

Von der Spätantike bis zum Ende der Romanik: Elfenbeine des V&A neu katalogisiert

Paul Williamson
Victoria and Albert Museum.
Medieval Ivory Carvings. Early
Christian to Romanesque. London,
 V&A Publishing 2010. 480 S.,
 ca. 400 farb. u. wenige s/w Abb.
 ISBN 978-1-85177-612-2. £ 85,00

Viele seiner Qualitäten machen den neuen Bestandskatalog des Victoria and Albert Museums zur wichtigsten Publikation auf dem Gebiet der Elfenbeinforschung seit Adolph Goldschmidts großem Corpus aus den Jahren 1914–1926/34: eine bedeutende, vielseitige Sammlung; ein kenntnisreicher, umsichtig argumentierender und urteilender Autor; ausreichend umfängliche Texte; durchweg vorzügliche Photographien, sämtlich für diese Publikation vom selben Photographen unter gleichen Lichtbedingungen angefertigt; eine noble Ausstattung und ein erstklassiger Druck – made in China. Alle Elfenbeinschnitzereien sind farbig abgebildet, und zwar Vorder- und Rückseiten; die Vorderseiten vor meist ganzseitigem, hellgrauem Fonds grundsätzlich zunächst in Originalgröße, was gegenüber vielen neueren Publikationen mit irreführend und willkürlich vergrößerten Abbildungen nicht genug zu loben ist; nur die Consulardiptychen, die Olifante und einige große Reliefs hätten das Format des Buches gesprengt. Erst dann folgen zuweilen in verschwenderischer Fülle Vergrößerungen von Details. Zugehörige Platten aus anderen Sammlungen, d. h. Teile desselben Stückes oder weitere Flügel desselben Diptychons oder Triptychons, daneben auch einzelne Nachahmungen, Kopien oder

Fälschungen nach Londoner Stücken sind ebenfalls farbig abgebildet; kunsthistorische Vergleichsabbildungen gibt es nur in wenigen Ausnahmen.

Das Victoria and Albert Museum hatte schon 1872 einen ersten Katalog seiner Elfenbeinarbeiten von William Maskell (1814–90) mit ausführlicher Einleitung zur Geschichte der Elfenbeinkunst vorgelegt, damals eine Pioniertat auf unbekanntem Terrain. 1927 erschien eine achtenswerte Neubearbeitung durch Margret Longhurst (1882–1958), der jetzt auf höchstem Niveau der dritte Katalog gefolgt ist. Was das für die Erforschung dieser Materie bedeutet, erhellt leicht aus der Tatsache, dass das British Museum mit ähnlich bedeutenden Stücken nur einmal, 1909, einen Katalog seiner Bestände von Ormond Maddock Dalton (1866–1945) vorgelegt hat; er ist bis heute der einzige geblieben, freilich noch immer ein Standardwerk. Nur der Louvre kann sich mit dem Elfenbeinkatalog von Danielle Gaborit-Chopin aus dem Jahre 2003 eines ähnlich ambitionierten Beitrages zur Erforschung dieser Kunst rühmen, die schließlich in der Spätantike, im Byzanz des 10. und 11. Jh.s und im westlichen frühen und hohen Mittelalter ein zentraler, vielfach führender und Maßstäbe setzender Zweig der Kunst war.

UN SICHERHEIT IN DER FORSCHUNG

Williamson behandelt 114 Objekte vom 4. Jh. bis um 1200, darunter zehn spätantike und 23 byzantinische Werke, die meisten westlicher mittelalterlicher Herkunft; islamische Schnitzereien sind nicht aufgenommen, es sei denn, Kat. Nr. 13 sei doch islamisch und nicht byzantinisch. Über 20 waren in Goldschmidts Corpus noch nicht enthalten, überwiegend erst später aufgetauchte und vom Museum erst nach 1926 erworbene Arbeiten, auch ein zweifelhaftes Kästchen im Stil byzantini-

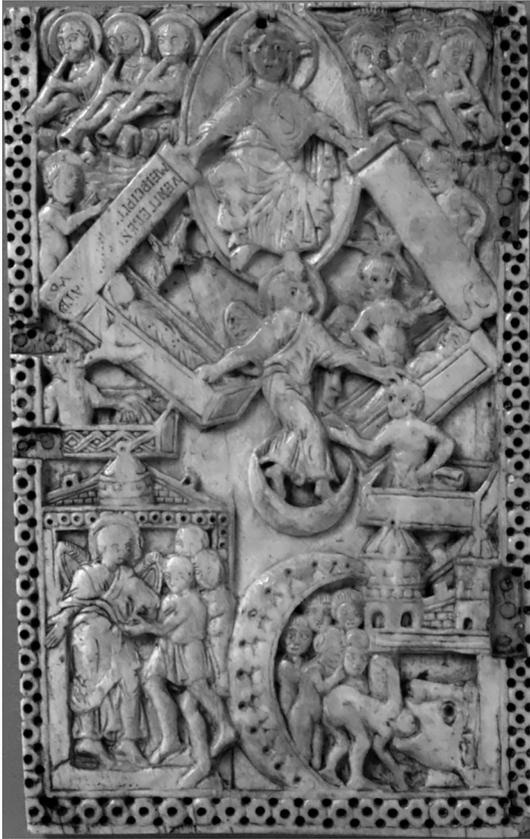


Abb. 1 Weltgericht, Northumbrien oder englisches Missionszentrum auf dem Kontinent, gegen 800 (Kat.nr. 36)

scher Rosettenkästen, das in den „byzantinischen“ Bänden von Goldschmidt und Kurt Weitzmann noch fehlte (Kat. Nr. 19). Ein Anhang verzeichnet sechs Fälschungen, interessant vor allem eine frühe Nachbildung des Barberini-Diptychons, wohl in Mailand Anfang des 19. Jh.s gearbeitet (Kat. Nr. 115), und die schon Goldschmidt bekannte spanische Maiestas-Platte des frühen 20. Jh.s (Kat. Nr. 120), deren vorzügliche handwerkliche und – zögerlich sei es gesagt – auch künstlerische Qualität als Warnung bei allen Diskussionen über „echt“ und „falsch“ dienen kann.

Die Texte sind informativ; der Leser erfährt alles Wichtige über den Zustand, die Provenienz, die Geschichte des Stückes, falls es dazu Nachrichten gibt. Ausführlich referiert werden die Forschungsgeschichte, ikonographische und stilgeschichtliche Probleme; die Literatur ist bewundernswert vollständig erfasst.

Die nähere Bestimmung der meist als isolierte Täfelchen überlieferten Elfenbeinreliefs ist bekanntlich notorisch schwierig, viel schwieriger et-

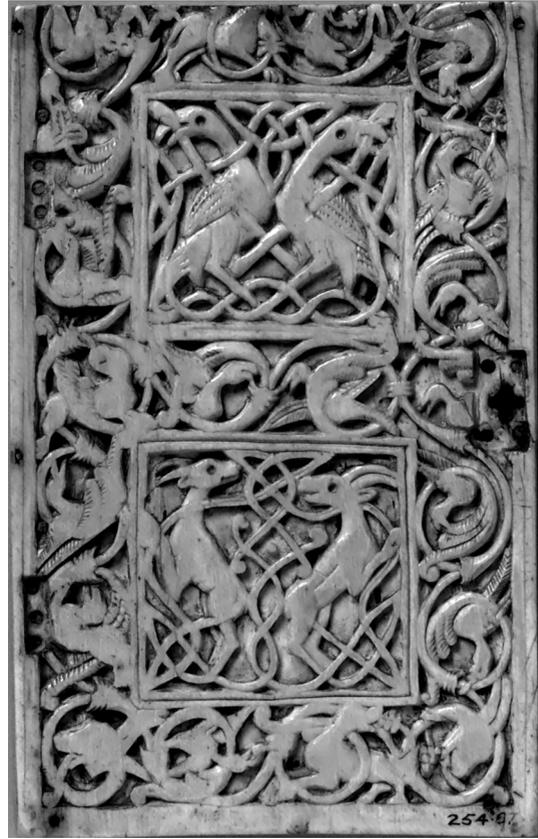


Abb. 2 Ornamentplatte, wie Abb. 1 möglicherweise gearbeitet aus der Innenseite eines spätantiken Diptychons (Kat.nr. 37)

wa als bei Werken der Buchmalerei, bei der die stets wiederkehrenden Evangelistenbilder, aber auch die Schrift, die Initialen, der Inhalt und die innere Einrichtung der Handschriften zahlreiche Hinweise geben können. Datierte oder signierte Elfenbeinschnitzereien gibt es praktisch nicht, historische Anhaltspunkte fast nie. Die ursprüngliche Herkunft, etwa von bestimmten Buchdeckeln, ist selten überliefert. Schulzusammenhänge erschließen sich nur mühsam. Bei nicht wenigen Werken wird bis heute über die Frage „karolingisch oder spätantik“ gestritten. Viele existieren als Einzelstücke ohne jeden stilgeschichtlichen Kontext. Die Unsicherheit in der Forschung ist deshalb groß. Dem abgewogenen Urteil des durch Vorarbeiten vielfach ausgewiesenen Autors zu Datierung und Lokalisierung wird man deshalb gern folgen. Doch zwingt gerade der Respekt vor dieser Arbeit bei einzelnen Stücken auch zu kritischem Hinterfragen. Der Bewunderung des Rez. für die Leistung des Autors tut das keinen Abbruch.

Dass der Autor das sog. Werdener Kästchen und das Andrews-Diptychon (Kat. Nr. 38–39) als karolingisch einordnen werde, war nach früheren Äußerungen zu erwarten. Das aus dem Domschatz von Palermo stammende Diptychon dürfte ähnliche spätantike Vorlagen der Zeit um 400 verarbeitet haben wie das bekannte Passionsdiptychon im Mailänder Domschatz, unterscheidet sich freilich stilistisch diametral von diesem und auch von allen anderen Werken der Karolingerzeit, wie wir sie aus den karolingischen Hofwerkstätten oder sonst aus den nördlichen Ländern kennen. Wo es – doch wohl in Italien – entstanden sein könnte, bleibt ungewiss.

ÄGYPTEN/SYRIEN – ODER SÜDITALIEN?

Mit Interesse liest man zu der Tafel, auf der Petrus seinem Schüler Markus das Evangelium diktiert (Kat. Nr. 9), jetzt eine Datierung ins 7. Jh. und eine Zuweisung nach Alexandria; noch vor nicht allzu langer Zeit hieß es „Süditalien, Ende 11. Jh.“. Die Platte gehört zu jenem Komplex von insgesamt 15 bisher bekannt gewordenen Tafeln, die seit langem kontrovers ins 6., 7./8. Jh. oder in die Nähe der bekannten Elfenbeinarbeiten aus Salerno um das angebliche Dom-Antependium von 1084 datiert werden, denen sie als Vorbild gedient haben. Hans Graeven (vollständige Zitate bei Williamson) hatte sie 1899 mit einem aus Alexandrien stammenden Thron des heiligen Markus in Grado verbunden, der als Geschenk des Kaisers Heraklius (610–41) dorthin gelangt sein soll. Weitzmann hat dann in einer profunden Untersuchung 1972 die fremdartig wirkenden, islamische Elemente aufnehmenden Reliefs als Werke aus der sonst so „dunklen“ Zeit des frühen und mittleren 8. Jh.s verstanden, ihre historische Stellung als bedeutsame Zeugnisse fortlebender christlicher Bildproduktion in Syrien oder Palästina unter der Herrschaft der Omayyaden (691–750) während des beginnenden Ikonoklasmus in Byzanz zu begründen versucht.

Eine C-14-Untersuchung hat jetzt die Frühdatierung des Elfenbein-Rohmaterials ins 7. Jh. bestätigt, so dass wir die Reliefs als letzte Blüten jener großen Epoche der Elfenbeinkunst des 4.–6. Jh.s verstehen dürfen. Williamson ordnet sechs der

Reliefs mit Markusszenen, die er in die Jahre 630–40 datiert, deshalb wieder dem Thron in Grado zu; die stilistisch ähnlichen, seiner Meinung nach aus der Mitte des 7. Jh.s stammenden neutestamentlichen Szenen möchte er davon trennen. Beides hat ihm freilich harsche Kritik von Gudrun Bühl eingetragen, die den gesamten Komplex unlängst noch einmal kritisch beleuchtet hat und an Weitzmanns Einordnung festhalten möchte (*Byzantium and Islam*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2012, Kat. Nr. 24 A–N).

EINE FRÜHE WELTGERICHTSTAFEL

Die querrrechteckige byzantinische Tafel mit einem figurenreichen, ikonographisch voll entwickelten Weltgericht datiert Williamson jetzt, wie seinerzeit Weitzmann im Elfenbeincorpus, ins 11. Jh. (Kat. Nr. 30), was ihr eine zentrale Stellung in der Frühgeschichte der Weltgerichtsikonographie zuweisen würde. Lange galt sie nach einer These von Andrew S. Keck von 1930 als Hauptwerk einer in Venedig zu lokalisierenden Elfenbein-Werkstatt des 12., wenn nicht gar des frühen 13. Jh.s, das im wesentlichen das Weltgerichts-Mosaik von Torcello aus dem späten 11. Jh. kopiere. Soweit wir in den wenigen erhaltenen Denkmälern die Ausbildung dieses Themas in der byzantinischen Kunst überblicken, scheint es bei einzelnen Figuren wie dem reuigen Schächer, dem im Feuer sitzenden reichen Prasser als Gegenpart des armen Lazarus in Abrahams Schoß und der eindrucksvollen alten Figur des thronenden Hades mit einer kleinen Seele im Schoß aber wirklich das Mosaik vorauszusetzen.

Wichtiger scheint noch der Stil der Figurenbildung, wie es die vorzüglichen Aufnahmen des Kataloges jetzt erkennen lassen: die kräftigen Figuren, die mächtigen Köpfe Christi, der Apostel, Abrahams und des Hades mit ihren dichten Haarmassen. Die schweren, faltenreichen, sehr substantiell wirkenden Gewänder der Sitzfiguren dürften in ihrer Plastizität über alles hinausgehen, was der byzantinischen Kunst des 11. Jh.s mit ihren vornehm-edlen, aber auch blassen Gestalten möglich war. Das gilt nicht für alle Figuren, aber doch für die wichtigen. Eine Entstehung im byzan-

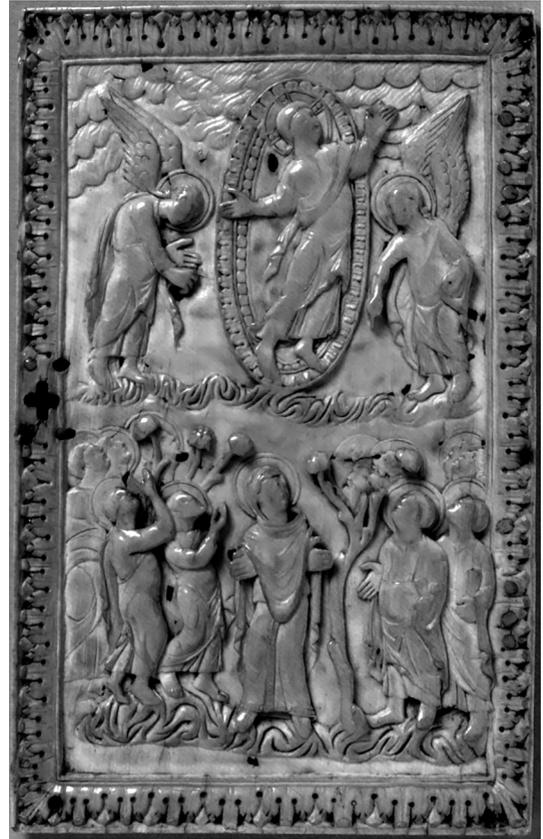
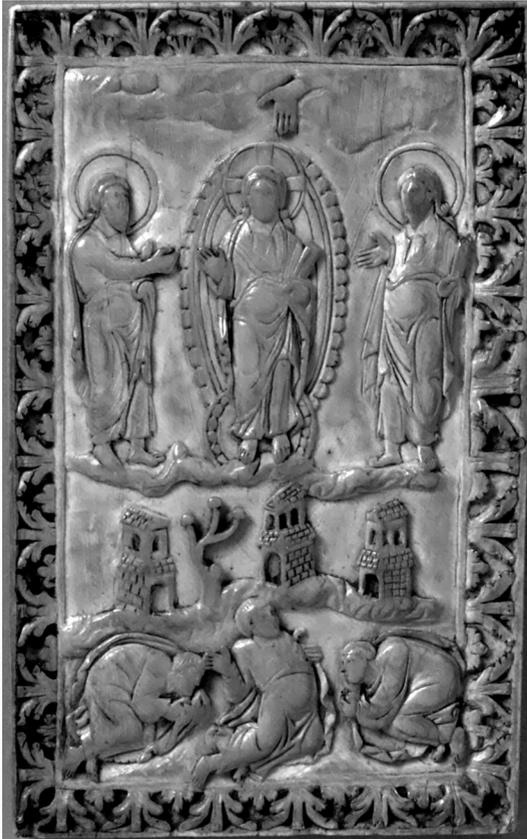


Abb. 3 und 4 Verklärung Christi und Himmelfahrt, westfränkisches Reich, 3. Viertel 9. Jh. Rückseiten der Tafeln Abb. 1 und 2, abermals beschnitzte Außenseiten ursprünglich spätantiker Diptychen (Kat.nr. 46)

tinisch beeinflussten Italien scheint da immer noch überzeugender; man denkt fast an die Mosaiken von Monreale.

ENGLAND ODER KONTINENT?

Drei Reliefs des 8. Jh.s oder der Zeit um 800 galten seit langem als frühe englische Arbeiten, darunter die früheste überhaupt erhaltene Weltgerichtsdarstellung, die sich von der späteren Bildtradition dieses Themas freilich grundlegend unterscheidet (Abb. 1; Kat. Nr. 36). In neuerer Zeit ist – vor allem in der englischen Forschung – aber eine Tendenz zu beobachten, insular geprägte Arbeiten von Northumbrien weg auf den Kontinent in eines der dort zahlreich bekundeten englischen Missionszentren zu verlegen, etwa nach Salzburg oder Mondsee. Es ist dies wohl als Reaktion auf John Beckwiths *Ivory Carvings in Early Medieval England* von 1972 zu verstehen, in dem allzu großzügig karolingische und spätere Elfenbeine für England vereinnahmt wurden. David Wright hat 1985 an

versteckter Stelle kontinentale Entstehung für ein stilistisch insular geprägtes Relief in München postuliert und gemeint, vor dem Ende des 10. Jh.s gebe es in England überhaupt keine Elfenbein-, sondern allenfalls Walrosszahn-Schnitzereien (The Byzantine Model of a Provincial Carolingian Ivory, in: *Eleventh Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, Toronto 1985, 10–12). Williamson hat sich diese These zu eigen gemacht und sie bis ins 11. Jh. ausgedehnt.

Nun sind auch die kontinentalen Arbeiten der Frühzeit häufig – vielleicht sogar überwiegend – aus dem Material von Consulardiptychen oder spätantiker Kästchen gearbeitet; Spuren finden sich auf den Rückseiten und Kanten allenthalben. Es muss diese Diptychen in der Spätantike in ungeheurer Zahl gegeben haben; Richard Delbrueck rechnet in seiner Publikation der Consulardiptychen des 5.–6. Jh.s mit bis zu 20 000 Stück. Viele sind in mittelalterlichen Kirchen weiter verwendet worden, wie eingetragene Namenslisten für

die Commemoration oder Gebete auf der Innenseite bezeugen. Gewiss waren sie nicht nur an den karolingischen Höfen zugänglich. In England scheint aus dem frühen Mittelalter keines überliefert; dies führt jedoch nicht zwingend zu der Annahme, dass niemals eines dorthin gelangt sei und Stücke, die ersichtlich aus dem Material antiker Diptychen gearbeitet worden sind, schon deshalb nicht englisch sein dürfen (Kat. Nr. 36 und 37; ähnlich Kat. Nr. 35).

Williamson lokalisiert die insular geprägten Schnitzereien nach Süddeutschland oder Norditalien; gemeint ist ein alpenländisches englisches Missionszentrum. Die verblüffende Angabe „probably Alto Adige/Tirol“ bei Kat. Nr. 35 rührt nur daher, dass ein ähnliches Relief des Bayerischen Nationalmuseums München 1870 aus Privatbesitz in dem kleinen Ort Welschellen im Pustertal, unweit Brixen, erworben wurde; sicher kein hinreichender Grund zu der Annahme, dass es dort eine blühende Elfenbeinproduktion gegeben habe.

Beide Platten sind auf dem Kontinent schon im späteren 9. Jh. auf der Rückseite, also der antiken Außenseite, abermals beschnitzt worden, und zwar mit großen anspruchsvollen Bildkompositionen (Abb. 3 und 4; Kat. Nr. 46). Zeitweilig dienten sie offenbar als Tabernakeltüren, bevor sie letztlich als Buchschmuck Verwendung fanden.

Ähnliche England-Phobie, wenn der Ausdruck erlaubt sei, mag bei dem ungewöhnlich virtuoseren Relief mit Szenen aus der Jugend Christi bis zur Hochzeit zu Kana zwischen krautartig wuchernden Ornamentrahmen (Kat. Nr. 51) im Spiel sein – ebenfalls aus Elfenbein und aus einem wiederverwendeten antiken Diptychonflügel gearbeitet –, das jetzt versuchsweise als karolingisch katalogisiert wird. Goldschmidt hatte „in uncharacteristic uncertainty“, wie Williamson treffend formuliert, die Köpfe versuchsweise mit denen seiner belgisch-niederrheinischen Gruppe des späten 11. Jh.s verglichen, was sicher nicht richtig war. Aber Adelheid Heimanns Versuch, die lebhaft agierenden Figuren und das überbordende Ornament mit Werken der früher sogenannten Winchester-

Schule wie dem Aethelwold-Benedictionale und verwandten englischen Handschriften des späten 10. Jh.s zu verbinden, scheint mir immer noch bedenkenwerter als die Suche im Quellbereich dieser englischen Entwicklung, im Metz des 9. Jh.s. Weder für den Figurenstil noch den merkwürdigen Augenschnitt oder die Auswüchse des Blattwerks im zweiten und dritten (mittleren) Querstreifen findet sich dort auch nur entfernt Vergleichbares; da führt auch der Hinweis auf die Kreuzigungstafel in Narbonne aus der Hofschule Karls d. Gr. nicht weiter, selbst wenn man sie, wie vereinzelt angenommen, um 870 entstanden denkt.

KAROLINGISCHE ELFENBEINE IM WESTFRÄNKISCHEN REICH

In der schwierigen Gemengelage der karolingischen Reliefs des späteren 9. Jh.s bezeichnet Williamson den Kamm aus Pavia und die Kreuzigung mit Goldeinlagen im Rahmen (Kat. Nr. 42–43) wie die verwandten Kästchen in Quedlinburg und München, die Goldschmidt als Abzweigung der Liuthardgruppe beschrieben hatte, als Arbeiten der Hofschule Karls des Kahlen. Das überzeugt, besonders seit wir die Herakles-Tafeln an der Cathedra Petri mit ihren Goldauflagen kennen. Freilich müßte man dann, wofür Vieles spricht, die Hauptwerke der Liuthardgruppe von der Hofschule Karls des Kahlen, wie wir sie aus der Buchmalerei kennen, trennen. Die Lokalisierung „Reims oder Saint-Denis?“ steht freilich im Widerspruch zur Forschungslage bei der entsprechenden Buchmalerei, wie man auch Williamsons Satz über die „Liuthard Group, now generally accepted as being produced by a Reims or Metz workshop“ (Kat. Nr. 49) nicht unterschreiben möchte. Die schönen Reliefs auf der Rückseite der erwähnten insularen Schnitzwerke (Abb. 3 und 4; Kat. Nr. 46), die auf das Engste mit den Elfenbeinplatten auf dem Buchdeckel des Maréchal de Noailles in Paris (B.N.F., ms. lat. 323; Goldschmidt I, 71a, b) zusammengehören, nennt der Autor im Text ebenfalls Arbeiten der Hofschule Karls des Kahlen, was durchaus diskutierenswert ist, bezeichnet sie im Kopfeintrag des Katalogs dann jedoch als „probably Champagne (Reims)“.

Bei der Buchmalerei haben wir inzwischen gelernt, die Handschriften aus Reims von denen der Hofschule deutlich zu trennen; der alte Lokalisierungsversuch von Albert M. Friend nach Saint-Denis ist für die Handschriften seit langem aufgegeben. Ob das freilich auch für die Elfenbeinkunst zu gelten hat und ob das von Wilhelm Koehler in *Die karolingischen Miniaturen* (1958–82) entwickelte Modell der karolingischen Hofschulen überhaupt auf die Elfenbeinkunst zu übertragen ist (abgesehen von der Hofschule Karls d. Gr.), wäre gewiss zu diskutieren. Anthony Cutler hat jedenfalls für Byzanz wiederholt mit Nachdruck geltend gemacht, dass Elfenbeinarbeiten nicht in Schulen oder großen Werkstätten entstehen, sondern als Arbeiten einzelner Schnitzer (*The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium*, Princeton 1994, 66–78, 185–196).

Bekanntlich beschäftigte Karl der Kahle für sein größtes und anspruchsvollstes Werk, die *Cathedra Petri*, hauptsächlich Metzzer Künstler, obwohl das lothringische Metz nicht zu seinem Herrschaftsgebiet gehörte, und solche seiner sog. Hofschule nur an untergeordneter Stelle. Eine überzeugende Ordnung der bisher pauschal als Hofschule Karls des Kahlen oder Liuthardgruppe bezeichneten Werke ist jedenfalls noch nicht gelungen. Die Forschung ist, abgesehen von der sich klar abzeichnenden sog. Jüngerer Metzzer Schule, bei der Beurteilung spätkarolingischer Werke noch weit von der Sicherheit entfernt, die auf dem Gebiet der Handschriftenkunde erreicht ist.

EIN APOKALYPTISCHER CHRISTUS

Eines der rätselhaftesten Objekte der Londoner Sammlung ist ohne Zweifel die Platte mit dem apokalyptischen Christus als *Maiestas Domini* (Kat. Nr. 80). Christus trägt im Haar ein schmales Diadem, in der Linken einen Kelch, aus dem Flammen schlagen (den Kelch des Zornes nach Apc. 14,10), in der Rechten ein Kreuzzepter mit zusätzlichen Lilienenden, hinterfangen von einem dreieckigen Schirm oder zeltartigen Schutzschild (?), dazu einen Schlüssel (den Schlüssel des Todes und der Unterwelt nach Apc. 1,18), zwar mit gro-

ßem Bart, merkwürdigerweise aber ohne Griff. Der Herr thront auf dem Himmelsrund vor einer großen Gloriole mit merkwürdig geflochtenem Rand und setzt seine Füße auf den Erdkreis, dessen Inneres bienenwabenartig perforiert ist. Wenig integriert erscheinen die sich aufwölbenden Enden des Thronkissens, die seitlich über dem Weltenglobus schweben, ein im Bildtyp des auf dem Himmelsgewölbe Thronenden so gut wie nie begegnendes Motiv, das interessanterweise in der Literatur schon als Wolkenformation gedeutet worden ist. Für den geflochtenen Rand der Mandorla und die blütenartige Verbindung zwischen der Glorie und dem Himmelskreis hat man auf das Relief des *Codex aureus* von Freckenhorst aus der Zeit um 1100 verwiesen (Goldschmidt II, 171), dessen Evangelistensymbole zudem erstaunliche Übereinstimmungen aufweisen; doch hilft der Vergleich mit diesem Werk nicht weiter, das vielleicht selbst das Londoner Relief zitiert, wie schon Goldschmidt angenommen hatte.

Für einige, aber keineswegs für alle der ungewöhnlichen ikonographischen Motive hat Williamson Beispiele aus der englischen Buchmalerei des 11. Jh.s beibringen können. Wichtiger noch erscheint sein Hinweis auf die charakteristische Figurengestaltung und den Umriss englischer *Maiestasfiguren*, was auch für den Gesichtstyp gilt. Der bisher suchenden Lokalisierung „Köln oder Niederrhein, Flandern, Nordfrankreich“ schließt er sich mit „Nordfrankreich oder Flandern, unter angelsächsischem Einfluss“ vorsichtig an. Köln wird man sicher aus dem Spiel lassen müssen, die englische Komponente dafür nachhaltig stärken. Ältere Bedenken im Hinblick auf die Authentizität, die auch Beckwith von der Aufnahme in sein *Corpus* der englischen Elfenbeinarbeiten abgehalten haben, sollen hier nicht mehr aufrecht erhalten werden. Einer Datierung in die 2. Hälfte des 11. Jh.s, allenfalls gegen 1100, wird man zustimmen. Die C-14-Untersuchung hat das Elfenbeinmaterial mit 95,4-prozentiger Sicherheit auf die Jahre 668–778 datiert, ein – wie oft bei dieser Methode – eher befremdliches Ergebnis. Es müsste sich um die Neubearbeitung einer Platte handeln, die zuvor, wo und wann auch immer – wohl kaum in vor- oder

frühkarolingischer Zeit –, zum ersten Mal beschnitten, zwischen dem 8. und 11. Jh. in den Westen eingeführt worden wäre. Das Elfenbein ist ungewöhnlich dünn; sonstige Spuren älterer Verwendung sind jedoch nicht erkennbar.

So gäbe es nach dem Studium des Kataloges vieles zu referieren – erwähnt sei nur die endgültige Klärung des großen, aus einem Walfischknochen geschnitzten Reliefs mit der Anbetung der Könige (Kat. Nr. 91) als nordwestspanisches Werk von etwa 1120–1150 (statt nordisch, englisch-normannisch etc.) – und manche angestoßene Diskussion fortzuführen, etwa die Lokalisierung von „St.

Nicholas crozier“ (Kat. Nr. 83) nach Frankreich, der doch jahrzehntlang den meisten Kunsthistorikern als Inbegriff englischer Kunst des 12. Jh.s galt.

Vieles hat der Katalog geklärt, für große Bereiche eine neue Grundlage geschaffen und einen gewichtigen Beitrag zu zahlreichen Fragen und Facetten der mittelalterlichen Kunstgeschichte geleistet.

PROF. DR. RAINER KAHSNITZ

Die Limosiner Emailarbeiten um 1200 – jetzt umfassend ediert

Marie-Madeleine Gauthier (†)/
Élisabeth Antoine/
Danielle Gaborit-Chopin
Corpus des émaux méridionaux.
Catalogue international de
l'Œuvre de Limoges. Tome II:
L'Apogée 1190–1215. Hg. v. Musée
du Louvre, Comité des travaux historiques
et scientifiques, Paris 2011. 334
S., 188 farb. u. 42 s/w Abb. 32 Grafiken,
3 Landkarten, 1 CD-ROM.
ISBN 978-2-7355-0728-3. € 149,90

zweite Teil dieses Werkverzeichnisses erscheinen. Er gründet auf umfangreichen Vorarbeiten der 1998 verstorbenen „Grande Dame“ der französischen Forschung zur mittelalterlichen Emailkunst und ist unter der wissenschaftlichen Leitung von Élisabeth Antoine (*Conservateur en chef im Département des Objets d'art des Louvre*) und Danielle Gaborit-Chopin (*Conservateur général honoraire des Louvre*) zu einem beeindruckenden Gemeinschaftswerk von 22 internationalen Spezialisten geworden.

Der Band verzeichnet den heute bekannten Bestand der um 1200, also auf dem künstlerischen Höhepunkt der Produktion, in Limosiner Werkstätten entstandenen Grubenschmelzarbeiten. Die im Buchtitel angegebene, auf Marie-Madeleine Gauthier zurückgehende zeitliche Eingrenzung auf die Jahre zwischen 1190 und 1215 – dem Jahr der Vollendung der Confessio des Petersdoms in Rom mit Emailarbeiten Limosiner Künstler (CEM II, II A, n° 1) – ist angesichts der weit überwiegend allein mit stilkritischen Methoden zu datierenden Werke ein kunsthistorisches Konstrukt,

Vierundzwanzig Jahre nach dem ersten, die Werke aus romanischer Zeit umfassenden Band des Corpus der Limosiner Emailarbeiten von Marie-Madeleine Gauthier (*Émaux méridionaux. Catalogue international de l'Œuvre de Limoges. Tome I: L'Époque Romane*, Paris 1987) konnte 2011 nun endlich der