

Adolph Goldschmidt  
**Die Elfenbeinskulpturen**  
Band 8

Herausgegeben vom  
Deutschen Verein für Kunstwissenschaft

# Die mittelalterlichen Olifante

Bearbeitet von Avinoam Shalem  
unter Mitwirkung von Maria Glaser

**Text**

mit einem Tafelband und einer  
beigelegten Audio-CD



Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft  
Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V. wird gefördert von der Kulturstiftung der Länder

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[www.reimer-mann-verlag.de](http://www.reimer-mann-verlag.de)

Copyright © 2014 by Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der  
Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,  
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.  
Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Bildredaktion: Maria Glaser  
Lektorat: Sophie Reinhardt  
Layout: M&S Hawemann

Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH · Altenburg  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-87157-235-7

## Inhaltsverzeichnis

Geleitwort des Herausgebers . . . . .	9
Vorwort und Danksagung . . . . .	11

### Textteil

I. Einführung: Olifante und die »Kunst des Objektes« . . . . .	15
II. Stand der Forschung . . . . .	19
<i>Maria Glaser und Avinoam Shalem</i>	
III. Voraussetzungen und Intentionen des Corpus der mittelalterlichen Olifante . . . . .	23
<i>Maria Glaser und Avinoam Shalem</i>	
IV. Das Material Elfenbein . . . . .	29
1. Etymologie und Terminologie . . . . .	29
2. Morphologie: die physikalischen Eigenschaften des Materials . . . . .	29
V. Arbeitstechniken bei der Herstellung eines Olifantes . . . . .	33
VI. Stilistische Gruppierung der Olifante . . . . .	45
<i>Maria Glaser und Avinoam Shalem</i>	
1. Möglichkeiten und Grenzen der stilanalytischen Methode . . . . .	45
2. Olifante in fatimidisch geprägtem Stil (Kat.-Nr. A 1 – A 30) . . . . .	51
<i>Gruppe I (Kat.-Nr. A 1 – A 13)</i> . . . . .	51
<i>Gruppe II (Kat.-Nr. A 14 – A 18)</i> . . . . .	59
<i>Mit Gruppe II verwandte Olifante (Kat.-Nr. A 19, A 20)</i> . . . . .	61
<i>Gruppe III (Kat.-Nr. A 21 – A 23)</i> . . . . .	61

	<i>Mit Gruppe III verwandte Olifante (Kat.-Nr. A 24, A 25)</i> . . . . .	63
	<i>Weitere Variationen des fatimidischen Stils im Westen (Kat.-Nr. A 26 – A 30)</i> . . . . .	64
3.	Archaisierende und antikisierende Olifante (Kat.-Nr. B 1 – B 22) . . . . .	66
	<i>Archaisierende Olifante (Kat.-Nr. B 1 – B 8)</i> . . . . .	66
	<i>Mit der archaisierenden Gruppe verwandte Olifante (Kat.-Nr. B 9 – B 11)</i> . . . . .	76
	<i>Antikisierende Olifante (Kat.-Nr. B 12 – B 22)</i> . . . . .	78
	<i>Antikisierende Olifante in spätantiker Stiltradition (Kat.-Nr. B 12 – B 16)</i> . . . . .	78
	<i>Antikisierende Olifante verschiedener Stilrichtungen (Kat.-Nr. B 17 – B 22)</i> . . . . .	87
4.	Hybride Olifante (Kat.-Nr. C 1 – C 6) . . . . .	96
5.	Weitere früh- und hochmittelalterliche Olifante (Kat.-Nr. D 1 – D 5) . . . . .	103
6.	Gotische Olifante (Kat.-Nr. E 1 – E 4) . . . . .	106
	<i>Mitteleuropäische gotische Olifante (Kat.-Nr. E 1, E 2)</i> . . . . .	107
	<i>Nordeuropäische gotische Olifante (Kat.-Nr. E 3, E 4)</i> . . . . .	107
7.	Olifante ohne geschnitzten Dekor (Kat.-Nr. F 1 – F 22) . . . . .	107
	<i>Olifante mit Facetten und erhabener Zone (Kat.-Nr. F 1 – F 5)</i> . . . . .	108
	<i>Olifante mit Facetten (Kat.-Nr. F 6 – F 15)</i> . . . . .	108
	<i>Olifante mit gerundetem Körper (Kat.-Nr. F 16 – F 21)</i> . . . . .	110
	<i>Olifant mit Graten (Kat.-Nr. F 22)</i> . . . . .	110
8.	Gelegentlich als Olifante bezeichnete Elfenbeinobjekte (Anhang A 1 – A 5) . . . . .	110
9.	Nachmittelalterliche Olifante mit Medaillondekor (Anhang B 1 – B 6) . . . . .	113
VII.	Funktion, Gebrauch und Bedeutung . . . . .	115
	1. Einführung . . . . .	115
	2. Olifante als tragbare Objekte . . . . .	118
	3. Die Bedeutung des Materials: Farbe, Glanz und Kostbarkeit . . . . .	124
	4. Die Bedeutung der Form: Imperiale und fürstliche Assoziationen . . . . .	127
	5. Die Bedeutung des Dekors: Ikonographie und Motive . . . . .	131
VIII.	Wiederverwendung der Olifante in sakralem Kontext . . . . .	145
	1. Olifante in Kirchenschätzen im Spiegel der Quellen . . . . .	145
	2. Motive für die Aufnahme von Olifanten in Kirchenschätze . . . . .	154
	3. Präsentation und Verwendung von Olifanten in Kirchenschätzen . . . . .	162
IX.	Magische Aspekte der Olifante: Legenden und populäre Traditionen . . . . .	173
X.	Der Klang der Olifante: ein historischer Überblick . . . . .	183
	1. Zur Geschichte von Hörnern als Blasinstrumenten . . . . .	183
	2. Der legendäre Klang . . . . .	191

## Katalog

Hinweise zur Benutzung des Katalogs . . . . .	206
<b>I. Katalog . . . . .</b>	<b>207</b>
A. Olifante in fatimidisch geprägtem Stil (Kat.-Nr. A 1 – A 30) . . . . .	207
<i>Gruppe I (Kat.-Nr. A 1 – A 13)</i> . . . . .	207
<i>Gruppe II (Kat.-Nr. A 14 – A 18)</i> . . . . .	226
<i>Mit Gruppe II verwandte Olifante (Kat.-Nr. A 19, A 20)</i> . . . . .	232
<i>Gruppe III (Kat.-Nr. A 21 – A 23)</i> . . . . .	235
<i>Mit Gruppe III verwandte Olifante (Kat.-Nr. A 24, A 25)</i> . . . . .	241
<i>Weitere Variationen des fatimidischen Stils im Westen (Kat.-Nr. A 26 – A 30)</i> . . . . .	244
B. Archaisierende und antikisierende Olifante (Kat.-Nr. B 1 – B 22) . . . . .	253
<i>Archaisierende Olifante (Kat.-Nr. B 1 – B 8)</i> . . . . .	253
<i>Mit der archaisierenden Gruppe verwandte Olifante (Kat.-Nr. B 9 – B 11)</i> . . . . .	287
<i>Antikisierende Olifante in spätantiker Stiltradition (Kat.-Nr. B 12 – B 16)</i> . . . . .	294
<i>Antikisierende Olifante verschiedener Stilrichtungen (Kat.-Nr. B 17 – B 22)</i> . . . . .	317
C. Hybride Olifante (Kat.-Nr. C 1 – C 6) . . . . .	346
D. Weitere früh- und hochmittelalterliche Olifante (Kat.-Nr. D 1 – D 5) . . . . .	366
E. Gotische Olifante (Kat.-Nr. E 1 – E 4) . . . . .	380
<i>Mitteuropäische gotische Olifante (Kat.-Nr. E 1, E 2)</i> . . . . .	380
<i>Nordeuropäische gotische Olifante (Kat.-Nr. E 3, E 4)</i> . . . . .	383
F. Olifante ohne geschnitzten Dekor (Kat.-Nr. F 1 – F 22) . . . . .	386
<i>Olifante mit Facetten und erhabener Zone im unteren Bereich (Kat.-Nr. F 1 – F 5)</i> . . . . .	386
<i>Olifante mit Facetten (Kat.-Nr. F 6 – F 15)</i> . . . . .	393
<i>Olifante mit gerundetem Körper (Kat.-Nr. F 16 – F 21)</i> . . . . .	402
<i>Olifant mit Graten (Kat.-Nr. F 22)</i> . . . . .	407
Anhang A. Gelegentlich als Olifante bezeichnete Elfenbeine (Anhang A 1 – A 5) . . . . .	408
Anhang B. Nachmittelalterliche Olifante mit Medaillondekor (Anhang B 1 – B 6) . . . . .	415
<b>II. Quellen . . . . .</b>	<b>423</b>
Literaturverzeichnis . . . . .	436
Abbildungsnachweis . . . . .	501
Register . . . . .	504
Audio-CD mit Original-Tonaufnahmen . . . . .	512

## Geleitwort des Herausgebers

Genau hundert Jahre ist es her, daß der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft 1914 den ersten Band des Corpus der mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten vorlegen konnte: »Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert«, bearbeitet von Adolph Goldschmidt. Bis 1934 sollten fünf Bände aus der Feder dieses großen Gelehrten (1863–1944) folgen: drei weitere zu den abendländischen Arbeiten bis zum Ende der romanischen Zeit; die beiden letzten, zusammen mit seinem Schüler Kurt Weitzmann (1904–1993) erarbeitet, zu den byzantinischen Reliefs und Kästen. Neben den »Karolingischen Miniaturen« von Wilhelm Koehler und Florentine Mutherich, ebenfalls einem Jahrhundertwerk, dessen zehn Text- und Tafelbände von 1930 bis 2013 erschienen sind, ist es die gewichtigste und renommierteste der großen Denkmalspublikationen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Nicht zuletzt mit tatkräftiger Mitarbeit Goldschmidts war der Deutsche Verein 1908 gegründet worden, um in großen Editionen mit vorzüglichen Abbildungen und erläuternden Texten die »Denkmäler der deutschen Kunst«, wie man damals sagte, bekannt zu machen, wobei nach dem Vorbild der angesehenen »Monumenta Germaniae historica« von Anfang an keinerlei Beschränkung auf großdeutsche, geschweige denn kleindeutsche Themen vorgesehen war, sondern der historische Sachzusammenhang der jeweiligen Materie allein entscheidend sein sollte.

So konnten ohne jede nationale Beschränkung den byzantinischen die islamischen Elfenbeine des Mittelalters folgen. 1971 erschienen – noch als schwergewichtiges Tafelwerk mit einzelnen Lichtdrucktafeln – »Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII.–XIII. Jahrhundert« von Ernst Kühnel (1882–1964). Die infolge des Todes des Autors schwierige und auch problematische Entstehungsgeschichte dieses Werkes hat Avinoam Shalem ausführlich in diesem Buch beschrieben. Anscheinend gab es bereits eine frühe, bis in die Anfangszeit des Corpus zurückreichende, wenn auch nicht spezifizierte Übereinkunft Goldschmidts mit Kühnel über einen solchen Band,

wie die von Shalem zitierten Briefe Kühnels aus späterer Zeit nahelegen.

1934 hatte Goldschmidt im Vorwort des letzten von ihm bearbeiteten Bandes über die byzantinischen Reliefs geschrieben, es müsse der Zukunft überlassen bleiben, ob die, wie er sagte, »mehr kunstgewerblichen Stücke wie Oliphante, Bischofsstäbe und Käämme, die aus dem gleichen Material hergestellt wurden, ... als Gegenstand eines späteren Bandes zur Veröffentlichung gelangen«. Reicher geschmückte Krümmen und Käämme hatte er freilich, gelegentlich und etwas unsystematisch, bereits in sein Corpus aufgenommen. Goldschmidts ausgeprägte Präferenz für die Kunst der figürlichen Darstellung vor der ornamentalen Gestaltung wird in dieser Formulierung deutlich, wie er dann mehrfach betonte, er betrachte die früh- und hochmittelalterlichen Elfenbeine als Denkmäler der Skulptur, oft seien es schließlich die einzigen Zeugnisse plastischer Gestaltung ihrer Zeit. Von daher erklärt sich die heute etwas befremdlich klingende Formulierung im Titel der Corpusbände als »mittelalterliche Elfenbeinskulpturen«, handelt es sich in Wirklichkeit doch nahezu ausschließlich um Reliefs, die westlichen von Bucheinbänden stammend, die byzantinischen Ikonen, daneben nicht selten auch um Kästchen. Außerdem hielt Goldschmidt einen Ergänzungsband für erforderlich, wie er schon 1914 schrieb, der die nach Erscheinen seiner Bände neu aufgetauchten Stücke erfassen sollte. Er selbst hat zeitlebens dafür Material gesammelt, später hat sein Schüler Kurt Weitzmann das fortgesetzt, freilich ohne etwas publizieren zu können. Der Verfasser dieser Zeilen arbeitet jetzt seit längerem an der Veröffentlichung dieses Bandes mit rund zweihundert Ergänzungen zu den abendländischen Elfenbeinarbeiten.

Unter diesen Umständen war es für den Deutschen Verein ein Glücksfall, in Avinoam Shalem einen Autor für die Oliphante zu finden, einen ausgewiesenen Fachmann der islamischen Kunst, der seine Dissertation in Edinburgh der Geschichte islamischer Objekte in mittelalterlichen Kirchen-

schätzen gewidmet hatte und jetzt in München über Oliphante arbeiten wollte, dieser Gattung unter dem Titel »The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context« 2004 auch ein eigenes Buch widmen sollte. Schon ein erstes Gespräch am 12. Juli 1999 im Bayerischen Nationalmuseum in München brachte Einigkeit darüber: Avinoam Shalem sollte für das vom Verein herausgegebene Corpus der frühen Elfenbeinarbeiten den von Goldschmidt vage ins Auge gefaßten Band über die Oliphante schreiben, und zwar über die islamischen, die byzantinischen und die möglicherweise im lateinischen Westen geschaffenen Stücke. Den Oliphanten sollte ein eigener Band gewidmet werden, Kämmen und Krümmen wurden einstweilen zurückgestellt. Erfasst werden sollte aber die ganze Gattung in ihrem historischen Kontext. Sehr schnell konnten wir uns deshalb auch über den Wunsch des Autors einigen, auch die von Kühnel bereits behandelten, von ihm als sarazenisch bezeichneten Hörner in die neue Bearbeitung mit einzubeziehen. Es galt, wie Goldschmidt bereits 1911 über das geplante Corpus geschrieben hatte: »Je mehr das Material zusammenfließt, um so deutlicher sieht man, daß die systematische Publikation, wie sie der Verein verfolgt, eine ganz andere Bedeutung hat als die bloß inventarisierende von Sammlungen; es zeigt sich immer mehr, wie die zufällige Erscheinung des einzelnen Stückes zurücktritt gegenüber großen festgeschlossenen stilistischen Gruppen, die den Charakter der Kunst einer bestimmten Epoche und einer bestimmten Gegend zum Ausdruck bringen und damit feste Stützen für den Aufbau der älteren Kunstgeschichte liefern können.« Auch wenn der Autor im Einklang mit der zeitgenössischen Kunstgeschichte gegenüber stilistischen Prinzipien als Ordnungskriterien älterer Kunst eher skeptisch eingestellt ist, bleibt doch die Zusammenführung aller Denkmäler einer Gattung Voraussetzung für das Verständnis der einzelnen Stücke und ihres historischen Ortes.

Es folgten Jahre intensiver Forschung, ausgedehnter Reisen zu den buchstäblich über die ganze Welt verstreuten Oliphanten, nicht zuletzt engagierte Versuche, die Hörner zum Klängen zu bringen und so ihre ursprüngliche Funktion zu ermitteln. In Maria Glaser fand der Autor eine kompetente Mitarbeiterin. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft unterstützte mit ungewöhnlicher Großzügigkeit diese Forschungsarbeit, die Reisen, die Beschaffung der notwendigen Photographien und zuletzt noch den Druck des Bandes.

In der Tradition der Denkmalpublikationen des Vereins versteht sich das jetzt vorgelegte Werk als Edition, als Gesamtausgabe aller erhaltenen oder sonst bekannten mittelalterlichen Oliphante. Im Zentrum stehen die Tafeln, um deren Qualität sich Verein und Verlag besonders bemüht haben, und die zugehörigen erläuternden Katalogtexte. Doch kann der Leser auch im allgemeinen Teil, der an Umfang größer als bei den älteren Bänden ist, viel Interessantes und Bedenkenswertes lesen, nicht zuletzt zur Herstellung, zur Verwendung der Hörner in ihrer Zeit und zu ihrem späteren Schicksal in mittelalterlichen Kirchenschätzen.

Der Verein und Goldschmidt hatten ihrerzeit größten Wert darauf gelegt, auf den Tafeln alle Elfenbeine in Originalgröße zu veröffentlichen; Goldschmidt hat mehrfach über die damit verbundenen Schwierigkeiten berichtet. Die meisten Reliefs waren nur klein, so daß mehrere auf einer Tafel Platz fanden. Aber einiger weniger wegen, vor allem des Lorscher Deckels aus der karolingischen Adagruppe, hatte man das große, allgemein als unhandlich angesehene und schwer zu handhabende Format gewählt. Jetzt, bei den Oliphanten, gab es zum erstenmal große Objekte, die große Tafeln erforderten, wenn die größten von ihnen auch jedes mögliche Tafelformat gesprengt hätten. Nach langen Überlegungen haben sich Autor und Verein deshalb beim Tafelband für das alte große Format der Elfenbeinbände entschieden, für den Text der leichteren Lesbarkeit wegen aber ein kleineres Format gewählt, eine Teilung, die sich bei den »Karolingischen Miniaturen« bewährt hat und die auch 1929 bei der Edition der Consulardiptychen von Richard Delbrueck gewählt worden war.

Daß jetzt, hundert Jahre nach Beginn des Corpus, ein materialreicher, vorzüglich erarbeiteter und angemessen ausgestatteter Band über die Oliphante vorgelegt werden kann, erfüllt uns mit Freude und Stolz. Nicht zuletzt darf der Verein nach den Verheerungen des 20. Jahrhunderts und zwei Weltkriegen diese Kontinuität seiner Publikationstätigkeit auch als Beweis seiner Lebensfähigkeit und der fortdauernden Notwendigkeit seiner Arbeit betrachten.

Berlin, im Mai 2014  
für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft  
Rainer Kahsnitz



## Vorwort und Danksagung

Die vorliegende Untersuchung der mittelalterlichen Olifante resultiert aus meinem schon sehr lange anhaltenden Interesse an der Geschichte und an den »Biographien« islamischer Objekte. Tatsächlich liegt der Beginn dieser Forschungsarbeit weit zurück, nämlich in einem Seminar über mittelalterliche Elfenbeine, das ich als graduerter Student am Institut für Byzantinistik, Byzantinische Kunstgeschichte und Neogräzistik der Ludwig-Maximilians-Universität in München besuchte. Insbesondere war es aber die 1989 im Martin-Gropius-Bau in Berlin veranstaltete Ausstellung »Europa und der Orient«, die mein Interesse in diese Richtung lenkte. In dieser Ausstellung wurden mehrere Olifante in einem Raum präsentiert. Diese außergewöhnliche Gruppe prächtiger geschnitzter Elfenbeinerzeugnisse, die im Bewußtsein der Kunsthistoriker in unbestimmten geographischen Regionen und Zeiten angesiedelt war, erschien mir als geheimnisvolles Rätsel, das einen andauernden Reiz ausübte. Wie viele andere nicht datierte Objekte scheinen die Olifante das gesamte System der kunsthistorischen Periodisierung herauszufordern und zu destabilisieren, indem sie die herkömmliche Methode der stilgeschichtlichen Forschung als ein kohärentes System zur Bestimmung der Abfolge der Zeiten in Frage stellen. Außerdem inspirierte mich besonders das »zweite Leben« vieler Olifante in den europäischen Kirchenschätzen. Es drängte mich dazu, andere Objekte zu suchen, deren »Biographie« in ähnlichen Bahnen verlief. Aus dieser Sammlung entstand später meine Dissertation. Es ist nicht verwunderlich, daß den Olifanten in der 1996 unter dem Titel »Islam Christianized« publizierten Version eine zentrale Stellung zukam. Die Idee, die Untersuchung der mittelalterlichen Olifante auf eine breitere Basis zu stellen, die sogenannten sarazenischen Olifante im größeren Kontext des Mittelmeerraums zu diskutieren und auch die übrigen mittelalterlichen Olifante in die Betrachtung einzubeziehen, war daher ein folgerichtiger Schritt zur Erweiterung des wissenschaftlichen Horizonts, der die Forschung tatsächlich voranbringen kann.

Das Corpus der mittelalterlichen Olifante ist das Ergebnis einer mehrere Jahre andauernden Arbeit der Planung sowie der Sammlung und Untersuchung des Materials, aber auch des Reisens zu verschiedenen Museen und Kirchenschätzen in der ganzen Welt. Seit 2004 war Frau Dr. Maria Glaser an diesen Arbeiten beteiligt. Ohne ihren Beitrag hätte ich das Projekt neben meinen vielfältigen anderweitigen Verpflichtungen kaum zu Ende bringen können.

Während der Vorbereitung des Corpus profitierten wir von der freundlichen Hilfe, der Unterstützung und dem Beistand zahlreicher Personen, die zu jeder Zeit bereit waren, ihre Gedanken, ihre Überlegungen und ihr Wissen mit uns zu teilen. Viele Institutionen in Europa und den USA verschafften uns bereitwillig Zugang zu speziellem Archivmaterial in ihrer Obhut und erleichterten uns die mühsame Arbeit der Zusammenstellung aller visuellen Zeugnisse und historisch relevanten Informationen zu den einzelnen Objekten, die wir für das Corpus benötigten. Gerne nehme ich die Gelegenheit wahr, ihnen hier zu danken.

An erster Stelle aber richtet sich mein Dank an Prof. Dr. Rainer Kahsnitz. In seiner Zeit als Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft brachte er das Projekt in Gang, förderte es mit konstantem Interesse und stand neuen Herausforderungen, die sich während der Arbeit ergaben, immer positiv gegenüber. Nicht zuletzt danke ich ihm für seine Geduld. Bedanken möchte ich mich für die Unterstützung auch bei Dr.-Ing. Joachim Winckler, dem Schatzmeister des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft; dem Geschäftsführer Dr. Josef Riedmaier und der Sekretärin Frau Gundula Gahler danke ich für viele freundliche Auskünfte und die gute Zusammenarbeit.

Von der frühesten Arbeitsphase an wurde das Projekt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert. Daher danke ich der DFG für ihre finanziellen Zuwendungen und auch für ihre Bereitschaft, die Förderung für dieses Projekt zu verlängern, als sich die Horizonte der Forschung erweiterten und die Aufgaben vermehrten. Für die Verwaltung des Pro-

jekts möchte ich der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz meinen Dank aussprechen, insbesondere bedanke ich mich bei Dr. Carlo Servatius, Dr. Wolfgang Stemmler und Heidi Thierolf für ihren anhaltenden Einsatz und ihr Verständnis. In einem späteren Stadium wurde die Arbeit an dem Projekt vom Kunsthistorischen Institut in Florenz unterstützt. Für ihre Hilfe möchte ich mich bei der Max-Planck-Gesellschaft und speziell bei Prof. Dr. Gerhard Wolf bedanken.

Zu besonderem Dank bin ich auch einigen Kollegen verpflichtet, die dem Projekt ganz zu Anfang auf die Beine halfen. In dieser Arbeitsphase, als das Material gesammelt und, in gewissem Maße, in verschiedenen Institutionen in Berlin erst ausgegraben wurde, gaben sie mir besonders wertvolle Hilfen: Prof. Dr. Dietrich Kötzsche (†) vom Kunstgewerbemuseum in Berlin, der mir Zugang zum Nachlaß von Adolph Goldschmidt und Kurt Weitzmann vermittelte; Dr. Jens Kröger vom Museum für Islamische Kunst in Berlin, der mir den Weg zum Kühnel-Archiv im Deutschen Archäologischen Institut in Berlin wies und der immer bereit war, bei der Suche nach Material für das Studium der Olifante zu helfen; im Deutschen Archäologischen Institut in Berlin waren mir besonders Dr. Dr. Margarete van Ess und Prof. Dr. Ricardo Eichmann behilflich. Schließlich gehörte Prof. Dr. Reiner Hausscherr von der Freien Universität Berlin zu den frühen Förderern des Projekts.

Mein Dank richtet sich auch an mehrere Personen, die mich dazu ermutigten und intensiv dabei unterstützten, den Klang der Olifante experimentell zu untersuchen und zu dokumentieren. Zuerst möchte ich mich bei Prof. Dr. Claus-Peter Haase, dem ehemaligen Direktor des Museums für Islamische Kunst in Berlin, und bei Prof. Dr. Arne Effenberger, dem ehemaligen Direktor des Bode-Museums in Berlin, für ihr Interesse an diesem Versuch bedanken, und vor allem dafür, daß sie im März 2004 zu diesem Zweck die in ihrer Obhut befindlichen Olifante zur Verfügung stellten. Ebenfalls danke ich Götz von Arnim, der den Kontakt zu Hans-Jürgen Krumstroh (Solo-Hornist) und Felix Wilde (Trompeter) von der Staatsoper Unter den Linden herstellte und das Projekt koordinierte. Im Mai 2006 wurde ein weiterer Klangversuch mit Olifanten am Metropolitan Museum of Art in New York unternommen. Ich spreche meinen Dank Dr. Charles T. Little vom Department of Medieval Art and the Cloisters sowie Ken Moore und Herbert Heyde vom Department of Musical Instruments für die Organisation der Aufnahmen aus. Bei Herbert Heyde bedanke ich mich besonders auch für das Blasen der Olifante.

Dankbar sind Frau Dr. Glaser und ich auch für die Hilfe und speziellen Auskünfte, die wir während der Arbeit von Privatpersonen und Angestellten öffentlicher Institutionen erhielten: Dr. Tracy Albainy, Museum of Fine Arts in Boston; Manuel Almor Moliner, Deán del Cabildo Metropolitano de Zaragoza; Prof. Dr. Eva Baer, Jerusalem; Dr. Arun Banerjee, Internationales Zentrum für Elfenbeinforschung an der Universität Mainz; Peter Barnet, Senior Curator, The Metropolitan Museum of Art, New York, Department of Medieval Art and the Cloisters; Prof. Dr. Marianne Barrucand (†), Universität Sorbonne, Paris; Dr. Renate Baumgärtel (†), ehem. Direktorin des Diözesanmuseums in Bamberg; Prof. Dr. Doris Behrens Abouseif, University of London; Prof. Dr. Michele Bernardini,

Università degli Studi di Napoli; Marie-Hélène Billwatsch, Musée Royal de l'Armée et d'Histoire Militaire, Brüssel; Prof. Dr. Sheila S. Blair und Prof. Dr. Jonathan Bloom, Boston College und Virginia Commonwealth University; Tilman Bohm, Paris; Astrid Bonnet, Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay; Prof. Dr. Birgitt Borkopp, Universität Bern, ehem. Kuratorin am Bayerischen Nationalmuseum, München; Christine Brennan, The Metropolitan Museum of Art, New York, Department of Medieval Art and the Cloisters; Alessandro Bruschetti, Bruschetti Foundation, Genua; Dr. Gudrun Bühl, Museum Dumbarton Oaks, Washington, D. C.; Dr. Ursula Calmeyer-Seidl, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin; Dr. Stefano Carboni, The Metropolitan Museum of Art, New York, Islamic Department; Dr. Aymat Catafau, Université de Perpignan; Dr. Kirsten Christiansen, Nationalmuseet, Kopenhagen; Françoise Collanges, Musée Paul-Dupuy, Toulouse; Dr. Lily Crowther, Victoria and Albert Museum, London; Prof. Dr. Anthony Cutler, Pennsylvania State University; Dr. Xavier Dectot, Musée de Cluny, Paris; Prof. Dr. Francesca Dell'Acqua, Università degli Studi di Salerno; Prof. Dr. Thomas Dittelbach, Universität Bern; Dr. Maryam Ekhtiar, The Metropolitan Museum of Art, New York, Islamic Department; Dr. Volkmar Enderlein, ehem. Direktor des Museums für Islamische Kunst, Berlin; Dr. Elisabeth Ettinghausen, Princeton; Dr. Helen C. Evans, The Metropolitan Museum of Art, New York; Dr. Erika U. Fischer, Mainz; Dr. Kjeld von Folsach, David Collection, Kopenhagen; Prof. Dr. Maria-Vittoria Fontana, La Sapienza, Università di Roma; Dr. Rebecca Foote, ehem. Islamic Art Society, London; Edward Gibbs, Sotheby's London; Dr. Almut von Gladiß, Museum für Islamische Kunst, Berlin (†); Prof. Dr. Dorothy Glass, New York; Dr. Sabine Haag, Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums, Wien; Louise A. Hampson, York Minster; Dr. William Hart, University of Ulster; Dr. Charlotte Hedenstierna-Jonson, Statens Historiska museet Stockholm; Dr. Navina Heidar, The Metropolitan Museum of Art, New York, Islamic Department; Dr. Gisela Helmecke, Museum für Islamische Kunst, Berlin; Dr. Martin Herda, Prague Castle, Department of Art Collections; Prof. Dr. Robert Hillenbrandt, Edinburgh University; Dr. Franak Hilloowala, Museum of Islamic Art, Doha; Dr. Martin Hirsch, Staatliche Münzsammlung München; Dr. Kelly Holbert, The Walters Art Museum, Baltimore; Dr. Melanie Holcomb, The Metropolitan Museum of Art, New York; Dr. Jan de Hond, Rijksmuseum, Amsterdam; Marion Hoppe, B. A., Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Prof. Dr. Deborah Howard, Cambridge University, Department of History of Art; Dipl.-Rest. Hiltrud Jehle, Bode-Museum, Berlin; Dr. Frank Matthias Kammel, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Dr. Franz Kirchweyer, Kunsthistorisches Museum, Wien; Prof. Dr. Holger Klein, Columbia University, New York; Prof. Dr. Jos Koldeweij, Radboud-Universiteit Nijmegen; Lothar Lambacher, Kunstgewerbemuseum, Berlin; Jaques Lapart, Association des conservateurs des antiquités et objets d'art du Gers; Abbé Guy Leemans, Saint-Hubert; Dr. Jean Lepage, Musées de Narbonne; Catherine Leseur, Musées d'Angers; Dr. Charles T. Little, The Metropolitan Museum of Art, New York, Department of Medieval Art and the Cloisters; Prof. Dr. Saverio Lomartire, Università del Pie-

monte Orientale; Laurence Lyncée, Musée départemental des Antiquités, Rouen; Prof. Dr. Henri Maguire, John Hopkins University, Baltimore; Dr. Sophie Makariou, Musée du Louvre, Paris, Département des antiquités orientales; Dr. Theo Margelony, The Metropolitan Museum of Art, New York, Department of Medieval Art and the Cloisters; Dr. Regine Marth, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Dr. Amy Mechowski, Victoria and Albert Museum, London; Gerhard Meier, Ratingen; Christelle Meyer, Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand; Dr. Gabriele Mietke, Bode-Museum, Berlin; Dr. Maria Morstein, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Dr. Ebbe Nyborg, Nationalmuseet, Kopenhagen; Prof. Dr. Valentino Pace, Università di Udine; Ralph Pinder-Wilson (†), London; Dr. Olivier Poisson, Conservateur général du Patrimoine au Ministère de la Culture de France; Anica Ribičić-Županić, Muzej Mimara, Zagreb; Dr. James Robinson, British Museum, London; Jean-Claude Roc, Saint-Flour; Dr. Mariam Rosser Owen, Victoria and Albert Museum, London; Dr. Monique de Ruelle, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel; Pater Gerhard Ruf (†), Sacro Convento, Assisi; Sheikha Hussah Sabah al-Salem al-Sabah, Director General of the Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait; Dr. Jean-Paul Sage-Frenay, Musée de l'Armée, Paris; Dr. Bernhard Schemmel, Staatsbibliothek, Bamberg; Dr. Catharina Schmidt Arcangeli, Kunsthistorisches Institut, Florenz; Dr. Frits Scholten, Rijksmuseum, Amsterdam; Dr. Jens Schulze-Forster, Landesmuseum für Vorgeschichte, Dresden; Dipl.-Ing. Günter Schwarz, München; Jean-Pierre Smit, Koninklijke Heemkundige Kring Sint Hubertus, Tervuren; Sofia Sockel, Domkapitel Aachen, Domschatzkammer; Prof. Dr. Marco Spallanzani, Università degli Studi di Firenze; Dr. Tim Stanley, Victoria and Albert Museum, London; Dr. Gudrun Swoboda, Kunsthistorisches Museum, Wien; Pater Sigismund Tagage, ehem. Konservator der Schatzkammer St. Servaas in Maastricht; Prof. Dr. Fernando Valdés, Universidad Autónoma, Madrid; Dr. Stéphane Vandenberghe, Sint-Jan Hospitaalmuseum, Brügge; Prof. Dr. Alicia Walker, Washington University, St. Louis; Rachel Ward, London; Prof. Dr. Oliver Watson, Oxford University, Faculty of Oriental Studies, ehem. Direktor des Museum of Islamic Art, Doha; Dr. Stefan Weber, Direktor des Museums für Islamische Kunst, Berlin; Dr. Matthias Weniger, Bayerisches Nationalmuseum, München; Dr. Paul Williamson, Victoria and Albert Museum, London; Ernst Graf Wurmbrand-Stuppach, Frohsdorf; Ramón Yzquierdo Peiro, Museo Catedral de Santiago, Santiago de Compostela; Dr. Katja Zelljadt, Stanford, Humanities Center, ehem. Getty Research Institute.

Auch allen Personen, die bei der Recherche und bei der Beschaffung von Abbildungsmaterial behilflich waren, sei gedankt. Allen voran sind zu nennen Eileen Sullivan und Neil Stimler, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Image Library, sowie Hanns-Peter Frenz und Jan Böttger, bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

Herzlich möchte ich auch einigen Personen und Kollegen an verschiedenen Münchner Forschungsinstitutionen danken: Dr. Helga Rebhan, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Orient und Ostasien; Dr. Jürgen W. Frembgen, Staatliches Museum für Völkerkunde; Werner Joseph Pich und Max Leonhard, Gesellschaft der Freunde islamischer Kunst und Kultur. Dankbar erinnere ich mich der Unterstützung durch verschiedene Kollegen und Mitarbeiter an der Ludwig-Maximilians-Universität: Prof. Dr. Franz-Alto Bauer, Prof. Dr. Johannes Dekkers und Prof. Dr. Marcel Restle, Institut für Byzantinistik, Byzantinische Kunstgeschichte und Neogräzistik; Prof. Dr. Bernhard Teuber, Institut für Romanische Philologie. Besonderer Dank geht auch an die Kollegen am Institut für Kunstgeschichte. Genannt seien Prof. emer. Rudolf Kuhn und Prof. emer. Ursula Nilgen, PD Dr. Steffen Krämer und Bettina Kamm M.A. Ebenso danke ich meinen wissenschaftlichen Assistenten Dr. Andrea Lermer und Dr. Alberto Saviello sowie auch einigen meiner Magistranden und Doktoranden in der Abteilung Geschichte der islamischen Kunst: Christiane Hammouda M.A., Christoph Knüttel M.A., Emine Kücükbay M.A., Mirela Ljevakovic M.A., Anna Messner M.A. und Dr. Eva-Maria Troelenberg. Unterstützung erfuhr das Projekt auch durch den Photographen Gabor Ferencz und die Sekretärinnen Frau Luise Schumann und Frau Luise Fischer.

Viele anregende Gespräche am Kunsthistorischen Institut in Florenz verdanke ich Dr. Hannah Baader, Dr. Constanza Caraffa, Dr. Manuela de Giorgi, Dr. Golo Maurer, Dr. Catarina Schmidt-Arcangeli, Prof. Dr. Ittai Weinryb, Prof. Dr. Gerhard Wolf und Dr. Andrea Worm. Bei Frau Helga Zerrath möchte ich mich für ihre verlässliche Hilfe bei der Lösung administrativer Probleme bedanken.

Der schwierigen Aufgabe, meine Texte, die teils in Englisch geschrieben waren, zu redigieren und zu glätten, unterzog sich Bram Opstelten mit großer Sorgfalt. Ich danke ihm für seine aufmerksame Arbeit. Ebenso wertvolle Arbeit leistete Dr. Sophie Reinhardt mit ihrer umsichtigen Betreuung der Drucklegung. Auch ihr gilt unser großer Dank. Schließlich danke ich Dr. Hans-Robert Cram und seinem Team vom Deutschen Verlag für Kunstwissenschaft, besonders Merle Ziegler und Sieghard Hawemann, die dieses Projekt zu ihrem eigenen machten und aus Manuskript und Bildmaterial schließlich Text- und Tafelband des Corpus entstehen ließen.

Last but not least geht mein Dank an enge Freunde und Familienangehörige, die mich auf dem langen Weg begleiteten: Prof. Dr. Michael Brenner, Prof. Dr. Barry F. Flood, Ute Fackler, Michael Hasenclever, Dr. Carmen Pinilla, Lior Shalem, Dr. Eli Teicher, Yifat Zaffari-Shalem. Elisabeth Rochau-Shalem danke ich für ihre enorme Unterstützung zu Hause.

Avinoam Shalem  
New York, Juni 2014

Dem Dank an Prof. Dr. Kahsnitz und alle anderen Personen, die unsere Arbeit förderten und unterstützten, oft über ihre dienstlichen Verpflichtungen hinaus, schließe ich mich sehr gerne an. Sie haben unzählig viele Mosaiksteine dazu beigetragen, daß das Corpus der mittelalterlichen Olifante schließlich vorgelegt werden kann. Ausdrücklich möchte ich mich auch bei den Personen bedanken, die bei der Recherche und Beschaffung von Abbildungen behilflich waren und aufgrund ihrer großen Zahl hier leider ungenannt bleiben müssen. Auch manche persönliche Hilfe bei der Bereitstellung von Fachliteratur in der Bayerischen Staatsbibliothek, München, und im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, erleichterte die Arbeit am Corpus.

Sehr herzlich und an erster Stelle möchte ich mich aber bei Frau Prof. Dr. Nilgen dafür bedanken, daß sie mich für die Mitarbeit an dem Projekt vorgeschlagen hat. Herrn Prof. Dr. Shalem danke ich ebenso herzlich für sein Vertrauen und dafür, daß er seine reichen Ideen zu den Olifanten mit mir teilte.

Besondere Freude bereitete mir die Hilfe und Beratung, die ich von Bekannten oder ehemaligen Kollegen am Institut für

Geschichtliche Hilfswissenschaften, jetzt Historische Grundwissenschaften und historische Medienkunde, am Historischen Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität in München erhielt. Zuerst geht mein Dank an Dr. Franz Albrecht Bornschlegel, vor allem für seine fachkundigen Hinweise zu den Inschriften auf einzelnen Olifanten. Äußerst wertvoll waren auch die umfangreichen Photobestände zur Skulptur in Süditalien von Prof. Dr. Albert Dietl, jetzt Institut für Kunstgeschichte der Universität Regensburg, aus denen ich mehrere Abbildungen für das Corpus wählen konnte. Dr. Klaus Höflinger, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Kommission für die Herausgabe der Urkunden Friedrichs II., danke ich für seine Unterstützung bei der Übersetzung einiger lateinischer Quellen. Schließlich gilt Dr. Ingo Seufert ein großer Dank für langjährigen intensiven Austausch und Beistand.

Maria Glaser  
München, Juni 2014