Studien zu Nicolaus von Verdun

Hermann Fillitz

In den letzten Jahren sind verhältnismäßig zahlreiche Arbeiten über Nicolaus von Verdun erschienen – Bücher, Aufsätze und Austellungsbeiträge. [1] Sicherlich ist man damit dem Phänomen dieses herausragenden mittelalterlichen Künstlers in mancher Hinsicht näher gekommen. So scheint es, daß die Frage nach seinen antiken Anregungen wenigstens in Wesentlichen geklärt ist. [2] Wie es sich dabei im Einzelnen verhält, bedarf gleichwohl noch der wissenschaftlichen Untersuchung. Die vorliegenden Publikationen zeigen aber auch, wieviele Fragen um Nicolaus von Verdun noch einer Beantwortung und wieviele geltende Thesen noch einer Korrektur bedürfen. Dabei macht die zentrale Stellung, die dem Künstler im ausgehenden 12. und im frühen 13. Jahrhundert zukommt, das zu einer wichtigen Aufgabe der Kunstgeschichte des Mittelalters. Um nur eine charakteristische Aussage in dieser Richtung zu zitieren: "In der Geschichte der Bildkünste in Europa kommt dem Ambo, welchen der Goldschmied Nicolaus von Verdun im Jahre 1181 für das Stift Klosterneuburg in Niederösterreich verfertigte, epochemachende Bedeutung zu. Auch wo von der Skulptur der gotischen Kathedralen Nordfrankreichs die Rede ist, kann dieses bahnbrechende Werk nicht übergangen werden. ... Die Frage nach den Voraussetzungen ist unbeantwortet". [3]
Es scheint angesichts der noch immer allzu zahlreichen offenen Fragen nicht angebracht, rezensionsartig einige der jüngsten Publikationen zum Thema "Nicolaus von Verdun" zu besprechen oder einen Forschungsbericht vorzulegen, wie das in subtiler Weise Dieter Koetzsche anläßlich der Ausstellung "Rhein und Maas" getan hat [4] – die notwendigen Hinweise zur neueren Literatur liefern die Anmerkungen –, sondern eher einige Fragenkomplexe herauszugreifen, wo m. E. ein Neuansatz der Forschung derzeit möglich und erfolgversprechend wäre.

I. Nicolaus von Verdun ist zweifellos eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten des 12. Jahrhunderts, ja darüber hinausgehend des ganzen Mittelalters. Moderne Züge in seinen Werken weisen auf Phänomene, die erst mehr als ein Jahrhundert später für die weitere Entwicklung der Bildenden Kunst wirksam wurden. Um nur zwei Beispiele dafür zu nennen: die Überwindung der Typisierung durch die an antike Porträtköpfe erinnernden Gesichter der Propheten am Kölner Dreikönigenschrein oder die Evozierung einer Raumvorstellung durch die betont freie Bewegung der Figuren und die Beziehung der Figuren zueinander in den späten Platten des Klosterneuburger Emailwerkes, wie das etwa beginnend mit der Anastasis und gipfelnd in den beiden Samson-Darstellungen und in der Himmelfahrt des Elias verfolgbar ist.

Nicolaus selbst hat in seinem letzten bekannten Werk, dem Marienschrein in der Kathedrale von

[1] Ein bis 1979 führendes Literaturverzeichnis enthält H. Buschhausen, *Der Verduner Altar*, Wien 1980, S. 165 f. Zu ergänzen wären die von mir in: *Die Zeit der Staufer*, Bd.V, Stuttgart 1979, S. 290 zitierten Arbeiten und die seither erschienenen Publikationen, nämlich: R. Hamann-MacLean, *Das Stilproblem bei Nikolaus von Verdun*, «Kunstchronik» 30, 1977, S. 73 f. – P.C. Claussen, *Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. Rezeptionen und Reflexionen*, «Kölner Domblatt» XLII, 1977, S. 7 ff. P.C. Claussen, *Das Reliquiar von Montier-en-Der. Ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung*, «Pantheon» XXXVI, 1978, S. 308 ff. – M. Pippal, *Beobachtungen zur "zweiten" Ostermorgenplatte am Klosterneuburger Ambo des Nicolaus von Verdun*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» XXXV, 1982, S. 107 ff. – F. Rohrig, *Der Verduner Altar und die Eschatologie*, «Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg» N.F. Bd. 12, 1983, S. 7 ff. – E. Doberer, *Die ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun*, «Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg» N.F. Bd. 12, 1983, S. 19 ff.

[2] H. Fillitz, *Zu Nicolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen* in: *Rhein und Maas*, II. Band, Köln 1973, S. 279 ff. – P.C. Claussen, *Zum Stil der Plastik am Dreikönigsschrein*, «Kölner Domblatt», 42. Folge, 1977, S. 7 ff. – H. Fillitz, *Nicolaus von Verdun*, in *Die Zeit der Staufer*, Bd. V, S 279 ff.

[3] W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970, S. 48 f.

[4] D. Koetzsche, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet* in *Rhein und Maas*, Bd. 2, Köln 1973, S 191 ff.

Tournai, seine künstlerischen Intentionen, die für das Klosterneuburger Emailwerk und für die Propheten des Kölner Dreikönigenschreines bestimmend sind, nicht mehr weitergeführt, um nicht zu sagen revidiert. [5]

Gegenüber den ausdruckskräftigen, reich variierten Gesichtern des Dreikönigenschreines überraschen in Tournai die viel schematischeren Gesichtstypen, die wieder auf die in Klosterneuburg zurückweisen. Ähnliches gilt auch für die formelhaftere Gewandung. Es scheint, als hätte Nicolaus seine grandiose Annäherung an antike Vorlagen, welche die Figuren am Emailwerk in Klosterneuburg im Laufe der Entwicklung mehr und mehr und dann die Propheten des Kölner Dreikönigenschreines bestimmt, wieder reduziert. Einzig in der räumlichen Disposition der Figuren auf den Reliefs des Marienschreines läßt sich, soweit diese noch den originalen Zusammenhang erkennen lassen, eine Weiterentwicklung von den Kompositionen der späten Platten in Klosterneuburg erkennen. [6] Dieses Phänomen scheint auch ein Grund dafür zu sein, weshalb sich die Forschung vor allem intensiv nur mit dem Klosterneuburger Emailwerk und mit den Kölner Arbeiten des Meisters Nicolaus beschäftigt hat.

Die stilistisch abweichende Stellung von Tournai verlockte die Forschung, aber auch gerade ausgehend von diesem Werk die Frage zu stellen, ob und wieweit Nicolaus von Verdun von der byzantinischen Kunst her zu erklären sei. So stützte sich Ernst Kitzinger bei seiner These von der Beeinflussung des Nicolaus von Byzanz her auf Vergleiche der frühesten Platten des Klosterneuburger Emailwerkes mit sizilianischen Mosaiken und auf die Gegenüberstellung der Reliefs des Marienschreines und frühchristlicher Elfenbeine. [7] Für den Marienschrein sind die Vergleiche zweifellos ebenso richtig wie für die frühe Verkündigungsplatte in Klosterneuburg; bei dieser ist das Besondere von Nicolaus' Leistung, nämlich seine Affinität zur Antike, die weit über alles ähnlich Orientierte im Mittelalter hinausgeht, höchstens erst rudimentär erkennbar. Die Gegensätzlichkeiten im Stil des Nicolaus von Verdun finden in den verschiedenartigen Tendenzen der Entwicklung des Künstlers eine Erklärung. Ihre Ableitung von antiken Vorbildern, bzw. von solchen der frühchristlichen oder der byzantinischen Kunst ist deshalb nur auf verschiedene Phasen in der Entwicklung des Künstlers zu beziehen, beantwortet aber nicht das gesamte Phänomen seines künstlerischen Schaffens:

Auf eine kaum mehr überbietbare Annäherung an die Antike, die mit dem unmittelbaren Studium antiker Werke einsetzt und die ihren Höhepunkt in den Prophetenfiguren des Dreikönigenschreines erreicht, folgt eine markante Wendung im Stil des Nicolaus von Verdun. Diese Neuorientierung zu begründen, bzw. sie in den historischen Zusammenhang einzubinden, wäre eine dringende Aufgabe der Forschung.

Soweit ich sehe, hat Otto Demus bisher am deutlichsten das Phänomen von Tournai in einem größeren Zusammenhang dargestellt, wenn er dabei von einer Entwicklung hin zu einer fließenden Form spricht, bei der man schon das Gotische wahrnehmen kann, wobei er als Parallelerscheinungen das Sixtus-Portal der Kathedrale von Reims und die Skulpturen am Querschiff von Chartres nennt. [8] Es könnte dieser Vergleich noch erweitert werden. Wie mir scheint, führen die Skulpturenreste des Lettners in Chartres, im besonderen die der Geburt Christi, stilistisch am relativ nächsten an die Figuren der Reliefs am Marienschrein in Tournai heran. [9] Wahrscheinlich lassen

[5] *Rhein und Maas*, Köln 1972, S. 323 f., Kat. Nr. K 5 – R.P. Gowen, *The Shrine of the Virgin in Tournai*, I, *Its Restorations and State of Conservation*, «Aachener Kunstblätter» 47, 1976/77, S. 111. – Der Katalog *Der Meister des Dreikönigen-Schreins*, Köln 1964, S. 30 spricht von einer Steigerung der Dehnung der Proportionen und der Dynamik der Bewegung bei Figuren und Gruppen in einer mitunter "manieristisch ammutenden Weise", sowie von einer Beimischung von "gotisch" – verräumlichenden Zügen bei der Architektur.

R. Hamann-McLean (*Nikolaus von Verdun und seine Mitarbeiter*, «Jahrbuch des Belgrader Nationalmuseums» 8/9, 1979, S. 268 f.) und B. Fäthke (*Der Meister des Klosterneuburger Altares*, Diss. der Univ. Marburg/Lahn, 1972, S. 130 ff.) erklären die stilistischen Unterschiede am Marienschrein dadurch, daß sie die Eigenhändigkeit ablehnen und "die mangelhaften Figuren" als ein "Produkt einer ganz typischen Werkstattarbeit" ansehen.

[6] H. Fillitz, a.a.O., S. 287, 289.

[7] E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the twelfth and thirteenth centuries*, «Dumbarton Oaks Papers» 20, 1966, S. 25 ff.

[8] O. Demus, Artikel *Nicola da Verdun* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, Spalte 917 ff. – Hermann Schnitzler seinerseits hat die Figuren des Sixtus-Portales und des Gerichtsportales in Reims mit der hinteren Stirnwand des Kölner Dreikönigenschreines verglichen (H. Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik*, Düsseldorf 1959, S. 39).

[9] Vgl. W. Sauerländer, a.a.O. (Anm. 3) Tfl. 126. Sein Hinweis auf enge Zusammenhänge mit den Bildwerken des Salomo-Portales am nördlichen Querschiff von Chartres bietet möglicherweise auch einen Hinweis auf die zeitlichen und künstlerischen Umstände, die Nicolaus von Verdun zu seinem Stilwechsel bewogen haben.

sich gleichartige Stilparallelen auch auf anderen Gebieten der Bildenden Kunst, wie insbesondere der Buchmalerei nachweisen.

Schließlich ist es auch auffallend, daß bei den großen Schreinwerken in Aachen, von denen zumindest der Karls-Schrein in eine zeitliche Parallele zum Marienschrein in Tournai zu setzen ist, die Körper der Figuren gegenüber der freien Entfaltung der Propheten des Dreikönigenschreines in ihrem Volumen reduziert sind, ihre Bewegung vereinfacht ist, und sie sich viel mehr an den Begrenzungsflächen des ihnen zugemessenen schmalen Bühnenraumes orientieren, d.h. in der Regel orthogonal zu diesen komponiert sind. Mit dieser Rückkehr zu mittelalterlichen Gestaltungsprinzipien hängt auch zusammen, daß der reich variierende "Muldenfaltenstil", der bei Nicolaus von Verdun seine vielleicht klarste Formulierung gefunden hat, vom "Rillenfaltenstil" abgelöst wird, der den geänderten Tendenzen in der Haltung der Körper – vorallem gegenüber der hinteren Begrenzungsebene – genau entspricht. [10]

Der Stil der Prophetenfiguren des Dreikönigenschreines fand dagegen weder an diesem Schrein selbst noch an den vergleichbaren großen Arbeitsvorhaben der Jahrhundertwende eine Fortsetzung. Nur in Köln und in Trier, also lokal begrenzt, wurde zu einer Zeit, da Nicolaus selbst sich in seinen Tendenzen geändert hatte, sein im Klosterneuburger Emailwerk und am Kölner Dreikönigenschrein geprägter Stil unmittelbar weitergepflegt. Das ist m. E. auch ein Argument dagegen, daß Nicolaus die Emailplatten des Klosterneuburger Werkes, wie immer wieder behauptet wird, in Klosterneuburg selbst bzw. in Wien geschaffen hätte. Es wäre doch auffallend, daß er trotz jahrelanger Anwesenheit überhaupt keine lokale Reaktion, nicht einmal in den Handschriften des Klosterneuburger Skriptorium hervorgerufen hätte. Das Emailwerk des Nicolaus von Verdun ist in Niederösterreich eine isolierte künstlerische Leistung, obwohl es immer wegen seiner Kostbarkeit geschätzt und bewundert wurde. In Österreich kann man, soweit ich sehe, erst wesentlich später einen Reflex des von Nicolaus geprägten Stiles sehen, nämlich im Crucifixus des Zwettler Kreuzes, das nach Salzburg zu lokalisieren ist. [11] Deutliche Ähnlichkeiten bestehen zu dem Gekreuzigten auf der hinteren Stirnseite des Kölner Dreikönigenschreines, die um 1220-30 datiert wird.

II. Für das Klosterneuburger Emailwerk wird heute die These als gesichert angenommen, daß die Platten ursprünglich die Verkleidung eines amboartigen Vorbaues im Lettner über dem Kreuzaltar gebildet hätten, bis sie Propst Stephan von Sierndorf für seinen neuen und modernen Flügelaltar verwendet habe. Der Text, den Propst Stephan von Sierndorf anläßlich der Veränderung des Emailwerkes zum Flügelaltar auf diesem in Fortsetzung der ursprünglichen Inschrift anbringen ließ, gibt für diese Rekonstruktion aber eigentlich keine so handfeste Stütze, wie das zuletzt noch die diesbezüglichen Arbeiten von Hans R. Hahnloser und Erika Doberer erwarten ließen. [12]

Der Text lautet:

... CHRISTO MILLENO T(RE)CENTENO VIGENO (VNDE)NO P(RAE) POSIT(VS) STEPHAN(VS) DE SYRENDORF GENERAT(VS) HOC OP(VS) AVRATVM TVLIT HVC TABVLIS RENOVATVM AB CRVCIS ALTARI DE STRVCTVRA TABVLARI QVE PRIVS ANNEXA FVIT AMBONIQUE REFLEXA.

Diese Aussagen wurden seit mehr als 50 Jahren in dem Sinne interpretiert, daß die Anbringung der

[10] Hermann Schnitzler hat dabei Zasammenhänge mit der stilistischen Entwicklung am Dreikönigenschrein in Köln gesehen. Er stellt die Dreikönige, Otto IV. und die Taufe Christi, also fast alle Figuren der unteren Reihe auf der Stirnseite in eine unmittelbare Parellele zu den Figuren des Karls-Schreines und hält es für wahrscheinlich, daß diese um 1198-1206 von einem Kölner Meister geschaffen wurden, "als der Erzbischof und das Kapitel in dem Kampf des Welfen mit Philipp von Schwaben, seinem staufischen Rivalen, noch zu Otto hielten." (a.a.O. S. 39).

[11] *Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich*. Ausstellungskat., Stift Zwettl 1981, 2. Aufl. Kat. Nrn. 217,218, S. 215 ff.

[12] H.R. Hahnloser, *Nicolaus de Verdun, La reconstitution de son ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art*, «Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles – Lettres», 1952, S. 448 ff. – E. Doberer, *Die ehemalige Kanzel – Brüstung des Nikolaus von Verdun im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 31, 1977, S. 3 ff.

Emailplatten am Ambo und die Angabe, die "structura tabularis" habe sich in einem Zusammenhang mit dem Kreuzaltar befunden, als einheitlich, d.h. also als zeitgleich angesehen wurden, worauf sich alle Rekonstruktionen der Ambo-Verkleidung des Nicolaus von Verdun stützen. Man stellte sich den Ambo als kanzelartige Ausbuchtung des Lettners über dem Kreuzaltar vor und diskutierte daher nur noch über die Form dieser Kanzel.

Es ist lehrreich, den Werdegang dieser Theorie in ihren Hauptzügen zu verfolgen, um zu sehen, wie sich die These, die nur bedingt im Text der Widmungsinschrift eine Stütze findet, sich als Tatsache in die Forschung einschleichen konnte: 1931 sind zwei Arbeiten über das Klosterneuburger Werk des Nicolaus von Verdun erschienen, nämlich die Dissertation von Victor Griessmaier an der Universität Wien und ein Aufsatz von Hans Ruppich im Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft. [13]

Beide Verfasser stellen der bis dahin akzeptierten Interpretation der "structura tabularis" als Antependium des Kreuzaltares [14] die These entgegen, daß sich die structura tabularis auf den Ambo beziehe, den sie sich mit einer Holzwand verbunden vorstellen, die den Chor gegen den Laien zur Verfügung stehenden Teil des Kirchenschiffes abgeschlossen hätte. Victor Griessmaier gebraucht für diese Holzwand erstmals im Zusammenhang mit der Klosterneuburger Kircheneinrichtung den Ausdruck "Lettner".
Für eine solche Holzwand oder für einen Lettner, mit dem der mit den kostbaren Goldtafeln verkleidete Ambo in einer Verbindung stünde, gibt es aber überhaupt keine Quellennachricht. Es handelt sich einzig und allein um Rückschlüsse aus der Übersetzung und aus einer allgemeinen Vorstellung von der Kircheneinrichtung im 12. und 13. Jahrhundert. Daraus ergab sich aber die Vorstellung eines unmittelbaren Zusammenhanges von Ambo und Kreuzaltar, so wie das von vielen Lettnern her bekannt ist. Die Annahme einer Montierung der Emailtafeln des Nicolaus auf der Wandung des kanzelartigen Vorsprunges des Lettners über dem Kreuzaltar mit Hilfe einer Holztafel (structura tabularis) war eine Konsequenz dieser Interpretation. Das "prius" der Inschrift wurde dieser zufolge daher nicht im Sinne einer zeitlichen Abfolge übersetzt, d.h. daß die Emailtafeln zuerst am Ambo und dann, also schon in einer zweiten Phase, mit Hilfe der structura tabularis am Kreuzaltar ihren Platz gefunden haben.
Bei Hans R. Hahnloser und Erika Doberer fiel in weiterer Folge die These der Holzwand weg; die des Lettners – dieser nun aus Stein – blieb aufrecht. Auf die Brüstung wären die Holzplatten mit den Emailtafeln so aufmontiert gewesen, daß sie die drei Seites den kanzelartigen Vorsprunges verkleidet hätten.
Genauso wie diese Thesen auf den Interpretationen und Interpollationen von 1931 basieren, ebenso setzen alle folgenden Übersetzungen die von Hans Rupprich voraus: "... Im Jahre Christi 1329 hat Propst Stephan aus dem Geschlechte der Syrendorf, dieses vergoldete und durch einige Tafeln erneuerte Werk vom Kreuzaltar von der Holzwand, welche früher mit ihrer Rückseite dem Ambo angefügt war, hierher übertragen". [15]

Ihm folgend übersetzt Floridus Röhrig die entscheidende Stelle der Inschrift: "Für Christus (?) hat im Jahre 1331 Propst Stephan aus dem Geschlechte der Syrendorf dieses vergoldete und durch Tafeln erneuerte Werk hierher übertragen, vom Kreuzaltar von der Bilderwand, an der es früher angefügt und um den Ambo herumgelegt war". [16] Die letzte der bisherigen Übersetzungen macht es sich am einfachsten. Sie berücksichtigt das "ab Crucis altari" überhaupt nicht und lautet daher bloß: "Im Jahre 1331 hat Propst Stephan entstammend dem Geschlecht der Syrendorf,

[13] H. Rupprich, *Das Klosterneuburger Tafelwerk des Nikolaus Verdunensis und seine Komposition*, «Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft» 8, 1931, S 146 ff. – V. Griessmaier, *Der Emailaltar des Nikolaus von Verdun im Stifte Klosterneuburg bei Wien*, ungedruckte Diss. der phil. Fakultät der Universität Wien 1931.
[14] J. Arneth und A. von Camesina, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Österreich, verfertigt im zwölften Jahrhundert von Nicolaus von Verdun*, Wien 1844. Zu dieses Frage und zum Folgenden siehe E. Kirchner-Doberer, *Die deutschen Lettner bis 1300*, ungedruckte Dissertation, Phil. Fakultät der Wiener Universität 1946: «Griessmaier rekonstruiert den Ambon mit einer aus drei Achteckseiten gebildeten Vorderbrüstung aus dem Mittelteil des Altares und zwei geraden Seitenbrüstungen aus den beiden Altarflügeln. Als Lettner-wie Griessmaier meint - kann die Anlage noch nicht gewertet werden, denn für das Vorhandensein einer Lettnerwand besteht kein Anhaltspunkt. Auch spricht das Material und die Kleinteiligkeit des figürlichen Schmuckes gegen eine Lettneranlage.» (Anm. 472).
[15] H. Rupprich, a.a.O., S. 154.
[16] F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien 1955 (und mehrere Neuauflagen) S. 17. – Hier wird der Nominativ des Relativpronomens que mit dem Ablativ, der qua heißen müßte, verwechselt.

dieses vergoldete und durch Tafeln erneuerte Werk für Christus hierher versetzt und von der Bilderwand, die vorher angefügt war und um den Ambo herumgebogen war". [17]

Die Analyse der Inschrift kann aber nicht übersehen, daß Propst Stephan das vergoldete Werk von der Holzkonstruktion (de structura tabulari) "hierher (huc)" nahm; dieses "huc" kann sich jedenfalls nur auf den neu geschaffenen Flügelaltar, für den noch zusätzliche Platten angefertigt wurden, beziehen.
Die structura tabularis war damals irgendwie am Kreuzaltar angebracht (ab crvcis altari). Man müßte also diesen Teil des Textes vielleicht so aus dem Lateinischen übersetzen"... nahm das vergoldetes, durch Tafeln erneuerte Werk vom Kreuzaltar, herunter von der Holzkonstruktion". Diese aber hatte zuvor, wie der in der Inschrift folgende Relativsatz mit aller wünschenswerten Deutlichkeit angibt, zur Verkleidung des Ambo gedient. Das "que" kann sich nur auf die structura tabularis beziehen; darin sind sich alle Bearbeiter des Klosterneuburger Altarwerkes einig. Dann aber müßte das "prius" bedeuten, daß der Montierung der structura tabularis am Kreuzaltar noch ein früherer Zustand vorausgegangen wäre, nämlich die Verkleidung des Ambo.

Die Verkleidung des Ambo und die Schmückung des Kreuzaltares sind, will man der Inschrift des Propstes Stephan nicht Gewalt antun, zwei verschiedene Phasen, die zeitlich aufeinander folgen und dem heutigen Flügelaltar vorausgehen. Die Anbringung am Kreuzaltar wäre im Sinne von Antependium möglich, wie das Joseph Arneth 1844 interpretiert hatte, oder als eine Art Retabel, die im 13. Jahrhundert jedenfalls modern war. [18] Die Inschrift läßt uns m.E. kaum eine andere Möglichkeit, als die Geschichte des Emailwerkes des Nicolaus in drei Phasen zu verstehen: 1) Zunächst dienten die Emailplatten zur Verkleidung des Ambo in der Klosterneuburger Stiftskirche; 2) dann wurden sie zur Schmückung des Kreuzaltares verwendet; 3) 1331 wurden sie schließlich in die neu aufkommende Form des Flügelaltares gebracht unter Hinzufügung von zwei Bildreihen, was durch die Proportionen von Hauptfeld und den beiden türartig sich schließenden Flügeln bedingt war.

Damit aber ergibt sich für die Rekonstruktion des Ambo eine neue Ausgangssituation. Die Zusammenfügung mit einem Lettner findet keine Unterstützung in einer mittelalterlichen Quelle des Stiftes Klosterneuburg. Man wird also wohl andere Grundtypen von Ambonen heranziehen müssen, um eine Vorstellung von der ursprünglichen Gestalt des mit den Emailplatten des Nicolaus verkleideten Ambo zu gewinnen. Zwei Grundformen kommen dafür in Frage: 1) der über mehrere seitlich symmetrisch angeordnete Stufen erreichbare Ambo, wie der von Erika Doberer aufgrund der Ausgrabungen zweifellos richtig rekonstruierte Kaiser Heinrichs II. im Aachener Münster [19] 2) der auf Säulen ruhende kastenförmige, wie er mehrfach in Italien erhalten ist. [20]

Meine Interpretation der Widmungsinschrift des Propstes Stephan findet auch eine Stütze in der Nachricht von dem Brand, derzufolge "die schön daffl" von den Wiener Goldschmieden neu vergoldet wurde ("Er schueff, daz man die schön daffl fürte geen Wien under die goldtschmit. Die verneuerten sy wieder mit goldt und machten daz schön zybarn darauf und Unser Frauen pilt mitten in der eeren darein..."). [21] Vom Brand der Stiftskirche und von der Beschädigung des Tafelwerkes wird in der Chronik ferner berichtet, bei dem großen Brand habe man "die gros täffl... khaumb erredt mit Wein...". Zunächst klingt diese Nachricht sicherlich reichlich übertrieben, daß man in höchster Not zum Löschen des Feuers Wein verwendet hätte. Wäre das Emailwerk des Nicolaus aber tatsächlich so sehr dem Feuer ausgesetzt gewesen, wie das dieser Quelle zufolge häufig angenommen wurde, dann müßten sich Folgen heute noch am Email zeigen. Dieses kann man nicht so reparieren, daß seine Beschädigung nicht noch heute festzustellen wäre. Nun ist aber ganz im Gegenteil auf den meisten Platten das Email in brillantestem Zustand.
Das heißt aber, daß die Interpretation der Nachrich-

[17] H. Buschhausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 14.
[18] A.V. Camesina – G. Heider, *Der Altaraufsatz im regul. Chorherrenstifte zu Klosterneuburg*, «Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien» IV, 1860, S. 1 ff.
[19] E. Doberer, *Studien zum Ambo Kaiser Heinrichs II. zu Aachen* «Karolingische und ottonische Kunst», Wiesbaden 1957, S. 308 ff.
[20] Beispiele dafür: Firenze, San Miniato; Barga, Collegiata; Salerno, Kathedrale u.a.m.
[21] H. Zeibig, *Die Kleine Klosterneuburger Chronik*, «Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen» 7, 1851, S. 227 ff.

ten im Sinne einer Beschädigung der Emailtafeln des Meisters Nicolaus durch den Brand der Stiftskirche unrichtig ist. Faktisch kann das Emailwerk nicht wesentlich beschädigt gewesen sein, was bedeutet, daß auch der Holzträger vom Feuer verschont geblieben war.

Die Umarbeitung zum Flügelaltar hat also keinesfalls Beschädigungen durch den Brand der Stiftskirche zur Voraussetzung, sondern ist aus den ehrgeizigen Plänen des Propstes Stephan von Sierndorf zu erklären, der offenbar die damals modernste Form des Altares besitzen wollte und das in der kostbarsten Ausführung, nämlich dem im geöffneten Zustand wirklich goldstrahlenden Altar. Der Brand der Stiftskirche bot dem Propst den Anlaß zu Änderungen in Sinne der Modernisierung der Kirche und dabei bildete sicherlich das große Emailwerk, das um einige Emailplatten und vor allem um die großen Tafelgemälde der Außen- und Rückseiten des Altares erweitert und bereichert wurde, einen Schwerpunkt.

An sich müßte "die schön daffl" und "die gros täffl" aber nicht unbedingt auf die structura tabularis mit den Emailtafeln des Nicolaus von Verdun bezogen werden. Als Tafel wurde allgemein jedes Bild bezeichnet, und daß sich deren mehrere in der im 14. Jahrhundert sicherlich reich ausgestatteten Stiftskirche befanden, darf wohl mit Sicherheit angenommen werden. Von der beachtlichen Ausstattung der Kirche geben heute noch die Reste in der Schatzkammer des Stiftes eine gute Vorstellung. Daß aber bei einer Restaurierung ein Tafelbild zunächst zu den Goldschmieden gebracht wird, wäre durch den Goldgrund bedingt, den so gut wie alle Tafelbilder des 14. Jahrhunderts besaßen.

Bezieht man aber die beiden Nachrichten über die Tafel, die man nach dem Brand zu den Goldschmieden nach Wien brachte, auf das Emailwerk des Nicolaus, so wäre darin eine Bestätigung dafür gegeben, daß zu dem Zeitpunkt des Brandes der Stiftskirche das Emailwerk bereits in Tafelform montiert war, was also eigentlich genau dem vom Propst Stephan in seiner Widmungsinschrift gebrauchten "structura tabularis" entspricht. Wenngleich die "Kleine Klosterneuburger Chronik" erst nahezu 200 Jahre nach dem Geschehen, von dem berichtet wird, verfaßt wurde, muß man annehmen, daß sie sich auf ältere Quellen stützt und von dort auch die Bezeichnung des Gegenstandes, über den berichtet wird, übernommen hat. Bei der bisherigen Deutung, daß erst Propst Stephan die Emailverkleidung des Ambo anläßlich ihrer Umarbeitung zum Flügelaltar habe abnehmen lassen, könnte der Begriff der "daffl" nur als eine Übertragung der Bezeichnung des Objektes nach der Veränderung zum Flügelaltar auf einen Zustand zuvor erklärt werden, was eigentlich recht gequält erscheint.

Die Geschichte des Emailwerkes des Nicolaus von Verdun in drei Phasen geht durchaus auch mit der allgemeinen Entwicklung der Kircheneinrichtung parallel. Daß man im Früh – und Hochmittelalter die Ambonen aus kostbarem Material schuf, bzw. sie mit kostbarem Metall und auch mit Elfenbein verkleidete, dafür gibt es neben dem erhaltenen Ambo Kaiser Heinrichs II. in Aachen genügend Zeugnisse. Berichte haben wir über aus Erz gearbeitete Ambonen in Verdun und in Saint-Denis; auch sie waren mit vergoldeten Platten geschmückt gewesen. [22] Sie stellen den Ambo-Schmuck des Nicolaus von Verdun in eine historische Tradition in der künstlerischen Heimat des Künstlers. Freilich kann man sich die schweren Bronze-Ambonen auch eher als niedrige auf festem Unterbau ruhende vorstellen, zu denen der Aachener Ambo typenmäßig gehörte, als solches auf hohen Säulen. Daß die Emailtafeln des Nicolaus von Verdun ursprünglich als Amboverkleidung bestellet und geschaffen wurden, daran kann kaum gezweifelt werden. Wie dieser Ambo vorzustellen ist, dafür fehlen uns aber alle näheren Angaben. Am wahrscheinlichsten aber wäre doch eine kastenförmige Anlage, wie sie in Italien noch in genügender Zahl erhalten sind und wie sie in einfachster Form für den Klosterneuburger Ambo Hans R. Hahnloser rekostruiert hat.

Die Veränderung von der Amboverkleidung zum Retabel ist dann wohl irgendwann im 13. Jahrhundert erfolgt. Dafür können zwei Gründe bestimmend gewesen sein: 1) Sollte die Klosterneuburger Stiftskirche tatsächlich einen Lettner erhalten haben, wofür aber quellenmäßige Angaben fehlen, so war das sicherlich der Anlaß, um das kostbare Emailwerk damals so zu montieren, daß es allgemein sichtbar blieb und das war nur in Verbindung mit dem Kreuzaltar, wahrscheinlich als Retabel möglich. 2) Vom Anfang des 13. Jahrhunderts an setzen sich die tafelförmigen

[22] V. GRIESSMAIER, a.a.O., S. 36 f.

1. New York, Metropolitan Museum of Art, Verkündigung Mariä.

Aufsätze über den Altären immer mehr durch. Darunter gibt oder gab es zahlreiche, aus reich vergoldetem Metall, wie der Anfang des 13. Jahrhunderts geschaffene in Torcello. [23] Die meisten dieser Altartafeln sind sehr breit, die von Torcello mißt 291 cm, die Pala d'oro in San Marco in ihrem heutigen Zustand 334 cm in der Breite. Das heißt aber, daß die große Breite des Klosterneuburger Tafelwerkes keinesfalls als Argument gegen die Montierung in der Form eines Dossale über und hinter dem Kreuzaltar stichhältig sein kann. Man kann im Gegenteil annehmen, daß die großen goldstrahlenden Altarretabeln in Oberitalien für eine vergleichbare Gestaltung des Werkes von Nicolaus von Verdun in der Klosterneuburger Stiftskirche anregend gewirkt haben können.
Der Schritt zur Umarbeitung zum Flügelaltar des Propstes Stephan von Sierndorf folgte abermals den modernsten Tendenzen.
In der skizzierten Abfolge erscheint sie weniger abrupt, als es die Vorstellung der unmittelbaren Umarbeitung der Verkleidung eines amboartigen Vorsprunges am Lettner zu einem Flügelaltar ist. Es scheint mir auch, daß sich die dreifache Gestaltung des Emailwerkes, von der die Widmungsinschrift des 14. Jahrhunderts mit aller hinreichenden Deutlichkeit spricht, als ummittelbare Reaktion auf die jeweiligen Tendenzen der Zeit als historischer Ablauf sehr gut erklären läßt.

Es soll das Vorstehende nicht mehr als ein Versuch sein, um auf Grund der von den bisherigen Übersetzungen abweichenden Erklärungen der Widmungsinschrift eine Vorstellung zu bekommen, wie sich so gesehen das Schicksal des Emailwerkes des Meisters Nicolaus zwischen 1181 und 1331 mit der allgemeinen Geschichte der Veränderungen im Kirchenraum zusammengfügen könnte. Jedenfalls eröffnet die korrigierte Lesung der Widmungsinschrift der Forschung über das Klosterneuburger Werk des Nicolaus von Verdun neu die Diskussion. Mit ihr würden auch die bisher unbeantwortbar gebliebenen Fragen gegenstandslos, nämlich die, daß wir erst aus späterer Zeit als 1181 von Lettnern so imponierender Dimensionen Kenntnis haben, und dann die, daß es merkwürdig erscheint, wenn die subtilste typologische Bildfolge, die aus dem Mittelalter bekannt ist, so hoch montiert gewesen wäre, daß man sie kaum genau hätte sehen, ihre Texte jedenfalls sicher nicht hätte lesen können, wie immer man die Tatsache berücksichtigen mag, daß im Mittelalter sehr oft praktischen Erwägungen bei der Gestaltung von Kunstwerken keine Bedeutung zugemessen wurde.

III. Eine von Helmut Buschhausen überraschenderweise erneut aufgegriffene Frage ist die der Echtheit der Einzelplatte mit der Darstellung der Verkündigung Mariä, die früher in der Schatzkammer des Stiftes Klosterneuburg, seit 1964 in Metropolitan Museum, New York verwahrt wird. [24] Sie war nicht, wie man gerne annehmen möchte, alter Besitz des Stiftes, sondern war diesem aus dem Nachlaß des stiftlichen Kanzleidirektors Florian Thaller zugefallen. [25] Die Tafel war nach 1840 in Mainz aufgetaucht. Der Freiherr Clemens Wenzel von Hügel kaufte die Platte 1847 um den beachtlichen Betrag von 300 Gulden in der Meinung, es handle sich um eine auf dem Altar im Stift Klosterneuburg fehlende Platte, und bot sie dem Stift zum Kauf an. Das Stift lehnte ab, da der Bestand tatsächlich komplett war. In der Folge erhielt aber Albert von Camesina, der 1844 die Bildvorlagen für die erste von Joseph Arneth besorgte exakte Publikation aller szenischen Emailplatten des Flügelaltares geschaffen hatte, das problematische Stück geschenkt und gab es seinerseits an den erwähnten Kanzleidirektor des Stiftes, Florian Thaller, weiter.

Zunächst wurde die Platte als Fälschung angesehen. Nur Karl Drexler erwog in der Publikation über die Schatzkammer des Stiftes 1903 als Alternative eine Datierung in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. [26] 1920 hat Franz Kieslinger die Echtheit der Emailplatte postuliert und sie mit dem Umbau des Propstes Stephan in Verbindung gebracht; er sah in ihr ein Probestück für den Auftrag zur Anfertigung der Ergänzungsplatten. [27] 1925 schrieb er derselben Werk-

[23] Vgl. *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H.R. HAHNLOSER. *La pala d'oro*, Firenze 1965, S. 115.
[24] H. BUSCHHAUSEN, a.a.O., S. 116.
[25] Zur Geschichte der Platte: Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg V.H. KLAPSIA, *Goldschmiedearbeiten*, Wien (1943), S. 14 f., Kat. Nr. 6 und dort angegebene Literatur.
[26] K. DREXLER und TH. STROMMER, *Der Verduner Altar*, Wien 1903.
[27] F. KIESLINGER, *Der Verduner Altar*, «Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien» 2, XXXVII, 1920, S. 103 ff. und S. 111 ff.

stätte eine Emailplatte mit der Darstellung des hl. Johannes Ev. zu, die Wilhelm von Bode für die Berliner Sammlungen erworben hatte, wobei er für die Datierung Stilvergleiche mit dem Meister von Hohenfurt anstellte. [28] Diese Bestimmung blieb gültig, bis der Verfasser dieses Aufsatzes anläßlich der Austellung "Gotik in Niederösterreich", Krems-Stein 1959, erneut den Verdacht äußerte, daß die Platte mit der Verkündigung Mariä eine Fälschung des 19. Jahrhunderts sein könnte, diesmal einen Zusammenhang mit der Restaurierung des Altares in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts sehend. [29] Bei Diskussionen, die darauf folgten, warf Vinzenz Oberhammer wieder die Frage auf, ob es sich nicht um eine Arbeit des 15. Jahrhunderts handeln könne. Diese Datierung griff Helmut Buschhausen auf, der neuerdings an eine Entstehung in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts denkt und es "für gänzlich ausgeschlossen" hält, "daß die Tafel eine bewußte Fälschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts sei". An den Beginn des 19. Janrhunderts hat freilich niemand gedacht, wohl aber an die 30er oder 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, konkret vor 1847. Dafür hat sich noch eine Bestätigung gefunden, als man in New York die Platte aus ihrem historisierenden Rahmen des 19. Jahrhunderts löste und auf der Rückseite der Platte eine Kopie des alten Montierungszeichens fand. Dieses kann aber nur zwei Gründe haben: Entweder plante man so, wie das Buschhausen vermutet, eine komplette Kopie des ganzen Emailwerkes, was ein geradezu abenteuerlicher Gedanke ist; von diesem Plan wäre dann nur eine Platte ausgeführt worden oder es wäre von mehreren ausgeführten nur diese eine Platte übriggeblieben. Die zweite Möglichkeit ist die, daß das Montierungszeichen zum Beweis dienen sollte, daß diese Platte Teil des Originalbestandes des Altares sei – eben der Grund, warum der Freiherr von Hügel die Platte kaufte und sie dem Stift zur Erwerbung anbot. Mit Recht hat der damalige Propst Wilhelm Sedlaczek ihr-

2. Ehemals Berlin, Schlossmuseum, Hl. Johannes Ev.

[28] F. KIESLINGER, *Nachklänge zum Werke des Verduner Meisters in der Wiener Kunst des 14. Jahrhunderts*, «Belvedere» VIII, 1925, Forum S. 102 ff. – Irrtümlich sprechen Kieslinger und auch H. Buschhausen von einer Darstellung Johannes d. Täufers; auf Grund der Attribute handelt es sich aber um den Evangelisten Johannes.
[29] *Die Gotik in Niederösterreich*, bearbeitet von Fr. Dworschak und Harry Kühnel (H. FILLITZ, *Das Kunstgewerbe*), Wien 1963, S. 201.

ren Ankauf abgelehnt – das Emailwerk war ja gottlob komplett. Das bedeutet aber, daß der Kopist die Originalplatte abgenommen vom Träger hatte sehen können und das war in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts möglich gewesen. Wahrscheinlich arbeitete er dann nach Skizzen ziemlich frei in einem selbst entwickelten Stil.
Die Berliner Emailplatte mit der Darstellung des hl. Johannes Ev. aber, die Franz Kieslinger in eine stilistische Nähe zu der Verkündigungsplatte gebracht hatte, so daß er sogar die beiden Platten mit einer dritten fehlenden zu einem Flügelaltärchen rekonstruieren wollte, ist leider während der Kriegshandlungen in Berlin zerstört worden. Sie war aber zuvor schon als Fälschung aus der Schausammlung des Berliner Schloßmuseums ausgeschieden gewesen.

Darüber hinaus gibt es zumindest noch eine dritte Platte, die m.E. zweifellos von derselben Hand stammt wie die Verkündigungsplatte, nämlich eine Darstellung des Schmerzensmannes, früher in der Sammlung Robert von Hirsch, Basel. [30]
Man vergleiche für die Identität des Goldschmiedes nur das Antlitz Christi mit den Köpfen der Verkündigungsgruppe und die Gleichartigkeit der Buchstaben in der Inschrift. Auch Farben und Art des Emails stimmen vollkommen überein. Mehr noch als die Verkündigungsplatte zeigt dieses Email abgesehen von stilistischen Ungereimtheiten auch ikonographische Merkwürdigkeiten, die einem mittelalterlichen Künstler kaum unterlaufen wären. So fehlt dem Kreuz der rechte Balkenteil; nur eine kurze Partie unterhalb des Schwammes ist zu sehen; ebenso sind die Nägel der Arma Christi kaum als solche erkennbar.
Schließlich klemmt der Schmerzensmann Geißel und Rute in den Beugen der Ellbogen nur dann fest, wenn seine Hände eine Handlung ausüben wie z.B. das Zeigen auf die Seitenwunde. Ansonsten hält der Christus der imago pietatis Rute und Geißel in den Händen oder die starren Finger klammern sich ineinander. Die Kombination beider Haltungen ist außer auf der Emailplatte der Sammlung von Hirsch nicht zu finden.

Ohne auf stilistische Sonderbarkeiten einzugehen, muß eine Zusammenfassung der Beobachtungen der drei Platten doch zu dem Ergebnis führen, daß es sich bei allen diesen um das Werk eines Goldschmiedes handelt, der im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts tätig gewesen ist.

[30] *The Robert von Hirsch Collection*, II, Works of Art, Sotheby Parke Bernet & Co., 1978, Nr. 226, S. 32/33.

3. Schmerzensmann, (früher Sammlung Robert von Hirsch, Basel).

Studies on Nicolas of Verdun

Hermann Fillitz

During recent years, a considerable number of works has been dedicated to Nicolas of Verdun. Although general knowledge of this figure has undoubtedly increased as a result, most problems connected with the master remain to be solved. The clarification of such areas is one of the main tasks awaiting researchers in the field of Medieval art.

Since too many factors have yet to be evaluated, neither an up-date on current studies nor a review of the latest publications regarding Nicolas, would appear to be timely. However, a careful examination of several key episodes may provide firm bases for further investigation.

The first point concerns the stylistic changes evident in the reliquary of the Virgin of Tournai. In this work, Nicolas appears to have lost ground with respect to his Klosterneuburg and Cologne pieces, abandoning those elements derived from the antique which represented the most innovative trait of his early production. Otto Demus has provided the most convincing explanation of the Tournai phenomenon, setting it within the context of French Gothic sculpture. It might be useful to broaden the scope of references in this framework, as well as to make stylistic comparisons with other *genres* including, for instance, manuscript illumination. Likewise, an analysis of Nicolas's artistic influence reveals complex tendencies. It is surprising to discover that the Klosterneuburg-Cologne manner had an immediate following only in Cologne and Trier, that is, in strictly local circles. This fact serves to disprove the hypothesis that Nicolas might have worked in Austria – where his production constituted a completely isolated phenomenon.

Another subject for investigation concerns the Klosterneuburg enamels and their original location. A correct interpretation of the inscription of provost Stephen of Syrendorf (1331) indicates that the enamels were no longer in their original location when Stephen used them for his altar. The enamels appear therefore to have undergone three distinct phases: the first, as embellishment for the ambo, the form of which remains to be ascertained; the second, as decoration for the altar in the crossing; the third and last as part of Stephen of Syrendorf's altar, which has survived to this day. These three phases exactly reflect, from a chronological standpoint, contemporary trends in ecclesiastical furnishings.

In this regard, it should be noted that Nicolas's enamels were not damaged in the 1330 fire; consequently, Stephen's re-use of the pieces was motivated solely by a desire to provide his church with a more modern type of altar.

The author concludes with a discussion of the authenticity of the enamel plaque representing the Annunciation (recently re-examined by H. Buschhausen), which formed part of the abbey's treasure and now belongs to the Metropolitan Museum of Art.

This plaque once constituted a single piece, joined together with two similar works, one portraying the figure of John the Evangelist (Berlin) and the other a *Vir dolorum* (ex R. von Hirsch coll., Basel). Proof that the enamels are not medieval is provided not only by stilistic arguments but also by iconographical analysis, which would seem to suggest a date in the second quarter of the 19th century.

Studi su Nicolas da Verdun

Hermann Fillitz

Negli ultimi anni è apparso un numero considerevole di scritti dedicati a Nicolas da Verdun; ciò ha certamente giovato alla conoscenza di questo maestro anche se la gran parte dei problemi che lo riguardano sono ancora da risolvere. Cercare di risolverli resta uno dei compiti principali per la ricerca sull'arte del Medioevo.

Alla luce delle troppe questioni ancora da districare non ci è sembrato opportuno presentare uno stato degli studi, né recensire le più recenti pubblicazioni sull'argomento. Si è ritenuto invece più utile proporre all'attenzione alcuni nuclei problematici che potrebbero costituire, a nostro avviso, alcuni promettenti spunti per una nuova indagine sull'argomento.

Il primo punto riguarda la svolta stilistica di Nicolas nel reliquiario della Vergine di Tournai dove egli sembra tornare indietro rispetto alle opere di Klosterneuburg e Colonia, rinunciando proprio a quegli elementi di derivazione antica che avevano costituito il tratto più nuovo delle sue prime opere. Per il momento è stato Otto Demus che, a nostra conoscenza, ha spiegato nel modo più chiaro il fenomeno di Tournai, inserendolo in un più vasto contesto di rapporti con la scultura gotica francese; in questo campo si potrebbe ampliare il quadro dei riferimenti come anche, probabilmente, si potrebbero estendere i confronti di stile anche ad altri generi artistici fra i quali, per esempio, la miniatura. Anche l'analisi dell'influsso esercitato dall'arte di Nicolas rivela un complesso intrecciarsi di tendenze. Sorprendente appare il fatto che lo stile delle opere di Klosterneuburg e Colonia trovi un seguito immediato solo in quest'ultima città e a Treviri, dunque in ambito strettamente locale. Con tale constatazione, tra l'altro, cade decisamente l'ipotesi che Nicolas abbia potuto lavorare in Austria, dove la sua opera costituisce un fenomeno del tutto isolato.

Un secondo punto riguarda direttamente gli smalti di Klosterneuburg e, precisamente, la loro collocazione originaria. Un'interpretazione corretta dell'iscrizione del prevosto Stefano di Syrendorf (1331) permette di stabilire che gli smalti di Nicolas non erano già più nella loro collocazione originaria quando furono riutilizzati da Stefano di Syrendorf per il suo altare a sportelli.

Risultano quindi tre diverse fasi per gli smalti: una prima, come rivestimento di un ambone sulla forma del quale si potrà discutere. Una seconda, come decorazione dell'altare della crociera e, anche in questo caso, si possono fare delle ipotesi sul modo in cui le placchette fossero poste a ornamento dell'altare. E, infine, l'ultima nel trittico sull'altare di Stefano di Syrendorf giunto fino a noi. Queste tre fasi, ai rispettivi termini cronologici, trovano un perfetto riscontro nelle tendenze generali dell'arredo ecclesiastico; a questo proposito è interessante sottolineare il fatto che in realtà non risulta che gli smalti di Nicolas siano stati danneggiati dall'incendio del 1330 e di conseguenza la trasformazione del prevosto Stefano fu dettata solo dal desiderio di avere per la sua chiesa un tipo di altare più moderno.

Un'ultima nota è dedicata alla questione – di recente riproposta da H. Buschhausen – dell'autenticità della placchetta di smalto con l'Annunciazione un tempo nel tesoro dell'abbazia e dal 1964 nel Metropolitan Museum of Art di New York. Questa placchetta doveva formare un unico insieme con altre due, una con Giovanni Evangelista a Berlino e una con il Vir dolorum *già nella collezione di Robert von Hirsch a Basilea.*

I tre smalti si rivelano come non medievali anche solo ad un esame dell'iconografia, si deve trattare piuttosto di opere del secondo quarto del secolo XIX.