

GOLDSCHMIDT ADDENDA

I

Nachträge zu den Bänden I–III
des Elfenbeincorpus von Adolph Goldschmidt

Sonderdruck aus der Zeitschrift des Deutschen
Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 68 (2014),
erschienen 2017

Goldschmidt Addenda, Teil I

Nachträge zu den Bänden I–III des Elfenbeincorpus von Adolph Goldschmidt

Nach über zehnjähriger Sammel- und Forschungsarbeit publizierte Adolph Goldschmidt (1863–1944) in den Jahren 1914 bis 1926 in vier monumentalen Bänden in bewundernswerter Vollständigkeit rund 1000 abendländische Elfenbeinarbeiten: nach ihrer materiellen Beschaffenheit, ikonographisch und stilgeschichtlich in denkbar größter Zuverlässigkeit beschrieben und, soweit möglich, nach Gruppen und Schulen chronologisch geordnet². Es war dies eines der anspruchsvollsten Kompendien einer ganzen Kunstgattung, das die deutsche Kunstgeschichte jemals hervorgebracht hat, und die Grundlage für den internationalen Rang seines Verfassers als eines überragenden Kenners der mittelalterlichen Kunst. Vorausgegangen waren seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts mehrere erfolglose Anläufe zur Erfassung des Materials. Auch danach wuchs das Werk nur langsam; Goldschmidt hat die Probleme mehrfach beschrieben³. Die Lichtdrucktafeln des ersten Bandes waren schon im Sommer 1911 ausgedruckt, zusammen mit dem Text konnte der Band aber erst 1914 erscheinen. Geplant waren zunächst offenbar nur die beiden ersten Bände, wie der unterschiedliche Titel von Band I–II »Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert« und III–IV »Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.–XIII. Jahrhundert« erkennen lässt; einen Gesamttitel gab es nicht. So sehr der Verfasser um Vollständigkeit bemüht war, war ihm doch klar, dass im Lauf der Zeit weitere Stücke auftauchen würden. Schon im Vorwort des ersten Bandes von 1914 spricht er deshalb von einem wohl notwendig werdenden Supplement-

¹ VORBEMERKUNG: Für die Erstellung der Liste der nachzutragenden Elfenbeinarbeiten konnten die von Adolph Goldschmidt und Kurt Weitzmann gesammelten Photographien genutzt werden, die sich in ihrem Nachlass zum Elfenbeincorpus als Depositum des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft im Zentralarchiv der Berliner Museen befinden. Von Goldschmidts Hand gibt es dort vereinzelt ausgefüllte Karteikarten und andere Notizen, von Weitzmann einzelne Briefe und gelegentlich den Vermerk »Forgery«. In den von Weitzmann systematisch angelegten Kladden zu den einzelnen Elfenbeinen sind leider außer der Überschrift und vereinzelter Literaturangaben die meisten Seiten leer geblieben. Dank der freundlichen Genehmigung der Direktorin der Abegg-Stiftung in Riggisberg, Frau Dr. Regula Schorta, konnten auch die Aufnahmen im Nachlass von Dietrich Kötzsche genutzt werden; Notizen hat er nicht hinterlassen. Im Goldschmidt/Weitzmann- wie im Kötzsche-Nachlass sind die Photographien freilich nach authentischen Stücken und Fälschungen getrennt, was als erste Ordnung eine Hilfe bot. Da aber nicht zu klären war, wie weit dies ein abschließendes Urteil oder nur einen ersten spontanen Verdacht spiegelt, es auch widersprüchliche Einordnungen gab, habe ich darauf verzichtet, diese Klassifizierung in jedem Fall zu zitieren.

² Adolph Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert, Bd. 1 und 2. Berlin 1914 und 1918. – Ders.: Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.–XIII. Jahrhundert, Bd. 1 und 2. Berlin 1923 und 1926. – Hinzu kommen Ders. und Kurt Weitzmann: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, Bd. 1: Kästen. Berlin 1930 und Bd. 2: Reliefs. Berlin 1934. – Nachdruck aller sechs Bände Berlin und Oxford 1969–1979. – Neuerdings, durch die Univ.-Bibl. Heidelberg digitalisiert, auch im Internet zugänglich.

³ Goldschmidt I 1914, S. 1. – Adolph Goldschmidt in: Bericht über die Tätigkeit des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft in den Jahren 1909 und 1910. Berlin 1911,

band. Einige ihm noch bekannt gewordene Stücke hat er im dritten und vierten Band als Anhang angefügt. Im Vorwort des zweiten byzantinischen Bandes schreibt er 1934, es müsse der Zukunft überlassen werden, ob die, wie er sich ausdrückt, »mehr kunstgewerblichen Stücke wie Oliphante, Bischofsstäbe und Kämmen als Gegenstand eines späteren Bandes zur Veröffentlichung gelangen können«. Reicher geschmückte Krümmen und Kämmen hat er freilich – gelegentlich und etwas unsystematisch – zunehmend in seine Corpusbände aufgenommen.

Goldschmidt hat auch nach Erscheinen der Bände zeitlebens – offenbar auch noch nach seiner Emigration nach Basel im April 1939 – Material für Nachträge gesammelt. Man kennt seine Bemühungen bei Papst Pius XI. 1933 um eine Besichtigung der *Cathedra Petri*, deren Fehlen im Corpus ohne Zweifel das größte Manko bildete⁴. Goldschmidt hat schließlich veranlasst, dass nach seinem Tode Material und Aufgabe an seinen Schüler Kurt Weitzmann (1904–1993) in Princeton weitergegeben wurden⁵. Weitzmann hat vor allem in der Anfangszeit – von den vierziger bis zu den sechziger Jahren – intensiv weitere Photographien und Notizen gesammelt. Er hielt zwei Supplementbände für erforderlich, einen für neu aufgetauchte Stücke, den anderen für Oliphante, Krümmen und Kämmen. Doch drängten sich bald andere Arbeiten vor, beschränkten sich seine Interessen zunehmend auf die byzantinische Kunst, vor allem in Folge der großen von der Universität Princeton unternommenen Sinai-Expeditionen und den sich daraus ergebenden Publikationsverpflichtungen. Seit den 1970/80er Jahren ist kaum noch neues Material in den Weitzmann-Nachlass gelangt. 1975 suchte er deshalb Dietrich Kötzsche (1930–2008) aus Berlin zur Mitarbeit für die westlichen Elfenbeine zu gewinnen⁶, der jedoch anderer Aufgaben wegen nicht zur Arbeit an dem geplanten Nachtragsband kam. Auch Kötzsche hat, weitgehend unabhängig von Weitzmanns Plänen, Elfenbein-Photographien gesammelt, die jedoch nicht mit dem Goldschmidt-Weitzmann-Nachlass vereinigt werden konnten, aber seit seinem Tode in der Abegg-Stiftung in Riggisberg für wissenschaftliche Arbeit zur Verfügung stehen.

Für Weitzmann verstand es sich stets von selbst, dass der Ergänzungsband im Rahmen des alten Corpus beim Deutschen Verein für Kunstwissenschaft erscheinen sollte. Er hat deshalb dafür Sorge getragen, dass 1993 nach seinem Tod das gesamte Material durch seine Witwe Josepha Weitzmann-Fiedler (1904–2000) nach Berlin gegeben wurde, damit, wie er schon 1983 in einem Berliner Vortrag zum Gedächtnis Goldschmidts ausgeführt hatte, der Supplementband in Berlin erscheinen könne und das Corpus an der Stätte zu Ende geführt werde, an der es einmal begonnen wurde⁷. Der Deutsche Verein sieht sich deshalb in der Pflicht, die notwendigen Nachtragsbände mit ausführlichen Texten und originalgroßen Abbildungen aller ausstehenden Elfenbeine, bei mehrdimensionalen Objekten auch aller Seiten, herauszubringen, die im wissenschaftlichen Anspruch und ausstatterischen Niveau den Bänden Goldschmidts an die Seite gestellt werden können. Ein Band über die Oliphante ist inzwischen erschienen⁸.

Vor rund fünfzehn Jahren habe ich es übernommen, eine Liste der nachzutragenden Stücke zu erstellen und Nachtragstexte für die abendländischen Elfenbeine, also die von Goldschmidt in Band I–IV behandelten Werke, zu erarbeiten. Wichtigstes Monument ist natürlich die *Cathedra Petri* mit ihren karolingischen Zierleisten und den Platten mit Heraklestaten, die von 1967 bis 1975 zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Anfertigung von Photographien aus dem Bronzethron Berninis herausge-

S. 13–15. — Ders. in: *Erster Bericht über die Arbeiten an den Denkmälern deutscher Kunst*. Berlin 1911, S. 16–22 und Ders.: *Zweiter Bericht*....Berlin 1912, S. 40 und Ders.: *Dritter Bericht*...Berlin 1914, S. 49–50. — Vgl. auch Kahsnitz, *Nachtragsband* 2015, S. 108f. mit Anm. 3.

⁴ Adolph Goldschmidt, 1863–1944: *Lebenserinnerungen*. Hrsg. von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989, S. 338–341.

⁵ Kurt Weitzmann: *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*. Berlin 1985, S. 22. — Ders.: *Sailing with Byzantium from Europa to America. The Memoirs of an Art Historian*. München 1994, S. 215f.

⁶ Weitzmann, *Sailing* (Anm. 5), S. 372, 403, 459, 491.

⁷ Weitzmann, *Berliner Kunstgeschichte* (Anm. 5), S. 22.

⁸ Avinoam Shalem: *Die mittelalterlichen Olifante, Tafel- und Textband*. Berlin 2014.

nommen war. Sie ist in dem von Michele Maccarone 1971 herausgegebenen großen Werk dokumentiert; leider entsprechen die damals angefertigten Photographien heutigen Ansprüchen in keiner Weise. Hinzu kommen eine Reihe von Elfenbeinschnitzereien, die erst nach Goldschmidts Publikation bekannt geworden sind, aber auch ein gewisser Bodensatz, den er aus unterschiedlichen Gründen nicht aufgenommen hat, nicht zuletzt wohl weil er von ihrer Echtheit nicht überzeugt war.

Die hier vorgelegte Zusammenstellung mit verkürzten Texten und kleinen, nur als Hinweis dienenden Abbildungen versteht sich als Vorab-Publikation für die Zeit bis zum Erscheinen des endgültigen Bandes, die nicht zuletzt eine Diskussionsgrundlage bieten soll: was aufzunehmen ist und was als echt und was als falsch anzusehen ist. Diese ebenso schwierige wie zentrale Frage, die aller kunsthistorischen Elfenbeinforschung vorausgehen muss – was als authentisch gelten kann und was aus dem kunsthistorischen Gedächtnis auszuschließen ist, weil es unser Bild von der Kunst der Vergangenheit verfälscht –, hat Goldschmidt zeit seines Lebens umgetrieben. Kaum ein Gebiet der Kunst ist bekanntlich so von Fälschungen durchseucht wie die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten, die gotischen freilich noch mehr als die frühen⁹. Mehrfach hat er auf den Tagungen des Museen-Verbandes (zur Abwehr von Fälschungen) über solche Fragen referiert¹⁰. »Zur Kennerschaft echter Stücke gehört auch eine Kennerschaft der Fälschungen« leitete er 1931 einen Vortrag in der Preußischen Akademie der Wissenschaften über Fälschungen mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen ein¹¹. Nach langer Diskussion hat er sich aber entschlossen, um Verwirrung zu vermeiden, wie er sagt, Fälschungen nicht in das Corpus aufzunehmen, ausgenommen solche, deren Echtheit von anerkannten Kennern verfochten werde¹². Die Folge davon war leider, dass manche von Goldschmidt nicht erwähnte Fälschungen inzwischen als unbedenklich angesehen werden und munter das kunsthistorische Schrifttum bevölkern. Anders als im geplanten Ergänzungsband, bei dem ich für eine strikte Trennung echter und falscher Stücke plädiert habe¹³, sind die Fälschungen hier in die chronologische Folge eingeord-

net. Nicht zuletzt ermöglicht das, dem Diskussionscharakter des Aufsatzes entsprechend, zweifelnde und vermittelnde Charakterisierungen an Stelle endgültiger und abrupter Urteile. Natürlich sind längst nicht alle der mir bekannt gewordenen Fälschungen aufgenommen. Sie würden die Zahl der echten Stücke weit übertreffen. Die Auswahl beschränkt sich auf diskussionswürdige Arbeiten oder solche, die von berufener Seite als echt angesehen worden sind.

Der erste hier vorgelegte Teil der Goldschmidt-Addenda beschränkt sich, den Grenzen eines Zeitschriften-Aufsatzes verpflichtet, auf die Elfenbeinarbeiten aus Deutschland, Frankreich und Flandern, also das in Band I–III behandelte Material. Die Arbeiten aus England, Skandinavien, Italien und Spanien müssen in einem zweiten Teil folgen. Dabei ist zu sagen, dass die meisten und qualitativ schönsten der nachzutragenden Stücke aus England stammen. Da viele von ihnen inzwischen in das Victoria & Albert Museum gelangt sind, bietet der vorzügliche Katalog von Paul Williamson mit seinen profunden Texten und vorzüglichen Abbildungen eine gute Orientierung¹⁴. Aus Italien und Spanien sind, soweit ich sehe, vergleichsweise nur weniger Stücke zu ergänzen, aus Italien vor allem der Farfa-Kasten¹⁵.

Bischofskrümmen und Kämme wollte Goldschmidt grundsätzlich nicht aufnehmen, machte im Lauf der Arbeit dann aber doch zahlreiche Ausnahmen für interessante Stücke. Ähnlich unsystematisch ist das hier fortgesetzt. Vollständigkeit ist bei einfachen Stücken dieser Gattung, besonders den sog. siculo-arabischen Krümmen, nicht angestrebt.

⁹ Kahsnitz, *Echt und falsch*, 2015.

¹⁰ Vgl. die bei Nr. 7f., 63 zitierten Protokolle.

¹¹ Adolph Goldschmidt: Fälschungen mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. In: *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Klasse, 7. August, Jg. 1931.

¹² Goldschmidt, *Erster Bericht* (Anm. 3), S. 20–21. — Ders., *Elfenbeinskulpturen I*, 1914, S. 5 (am Ende).

¹³ Kahsnitz, *Ergänzungsband*, 2016, S. 128f.

¹⁴ Williamson, *Kat. V & A* 2010.

¹⁵ Robert P. Bergman: *The Salerno Ivories. Ars sacra from medieval Amalfi*. Cambridge Mass. 1980, S. 81–85, 128–130 mit Lit. und Abb. 152–155. — Zuletzt Canossa. *Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*. Ausst.-Kat. Paderborn 2006, Bd. 2, Nr. 378 (Paul Williamson).

Ausgeschlossen aus unserer Liste bleiben aus praktischen Gründen die Schach- und Brettsteine, obwohl die Spielsteine als Zeugnisse der aus dem Mittelalter so selten überlieferten profanen Ikonographie Beachtung verdienen. Ihr Vorkommen ist schwer zu überblicken. Sie werden meist bei Ausgrabungen, etwa in Burgen, gefunden, bleiben zusammen mit den Ausgrabungsfunden verwahrt und finden selten Eingang in Museen oder auch nur in das kunsthistorische Schrifttum. Sinnvollerweise sollten sie zusammen mit den bei Goldschmidt bereits erfassten Stücken in einem eigenen Band besprochen werden. Eine Reihe von Stücken ist in der einzigen neueren Gesamtdarstellung von Antje Kluge-Pinsker 1991 publiziert, wobei die Autorin sich jedoch weitgehend auf die von Goldschmidt bereits veröffentlichten Steine beschränkt hat¹⁶. Goldschmidt hat in Notizen und Photos rund fünfzig nachzutragende Stücke gesammelt.

Nicht aufgenommen sind mit Ausnahme des Londoner Kästchens mit Szenen aus dem Legendenkreis von Tristan und Isolde, das durch seine interessante Ikonographie eine herausragende Stellung einnimmt, die Kölner Knochenschnitzereien des 12. Jahrhunderts, da sie eine umfassende Darstellung in dem Buch von Markus Miller¹⁷ gefunden haben, so dass nur wenige unbedeutende Stücke, meist Fragmente, nachzutragen wären.

Ebenso ausgeschlossen bleiben müssen die Beinkästchen mit durchbrochenen, oft farbig abgesetzten Leisten (wie Goldschmidt II, 181) oder gravierten Punkt-, Kreis- und Zopfverzierungen (nach Art der Kästen in St. Ursula in Köln, dem Dommuseum Fritzlar, dem Domschatz in Eszertgom, dem Museum Curtius in Lüttich etc.), von denen seit der Spätantike über die merowingische Zeit bis ins hohe Mittelalter eine große Zahl überliefert ist. 1918 schrieb Goldschmidt, der exemplarisch vier dieser Kästchen in den zweiten Band aufnahm: »Es kann nicht die Aufgabe der vorliegenden Materialsammlung sein, diese Gruppe von Kästen aufzuzählen, da sie mit Plastik nichts zu tun haben und es sich meist nur um handwerksmäßige Werkstattarbeit handelt«¹⁸. Das Urteil scheint ungerecht: Neben Massenware gibt es durchaus anspruchsvolle, reich und kunstvoll orna-

mentierte Stücke. Victor H. Elbern hat in einer Reihe von Aufsätzen sich um Möglichkeiten einer ikonographischen Deutung solcher Ornamentkompositionen bemüht¹⁹. Für die frühen Stücke bis zum 7./9. Jahrhundert hat Dieter Quast²⁰ neuerdings eine Untersuchung vorgelegt. Für die mittelalterlichen Stücke fehlt es aber an jeglicher Forschung zu chronologischer oder lokaler Einordnung. Auch eine Sammlung des Materials gibt es bisher nicht. Dem Verfasser sind inzwischen über 80 Stücke bekannt. Die Bände des Elfenbein-Corpus damit zu beschweren, würde ihren Umfang endgültig sprengen.

¹⁶ Antje Kluge-Pinsker: Schachspiel und Trictrac. Zeugnisse mittelalterlicher Spielfreude aus salischer Zeit (Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Monographien, Bd. 30). Mainz 1991.

¹⁷ Markus Miller: Kölner Schatzbaukasten. Die große Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Darmstadt und Köln. Mainz 1998.

¹⁸ Goldschmidt, Bd. 2, S. 13 mit Abb. 6–9; außerdem Nr. 182–184.

¹⁹ Victor H. Elbern: Ein neuer Beitrag zur Ikonographie des Unfigürlichen. Über die bildliche Aussage beinerer Reliquienkästchen des frühen Mittelalters. In: Das Münster, Bd. 25 (1972), S. 313–324. — Ders.: Das Beinkästchen im Essener Münsterschatz. In: Aachener Kunstblätter, Bd. 44 (1973), S. 87–100. — Ders.: Aus dem Zauberreich des Mittelalters. Ein kölnisches Beinkästchen in Eszertgom (Gran). In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann. Berlin 1978, S. 43–59; auch abgedruckt in: Ders.: Fructus operis, Bd. 2: Beiträge zur liturgischen Kunst des frühen Mittelalters. Regensburg 2003, S. 316–352. — *Scrinium eburneum avibus et animalibus circumsculptum*. In: Aachener Kunstblätter, Bd. 50 (1982), S. 160–171; auch abgedruckt in: Ders.: Fructus operis, Bd. 1. Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrzehnten. Regensburg 1998, S. 379–390. — Ders.: Ein frühmittelalterliches Chismale in New York. In: *Arte medievale*, Bd. 1, H. 2 (2002), S. 9–24.

²⁰ Dieter Quast: Das merowingerzeitliche Reliquienkästchen aus Ennabeuren. Eine Studie zu den frühmittelalterlichen Reisereliquiaren und Chismalia (Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer, Bd. 43). Mainz 2012. — Zahlreiche Stücke auch erwähnt bei Mechthild Schulze-Dörrlamm: Der rekonstruierte Beinkasten von Essen-Werden. In: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz*, Bd. 49 (2002), erschienen 2003, S. 281–363 mit Taf. 53–78.

Karolingische Elfenbeinarbeiten



1. Evangelist Johannes

Aachen, sog. Adagruppe, Hofschule Karls des Großen, um 800

New York, The Cloisters Collection 1977.421; zuvor in der Sammlung Charles und Anette Cain, London; angeblich vor dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich erworben.

Elfenbein, 18,3 × 9,4 × 0,7 cm; möglicherweise ursprünglich Teil eines Diptychons mit vier Evangelisten (ohne mittlere Christusfigur).

Die Gestalt des Evangelisten entspricht in Typus und Haltung weitgehend dem Johannes auf dem schlecht

erhaltenen Diptychon aus Bourges im Cabinet des medailles in Paris (Goldschmidt I, 19). Der Detailreichtum der Gewandung und der Zierarchitektur in der Arkade übertrifft alle übrigen Reliefs der Adagruppe. Charles T. Little: A New Ivory of the Court School of Charlemagne. In: Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800–1250. Festschrift für Florentine Müttermich. Hrsg. von Katharina Bierbrauer u. a. München 1985, S. 11–28 mit Abb. — Mirror of the Medieval World. The Metropolitan Museum of Art, New York. Hrsg. von William D. Wixom. New York 1999, Nr. 69 (Charles T. Little) mit guter Farbbild. — Kahsnitz, Adagruppe 2010, Kat. Nr. 7 mit Abb. 14–16. — Kahsnitz, Nachtragsband 2016, S. 126–127 mit Abb. 7.

2. Stier-Symbol des Evangelisten Lukas

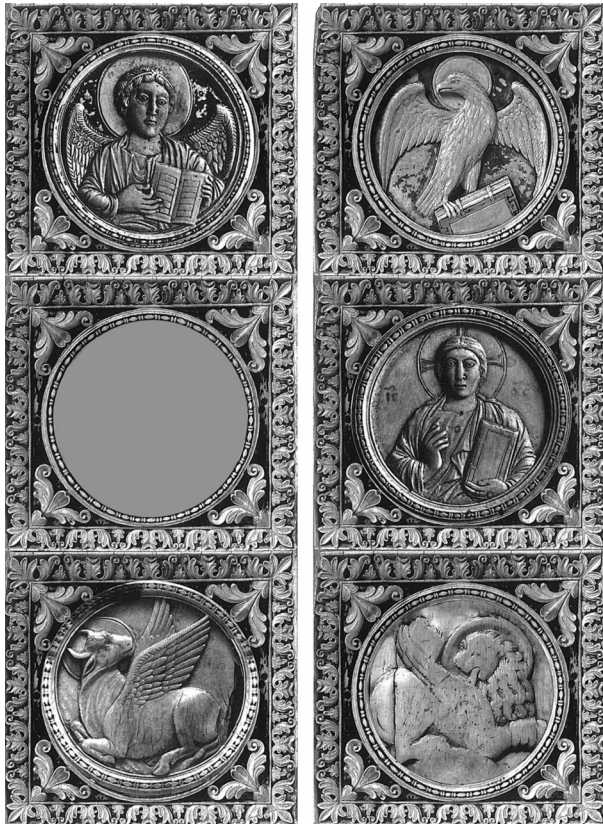
Oberitalien (Mailand), 1. Viertel 9. Jahrh.

Florenz, Privatbesitz

Elfenbein, 11,9 × 10,2 cm

Das Fragment gehört zu einem Diptychon mit Christusbüste und den Evangelistensymbolen in Medallions: Christus und Matthäussymbol im Museo Nazionale in Ravenna, Adlersymbol im V&A London.





Löwe und Figur des mittleren Medaillons in der Mitte links (m. E. Maria) bisher nicht bekannt. Vgl. Rekonstruktion von Paul Williamson, mit Änderung beim mittleren Medaillon links; der Markuslöwe dabei nach dem Diptychon aus Bourges (Goldschmidt I, 19) ergänzt (Abb.).

Marco Collareta: Per la ricostruzione di un capolavoro della scultura carolingia in avorio. In: *Paragone*, Nr. 445 (1987), S. 3–12 mit Abb. 1–5. — Luciana Martini und Clementina Rizzardi: *Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna*. Ravenna 1990, Kat. Nr. 3–4 (Norditalien, karolingisch, Ende 8./Anf. 9. Jh.) mit Abb. und Farbt. III. — *Il futuro dei Langobardi*. Ausst.-Kat. Brescia 2000, Kat. Nr. 335 mit vorzüglicher Farbb. 217. — Williamson, Kat. V&A 2010, Nr. 40 mit Rekonstruktion und Abb. — Kahsnitz, Adagruppe 2010, Nr. 15 mit Abb. 40–42 (Rekonstruktion der Vorder- und Rückseite).

3. Passions-Diptychon

Mailand, um 800

Mailand, Domschatz, Inv.-Nr. 1386

Elfenbein in Silberrahmen, auf der Unterlage fest montiert, Rückseite nicht zugänglich; jeweils 31,5 × 11,1 × 0,9 cm (ohne Rahmen).

Auf dem linken Flügel von oben nach unten: Fußwaschung Petri durch Christus, darunter rechts der sich die Hände waschende Pilatus, links Wegführung Christi, darunter Judas, der dem Hohenpriester die 30 Silberlinge zurückzugeben versucht, rechts daneben der erhängte Judas; unten: vier Soldaten bewachen das geschlossenen Grab Christi. Auf dem rechten Flügel oben zwei Frauen mit dem Engel am Grabe Christi, Erscheinung Christi vor den beiden Marien, sog. Chairete, darunter Erscheinung Christi vor den elf Aposteln und Aussendung, unten Christus und Thomas.

Die Platten sind offenbar niemals als Buchdeckel genutzt worden, sondern, wie schriftliche Mailänder Quellen aus dem Mittelalter nahelegen, stets als selbstständiges Diptychon in der Liturgie verwandt worden.

Adolph Goldschmidt hatte das Diptychon 1905 zunächst noch zur Adagruppe gerechnet, es dann aber im 1. Band des Corpus als spätantik ausgeschieden. Kurt Weitzmann bezeichnete es im Gegensatz zu seinem Lehrer als »sicher karolingisch« und hatte es für die Aufnahme in den Ergänzungsband vorgesehen. Die entscheidende Beweisführung stammt von Klaus Wessel; ausführlich dazu Kahsnitz, Adagruppe 2010.

Adolph Goldschmidt: Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen. In: *Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 26 (1905), S. 47–67 (63, Nr. 17–18: Adagruppe). — Goldschmidt I, bei Nr. 22 (spätantik) mit Abb. 9. — Klaus Wessel: *Das Mailänder Passionsdiptychon, ein Werk der karolingischen Renaissance*. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 5 (1951), S. 125–138 (Adagruppe). — Volbach 1976, Nr. 232 (um 900). — Kurt Weitzmann: *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*. Berlin 1985, S. 14. — Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst* 1978, Kat. Nr. 44 (Hofschule Karls des Großen um 800) mit Abb. 42. — Otto der