeinplatten schon die ursprünglichen Deckel dieses Codex geschmückt haben könnten. Die Gründe, die Beckwith gegen einen unmittelbaren Zusammenhang der vier Elfenbeinreliefs in London und in Paris mit der Liuthard-Gruppe anführt (S. 46), reichen m. E. nicht aus. Auch die zweifellos richtig gesehene Vergleichbarkeit mit den Figuren des Alcester-Taustabes im British Museum, bei dem freilich eine andersartige Ornamentik überwiegt, berechtigt noch nicht dazu, die vier Reliefs aus der karolingischen Kunst zu lösen und an eine Parallelerscheinung zu dem Anknüpfen des englischen Zeichnungsstiles an den Utrechter Psalter zu denken — so sehr mir selbst auch zunächst die Einordnung von Beckwith plausibel erschien (Archivum Historiae Pontificiae 11, 1973, S. 366). Am überzeugendsten können m. E. diese Elfenbeine doch innerhalb der Hofkunst Karls des Kahlen placiert bleiben als eigene Gruppe, die verschiedenartige Anregungen, vor allem von der Liuthard- und der jüngeren Metzger Gruppe, vereinigt, wie das ja auch allgemein für die Kunst um diesen karolingischen Herrscher charakteristisch erscheint. Daraus lassen sich vielleicht auch ikonographische Merk-

würdigkeiten erklären, wie die Personifikation des Flußgottes mit der Schlange der Gaa bei einer *Traditio legis*, die Mandorla mit der *Sphaira* bei einer Verklärung Christi. Auch der Hang zum Prächtigen, zum Flächig-Dekorativen, wie sich das vor allem in der Mandorla der Pariser *Traditio legis*-Darstellung zeigt, ist dieser Hofkunst wie sonst keiner zweiten eigen. Man hätte in diesem Zusammenhang ein Wort über die Madonnen-Darstellung auf der New Yorker Platte begrüßt, die jüngst von Weitzmann, der sich dabei auf Forschungen von Amy Vandersall stützt, bei seinen Überlegungen über die Herakles-Platten der *Cathedra Petri* wieder in die Diskussion gebracht wurden (*The Art Bulletin* Bd. LV Nr. 1).

Einige Irrtümer und Ungenauigkeiten sind für das Buch zu vermerken: Unter den Abbildungen von Franks Casket ist irrtümlich das vom Deckel stammende Stück als im Museo Nazionale, Florenz, verwahrt angeführt statt der Seitenplatte (Abb. 7), für die als Aufbewahrungsort das British Museum in London genannt ist. Der Katalog-Text dagegen schildert den Sachverhalt richtig.

Für das Fragment der steinernen thronenden Madonna in York Minster wird in der Bildunterschrift die überraschende Datierung „eleventh century (?)“ angegeben, was nun gar nicht zu der daneben gestellten Madonnen-Darstellung aus dem Psalter des Henry de Blois paßt; der Text dagegen basiert auf der usuellen Datierung der Skulptur in die Mitte des 12. Jhdts. (S. 91).

Daß schließlich das Flabellum im Stift Kremsmünster vielleicht ein Geschenk Heinrichs des Löwen sei, ist jedoch nur eine Hypothese. — Für das Buch ist eine spektakuläre Aufmachung gewählt worden: ein monumentales Format, das die Handhabung des Werkes wohl erschwert, aber dafür die Möglichkeit gibt, die Reliefs z. T. in erheblicher Vergrößerung zu zeigen. Das bringt vor allem für den Liebhaber zweifellos interessante Aspekte, für das Arbeiten mit dem Buch hätte man statt dessen mehr Abbildungen dreidimensionaler Objekte von verschiedenen Seiten her vorgezogen. Ein Beispiel dafür: die prachtvolle *Curva* mit Darstellungen der Geburt Christi und aus dem Leben des hl. Nikolaus (London, Victoria & Albert Museum; Goldschmidt IV 32, Beckwith Kat. Nr. 98) ist nur in einer kleinen Gesamtaufnahme zu sehen, dafür daneben zwei starke Vergrößerungen einzelner Figuren — vorzügliche Photographien, die sicherlich geeignet sind, dem Liebhaber einen Eindruck von der Qualität dieses exzeptionellen Stückes zu vermitteln; der Forscher dagegen würde sich eher möglichst viele größere Aufnahmen des komplizierten Werkes in verschiedenen Ansichten wünschen.

Das Buch wendet sich aber primär an den Kunstliebhaber, daher auch die mehr allgemein gehaltene kulturgeschichtliche Einleitung und die oft nur allzu knappen Andeutungen für die Zuschreibungen und Datierungen einzelner Objekte. Der Gelehrte hätte eher eine intensivere Darstellung vor allem für Begründungen einer Stilrichtung begrüßt; er wird mehr mit dem Katalogteil als mit dem Text des Buches arbeiten müssen. Gerade in dieser Hinsicht ist das Werk ein wertvoller, nicht mehr zu missender Behelf für seine Arbeit.

Hermann Fillitz