

# Byzantinische Kleinkunstwerke aus dem Umkreis der Kaiserin Theophano

von Hans Wentzel

für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag

In jedem Zweig der wissenschaftlichen Disziplinen also nicht nur in den Geisteswissenschaften, kann es geschehen, daß im Verlaufe eines auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Forschungsplanes<sup>1</sup> unter Umständen Gegenstände oder Tatsachen übersehen oder unbeachtet gelassen werden, weil sie zu selbstverständlich, zu vertraut und zu bekannt zu sein scheinen, als daß man sie noch einmal kritisch und mit Zweifel überprüfen würde. Eben so ist es mir bei der Suche nach Spuren Theophanos in den aus dem 10. Jahrhundert noch in Deutschland erhaltenen byzantinischen Kunstwerken ergangen, und zwar erstaunlicherweise sogar in *Aachen* selbst. Seit über 40 Jahren kannte ich aus eigener An-

schauung den Domschatz zu Aachen<sup>2</sup>, und gerade weil ich ihn gründlich zu kennen glaubte, habe ich ihn in den letzten Jahren nicht mehr sehr kritisch gesichtet, und daher habe ich etwas im Grunde doch ganz Naheliegendes und in die Augen Fallendes übersehen. So habe ich bei mannigfachen persönlichen Studien, aber auch bei Exkursionen, das *Simeonsreliquiar*<sup>3</sup> (Abb. 1) nicht nur sorgfältig betrachtet, sondern auch vor Zuhörern erläutert: trotz allem bemerkte ich – wie alle älteren wissenschaftlichen Bearbeiter – nicht, daß auf dem Altar der Figurengruppe Maria-Jesuskind-Simeon sich eine Vase aus Halbedelstein befindet, die nach dem in der Entstehungszeit dieser »Darstellung Christi

Abb. 1  
Aachen, Domschatz, Reliquiar mit der »Darstellung Christi« (verkleinert)



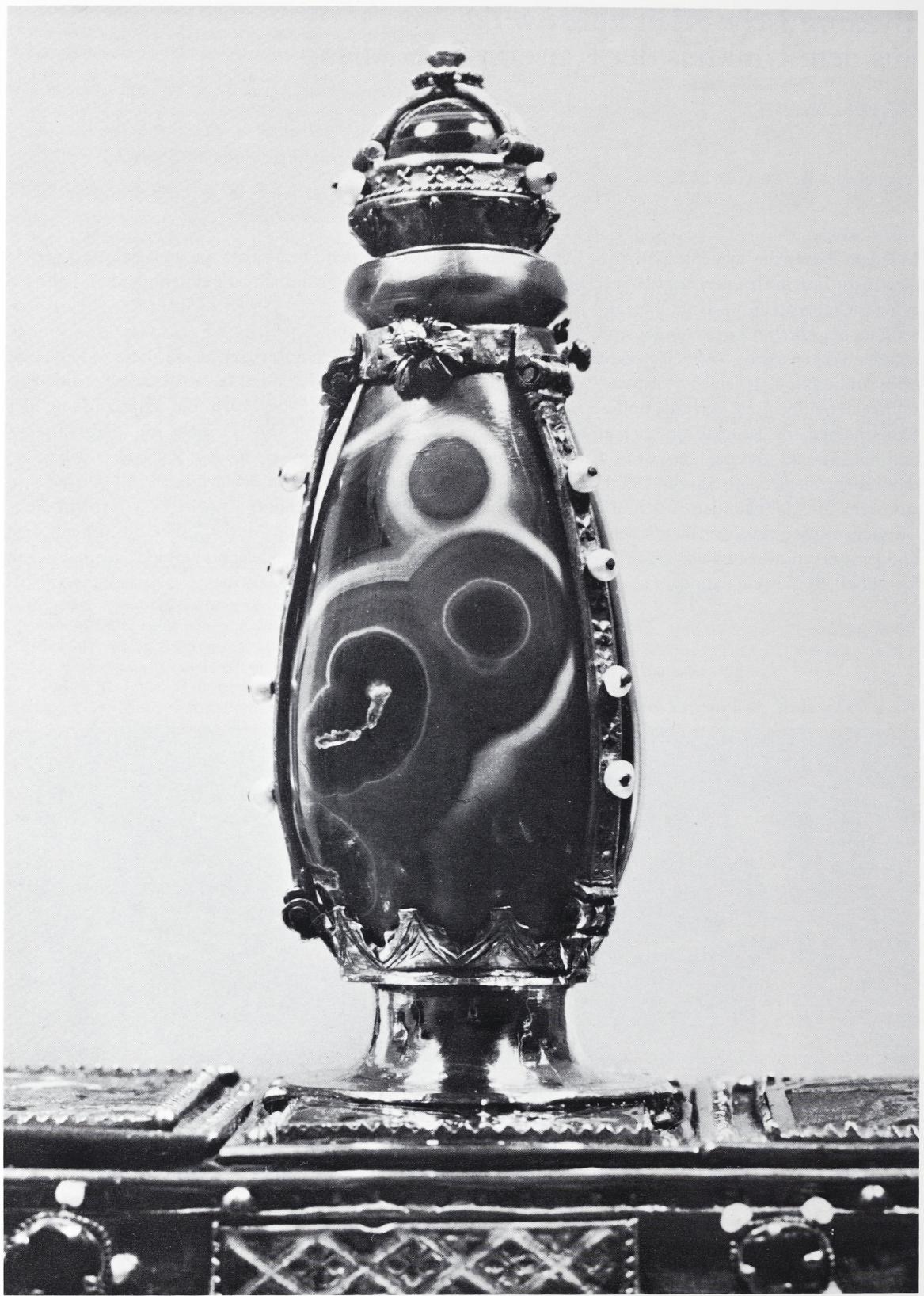


Abb. 2  
Aachen, Domschatz, Onyx-Gefäß (vielfach vergrößert)

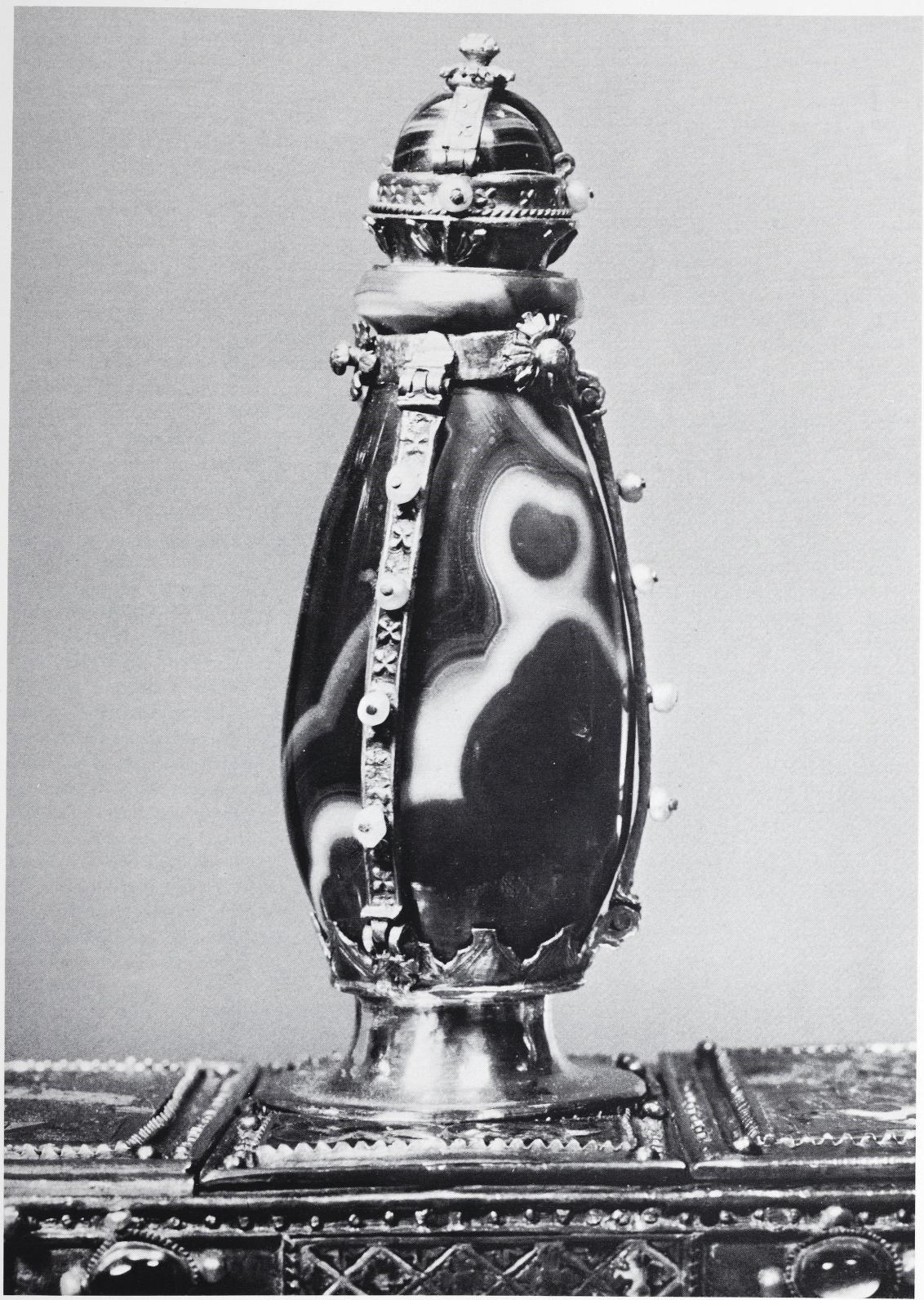


Abb. 3  
dasselbe, Aufnahme der Gegenseite

im Tempel« im 14. Jahrhundert üblichen Schema keineswegs zum gebräuchlichen Inventar dieses Bildthemas gehört<sup>4</sup>. Erst durch die Ausstellung des kompletten Domschatzes 1972<sup>5</sup> und die Einbeziehung des antiken Proserpina-Sakrophags<sup>6</sup> war vielleicht die Aufmerksamkeit für alles Antike geschärfter als je zuvor, und so wurde mir zum ersten Mal jene winzige Vase aus Sardonyx<sup>7</sup> von etwa 7,6 cm Höhe als Einzelkunstwerk bewußt (Abb. 2 und 3). Von diesem Moment an konnte sie plötzlich kein zeitgenössisches Detail des Gesamtkunstwerkes aus dem 14. Jahrhundert, sondern mußte ein Fremdkörper sein<sup>8</sup>. Zwar gab es zur Entstehungszeit des Reliquiars in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts durchaus schon den Hohlenschliff von Halbedelsteingefäßen<sup>9</sup>, aber anscheinend – soweit wir bisher wissen – vor allem aus Bergkristall, und das Hauptzentrum dafür befand sich in Venedig, Ableger vielleicht am Oberrhein oder in Burgund<sup>10</sup>, aber alle diese kostbaren Kannen und Becher aus dem 14. Jahrhundert sind im Vergleich zu der geradezu winzigen Onyxvase in Aachen recht stattlich und groß<sup>11</sup>. Derartig kleine Gefäße aus Halbedelstein waren bisher nur aus der römischen Antike bekannt<sup>12</sup>. Doch sind die Formen aller römischen Gebrauchs- und Prunkgeräte in Ostrom, in Byzanz, und nur dort, traditionell beibehalten oder weiterentwickelt worden<sup>13</sup>. Jedenfalls befanden sich in Konstantinopel bis zur Plünderung durch das abendländische »Kreuzzugheer« 1204 ungeheure Mengen an antikem wie spätantikem und frühchristlichem Kunstgut, wie es nicht nur die aus der Plünderung erhaltenen geringen Reste beweisen, sondern wie es bis auf den heutigen Tag in monumentalster Gestalt in der Stadt selbst verstreut und vor allem auf dem Hippodrom zu sehen ist. Da bisher nicht ein einziges byzantinisches Kunstwerk in Aachen auf die Plünderung von 1204 bezogen werden kann – weil auffallenderweise kein Beispiel aus Byzanz mit Sicherheit aus einer Entstehungszeit erst im 11. und 12. Jahrhundert im Domschatz existiert<sup>14</sup> – und da bislang keine Teilnehmer an jenem Kreuzzug aus dem Einzugsgebiet von Aachen bekannt sind, da ich ferner voraussetzte, daß seit 978 das Aachener Münster »leer« war<sup>15</sup>, d. h. durch den Raubzug der Normannen-Norweger 881 (als das Münster angeblich deren Pferdestall war) und den der Franzosen 978 ausgeraubt wurde, kann das kleine Gefäß eigentlich nur zu jenem Bestand gehört haben, den Otto III. dem Münster schenkte. Dann aber wäre es ursprünglich Teil der Mitgift seiner Mutter gewesen, und zwar entweder ein Teil aus jenem Bestand, der 971/72 in Konstantinopel aus dem Jahrhunderte alten Staatsschatz der byzantinischen Kaiser an anti-

ken Kunstwerken entnommen war<sup>16</sup> oder aber aus dem, der als Heiratsgut für die designierte sächsische Kronprinzessin neu angefertigt wurde. Daher ist es nach allem, was wir bisher über byzantinische Kunst vor 1000 wissen, grundsätzlich durchaus denkbar, daß es sich bei dem Aachener Sardonyxgefäß entweder um ein original-antikes oder aber auch um ein antikisierendes, byzantinisches Werk aus dem 10. Jahrhundert handelt<sup>17</sup>.

Erst die Vergrößerungen der kleinen Vase<sup>18</sup> (Abb. 2/3) lassen erkennen, wie kostbar dieses Preziosum tatsächlich ist! Von archäologischer Seite ist das winzige und luxuriöse Gefäß für die Antike reklamiert worden<sup>19</sup>. Hier aber dürfen wir sie zunächst einmal, auch wegen ihrer kostbaren und z. T. vorgotischen Fassung, – die erkennen läßt, daß das kleine Gefäß schon vor dem 14. Jahrhundert große Wertschätzung genoß – zu dem Schatz Ottos III. rechnen. Parallelen finden sich gewiß unter rein antiken Gefäßen kleinsten Formates<sup>20</sup>, aber noch näher scheint mir dem winzigen Gefäß etwa eine viel größere, 19 cm hohe Sardonyx-Vase in London im Victoria-and-Albert-Museum (Abb. 4) zu stehen, die offenbar wie die kleine in Aachen bisher nicht beachtet worden ist<sup>21</sup>. Auch hier sind (nur wegen der stärkeren Dunkelheit des Halbedelsteins in der Reproduktion nicht sichtbar) die Streifen und Bänder des Sardonyxes betont auf der Oberfläche in ihrer farbigen und farbig überraschenden Nuancierung zur Wirkung gebracht. Der Umriß ist, abgesehen von dem anderen Maßstab, sehr ähnlich. Leider ist die Provenienz des Gefäßes in London nicht bekannt, auch läßt seine Silber-Einfassung keinesfalls den verbindlichen Schluß zu, daß Onyx-Gefäß stamme etwa ursprünglich aus England: es könnte sehr wohl ursprünglich aus dem nördlichen, sächsischen Teil von Deutschland stammen.

Die kleine Vase in Aachen übertrifft das größere Gefäß in London in der überwältigenden Schönheit des Materials. Sardonyx in dieser Qualität wurde sonst nur für Kameen, und zwar in der Regel für solche in kaiserlichem Auftrag, verwendet<sup>22</sup>. Daher darf die kleine Aachener Vase rein nach der Vorzüglichkeit des verwendeten Halbedelsteins – wie die Kameen – schon als »imperial« gelten, d. h. weit überlegen jenen kleinen Parfüm- oder Ölbehältern, die bisher<sup>23</sup> für die heidnische Antike in Anspruch genommen wurden. Da ganz allgemein römische Gefäßformen in Byzanz, und nur dort<sup>24</sup>, weiterlebten, kann die Aachener Vase zu einem beliebigen Zeitpunkt entstanden und aus dem Kaiserschatz für den Brautschatz der Theophano entnommen



Abb. 4

London, Victoria & Albert Museum, Onyx-Gefäß (annähernd originalgroß)

worden sein, aber sie kann ebenso wohl auch direkt für die Mitgift als Behälter für Parfüm oder wohlriechende Öle angefertigt worden sein (der winzige Deckel muß nicht zeitgenössisch sein – die Bandlinien des Edelsteins verlaufen anders als auf dem Gefäßkörper –, doch läßt sich das wegen der Breite der heutigen Goldeinfassung nicht exakt beurteilen). Ob etwa diese Vase mit dem ebenfalls sehr kleinen, entweder antiken oder hochmittelalterlichen 6,3 cm hohen und 6,7 cm breiten Halbedelsteindöschen im Domschatz zu Osnabrück<sup>25</sup> (Abb. 5) zu einer Garnitur zusammengehörte, würde sich erst bei dem Wiederauffinden weiterer Teile einer solchen Toiletten-Garnitur aus Halbedelstein entscheiden lassen.

Wie schon bislang in meinen Untersuchungen zum vermuteten Brautschatz der Theophano festgestellt wurde, verblieben dessen kostbarste Bestandteile als Stiftung Ottos III. und Heinrichs II. in kirchlichem und klösterlichem Besitz oder aber weiterhin im imperialen Bereich. So stammte wahr-

scheinlich (auf dem Umweg über Theophanos Nachkommen und deren Verwandte<sup>26</sup>) aus der Mitgift der Theophano die prachtvolle Sardonyx-Pokalschale an Friedrichs II. Reliquiar mit der Krone in Stockholm, und vielleicht darf man noch weitere derartige Werke in Kaiserbesitz vermuten, etwa den großartigen Onyx-Pokal Karls IV.<sup>27</sup>. Zwar hat man seit Walter Holzhausen im angeblich aus dem Quattrocento stammenden Schatz von Halbedelsteingefäßen der Medici im Palazzo Pitti antike und byzantinische Originale identifiziert<sup>28</sup>, seine Erkenntnisse bei der Analyse der Preziosen von San Marco in Venedig verwendet<sup>29</sup>, aber noch nicht auf die Schätze der Habsburger Kaiser in Wien<sup>30</sup> angewandt. Allerdings befindet sich im Kunsthistorischen Museum zu Wien in der mittelalterlichen Abteilung kein Sardonyx, der dort als »spätantik« oder gar »byzantinisch« beschriftet wäre<sup>31</sup>. Anders dagegen im nachmittelalterlichen Teil der gleichen Abteilung für Plastik und Kunstgewerbe des gleichen Museums! Hier verdienen einige Sardonyx-Gefäße unsere Aufmerksamkeit, die bisher wegen ihrer neuzeitlichen Gold-Emailfassung in die »Kaiserliche Hofwerkstatt« in Prag um 1600 eingeordnet wurden<sup>32</sup>. Ich beschränke mich hier auf nur zwei von ihnen, weil diese mir für unser Problem als besonders typisch erscheinen. Zuerst nenne ich die Kanne Nr. 1759 (Abb. 6 und 7): sie ist (einschließlich ihrer nachmittelalterlichen Fassung, aber ohne Henkel) 19,9 cm hoch (Durchmesser des »Bauches« 9,2 bis 9,7 cm, des »Halses« oben 4,2 cm)<sup>33</sup>. Bei der Gegenüberstellung mit der Aachener Vase (Abb. 1 bis 3) ergibt sich, daß Umriß und Proportionen – unabhängig von den jeweiligen Ausmaßen – identisch sind, auch im Hinblick auf die auffallende Vorliebe für die Zur-Schau-Stellung des attraktiven phantastisch-irregulären Bandmusters des Halbedelsteinmaterials. Allerdings: schon nach dem bloßen Augenschein existiert eine Differenz. Der Wiener Kanne fehlt der Wulst zwischen »Körper« und »Hals« des Gefäßes, wie ihn die beiden genannten Beispiele in Aachen und London besitzen. Jedoch, bei sorgfältiger Betrachtung – und auch noch auf der Fotografie – sieht man, daß ursprünglich ein solcher Reif wie in Aachen und London vorhanden gewesen ist: er wurde offenbar bei der Neufassung um 1600 (und entsprechend einem veränderten Formgefühl) abgeschliffen. So ergab sich eine geschmeidigere, schlankere und »elegantere« Kontur, die dem Geschmack des Manierismus mehr zusagen mußte als die durch den umlaufenden Wulst gedrungenere Gestalt des Originals. Wird durch das offensichtliche Abschleifen des Hals-Ringes schon bewiesen, daß das ursprünglich henkel- und ausgußlose Gefäß

Abb. 5  
Osnabrück, Domschatz, Onyx-Dose (etwas verkleinert)



älter als die bekannten Halbedelsteingefäße des 16./17. Jahrhunderts in Wien<sup>34</sup> ist, so stellt die abgeschliffene Stelle, wo sich ehemals der Wulst befand, ein technisches und meines Wissens nicht beachtetes Problem dar. Dieses umlaufende Band zeigt zwar das gleiche, weil durchlaufende Bandmuster des Sardonyx, aber es ist heller als der Rest des Gefäßes. Nun ist allgemein bekannt, daß Farben ausbleichen, wenn sie durch Jahrhunderte oder gar ein Jahrtausend dem Licht ausgesetzt sind, aber wieso kann die durch das Abschleifen freigelegte, also originale Farbe des Steins heller sein als die des übrigen Gefäßkörpers? Ich habe noch nie gehört, daß Sardonyx oder ein anderer Edelstein oder Halbedelstein im Laufe der Jahrhunderte nachdunkelt – wo wäre also die Erklärung zu suchen? Es kann wohl nur so sein, wie es die bisher nicht bewiesene Überlieferung behauptet, vor der Neuzeit sei man in der Lage gewesen, Halbedelstein wie Sardonyx in irgendeiner Form so zu behandeln, daß die Farben tiefer und die Bandmuster kräftiger in Erscheinung traten. Wie das geschah – chemisch, durch Laugen oder Säuren, oder physikalisch, aber dann auf schlechthin rätselhafte Weise – habe ich nicht feststellen können<sup>35</sup>.

In Wien gibt es noch ein zweites Gefäß aus Sardonyx, das ich hier ebenfalls als möglich byzantinisch nennen möchte. Es ist der Deckelkrug Nr. 1767<sup>36</sup> (Abb. 8 und 9) von 13,2 cm Höhe (ohne Deckel) und von einem Durchmesser von 6,7 cm (»Bauch«) bzw. 4,6 cm (»Hals«). An ihm befand sich nie ein Hals-Wulst, weil er einerseits in seinen Proportionen von Anfang an gedrungener war als die zuvor genannten Gefäße in Aachen, London und Wien und weil andererseits die Funktion des umlaufenden Ringes gleichsam durch einen leisen Knick im Kontur zwischen »Bauch« und »Hals« des Gefäßes ersetzt wurde. In diesem Falle störte bei der Goldfassung der Vase um 1600 offenbar der gedrungene Gefäßkörper nicht derart wie bei der »abgeschliffenen«, auch wäre durch das Abschleifen des Knickes keine wesentliche Veränderung der Proportion erzielt worden. Allerdings nahm die Goldemailfassung in der Hinsicht Rücksicht auf den alten Gefäßkörper, daß man aus ihm keine Kanne schuf, sondern einen einhenkeligen Humppen mit niedrig ansetzendem Griff – und bei dieser Trinkgefäßform (mit Deckel!) waren seit alters die Proportionen gedrungener als bei Kannen, Bechern oder Pokalen.

Nach diesem (zunächst vorläufigen) Versuch, der kleinen, kostbaren Aachener Vase aus Sardonyx andere, vergleichbare Werke zuzuordnen, wäre

auf ein weiteres Werk, zwar nicht aus Halbedelstein aber aus einem ähnlich harten Material, nämlich aus *Bergkristall*, hinzuweisen, das mir erst nach der Drucklegung meines letzten Theophano-Aufsatzes 1972 bekannt wurde. Durch die Kölner Ausstellung 1972 »Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400«<sup>37</sup> wurde ein zwar schon bekannter<sup>38</sup>, doch bisher nie genau studierbarer, etwa 10–12 cm hoher Bergkristallbecher zugänglich (Abb. 10). Er befindet sich in einer spätgotischen Reliquienmonstranz in Elten, und da er nach Material, Technik und Stil nicht gut rheinisch oder etwa gar gleichaltrig mit der Monstranz sein konnte, erhielt er im Ausstellungskatalog das mehr oder weniger unverbindliche Etikett »fadimidisch, 10.–12. Jahrhundert«. Wie aber sollte ein derart orientalisches Kleinkunstwerk gerade nach Elten (Hochelten) gekommen sein? Aus der Geschichte des Damenstiftes<sup>39</sup> gibt es meines Wissens nur ein Datum, das relevant sein könnte: 973 als Zeitpunkt, zu dem durch Otto II. das Familienstift niederrheinischer Gaugrafen zum Reichsstift erhoben und der erste Steinbau der Stiftskirche errichtet wurde. Otto II. traf die Äbtissin am 14. Dezember 973 in Nimwegen, und nach dem Itinerar des Kaisers könnte er 973 sehr wohl Elten besucht haben<sup>40</sup>. Schon damals begleitete Theophano Otto II. auf seinen »Dienstreisen«: sie könnte den Becher aus Anlaß der Erhöhung des Stiftes geschenkt haben, denn niemals mehr in der Geschichte des Klosters findet sich ein Datum, zu dem ein fremdländisches Kunstobjekt dorthin verehrt worden sein könnte. Es sei denn, man nähme das Datum 996, als Otto III. das Kloster unter seinen persönlichen Schutz nahm und es den sächsischen Hausklöstern Gandersheim, Quedlinburg und Essen gleichstellte<sup>41</sup>. Allerdings ist ein weiterer Anhaltspunkt als möglicherweise gegeben anzunehmen: die gräflichen Patronatsherren von Elten waren verschwägert mit den reichsten Grafen des Niederrheins, den Ezzeliden. Theophanos älteste Tochter Mathilde heiratete den Grafen Ezzo, und es war höchstwahrscheinlich sie, die das Haushaltsgeschirr ihrer Mutter nach deren Tod 983 erbte<sup>42</sup>, denn ihre Schwestern Adelheid und Sophia wurden Nonnen (später Äbtissinnen von Gandersheim und Quedlinburg). Es ist sehr wohl denkbar, daß der Kristall-Becher von Elten über die Ezzeliden, d. h. Ezzo, Mathilde und ihre Nachkommen, an seinen heutigen Bestimmungsort gekommen ist. Aber: ist der Becher, der offenbar im Stift so hoch geschätzt wurde, daß er noch über 300 Jahre später in eine Monstranz eingebaut wurde, wirklich im strengen Sinne »fadimidisch«? Für ein fatimidisches Bergkristallgefäß ist dieser Becher außergewöhnlich gering mit Ornament oder figür-



*Abb. 6*  
Wien, Kunsthistor. Museum, Onyx-Kanne (annähernd originalgroß)



*Abb. 7  
dasselbe*



Abb. 8  
Wien, Kunsthistor. Museum, Onyx-Pokal (annähernd originalgroß)



Abb. 9  
dasselbe



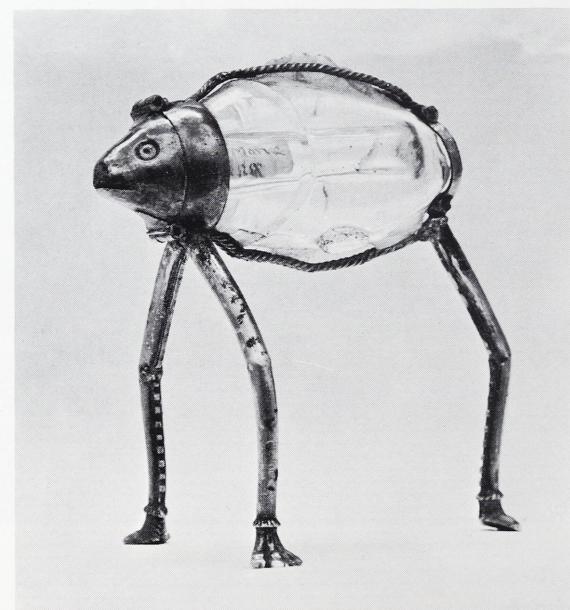
Abb. 10  
Hochelten, Münsterschatz, Bergkristall-Becher  
(verkleinert)

lichem Zierwerk versehen<sup>43</sup>, ja so sparsam, daß er im gesicherten fatimidischen Bereich überhaupt keine Parallele besitzt!<sup>44</sup> Schon 1972<sup>45</sup> deutete ich an, daß höchstwahrscheinlich ägyptische Steinschneider zur Zeit der byzantinischen Renaissance des 10. Jahrhunderts als Handwerker nach Konstantinopel »importiert« wurden und dort für den kaiserlichen Hof tätig waren und vielleicht die berühmten »Hedwigsgläser« schnitten – der Bergkristall aus Elten scheint mir ein weiterer Beleg für diese These zu sein. Material und Technik sind fatimidisch-ägyptisch, der Dekor aber derart auf ein Minimum, ja auf ein Rudiment, reduziert, daß er sich am ehesten als Relikt und »Andenken« an die fatimidische Herleitung erklären läßt, als ein künstlerisches Alibi der Bergkristallschneider, die nun eben doch wegen ihres nicht-byzantinischen Ornamentes bekannt geworden waren. Zu diesem sonderbaren und doch wohl nur »pseudo-islamischen« Bergkristallbecher wäre hier – weil nirgendwo sonst anzuschließen – eine weitere Arbeit aus Bergkristall am selben Ort, also in Hochelten, zu nennen<sup>46</sup>. Es handelt sich um einen etwa 8,5 cm

langen, ovalen Bergkristallflacon mit schwachen, ringförmigen Abstufungen zur Öffnung des Fläschchens hin und mit geriffelten, leicht erhöhten Griffstützen in der Mitte – also um eine modierte Abwandlung der uns aus Köln und London bekannten Flacons in Form von »Fischen«<sup>47</sup>. In der Mitte ist er zylindrisch ausgehöhlt, und darin befindet sich eine »sichtbare« Reliquie<sup>48</sup>. Wahrscheinlich erst wesentlich später, zum Zeitpunkt, als das Parfümfläschchen zum Reliquiar wurde und damit eine Schauform erhalten mußte, hat ein phantasiebegabter Auftraggeber oder Goldschmied das Kristallfläschchen in die Waagerechte verlagert, es zum Körper eines käferartigen Geschöpfes umgedacht, entsprechend an der Öffnung ein Tiergesicht und unter dem Ganzen geknickte, hohe Beine angebracht und dadurch mit den primitivsten Mitteln ein wirklichkeitsfremdes Gebilde geschaffen, das für das Mittelalter der fernöstlichen Entstehung und Herkunft des Kristalls wohl entsprechen sollte (Abb. 11).

Von Theophanos Bergkristall-Toiletten-Flacons<sup>49</sup> ist der Weg nicht weit zu den geschnittenen Gläsern, weil kunstgeschichtlich der Zusammenhang zwischen in Hochrelief geschnittenen Bergkristallen und gleichartig verzierten Gläsern fließend ist bzw. wissenschaftsgeschichtlich im Fluß ist<sup>50</sup>. Daher muß hier geradezu notgedrungen noch einmal die

Abb. 11  
ebendort, Bergkristall-Reliquiar  
(verkleinert)



Frage der »Hedwigsgläser« (Abb. 12 und 13) ange schnitten werden, die allmählich zu einem Problem oder gar zu einem »Komplex« wird. War es zu nächst nach der Zusammenstellung der im 19. und frühen 20. Jahrhundert bekannten Beispiele recht still um diese prachtvollen Trinkbecher geworden – nur die Datierung wurde zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert hin – und hergeschoben – so tauchen in den letzten Jahren zusätzlich zu dem Entstehungsproblem plötzlich recht abenteuerliche Hypothesen auf. Ich habe schon darauf hingewiesen<sup>51</sup>, daß sich die durch den Fund von Scherben eines »Hedwigsglases« in Nowogurud aufgestellten Theorien einer Entstehung der gesamten Serie in Kiew oder gar Polen von selbst erledigt haben. Aber neuerdings wirdeineschiergrotteskeTheorielaut:die»Hedwigsgläser« seien gar nicht alles Originale, sondern teilweise in der Barockzeit hergestellt worden, und zwar nach Gipsabdrücken der mittelalterlichen Becher<sup>52</sup>. Eine solche Behauptung ist, abgesehen von ihrer Absurdität, überhaupt nur dann vorstellbar, wenn jemand die erhaltenen »Hedwigsgläser« nicht sämtlich im Original gesehen hat. Nehmen wir einmal an, diese in nichts begründete These besäße wenigstens einen Funken an neuer Wahrnehmung: es müßte dann zumindest zwei »Hedwigsgläser« geben, bei denen das eine oder Teile des einen bis ins kleinste Detail das (zuvor in Gips abgeformte) Vorbild wiederholte. Das aber ist nachweislich nicht der Fall! Zu beweisen wäre meine Feststellung nur durch eine gleichzeitige Ausstellung aller erhaltenen »Hedwigsgläser« nebeneinander – aber da ein solches Randproblem der Kunsthistorie gewiß kein derartiges öffentliches Interesse beanspruchen kann, daß man die in Kloster- und Kirchenbesitz (Namur, Minden, Halberstadt usw.) mit den in öffentlichem Eigentum (Nürnberg, Coburg, Neisse, Breslau, Krakau, London, Amsterdam, Corning usw.) und aus Privatbesitz (Graf Rothkirch) gemeinsam ausstellen könnte, muß man zunächst der optischen und fotografischen Evidenz Glauben schenken, daß eine solche These schlechterdings unsinnig ist. Wer hätte auch schon in nachmittelalterlicher Zeit Interesse daran oder die Möglichkeit dazu gehabt, ein »Hedwigsglas« abformen und es nachgießen und nachschneiden zu lassen? Die Ursache für derartig abenteuerliche Hypothesen geht wahrscheinlich auf nationale Empfindlichkeiten zurück, d. h. auf die nun einmal gegebene geographische Verteilung der einzelnen Exemplare zwischen einerseits Halberstadt, Minden, Coburg, ehemals Gotha, Namur usw. und andererseits Neisse, Breslau, Krakau, Nowogurud. Der Schlüssel dazu liegt – wie ich schon mehrfach behauptet, aber nicht strikt be-

wiesen habe – in der Gestalt der Theophano. Ich habe, wohl nicht ganz zu Unrecht, angenommen, daß das Haushaltsgeschirr im engeren Sinne aus der Mitgift der Kaiserin an ihre einzige verheiratete Tochter Mathilde, die Frau Ezzos, des Grafen vom Niederrhein, vererbt wurde<sup>53</sup>. Und diese Mathilde wurde über ihre Tochter Richezza die Stammutter des gesamten östlichen Hochadels. Richezza, also die Enkelin Theophanos und Ottos II. und Nichte Ottos III. und die einzige der Töchter Mathildes, die nicht Nonne oder Äbtissin wurde, heiratete den König Miesko von Polen († 1034) und wurde damit<sup>54</sup> die Stammutter aller polnischen und piastischen Fürsten des Mittelalters!

Falls also Mathilde als einzige verheiratete Tochter Theophanos deren Hausrat erbte, so hätte entsprechend Richezza als einzige verheiratete Tochter Mathildes deren Hausrat geerbt und ihrerseits an ihre Kinder weitervererbt. Deshalb ist es – auch ohne den Umweg über die Grafen von Andechs, die sowohl Vorfahren der Hl. Hedwig<sup>55</sup> als auch mit Theophano entfernt verwandt waren – möglich, aus rein genealogischen Gründen die Verteilung der »Hedwigsgläser« im Osten einleuchtend zu erklären. Der Mann der Hl. Hedwig, Heinrich I. von Schlesien, war im Mannestamm der direkte Erbe von Richezza und Miesko von Polen in der Linie

Abb. 12  
Krakau, Domschatz, Hedwigsglas (verkleinert)





Abb. 13  
Neisse, Museum, Hedwigsglas (verkleinert)

Miesko – König Kasimir I. – König Wladislaw I. – König Boleslaw III. – König Wladislaw II. – Boleslaw I. von Schlesien – Heinrich I. von Schlesien. Heinrich I. war darüber hinaus auch der einzige direkte Erbe über Richezzas Tochter Gertrud von Kiew über Swiatopolk und Sbislawa und außerdem noch über Richezzas zweite Tochter Richezza von Ungarn über Sophia von Sachsen – Wulfhild von Bayern – Mathilde von Sulzbach – Adelheid von Sulzbach. Außerdem stammen von Heinrich I. von Schlesien und der Hl. Hedwig von Andechs und Meranien alle piastischen Herzöge von Schlesien ab (die Linien Breslau, Liegnitz, Brieg Wohlau, Glogau, Schweidnitz, Münsterberg usw.). Die Verteilung der einzelnen »Hedwigsgläser« lässt sich für den Osten durch die Königin Richezza von Polen und deren Nachkommen mühelos erklären, die im Westen durch Theophano selbst (Minden? Hochelten? Asseburg?), Otto III. (Magdeburg?<sup>56</sup> Aachen-Namur?) und Mathilde (Amsterdam?). Also auch alle genealogischen Indizien sprechen für eine Herkunft der »Hedwigsgläser« aus dem Brautschatz der Theophano, also für eine Entstehung um 970, seien sie nun aus dem fatimidischen Ägypten nach Byzanz exportiert bzw. von dort angekauft oder von ägyptischen Steinschneidern in Konstantinopel selbst geschnitten worden<sup>56a</sup>.

**Zusammenfassend:** die geographische Verteilung der Gläser lässt sich nicht durch die Kreuzzüge und schon gar nicht durch individuelle Einzel-Importe

erklären, denn dann müssten sie sich in Frankreich, England und in anderen Ländern finden; es sind ja nicht einmal Scherben von »Hedwigsgläsern« irgendwo im Orient oder aber irgendwo in Europa außerhalb des Bereichs der Erben Theophanos gefunden worden! Alles spricht dafür, daß sie als geschlossener Komplex geschaffen und als solcher durch Theophano nach Mitteleuropa gekommen sind. Es bleibt also die alte These bestehen, daß die Glasbecher zu Recht den Namen einer Dame des Hochadels – der Hl. Hedwig – tragen, daß aber eine noch höher stehende Frau, die deutsche Kaiserin Theophano, den Anlaß für die Transferierung nach Mitteleuropa gegeben hatte.

Aber nicht nur diese Glasschnitt-Arbeiten bedurften einer zusätzlichen Erläuterung zu den in meinen älteren Aufsätzen genannten Thesen, auch einige Kunstwerke im eigentlichen »Sachsen« benötigen eine Ergänzung, und zwar solche – wie schon angekündigt<sup>57</sup> in Halberstadt<sup>58</sup>. Ich meine hier die Demetrios-Enkolpia, von denen ich einige Details schon abgebildet<sup>59</sup> habe. Die hier notwendig gewordenen Korrekturen erklären sich schlicht dadurch, daß mir Halberstadt schon über ein Jahrzehnt nicht mehr erreichbar war und daß ältere Notizen wie Literaturzitate noch nicht auf meine Theophano-Thesen bezogen und daher nicht vollständig hinsichtlich der älteren byzantinischen Kleinkunstwerke waren. Da eine Autopsie auch inzwischen bei Niederschrift dieses Aufsatzes noch immer nicht möglich war, konnte zusätzlich zu einem älteren Aufsatz von André Grabar<sup>60</sup> und den kargen Angaben in dem kleinen Domschatz-Führer von Erich Meyer<sup>61</sup> eine gewisse Klärung nur durch die gründliche Hilfe der Kollegen vom Denkmalamt in Halle<sup>62</sup> erfolgen. Bestehen bleibt die schon aufgestellte Behauptung<sup>63</sup>, daß Demetrios-Reliquien in der Schenkung des Bischofs Konrad von Krosigk 1208 nicht vorkommen und sie deswegen auch nicht auf die Plünderung von Byzanz von 1204 bezogen werden können. Mit der sicheren Datierung Grabars zumindest einer Reliquiakapsel ins 10. Jahrhundert wird der vermutete Bezug auf Otto III. verstärkt. Da andererseits in Halberstadt zugleich drei Enkolpien des Hl. Demetrios existieren gegenüber nur einem einzigen ähnlichen, jüngeren in Vatopedi<sup>64</sup>, erscheint es mir als ausgeschlossen, daß drei so seltene und so frühe Reliquiare aus der Beute von 1204 stammen sollten, ohne in der Reliquienschenkung von 1208 auch nur erwähnt worden zu sein. – Außerdem sind die drei Enkolpia Nr. 16a, 24 und 26 in der Oberfläche »wie neu« erhalten. Es müssten sich nämlich Abnutzungsspuren zeigen, wenn sie etwa zwischen

ihrer Entstehung und der Plünderung Konstantinopels von 1204 in alltäglichem oder auch nur festtäglichem Gebrauch regelmäßig durch etwa 200 Jahren getragen worden wären! (Die brutale Beschädigung der Rückseite von Nr. 24 und der Verlust des – goldenen? – Schieberdeckels von Nr. 26 könnten auch auf verständnislose Zerstörungen in nachmittelalterlicher Zeit zurückgehen).

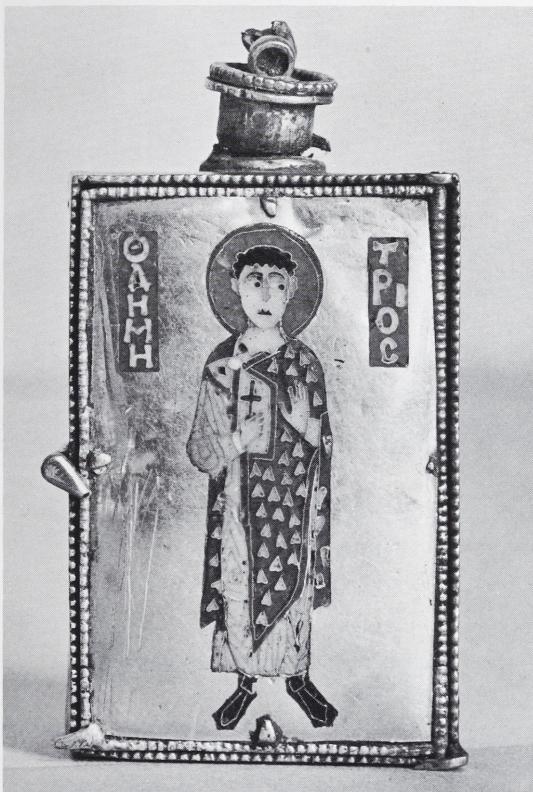


Abb. 14a  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 16a  
(vergrößert)

Von den drei Demetrios-Reliquiaren ist das erste<sup>65</sup> (Inv. Nr. 16a) auch das kleinste: es ist nur 4,5 cm hoch (mit Kettenring 5,7 cm), 3,1 cm breit und 1,5 cm tief. Die Vorderseite bzw. Tür besteht aus Goldemail und zeigt den Hl. Demetrios in Ganzfigur<sup>66</sup> (Abb. 14a), die feste Rückseite die in Silber getriebene Figur des Hl. Nestor<sup>67</sup>. Nach Öffnung der Goldemail-Tür erscheint ein oben durch zwei hochrechteckige, unten durch ein quadratisches Türchen verschlossener Schrein (Abb. 14b). Öffnet man die oberen Klapptüren, so erscheint die 1,3 cm hohe Halbfigur des Hl. Demetrios; die untere Tür gibt ein nicht einmal 1 cm hohes Fach mit dem Demetrios-Myron (= Hl. Öl) frei (Abb. 14c).

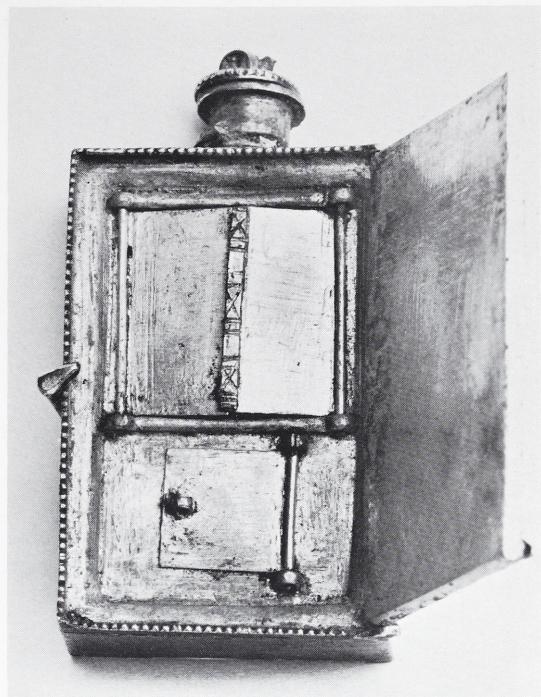


Abb. 14b  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 16a,  
1. Öffnung

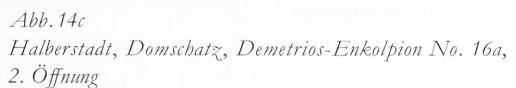


Abb. 14c  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 16a,  
2. Öffnung





*Abb. 15a  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 24,  
Schiebedeckel (etwa originalgroß)*



*Abb. 15b  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 24,  
1. Öffnung (etwa originalgroß)*

Das zweite Reliquiar (Inv. Nr. 24)<sup>68</sup> ist das größte der drei: es mißt 9,7 cm in der Höhe, 5,7 cm in der Breite und 3,2 cm in der Tiefe. Es ist so konstruiert, daß der obere Verschluß ein Schiebedeckel (mit ringförmigem Griff an der unteren Kante) ist: dieser herausziehbare Deckel zeigt den Hl. Demetrios in Ganzfigur (Abb. 15a) in Orantenstellung (der rechteckige Claven-Einsatz in seinem Mantel ist herausgefallen und bestand wohl ursprünglich aus anderem Material: Email? Gold? Kupfer?). Nach Abnahme des Schiebedeckels erscheint wiederum ein Schrein, dieses Mal ehemals von 4, heute noch von 3 hochrechteckigen Türen verschlossen (Abb. 15b); auf den Außenseiten dieser Flügeltüren sind die Hl. Nestor und Hl. Loupus oben und der Hl. Damian unten abgebildet: sie sind – zusammen mit dem Hl. Kosmas (der wohl auf der verlorenen vierten Tür dargestellt war) – seit je die Akolythen des Hl. Demetrios. Nach Öffnung aller vier Türchen erscheint oben die Halbfigur des Hl. Demetrios mit Heiligenschein und über der Brust gekreuzten Armen (Abb. 16a/b); unten ist das Myron-Fach. Die feste (allerdings unten

*Abb. 16a  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 24,  
2. Öffnung (vergrößert)*





Abb. 16b  
Detail aus Abb. 16a mit der Büste des Hl. Demetrios  
(vergrößert)



Abb. 17  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 24,  
Rückseite (etwas verkleinert)

beschädigte) Rückseite des Enkolpions zeigt ein großes Kreuz mit daneben aufwachsenden Ranken in der unteren Hälfte (Abb. 17). Auf den Schmalseiten eine Niello-Inschrift, die sich auf das Blut des Märtyrers Demetrios und das Öl von seinem Reliquiar in Saloniki bezieht (Abb. 18).

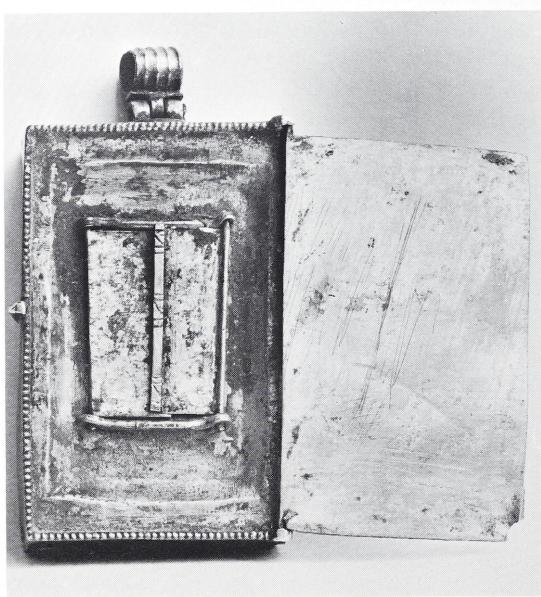
Das dritte Enkolpion (Inv. Nr. 26)<sup>69</sup> ist 5,4 cm hoch, 3,5 cm breit und 1,6 cm tief. Wie das zuvor genannte besaß es ehemals als Verschluß einen (heute verschollenen) Schiebedeckel, der vielleicht, wie bei dem ersten, kleinsten Exemplar, aus Goldemail war? Heute erscheint als – also zweite – Tür



Abb. 18  
Halberstadt, Domschatz,  
Demetrios-Enkolpion No 24,  
griechische Inschrift  
auf der Schmalseite (vergrößert)



*Abb. 19a  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 26,  
heutige Außenseite = ursprüngliche 1. Öffnung (vergrößert)*



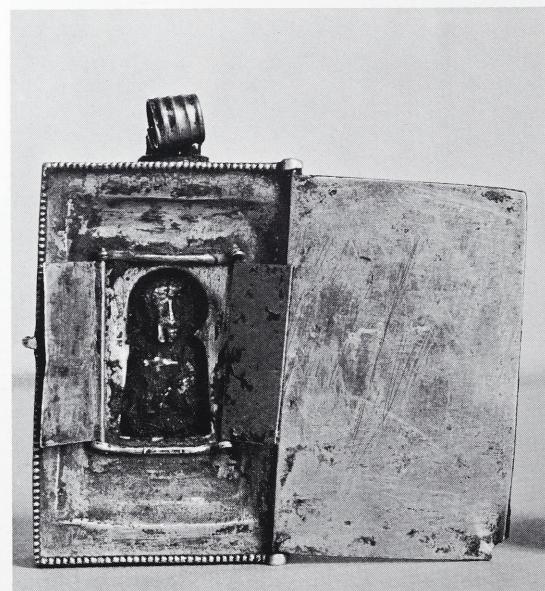
*Abb. 19b  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 26,*

*1. Öffnung (etwa originalgroß)*

eine glatte, schmucklose Silberplatte (Abb. 19a). Nach deren Öffnung zeigen sich zwei glatte, schmucklose, hochrechteckige Klapptüren (Abb. 19b) – und nach deren Aufklappen in einem Rundbogen die Halbfigur des Hl. Demetrios (Abb. 19c). Auf der festen Rückseite ein intaktes großes Kreuz, aber mit stärker stilisierten (also jüngeren?) Ranken als bei Nr. 24<sup>70</sup>.

Diese drei Demetrios-Enkolpien interessieren uns gewiß zunächst deshalb, weil sie unerhört selten sind: André Grabar kannte außer dem einzigen in der Form ähnlichen, aber schon aus dem 12. Jahrhundert stammenden im Kloster Vatopedi auf dem Berg Athos immer noch ein weiteres im Schatz Lavra von St. Anastasius auf dem Berg Athos<sup>71</sup>, das aber viel simpler und nicht nach dem Klapp-Türen-Deckel-Schema der Halberstädter Beispiele gebildet ist. Völlig andersartig (nicht im Schrein-Typus!) sind die beiden Goldemail-Medaillons des 13. Jahrhunderts in der Dumbarton Oaks Collection in Washington und im British Museum in London<sup>72</sup>, und das russische (nicht zu öffnende) Enkolpion mit der Glaspasten-Kamee der Halbfigur des Hl. Demetrios aus dem Ende des 13. Jahrhunderts in Hamburg<sup>73</sup> gehört in eine völlig andere, nämlich russische Typenreihe von Enkolpia.

*Abb. 19c  
Halberstadt, Domschatz, Demetrios-Enkolpion No. 26,  
2. Öffnung (etwa originalgroß)*



Die Halberstädter Kleinkunstwerke sind in ihrem komplizierten Aufbau, d. h. als »Sarkophage des Hl. Demetrios«, die ältesten Dokumente der einzigen uns bekannten Form von byzantinischen Devotionalien, denn nur in *Saloniki* und nur in Verbindung mit dem Grab des Hl. Demetrios sind während des gesamten byzantinischen Mittelalters (im Unterschied zu ihrer weiten Verbreitung im Abendland, meist aus Blei, meist als »Pilgerzeichen«) derartige Devotionalien hergestellt worden, dem Sinne nach sowohl eine Art von kleinen Reliquiaren als auch von heil- und gesundheitbringenden Amuletten. In ihrem Aufbau nehmen sie das System des mitteleuropäischen, mittelalterlichen Reliquien-Flügelaltars vorweg, obwohl dieser wohl nicht direkt von ihnen abgeleitet werden darf. Andererseits erscheint bei ihnen eine weitere Vorwegnahme: die Halbfigur des Hl. Demetrios im Grabe mit den gekreuzten Armen wirkt wie ein frühes Vorbild – obgleich sie das wohl in Wirklichkeit kaum sein kann – des mitteleuropäischen Andachtsbildes des »Schmerzenmannes«! Zusätzlich zu diesen Informationen sind rein stilgeschichtlich die Figuren des Hl. Demetrios und seiner Akolythen, ferner die Ranken und Kreuze auf den Rückseiten wichtige Beispiele hochmittelalterlicher byzantinischer Gold- und Silberschmiedekunst. Auffallend ist, daß die 3 Enkolpien nicht gleichzeitig und nicht in derselben Werkstatt entstanden sind, d. h. daß das Schema dieser Devotionalien leicht variabel war.

Bei der Seltenheit und Kostbarkeit dieser drei Enkolpia müßten sie eigentlich in der Schenkungsurkunde Konrads von Krosigk von 1208 namentlich genannt sein, falls sie aus der Plünderung von 1204 stammen sollten. Da das nicht der Fall ist und da Demetrios-Devotionalien in keinem anderen europäischen Schatz vorhanden sind, in dem sich (wie z. B. in Troyes) Reste des Raubes von 1204 befinden, liegt es doch am nächsten, sie auf das sächsische Kaiserhaus zu beziehen. Wir dürfen dabei zunächst an Theophano selbst denken, weil wir von ihr zu wissen glauben, daß sie Kreuzreliquiare und Madonnen-Elfenbein-Ikonen jeweils in mehreren Exemplaren<sup>74</sup> (und jeweils aus verschiedenen Werkstätten!) mit sich nach Deutschland brachte, wahrscheinlich, um sie mehrfach verschenken zu können. Falls – aus stilistischen Gründen – nicht alle drei Enkolpia auf das Datum 972 und die Kaiserin selbst zurückgeführt werden können, so wäre auch an Otto III. und die Gesandtschaftsgeschenke anlässlich seiner (erfolgreichen) Heiratspläne mit einer byzantinischen Prinzessin 1000/1002 zu denken. Da außer Reliquien keine Devotionalien von exzessionalem Wert (außer

eben denen mit dem Öl des Hl. Demetrios) als mögliches, betont frommes Geschenk in Byzanz existierten, mag auch er – zusätzlich zu denen aus dem Besitz seiner Mutter – sie erhalten haben. Auch bei dem Geschenk-Austausch mit dem Dogen von Venedig 1001/1002<sup>75</sup> mögen Demetrios-Enkolpia vorhanden gewesen sein. Daß diese Enkolpia so bald in kirchlichen Besitz übergingen, mag daran gelegen haben, daß der Hl. Demetrios in Sachsen um 1000 ein so unbekannter Heiliger war, daß sich die Enkolpia als Geschenke an weltliche Fürsten wenig eigneten<sup>76</sup>.

Das umfangreichste und diffizilste Kapitel meiner bisherigen Untersuchungen zum vermuteten »Theophano-Brautschatz« bezog sich auf die *Textilien*<sup>77</sup>. Ich bin mir darüber im Klaren, daß noch für lange Zeit Datierung und Lokalisierung von byzantinischen und nahöstlichen Seidenstoffen aus der Zeit vor 1000 ungeklärt bleiben werden – und zwar so lange, bis man aus den Provenienzangaben (und nicht nur in rein ikonographischer Methode aus den figürlichen Motiven und ornamentalen Einzelheiten!) Schlüsse zu ziehen bereit ist. Auch heute verzichte ich ausdrücklich auf das bislang kaum erforschte Gebiet der Seiden-Stickereien, obgleich ich überzeugt bin, daß etwa der sogenannte »Reitermantel Heinrichs II.« in Bamberg<sup>78</sup> niemals für Heinrich II. bestimmt war, sondern muß gemäß Programm und Prunk aus dem Besitz von Otto II. oder Otto III. »zweckentfremdet« worden sein. Von Byzanz aus gesehen kann er schon aus ikonographischen Gründen nicht für Heinrich geschaffen worden sein; dieser benutzte ihn nur in »Zweitverwendung«. Das gleiche gilt höchstwahrscheinlich für die Stickereien auf der Tunika Heinrichs II<sup>79</sup>.

Bei den gewebten Seidenstoffen haben sich meine Thesen bislang noch nicht durchgesetzt. So ist nicht einmal in Aachen selbst mein Vorschlag<sup>80</sup>, den Quadriga-Stoff aus dem Grabe Karls des Großen auf Otto III. zu beziehen, zugunsten der altertümlichen Datierung ins 8. Jahrhundert akzeptiert worden. Daß ich den Simson-Stoff<sup>81</sup> rein wegen des »Itinerars« seiner Provenienzen – d. h. wenn man die Herkunftsorte auf eine Karte von Belgien bis Rom eintragen würde – (ein Itinerar, das eben nur dem Ottos II. oder Ottos III. entspricht) ins 10. Jahrhundert datierte, ist überhaupt ignoriert worden<sup>82</sup>, weil man sich wohl noch nicht vorstellen kann, daß sogar Anregungen von koptischen Stoffen als »Stil-Zitat« im »Schmelztiegel Byzanz« des 10. Jahrhunderts denkbar sind. Das gleiche Schicksal erlitten die – seit ihrer ersten Veröffentlichung sehr unglückselig »restaurierten«

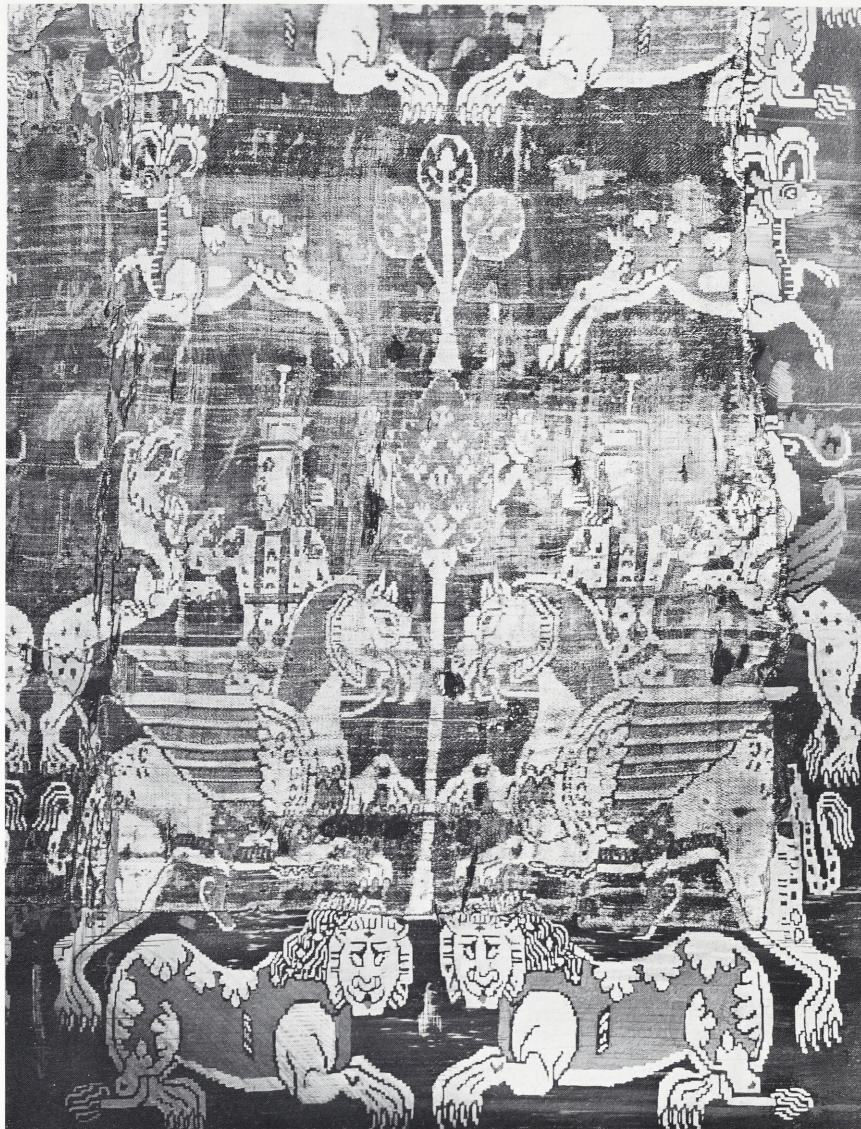


Abb. 20  
Berlin, Staatliche Museen,  
Jesdegerd-Stoff (verkleinert),  
seit 1945 verschollen

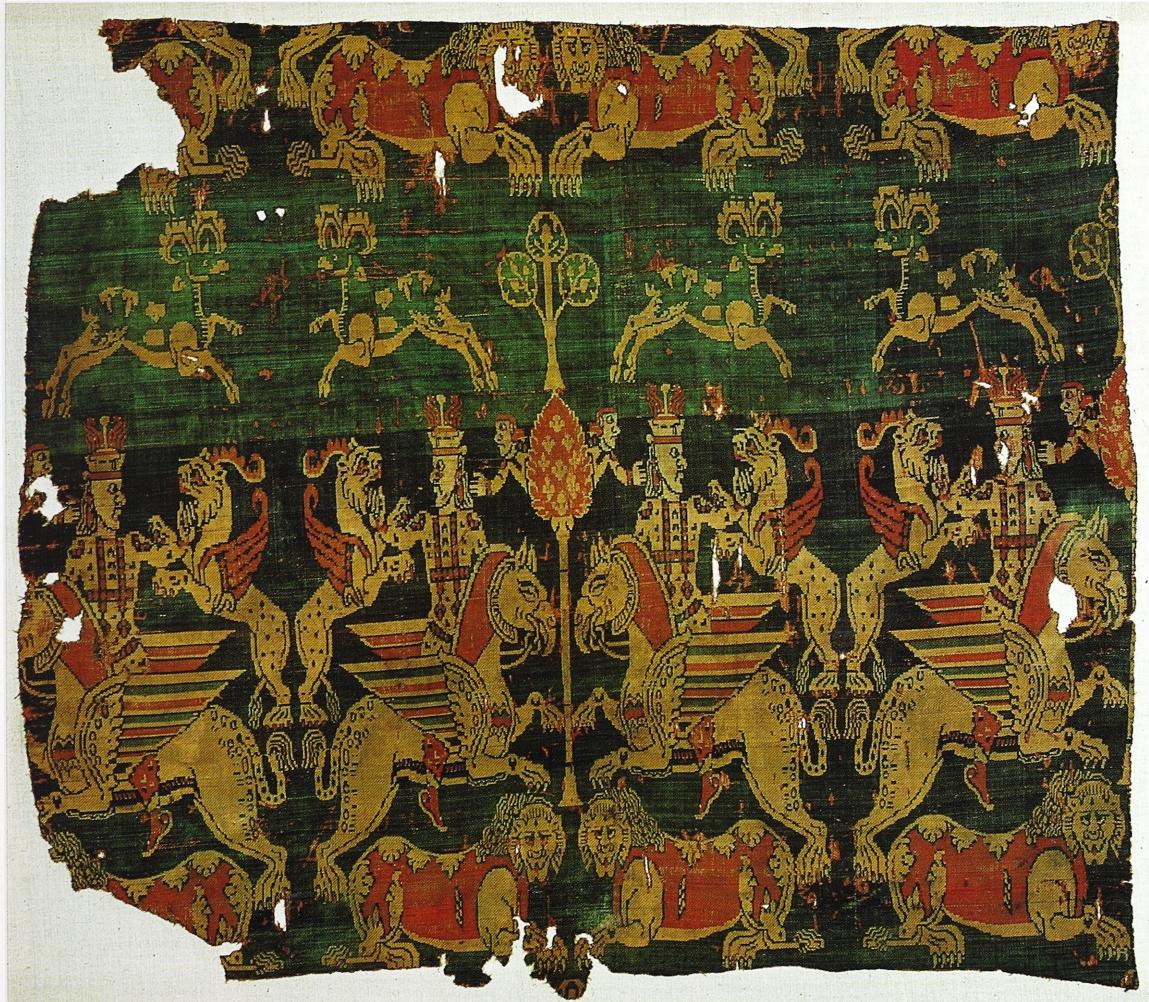
– sogenannten Seidenstoffe des Hl. Fridolin in Säckingen<sup>83</sup>. Im Katalog »Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800–1400«, Köln 1972, wird der »Seidenstoff des Hl. Lambert« in Lüttich<sup>83a</sup> als »Iran, 8./9. Jahrhundert« bezeichnet, dagegen ein zweiter Seidenstoff aus dem gleichen Schrein<sup>83b</sup> als »byzantinisch, Ende 11. Jahrhundert«: selbstverständlich kamen beide Stoffe gleichzeitig in den Schrein und sind auch zur selben Zeit (um 1000) und am selben Ort (Byzanz) entstanden. – Auch meine Interpretation des Bambergischen »Güntherstoffs«<sup>83c</sup> hat bisher nicht überzeugt: ich glaube aber nach wie vor, daß der Figurentypus der Stadtgöttinnen in Bamberg Pate gestanden hat in

der ottonischen Buchmalerei bei der Darstellung der »Provinzen«, die Otto III. huldigen (München) gegenüber den ganz anders, antikisierend geformten »Provinzen« zu Seiten von Otto II. auf der Miniatur in Chantilly. Um die Forschungen zu diesem Gebiet zu mobilisieren, muß ich daher, nach den zuvor vorgeschlagenen, mehr generellen Hypothesen, schrittweise von Beispiel zu Beispiel vorgehen. Ich setze dort an, wo sich schon Ansätze befinden, d. h. wo nach meiner subjektiven Meinung ältere Forschungen in die Richtung meiner Hypothesen zielen – wenn es auch bei ihnen zunächst nicht den Anschein hat, sie wären mir behilflich: im Gegen teil!

Ich wähle als Beispiel einen »prominenten« Seidenstoff, der seit Otto von Falke nicht nur international bekannt wurde, sondern auch durch Falkes These (und es war nur *eine These!*) zu einem Eckstein für die Datierung und Lokalisierung ähnlicher Stoffe wurde. Es sei hier ein Seidenstoff erneut in die Diskussion eingeführt, der vielleicht das vielschichtige Problem erläutern kann. Es handelt sich um einen Stoff mit phantastischen und phantasievollen Motiven von Königen auf Flügelpferden mit Greifen, Löwen und Gazellen. Die eine Hälfte des Stoffes aus (dem heutigen Düsseldorfer Stadtteil) Gerresheim, befand sich im Berliner Schloßmuseum<sup>84</sup> (Abb. 20; 1945 zerstört); der andere Teil befindet sich, wohl erhalten, allerdings bisher nur im Ausschnitt und hier zum ersten Mal in vollständiger Ausdehnung abgebildet, in der Schatzkammer von

St. Ursula in Köln (Abb. 21, farbig). Der Stoff ist nicht unbekannt. Otto von Falke hat ihn schon 1913 publiziert<sup>85</sup> und eingehend auf – wie es damals bis heute in der Textilforschung leider üblich war und ist – die ikonographische und ikonologische Herkunft aller Einzelheiten der Komposition untersucht. Wegen der ja reichlich sonderbaren Form der Krone der reitenden Herrscher bezog er den Stoff auf den sassanidischen Fürsten Jesdegerd III. (vor 640), und tatsächlich ist auf dessen Münzen<sup>86</sup> eine sehr ähnliche, wenn auch nicht identische Krone zu sehen. Falke führte ferner alle figürlichen Einzelheiten des Stoffes auf nach seiner Meinung vergleichbare asiatische Motive zurück, auch wenn sie bei der von ihm angenommenen Entstehungszeit um 640 größtenteils schon bis über 1000 Jahre zuvor entstanden waren. Mit diesen Gründen

Abb. 21  
Köln, St. Ursula, Schatz, Jesdegerd-Stoff (verkleinert)



lokalierte er den Stoff nach Persien und datierte ihn in die Regierungszeit des genannten Herrschers. Bei einer solchen Datierung ergeben sich nun allerdings einige Schwierigkeiten: gewiß, für St. Ursula in Köln ergeben sich aus der wechselvollen Geschichte und Baugeschichte des Klosters<sup>87</sup> keine Anhaltspunkte für den Seidenstoff, anders dagegen für Gerresheim. Das Kloster wurde frühestens um 870 gegründet – wie sollte also ein damals über 200 Jahre alter persischer Seidenstoff beträchtlichen Ausmaßes<sup>88</sup> nach dort gekommen sein! Außerdem wurde das Kloster 919 so restlos zerstört (nur ein Teil der Nonnen konnte nach Köln fliehen), daß erst 970 ein Neubau geweiht werden konnte<sup>89</sup> – was allerdings damals ja nicht mehr bedeutete, als daß zu diesem Zeitpunkt die Ostteile über dem Hauptaltar fertig waren. Einen damals über 300 Jahre alten persischen Seidenstoff wird man kaum für die Neuausstattung des Klosters und die dafür notwendigen Reliquien verwendet haben. Andererseits gehörten im 10. Jahrhundert St. Ursula zu Köln und Gerresheim zum gleichen Kanonissenverband; was liegt näher, als anzunehmen, daß das überaus reiche und berühmte Kloster dem verarmten Schwesternkonvent zu Gerresheim nach 970 Seidenstoffe aus dem eigenen Vorrat mitgegeben hätte?

Die Datierung Otto von Falkes in das 7. Jahrhundert ist nur verständlich, wenn man einige Prämissen anerkennt, die – in der Qualität der Überlieferung – aus legendären Quellen stammen. Das heißt: ein persischer Stoff des mittleren 7. Jahrhunderts – wobei es bis heute nicht durch datierbare Funde erwiesen ist, daß es im Iran des 7. Jahrhunderts überhaupt Seidenstoffe mit ähnlichen Motiven und in ähnlichem Stil gegeben hat! – wäre kurz nach seiner Entstehungszeit (also zu einem Zeitpunkt, wo Rom überhaupt keine Rolle in künstlerischer wie kulturpolitischer Hinsicht spielte!) nach Rom gelangt und wäre zur Einhüllung von Reliquien verwendet worden. Voraussetzung wäre ferner, daß man über zwei Jahrhunderte später von Rom aus zur Weihe des Klosters Gerresheim und zur Erhebung zum adeligen Stift<sup>90</sup> 888 Reliquien gesandt hätte, die in einen schon zwei Jahrhunderte alten Seidenstoff gewickelt gewesen wären. Das wäre nur denkbar, wenn man nicht nur in Rom 888 die alte Seiden-Umhüllung etwa als »Kontakt-Reliquie« verstanden hätte, sondern vor allem dann doch in Gerresheim. Und das ist eine Unterstellung, die für das 9. Jahrhundert nicht so ohne weiteres zulässig ist! Falls überhaupt die Translation 888 stattgefunden hat und falls die Reliquien überhaupt schon in Rom in

fremdländische Seidenstoffe, in diesem Fall also in solche mit eindeutig heidnischen Darstellungen, eingehüllt gewesen waren, so wäre es trotzdem wahrscheinlicher gewesen, daß man ein so kostbares Geschenk zur Klosterweihe dann in damals »moderne«, d. h. neue und ungebrauchte Seide umgebettet hätte! Dadurch aber müßten die beiden Stoffteile mindestens in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts datiert werden, und dann jedoch wäre jede Beziehung auf Jesdegerd hinfällig – nicht nur weil wir keine für das 9. Jahrhundert gesicherten persischen Stoffe besitzen, sondern weil es damals gewiß keinen Anlaß gab, ausgerechnet Jesdegerd auf persischen Seidengeweben abzubilden. – Falkes These setzt, rein historisch gesehen, voraus, daß die Gerresheimer Reliquien in der alten persischen Stoffhülle die Normannenüberfälle zwischen 880 und 892 überstanden hätten, sogar die Zerstörung des Klosters durch die Ungarn 919 – als alles niedergebrannt und ausgeraubt, die männliche Bevölkerung erschlagen wurde – und daß die geflüchtete Äbtissin Lantswint mit einigen adeligen Kanonissen<sup>91</sup> und mit den Reliquien nebst alter persischer Umhüllung 922 im Ursula-Kloster in Köln eingetroffen wäre und daß dort die Reliquien – deren Seidenverkleidung offenbar damals wie seither durch die Unbillen von Kriegen und Flucht keinerlei Schaden erlitt! – unverändert bis 970 ruhten, bis Erzbischof Gero – der ja dem sächsischen Kaiserhaus sehr nahe stand – das Stift Gerresheim neu erbauen und provisorisch weißen ließ<sup>92</sup>. Da »antiquarische Rücksichten« dem 9. und 10. Jahrhundert gewiß fremd waren und da die Stoffumhüllungen von Reliquien als »Kontakt-Reliquien« für diese frühe Zeit nicht nachweisbar sind, hätten eigentlich frühestens oder spätestens 970 die Reliquien des Hl. Hippolitus eine feierliche, angemessene neue (d. h. aus damals »neuen« Stoffen bestehende) Einhüllung erhalten haben müssen. Aber nicht einmal dieses Datum 970 ist als »post quem non« gesichert. Denn anscheinend behielt man in St. Ursula zu Köln 970, als Gerresheim wieder mit Kanonissen besetzt wurde, die aus Gerresheim stammenden Reliquien zurück – und demnach erst nach 970, nach Verlassen der ursprünglichen Besitzerinnen, könnte man sie erneut feierlich erhoben und (in einem Schrein?) beigesetzt haben – und damals hätte man es gewiß nicht versäumt, sie in kostbare, neue und intakte Seidenstoffe einzuhüllen. Sollten aber Teile der Hippolitus-Reliquien 970 mit nach Gerresheim zur neuen Hippolitus-Kirche zurückgekehrt sein und zumindest der verschollene Berliner Stoff direkt daher stammen, so wäre 970 auch aller Wahrscheinlichkeit nach das früheste Datum für die Seide.

Es gibt jedoch noch andere rein historische Argumente, die das Vorhandensein von imperialen Seidenstoffen des 10. Jahrhunderts in Gerresheim erklären könnten. So erneuerte Otto II., wohl um dem völlig verarmten Kanonissenstift finanziell zu helfen, 977 in Mainz dessen Zollrechte. Damals, nur 5 Jahre nach der Heirat mit Theophano – die ihn auf dieser Reise begleitete – verfügte die Kaiserin gewiß noch über große Teile ihrer Mitgift, und da sie auf dieser wie auf anderen Reisen häufig für Frauenklöster »intervenierte«, mag sehr wohl sie für die kaiserliche Beurkundung anregend gewesen sein. Wahrscheinlich hatte das Kaiserpaar 977 auf der Reise von Utrecht nach Frankfurt auch Gerresheim besucht und die trostlose Situation des Klosters kennengelernt: also könnte Theophano selbst an Ort und Stelle Seidenstoffe (und Reliquien) in Gerresheim verschenkt haben<sup>93</sup>. Sogar dann, wenn diese Hypothese nicht zutreffen sollte, gibt es eine andere Möglichkeit, die Seidenstoffe aus Gerresheim mit der Kaiserin in Verbindung zu bringen. Das Stift konnte sich nur langsam von den

durch die Ungarn erlittenen Unbillen erholen und überhaupt nur dadurch, daß es sich eng an das Stift Essen anlehnte<sup>94</sup>, das ja bekanntlich ein Hauskloster der sächsischen Kaiser war. Diese Anlehnung wurde so eng, daß es im frühen 11. Jahrhundert zu einer Personalunion zwischen Gerresheim und Essen kam. Die Vögte von Gerresheim waren damals Ezzeliden, also Schwäger und Neffen Ottos II. Noch in der Mitte des 11. Jahrhunderts war die allgemeine Lage in Gerresheim so bedrängt, daß die Äbtissin von Essen helfend eingreifen mußte. Zwischen 1056 und 1058 veranlaßte sie »Zuwendungen an den Kleiderfond der Gerresheimer Stiftsdamen«<sup>95</sup>. Diese Essener Äbtissin aber hieß Theophanu – und trug diesen Namen, weil sie eine Kaiserin war, nämlich eine Tochter von Theophanos einziger verheirateter Tochter Mathilde. Mathilde aber war höchstwahrscheinlich nach dem Tod der Kaiserin 991 die Haupterbin der damals noch existierenden Mitgift Theophanos. Sie wiederum wird aus ihrem mütterlichen Erbe die Tochter Theophanu als Äbtissin

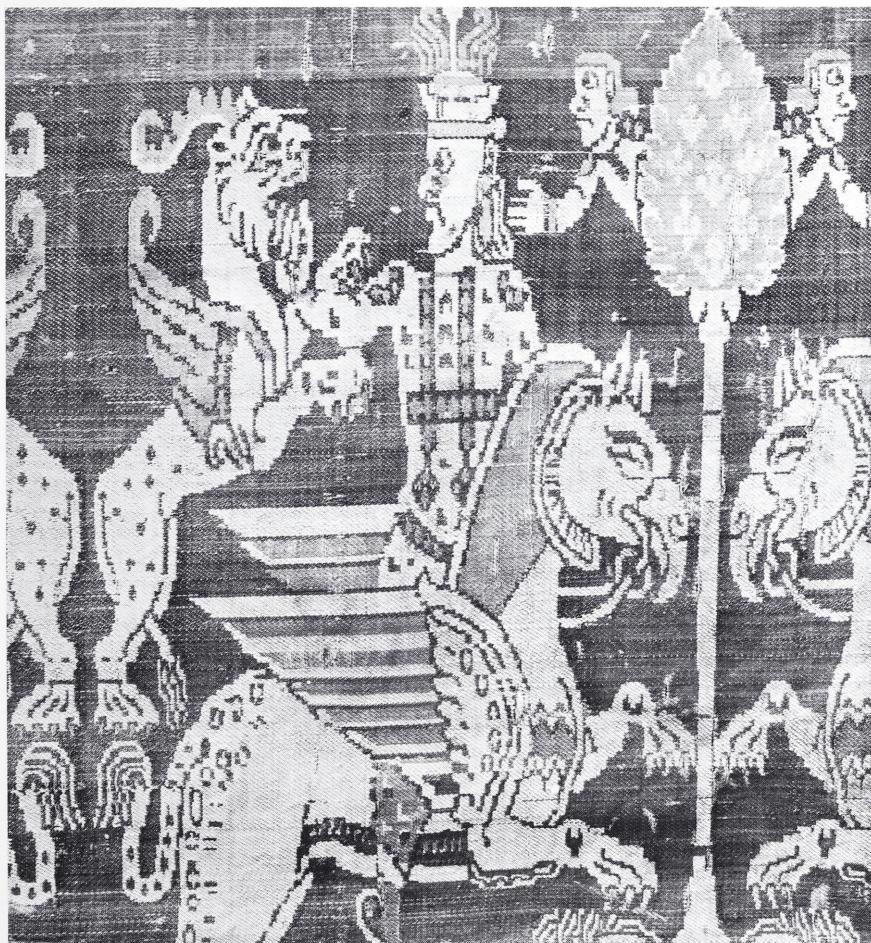
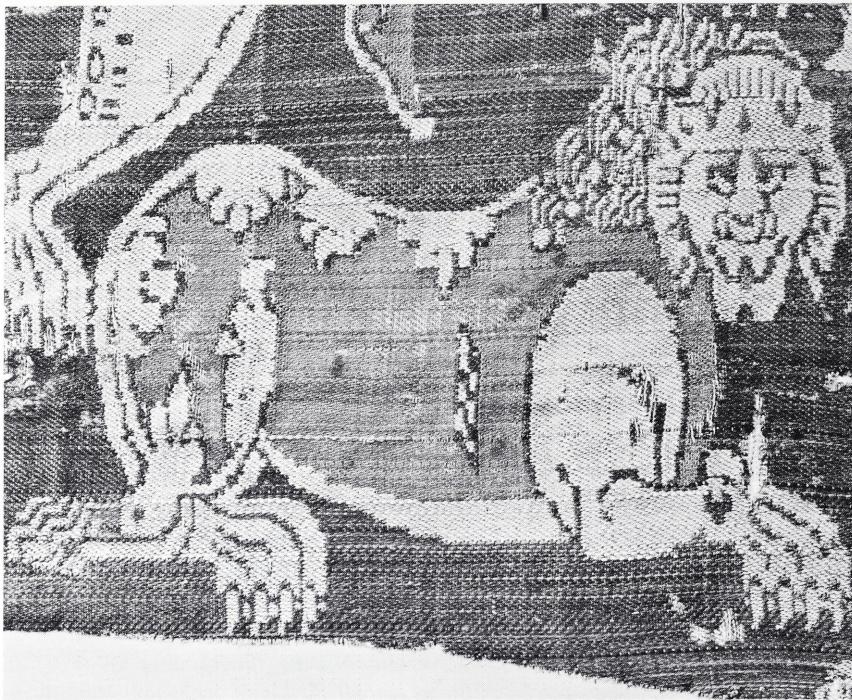


Abb. 22  
Köln, St. Ursula, Schatz,  
Reiter auf Flügelgreif,  
Detail aus Abb. 21  
(etwas verkleinert)

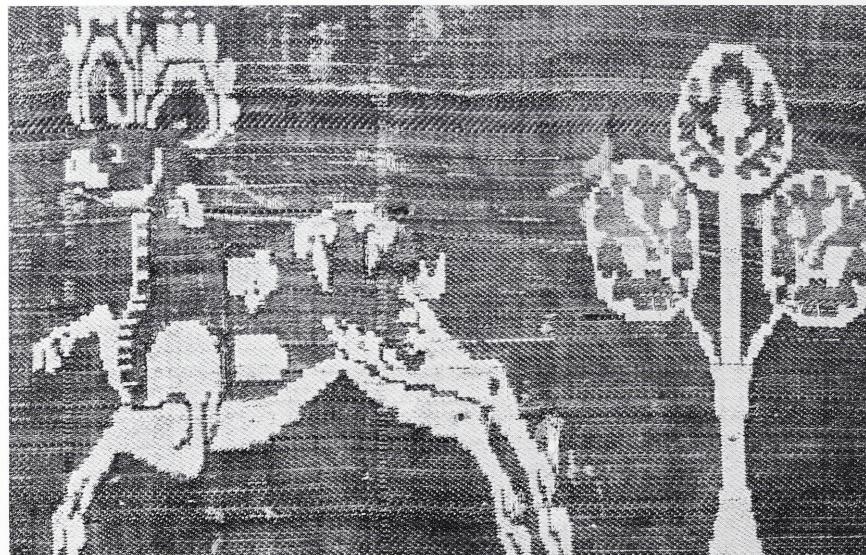


*Abb. 23  
Köln, St. Ursula, Schatz,  
Löwe,  
Detail aus Abb. 21  
(etwas verkleinert)*

reich ausgestattet haben. Es könnten also sehr wohl noch um 1056 byzantinische Seidenstoffe aus dem Nachlaß der Kaiserin nach Gerresheim gekommen sein.

Nun darf sich die Analyse des Stoffes in St. Ursula zu Köln in Hinblick auf Datierung und Lokalisierung nicht allein auf diese historischen Aussagen und Hypothesen stützen. Es haben die stilkritischen Argumente nun das Wort.

Folgen wir dann den Argumenten, die Otto von Falke<sup>96</sup> für die Entstehung des »Jesdegerd«-Stoffes in Persien und gegen eine Entstehung in Byzanz anführt. Für das Reittier, den Greifen (Abb. 22), zieht er aus motivgeschichtlichen Gründen Beispiele der Reliefplastik in großem wie kleinem Format aus Susa und Persepolis heran, bezieht sich auf Darstellungen von Darius und Xerxes, führt »altbabylonische Tierkämpfe des Gilgamesch« an, also Darstellungen aus alter, ja uralter,

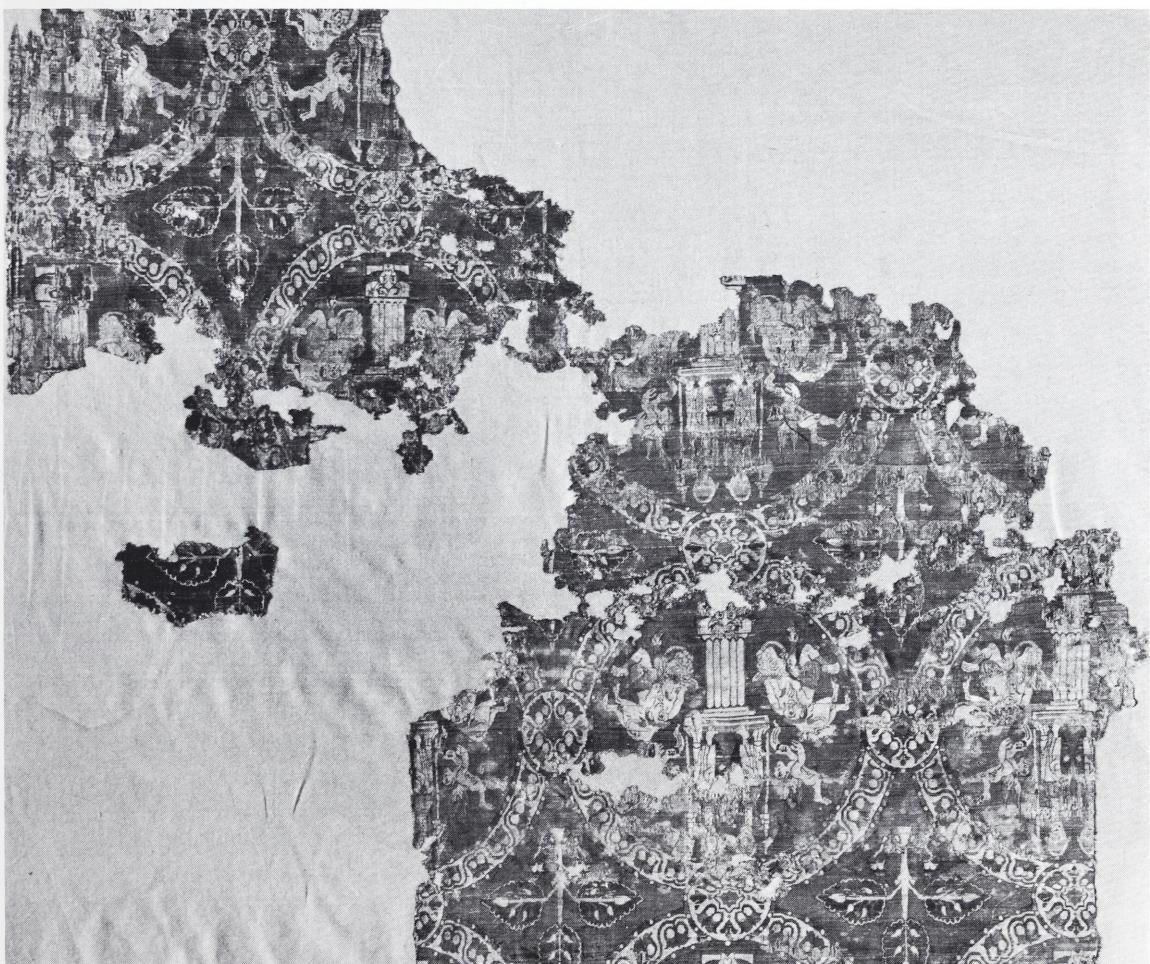


*Abb. 24  
Köln, St. Ursula, Schatz,  
Jesdegerd-Stoff, Steinbock  
(etwas verkleinert)*

vorchristlicher Zeit, die kaum im Persien des 7. Jahrhunderts bekannt oder überhaupt nur in der Vorstellung bewußt vorhanden gewesen sein dürften. Für die Krone des Königs auf dem Stoff (Abb. 22) weist er auf die Münze des Herrschers hin, nach dem er den Stoff benennt – er muß dabei allerdings zugeben, daß der Kronenaufsatz im Grunde mißverstanden ist – und solche Münzen wird man auch in Byzanz gekannt haben. Die liegenden Löwen (Abb. 23) und springenden Steinböcke (Abb. 24) entsprächen »der den sassanidischen Jagddarstellungen eigenen Neigung, den Hintergrund durch vielerlei Wild zu beleben«. Nur handelt es sich hier nicht um »allerlei Wild«, sondern untereinander formal völlig verschieden gestaltete Tiere, die daher auch aus verschiedenen Vorbildern abgeleitet werden müssen. Daher zieht Otto von Falke etwa für die gefleckten Felle der Steinböcke und Löwen wieder den Alten Orient

heran (Sargon-Reliefs von Khorsabad und erneut Persepolis), also für das 7. Jahrhundert schon ur-alte Darstellungen, bei denen man es keinesfalls als gegeben betrachten kann, daß sie im Persien des 7. nachchristlichen Jahrhunderts überhaupt bekannt waren oder daß man sich etwa auf sie beziehen wollte oder konnte. Schließlich sei auch die Streifenform »ohne ornamentale Einfassung« persisch, weil sie in Persepolis fast 1000 Jahre zuvor vor kommt. Auf Grund derartiger Herleitungen sagt Otto von Falke: »Byzantinische Nachbildung einer persischen Vorlage kann nicht in Frage kommen« (offenbar hatten andere Sachkenner schon vor 1913 einen solchen Vorschlag gemacht). Das Durcheinander in der Herleitung der Motive aus einem Stilzeitraum von über 1000 Jahren (und aus einem Bereich mit wechselnden Religionen und vor allem mit wechselnden Stilen!) und die dabei aufgetretenen Mißverständnisse scheinen mir eben nicht

Abb. 25  
Maastricht, St. Servatius, sogen. »Dioskuriden-Stoff« (verkleinert)



für Persien zu sprechen – wie denn die wenigen anderen, von Falke als persisch bezeichneten Stoffe<sup>97</sup> auch nicht die geringste Ähnlichkeit mit der Seide in St. Ursula besitzen! Dagegen scheint mir nun die Verschiedenartigkeit im Alter der Motive eher für den »Schmelziegel Byzanz« typisch zu sein. Otto von Falke zieht dann für Blattformen den fälschlich sogenannten »Dioskuriden-Stoff« in Maastricht<sup>98</sup>, Lyon<sup>99</sup>, in den USA<sup>100</sup> und ehemals in Berlin<sup>100a</sup> zur Ableitung der Blätter heran, den er als »Alexandria um 600« bezeichnet. Nun allerdings ist kein byzantinischer Seidenstoff so häufig zitiert und als Beweismittel benutzt worden wie dieser – und zwar ohne, daß überhaupt fotografische Abbildungen bzw. Reproduktionen von ihm (sondern nur ein Holzschnitt und ein Aquarell und beide im Detail recht irreführend!) existierten. Ich bilde daher den größten, bisher bekannten Teil dieses Purpurstoffes, eben den in Maastricht – m. W. zum ersten Mal – in seiner ganzen Ausdehnung nach einer Neuaufnahme von 1973<sup>101</sup> ab (Abb. 25). Zunächst einmal ist die alte Benennung zu revidieren: wie bei den meisten byzantinischen Seiden-Stoffen des 10. Jahrhunderts handelt es sich um ein gespiegeltes Motiv, also keinesfalls um »Dioskuriden«, sondern um die (allerdings im Einzelnen mißverständlich wiedergegebene) Darstellung eines spätantiken Säulenmonuments<sup>102</sup>. Und gerade und – in der Zeit nach 600<sup>103</sup> – nur in Byzanz gab es ja bis 1204 (und in Fragmenten bis auf den heutigen Tag) heidnisch-antike Statuen auf Säulen, und zwar in Hülle und Fülle! Nur hier kann die Seide entstanden sein, und rein nach dem Stil-Ensemble erst im 10. Jahrhundert. – Abgesehen von diesem nur für ein winziges Detail des sogenannten Gerresheimer Stoffes belangvollen Vergleich wird man für die Gesamtheit der Komposition zugeben müssen, daß die auf dem Stoff von St. Ursula vorkommenden vorderasiatischen Machtsymbole – ob sie nun wirklich direkt auf altpersisch-babylonische Vorbilder zurückgehen sollten oder nicht – hier völlig verwandelt erscheinen. Sie sind nicht nur mißverstanden<sup>104</sup>, sondern vor allem anders geartet. Die Steinböcke etwa (Abb. 24) wirken vergnüglicher als ihre ehrwürdigen ikonographischen Vorbilder oder: die Löwen (Abb. 23) sind gegenüber den gleichen Tieren auf islamischen Stoffen<sup>105</sup> »völlig ungefährlich« und eher »bekümmerte Plüschtiere! Wenn Otto von Falke dann die lose Streifenform des Grundmotivs ohne gesonderte Einrahmung als persisch bezeichnet, so übersieht er geflissentlich, daß er selbst die beiden Seidenstoffe in Siegen und Köln<sup>106</sup>, die als einzige Löwen-Stoffe *inschriftlich für Byzanz und für das 10. Jahrhundert gesichert sind*,

publiziert hat, und zwar ihrer Inschrift entsprechend als byzantinisch<sup>107</sup> – und gerade sie zeigen die Streifenform *ohne* Medaillonrahmen! Ferner: Otto von Falke muß zugeben, daß die Gewandung der Könige byzantinische Elemente zeigt (Clavenbesatz) und daß auch die »gefleckten Tierfelle« auf sicher byzantinischen Seidenstoffen vorkommen. Die »Frontalansicht der Steinbockhörner« ist in Wirklichkeit eine perspektivisch ungenaue, leichte Schrägangsicht, widerspricht also nicht – wie er meint – dem byzantinischen Geschmack. Schließlich: »demgemäß wird die aus dem Bäumchen heraus dem König sich zuneigende Halbfigur als hilfreicher Genius gedeutet«, ja, aber dafür gibt es keine exakten persischen Parallelen aus dem 7. Jahrhundert und auch nicht aus späteren Seidenstoffen des Iran. Es handelt sich hier wiederum um eine eher »drollige« Einzelheit, d. h. um ein typisch abendländisches Mißverständnis eines einstmaligen vorderasiatischen Bedeutungszeichens.

Ich halte also den Stoff trotz der Verwendung von mancherlei sassanidischen Motiven für eine byzantinische Arbeit des 10. Jahrhunderts – wegen seiner Provenienz, wegen der Geschichte und Baugeschichte von Gerresheim und von St. Ursula in Köln, wegen der zahllosen Mißverständnisse im Motivischen wie Formalen; ehemalige orientalische Machtsymbole werden hier ins rein Dekorative übersetzt und dadurch ihrer ursprünglichen Bedeutung als »Macht-« oder »Herrschersymbol« beraubt.

Mein Versuch, den Seidenstoff in St. Ursula bzw. aus Gerresheim neu zu datieren und zu lokalisieren, wird erleichtert dadurch, daß Otto von Falke den beiden Teilen des von ihm so bezeichneten »Jesdegerd-Stoff« ein weiteres Seidengewebe zugeordnet hat, das sich bis 1945 in Berlin befand und nach seiner Meinung gleichzeitig und am gleichen Ort entstanden ist wie das zuvor von (ihm und) mir besprochene. Ich meine jenen Medaillonstoff, der weit bekannt und vielfach publiziert ist<sup>108</sup>. Es handelt sich um jenes Seidengewebe, das im Unterschied zu dem in St. Ursula von der Forschung in der Regel mit der Bezeichnung »Gerresheim« bzw. »Gerresheimer Kaiser- oder Reiterstoff« versehen wurde (Abb. 26/27). Otto von Falke hat diese Benennung, vielleicht unbeabsichtigt, suggeriert, aber nicht behauptet<sup>109</sup>. Er hat es aber, meines Wissens unwidersprochen, zu Lebzeiten hingenommen, daß dieser zweite Berliner Seidenstoff sowohl 1931 auf der Pariser Ausstellung »Art Byzantin«<sup>110</sup> als »Gerresheim« bezeichnet wurde, desgleichen etwa 1936 bei Louis Brehier<sup>111</sup> (bzw. indirekt auch

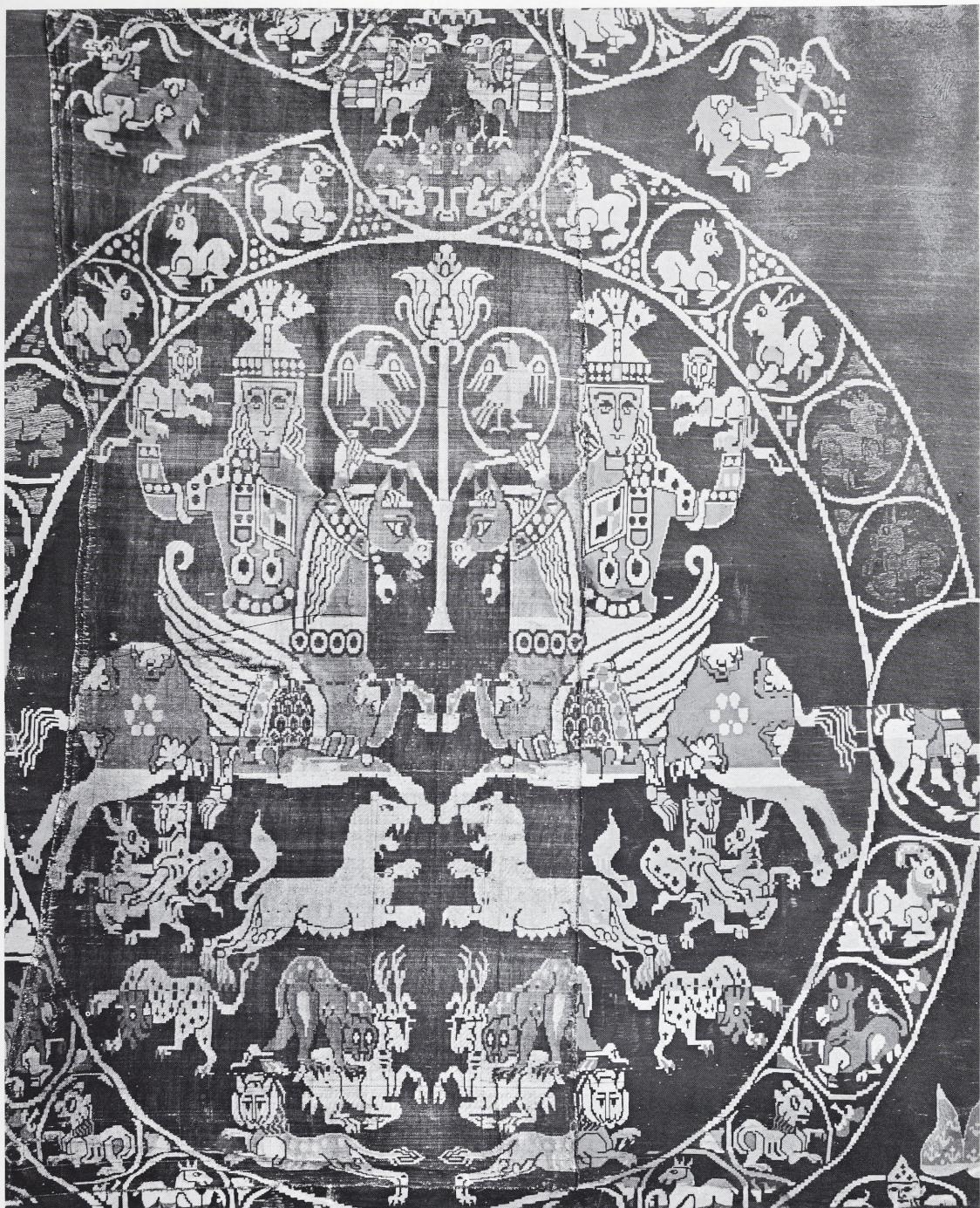


Abb. 26  
Berlin, Staatl. Museen, Reiterstoff, seit 1945 verschollen (verkleinert)

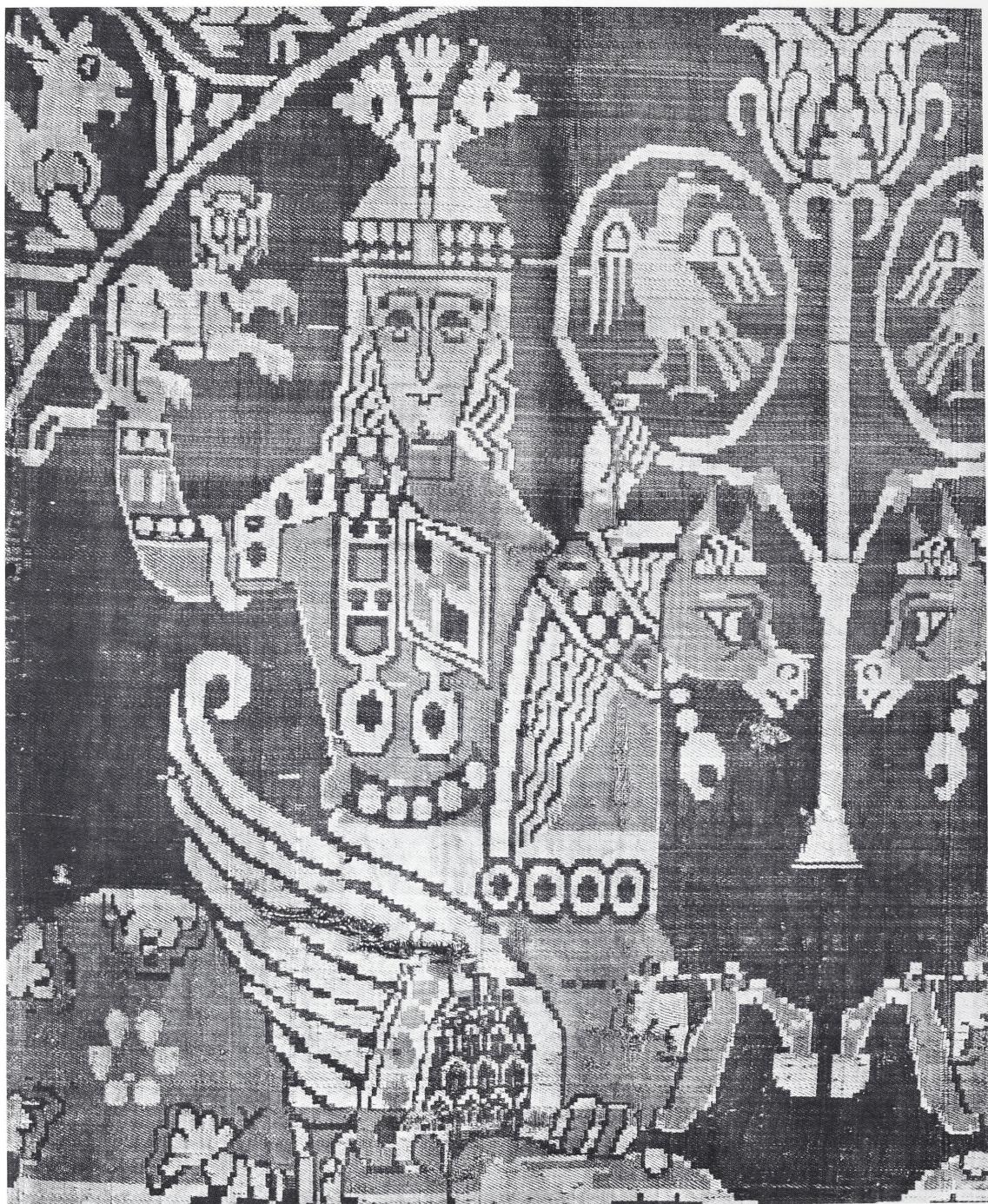


Abb. 27

Berlin, Staatl. Museen, Reiterstoff, seit 1945 verschollen, Kaiser auf Flügelpferd, Ausschnitt (verkleinert)

gleichzeitig von Hayford Peirce und Royall Tyler<sup>112</sup>), obgleich Otto von Falke ein sehr selbstbewußter, einer Polemik durchaus nicht abgeneigter Forscher war – der sich allerdings in seinen zahlreichen Veröffentlichungen der 30er Jahre keineswegs mehr mit Seidenstoffen beschäftigte. Daher könnte die Behauptung von Heinrich J. Schmidt<sup>113</sup>, der wie Otto von Falke – nur als Jüngerer – am Schloßmuseum (= Kunstmuseum) in Berlin tätig war, zutreffen, der Stoff stamme »aus einer Kirche in der Gegend von Trier«, weil Otto von Falke, vielleicht generationsbedingt, nie an der Bedeutung der Provenienzangaben sonderlich interessiert war. Andererseits benennt H. Schlunk 1939<sup>113a</sup> den Stoff ausdrücklich als »1878 in Köln erworben«, und 1973 bestätigte mir freundlichst Herr Direktor Dr. A. Effenberger (Frühchristlich-byzantinische Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin), daß der Stoff laut Inventar des Museums »1878 von Domvikar Schnütgen in Köln gekauft wurde«.

Dieser Stoff ist bisher stets – von den meisten Verfassern gar nicht bemerkt – nach einer Aquarell-Ergänzung des Berliner Fragments veröffentlicht worden<sup>114</sup>; der Berliner Stoff war nur ein schmaler

Streifen und konnte überhaupt erst durch die Einbeziehung eines zur gleichen Seide gehörenden Fragments im Germanischen National Museum in Nürnberg<sup>115</sup> (Abb. 28, farbig) vervollständigt werden, was den meisten Bearbeitern entgangen ist – obgleich nach Verlust des Berliner Stoffes 1945 ausschließlich das Nürnberger Fragment heute noch als Anschauungsmaterial dienen kann. Und dieses Fragment wurde 1886 vom Domkapitular Schnütgen erworben, sodaß es wohl vom Niederrhein stammt. Köln als Herkunftsstadt beider Teile bleibt also im Bereich des Möglichen.

Niemand hat je bezweifelt, daß der sogen. »Jesdegerd-Stoff« von St. Ursula in Köln (bzw. Gerresheim) eng verwandt ist mit dem Medaillon-Reiterstoff von (ehemals) Berlin und Nürnberg. Deshalb darf ich sie auch hier direkt hintereinander in meine Betrachtung einbeziehen. Otto von Falke nennt auch ihn »persisch« und nimmt »ziemlich gleichzeitige Entstehung« an. Auch in diesem Fall gelten für Otto von Falke zunächst fast die gleichen Argumente gegen eine Entstehung in Byzanz wie bei dem Stoff von St. Ursula. Nach der Geschichte von Gerresheim (falls die beiden Frag-

Abb. 28  
Nürnberg, Germanisches Museum, Fragment des Berliner Reiterstoffes (verkleinert)



mente tatsächlich daher stammen sollten!) kann die – auch von Falke als »Prachtstoff« gekennzeichnete – Seide nicht vor 970 nach dort gekommen sein. Ferner: hier haben wir das von Falke bei dem Ursula-Stoff vermißte große und für Byzanz typische Medaillon als Rahmung. Außerdem: sogar Otto von Falke muß hier – allerdings ohne historische Begründung – zugeben, daß die byzantinischen Elemente stärker sind, wobei er einschränkt: »ohne jedoch die Merkmale sassanidischer Arbeit zu verwischen«. Er zählt als westlich, d. h. byzantinisch, auf (und wir dürfen diese Argumente als Bestätigung unserer Lokalisierung nach Byzanz auffassen, da seit 1913 sich die allgemeine Meinung der Sachkenner<sup>116</sup> zur These »Byzanz« bekennt): die Medaillon-Rahmung, die Gewandung der Reiter (»die der byzantinischen Hoftracht nachgebildet ist«), die Barfüßigkeit der Reiter (»der persischen Sitte widersprechend«), die Kopfbedeckung (»der Helm mit dreiteiligem Aufsatz kann nur als Frontaldarstellung des griechischen Helms mit drei Kämmen erklärt werden«), die Oberkleider der Reiter (»die Tunika trägt auf der Brust zwei Claven, von denen einer durch einen schrägvier-eckigen Besatz zum Teil verdeckt ist«), die Rosette auf der Schulter (»eine Nachbildung der ähnlich geformten kaiserlichen Mantelschließe?«), die Tierfüllung des Medaillonreifens (»auf westliche Vorbilder ist ferner die Tierfüllung der Kreisbänder mit einzelnen Tieren – man kann Löwen, Stiere, Steinböcke, Hirsche, Rehe erkennen – zurückzuführen. Auf Orientalischer Seite ist Ähnliches nicht zu finden«). Wenn Falke in diesem Zusammenhang auf koptische Stoffe verweist, so kann ich bei ihnen überhaupt nichts Verwandtes finden – dafür sehen die Gerresheimer Tiere, ganz unzoologisch, viel zu sehr wie vergnügte Stofftiere aus! Wenn Falke dann weiter argumentiert, daß »der große Nimrod Bahram Gor« dargestellt sei, der »einen jungen Löwen geraubt hat und ihn auf erhobener Hand trägt« und daß in der anderen Hand der Vogel »wohl als Jagdfalke anzusehen« ist, so ist Falke einem Mißverständnis erlegen. Zwei Tiere in der Hand eines Königs meinen doch überall »Königstiere«. Löwe und Adler sind im 10. Jahrhundert seit jeher byzantinische Kaiserattribute! Was den (vorgeblichen) »Löwenraub«, die fliehenden Löwen, »Jagdleoparden, die Hirsche und Böcke niederreissen«, angeht, so ist das m. E. kein »wildes Getümmel«, sondern ein in Byzanz zu einem Ornament gewordenes Ensemble von orientalisierenden Tierbildern. Die schlanke Säule mit ihrem Blattkapitell (sinnwidrig zu einem »Lebensbaum« verschmolzen), »auch die Gruppe der Adler und Rehe in den Verbindungskreisen« lassen sich ausreichend oft

als byzantinisch belegen. – Mit all diesen Einzelheiten ist das Bild des Seidenstoffes stilistisch schon komplett beschrieben, daß im Vergleich zu der Seide von St. Ursula (Abb. 21-24) beide »so genau übereinstimmen, daß man für beide Gewebe, wenn schon nicht denselben Betriebsort, so doch ziemlich gleichzeitige Entstehung annehmen muß«<sup>117</sup> – allerdings, nach meiner Meinung: »Byzanz, 10. Jahrhundert«.

Ich darf hier – weil dort zuletzt ausführlich zu den Einzelheiten des Berlin-Nürnberger Seidenstoffes Stellung genommen wurde – die beschreibende Interpretation von Heinrich J. Schmidt<sup>118</sup>, weil er vielleicht der Letzte war, der das Berliner Fragment im Original kannte, nicht übersiehen. Er schreibt dazu: »Der stattliche, in zwei Fragmenten in die Berliner Stoffsammlung und ins Germanische Museum gelangte Seidenstoff mit Reitern auf geflügelten Rossen, dessen Kreisdurchmesser 87 cm beträgt, hat mit seinem, aus kleinen Kreisen gebildeten Kreisumfang ein Maßwerk, das in der frühislamischen Seidenweberei Persiens eine Nachfolge fand, aber nicht auf byzantinischen Seidenstoffen. Man findet auf der Fassung der Kreise und in den Zwickeln fast alle von den Persern bevorzugten Jagdtiere (mit Ausnahme des Schwarzwildes), wie Löwen, Stiere, Steinböcke, Hirsche und Rehe. In den Jagdgründen sieht man, wie ein Löwe hier einen Hirsch reißt, dort einen Steinbock schlägt. In der Hauptszene erzählt der Zeichner des Entwurfs eine Geschichte. Die beiden Reiter, die in einer Hand den auf einem Zweig des Lebensbaumes sitzenden Jagdfalken halten, haben mit der anderen einen jungen Löwen ergriffen. Die Muttertiere springen fauchend die beiden Reiter an... Die Sittenschilderung verdrängt den Mythos«<sup>118a</sup>. Dann bezieht H. J. Schmidt den Jagdstoff aus St. Kunibert in Köln ein (»der Urheber war mit dem spätantiken Pflanzenornament vertraut – man sieht auch auf diesem Stoff ausgeprägte iranische Motive«), ferner die von ihm sogenannten »Varianten« in San Ambrogio in Mailand und im Veitsdom in Prag<sup>118b</sup> und meint dann, »daß diese spätantike Weberei unter islamischer Herrschaft weiter bestand«. Wenn er dann schließlich sagt, daß derartige sassanidische Motive in Byzanz Eingang gefunden hätten, die den »Chinoiserien des 18. Jahrhunderts verglichen« werden könnten, so unterschlägt er dabei den entscheidenden Aufsatz von Peirce und Tyler 1936<sup>119</sup>, auf den ich noch ausführlicher zu sprechen komme; er hat den Aufsatz zwar im Literaturverzeichnis zitiert, aber ihn nicht auf diesen Stoff angewandt. Im Grunde wiederholt Schmidt, nur mit eigenen Worten, die

Argumente seines Lehrers Otto von Falke. Bei einer unvoreingenommenen Betrachtungsweise kann man eben *nicht* sagen, daß die Löwinnen »fauchend die beiden Reiter anspringen«, denn sie sind ganz harmlose Versatzstücke in einem sonst leer verbliebenen Raum. Auch ist es falsch, zu sagen, daß man »in den Jagdgründen sieht, wie ein Löwe hier einen Hirsch reißt, dort einen Steinbock schlägt«, denn diese vier Tierbilder sind geradezu Karikaturen des vorgeblichen Motivs: von Kampf, Kraft oder Niederlage und Tod kann überhaupt nicht die Rede sein; es sind Motive, die, von irgendwoher entnommen, wie Streumuster über die Fläche verteilt sind. Noch stärker sinn-entleert sind die »putzigen« Tierchen im Medaillonrahmen: zahmer als hier kann man nun wirklich orientalische Tiere nicht darstellen! Sie wirken – modern ausgedrückt – wie Spielzeug (Steiff-Tiere bzw. Käthe-Kruse-Puppen). Ein derartiges, unerzählbares Nebeneinander von heterogenen Elementen, von Details verschiedenster Herkunft und unterschiedlichen Alters, das Harmlos-Ungefährliche von ursprünglich aggressiven Tierkombinationen kann durch keinerlei Indizien auf Persien bezogen werden! Dagegen ist diese verwirrende Fülle von vielen, unter sich in der stilgeschichtlichen Herkunft verschiedenen, aber in der künstlerischen Gestaltung auf dem Seidenbild durchaus einheitlichen Motiven durchaus typisch für Byzanz, und zwar dort erst für die Zeit seit dem 10. Jahrhundert. In den früher angenommenen Datierungen für diese beiden hier beschriebenen Stoffe (und ihnen verwandte, die noch zu nennen sein werden) in das 7. Jahrhundert übersieht man, daß eben bis in das 7. Jahrhundert – wie man es längst aus den byzantinischen Wand- und Buchmalereien und Mosaiken weiß – ungebrochen die Entwicklung von der hellenistischen Spätantike weitergeführt wurde. Die Geschichte der byzantinischen Kunst verlief nicht nur auf dem Gebiet der Malerei, sondern auch der Architektur und Plastik ungestört von Konstantin bis zum Ikonoklasmus: Anleihen, Imitationen, Bedeutungsveränderungen fremdländischer Einzelmotive lassen sich nicht feststellen. Durch das Bilderverbot erst riß diese Kontinuierlichkeit ab, und als man nach 100 Jahren erneut begann, mußte man Anregungen aus dem gesamten byzantinischen Reich und seinen Nachbarn zusammentragen, um zu einem neuen Stil – der dann von der Kunstgeschichte als »Renaissance« bezeichnet werden sollte – zu gelangen.

In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß sich nicht nur – was von den meisten Textilforschern des letzten Jahrzehnts

übersehen wurde – Otto von Falke 1913 mit den beiden hier besprochenen Seiden-Stoffen befaßt hatte, sondern auch zwei weitere Wissenschaftler, die – im Unterschied zu dem mehr universalgebildeten und auf sehr verschiedenen Gebieten des Kunstgewerbes rege publizistisch tätigen Otto von Falke – als die seinerzeit besten und gewissenhaftesten Kenner gerade des byzantinischen Kunstgewerbes ausgewiesen waren: Hayford Peirce und Royall Tyler<sup>120</sup>. Ihr Beitrag von 1936 blieb – vielleicht wegen der unruhigen Zeitenstande damals und wegen des darauffolgenden Weltkrieges – fast vergessen. Wurde ihr Beitrag einmal, wie aus Höflichkeitsgründen, zitiert<sup>121</sup>, so wurde ihre Schlußfolgerung nicht angegeben – und es verblieb in der Regel bei den Lokalisierungen und Datierungen von Otto von Falke<sup>122</sup>. Dabei enthält dieser Aufsatz schon den Schlüssel zum Problem der bedeutendsten figürlichen byzantinischen Seidenstoffe, die man vor 1936 und unentwegt auch noch nach 1936 als sassanidisch oder persisch bezeichnete. Peirce und Tyler gingen, im Unterschied zu mir, von der durch sie so genannten »Prager Reiter-Seide« aus, also von jenen Stoffresten, von denen ich schon im Zusammenhang mit Otto III. und dem Hl. Adalbert berichtet habe und von dem sich das größte Stück in Köln aus St. Kunibert erhalten hat<sup>123</sup>; von dem gleichen Muster war den beiden Verfassern auch das Fragment aus S. Ambrogio in Mailand bekannt, aber noch nicht das von Fritz Volbach entdeckte Fragment in Saint-Calais<sup>124</sup>. Peirce und Tyler haben schlüssig nachgewiesen, daß dieser Stoff nach seinem Muster sehr beliebt gewesen sein muß – er ist bei gleichem figürlichem Ensemble und mit identischer Zeichnung in jeweils verschiedenen Farben gewebt worden – und daß er zur gleichen Zeit entstanden sein muß wie der fälschlich sogenannte Jesdegerd-Stoff von Köln – St. Ursula und Berlin (Abb. 20–24) und sogar die Aachener Wagenlenker-Seide<sup>125</sup>, ferner der Reiter-Stoff aus Mozac in Lyon<sup>126</sup>, ja auch die oben von mir erwähnte, fälschlich als »Dioskuridenstoff« bezeichnete Seide in Maastricht (Abb. 25), und alle müssen byzantinisch sein. Peirce und Tyler haben diese Gruppe von Seidenstoffen – analog zur Chinoiserie des europäischen Rokoko – sehr treffend als »Persanerie« bezeichnet<sup>127</sup>. Ironisch übertreibend schließen sie ihre Untersuchung mit den folgenden Worten<sup>128</sup>: »Diese Seidengewebe sind vielleicht ebenso »persisch«, wie, mutatis mutandis, Bizet's Musik in »Carmen« spanisch ist.«

Peirce und Tyler stand 1936 noch nicht die Material-sammlung zur sassanidischen Groß- und Klein-

plastik zur Verfügung, die 1943 Kurt Erdmann in seinem Buch »Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden« vorgelegt hat. Denn Peirce und Tyler hätten mit den von Erdmann veröffentlichten Werken sowohl der Monumentalplastik als auch etwa von Silbertellern auch »andersherum« bzw. »umgekehrt« argumentieren können. Auf persischen Kunstwerken werden Pferde und Reiter völlig anders dargestellt als auf den genannten Seidenstoffen; wilde Tiere erscheinen als tatsächlich »wild« (nie verniedlicht oder wie Spielzeug!), Raubtiere wirken gefährlich, geflügelte Greifen als Schreckensbilder. Der reitende König wird im Vorwärts-Jagen überzeugend als im Angriff gekennzeichnet, niemals arteten die Königsjagd oder andere Darstellungen von Königen zu einem Nebeneinander von reizvollen und harmlos-anmutigen Einzelheiten in der Fläche aus wie auf den Seidenstoffen, wobei der textil-ornamentale Bezug wichtiger als der reale Vorgang erscheint. Nie wurde das Herrscherantlitz unter Vernachlässigung des traditionellen Porträtypus und der modisch präzise gekennzeichneten Haartracht so vereinfacht wie auf unse- ren Seidenbildern.

Ferner: die Autoren konnten 1936 noch nichts von den dann folgenden Forschungen von Weitzmann, Buchthal u. a. wissen, aus denen sich ergab, daß diese byzantinischen Stoffe nicht schon im 7./8. Jahrhundert entstanden sein konnten, sondern erst im 10. Jahrhundert. Denn erst dann wurden – wie ich oben schon ausführte – Anleihen aus anderen Kulturzentren wie bei den »Persanerien« notwendig oder wenigstens möglich. Hans Belting<sup>129</sup> hat – allerdings für das Gebiet der byzantinischen Buchmalerei – die Ausdrücke »Stilkopie«, »Zitatensammlung« und »Stil-Zitat« eingeführt. Diese Begriffe kennzeichnen nicht nur die oben besprochenen Seidenstoffe aus Berlin, Köln und Nürnberg und die übrigen »Persanerien« (die ich im Detail in einem gesonderten Aufsatz bearbeiten möchte), sondern schlechthin, wie schon zuvor bei den »Hedwigsgläsern« erwähnt, den »Schmelztiegel Byzanz« des 10. Jahrhunderts. Bei den Buchmalereien ist es Weitzmann, Buchthal u. a. längst gelungen, sie entgegen früheren Lokalisierungsversuchen von Alexandria usw. nach Konstantinopel zu verlagern und entgegen älteren Datierungen ins 10. Jahrhundert anzusetzen. Nur sind die Erkenntnisse dieser Gelehrten noch nicht auf das zeitgenössische Kunstgewerbe übertragen worden. Es muß also auch für die Textilien zunächst erst einmal die grundsätzliche kunsthistorische Situation geklärt werden. Das heißt: man darf auf keinen Fall den Seidenstoffen – weil sie

angeblich nur »Kunstgewerbe« sind – eine Sonderrolle im Gesamtkomplex der figürlichen byzantinischen Kunst zuordnen. Was für die Buchmalerei als gesichert erforscht gilt, muß mit Fug und Recht auch für die figürlichen Seidenstoffe gelten. Wenn also erwiesen ist, daß nach dem Bilderstreit dann im 10. Jahrhundert in der byzantinischen Malerei durch Stilzitate aus den verschiedenen Quellen der heidnischen, frühchristlichen und nicht christlich-asiatischen Kunst durch einen neuen »Stil-Kontext«<sup>130</sup> eine neue Blüte der byzantinischen Malerei entstand, so können sich alle Probleme der byzantinischen Textilien ebenfalls durch den Begriff der »Stil-Zitate« erklären. Wer hätte etwa je den berühmten Aachener Elefantenstoff<sup>131</sup> aus Purpurseide für ein byzantinisches Werk aus der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts gehalten, wenn Lokalisierung und Datierung nicht durch die eingewebte Inschrift gesichert wären! Er setzt sich ja zusammen aus gleichsam einer »Sammlung von Stil-Zitaten« von der hellenistischen über die persische bis zur islamischen Kunst Ägyptens!

Eigentlich müßte eine Diskussion 1973 über angeblich islamische Glas- und Bergkristallschnitte und sogenannte persische Figurenstoffe überflüssig sein; denn unter dem gleichen Datum 1971 (wenngleich auch viel später und zu verschiedener Zeit tatsächlich erschienen) hat der Alt-Meister der Kunsts geschichte von Byzanz, André Grabar, zwei Arbeiten veröffentlicht, mit denen jedes Problem zu dieser Fragestellung gelöst sein oder sich erübrigten sollte. Ich meine seinen offenbar zuerst (1969) geschriebenen Aufsatz »La Verrerie d'Art Byzantin au Moyen Age«<sup>132</sup> und die anschließend geschriebenen Kapitel 3 und 4 (Legature Bizantine del Medioevo; Calice Bizantini e Patene Bizantine Medievali) des Standardwerkes über den Schatz von San Marco in Venedig<sup>133</sup>. Hier hat André Grabar<sup>134</sup> seine eigentliche Domäne, die »Hohe« Kunst von Byzanz, verlassen und sich zum erstmals umfassend (und wie es mir scheint: *abschließend*) zum Problem des byzantinischen Kunstgewerbes – oder, wie es auf französisch korrekter heißt: »les arts mineurs« – geäußert. Mit der ganzen Autorität, die ihm als Erforscher byzantinischer Kunst während langer Jahrzehnte zusteht, aber zugleich mit der Schlagkraft und Überzeugungsfähigkeit, die er im Laufe eines Lebens durch die Kenntnis schlechthin aller Kunstdenkämler von Byzanz entwickelt hatte, gelingt es ihm, dem oströmischen Kunstgewerbe gerade des 10. Jahrhunderts die Bedeutung zurückzugeben, die es nachdenerhaltenen Prunkstücke einmal besaß. Sein Ansatzpunkt waren geschnittene und ungeschnit-

tene Gläser, die man zumeist falsch und vor allem fehlerhaft als »sassanidisch« lokalisiert hatte<sup>135</sup> (wobei er etwa darauf verweist, daß Scherbenfunde in Ägypten nicht auf deren Entstehung dort, sondern im Gegenteil auf Export von Byzanz deuten!), wandte sich dann den byzantinischen Silberarbeiten<sup>136</sup>, den Seidenstoffen<sup>137</sup>, Goldemails, Onyx- und Stein- und Kristallschnitten<sup>138</sup> zu, um deren Entstehung im 10. Jahrhundert und – soweit umstritten – ihre Lokalisierung nach Byzanz nachzuweisen. (Dabei nennt er als byzantinisch etwa eine Bergkristall-Votiv-Krone in San Marco zu Vene-

dig<sup>139</sup>, die vor ihm stets als islamisch gegolten hatte – und die die von mir dem Brautschatz der Theophano zugeordneten Bergkristallflacons und Gläser<sup>140</sup> sehr in ihre Nähe rückt.) Andererseits betont Grabar ausdrücklich, daß arabisch erscheinende Inschriften keineswegs die Entstehung des Objekts in Ägypten beweisen, sondern daß pseudo-kufische Lettern in Byzanz als Dekorationsmotiv verwendet wurden!

Generell: nach Grabar war es im 10. Jahrhundert in Byzanz völlig gleichgültig, wo und wann Motive

Abb. 29

Aachen, Domschatz, Augustus-Kamee am Lothar-Kreuz (stark vergrößert; Original 7,5 cm hoch)





Abb. 30a  
Augustalis Friedrichs II. 1231 (vergrößert)  
Durchmesser 2 cm



Abb. 30b  
Augustalis Friedrichs II. 1231, Rückseite (vergrößert)

und Techniken ihren Ursprung hatten, von römischer und hellenistischer bis zur sassanidischen und islamischen Kunst, man benutzte alles, wenn es den Luxusansprüchen des Kaiserhauses dienen konnte. So »wurden in den kaiserlichen Ateliers Seidenstoffe hergestellt, die Detail für Detail Luxusstoffe des Iran, der Sassaniden und der Musulmanen imitieren«<sup>141</sup>, selbst ein »Echo der chinesischen Ornamentkunst lässt sich auf Luxuswerken in Byzanz<sup>142</sup> feststellen«. Für das Gebiet der Textilien: »Die meisten der bekannten Stoffe sind mit Ornamenten dekoriert, die nichts Griechisches haben, aber die rein und einfach persische und arabische Stoffe imitieren«<sup>143</sup>. Grabar zitiert dafür eine zeitgenössische Quelle: 937/38 erhielten die Kalifen in Kairo als Geschenke des Kaisers von Byzanz unter vielen anderen Kostbarkeiten (Gold, Juwelen, Kristallflaschen, Kristalllöwen, Silberkästen usw.) auch »Brokate mit Löwen und Adlern, seidene Gewänder, die persischen Königen ähneln, die eine Fahne in der Hand halten«<sup>144</sup>. Hier wird also im Kairo des 10. Jahrhunderts die Figur auf einem byzantinischen Stoff dem Augenschein nach als *persischer König* identifiziert, obgleich man wußte, daß der Kaiser von Byzanz selbstverständlich als Geschenke nur solche sandte, die in Konstantinopel hergestellt waren. Wenn man also in Kairo im 10. Jahrhundert die fremdländische Ikonographie byzantinischer Seiden zur Kenntnis nahm, so können wir es sehr wohl auch bei dem sogenannten »Jesdegerd-Stoff« in Berlin und Köln und dem Kaiserstoff von Berlin und Nürnberg tun!

Zu der Fortsetzung einer Aufsatz-Reihe darf doch wohl auch der Anspruch gehören, zu einem schon besprochenen Kunstwerk noch nachträglich aufgetauchte Beobachtungen anführen zu können. Ich meine die große Augustus-Kamee<sup>145</sup> auf dem Kreuz Ottos III. im Aachener Münster (Abb. 29). In der Zwischenzeit hat sich ergeben, daß die von mir 1972 unterstellte »politische« Bedeutung durchaus auch noch später im Mittelalter als solche verstanden wurde. Ich denke hier an Friedrich II., der Aachen 1223 besuchte und dem wie Otto III. gerade Kaiser-Tradition und Kaiser-Bewußtsein selbstverständliche Verpflichtung waren. Das zeigen seine Goldmünzen (Abb. 30a u. b). Bisher war es nämlich nur auf Grund vieler, z. T. nicht recht einleuchtender Umstände klar zu machen, wie Friedrich II. zu den Bildern auf Vorder- und Rückseite der von ihm – nach langen Regierungszeiten von Kaisern ohne Goldmünzen – geprägten Gold-Augustalen<sup>146</sup> gekommen ist: *Adler, sich zurückwendend, auf dem Revers, auf dem Avers ein jugendlicher Laureatus im Profil.* Gewiß, beide ikonographische Motive gibt es aus römischer Zeit, auch auf Münzen, aber in eben genau dem gleichen Typus nicht auf Vorder- und zugleich Rückseite von Münzen aus augustäischer oder späterer Zeit!

Hier aber, in Aachen, auf der gleichen, für Friedrich II. politisch bedeutsamen und gewiß für den jugendlichen Kaiser aus Apulien eindrucksvollen, antiken Kamee, die ein großer Vorgänger als deut-



Abb. 31  
Cleveland Museum, sogen. »Lukasmadonna Karls d. G.« (stark vergrößert)

scher Kaiser besessen hatte und die direkt auf Augustus, auf die Antike, zurückführte, für die sich Friedrich II. nicht nur gleichsam literarisch interessierte, sondern für deren originale Kunstwerke er »Ausgrabungen« in fast modernem Sinne veranstaltete, weil er antike Skulpturen aus Bronze und Marmor »sammelte«<sup>147</sup>.

Da hier und in meinen vorigen Aufsätzen<sup>148</sup> die in Aachen noch heute befindlichen oder auf Aachen zu beziehenden Kunstwerke aus ottonischer Zeit alle mit der Verehrung Karls des Großen durch die sächsischen Kaiser zu tun haben, mag hier *abschließend* noch auf ein Kleinkunstwerk eingegangen sein, das seit alters seinen Namen trägt: *Die Lukas-Madonna Karls des Großen*<sup>149</sup>. Als solche kommt sie in spätmittelalterlichen Reliquien-Wallfahrts-Verzeichnissen und dann auch in Abbildungen vor. Es ist das Verdienst von E. G. Grimme, die verschollen geglaubte Madonna, auch nach den spätmittelalterlichen Angaben ein an einer Kette hängender Halsschmuck, in Cleveland wiederentdeckt, und zwar – mit ganz präziser Provenienz – vom heutigen Aufbewahrungsort Cleveland/USA zurück bis nach Aachen im Mittelalter verfolgt zu haben. Noch immer ist die Bezeichnung »Lukas-Madonna Karls des Großen« (Abb. 31) nicht erschüttert, obgleich inzwischen deutlich geworden ist, daß das winzige, 5,5 x 4 cm große Steatit-Relief der Madonna in Halbfigur auch in Byzanz nicht zu Lebzeiten Karls des Großen entstanden sein kann. Wenn das aber aus stilgeschichtlichen Gründen so ist, möchte man sich dann den Zusammenhang so erklären, daß Otto III. aus dem ererbten Besitz seiner Mutter Theophano nicht nur zwei stattliche byzantinische Seidenstoffe<sup>150</sup> des ausgehenden 10. Jahrhunderts den von ihm ergrabenen und wieder beigesetzten Gebeinen Karls des Großen beigegeben hat, sondern aus dem gleichen byzantinischen Erbe der Mutter eben eine Art Enkolpion mit einer Kamee der Madonna den von ihm so verehrten Reliquien Karls des Großen hinzufügte. Das wäre eine einleuchtende Lösung, aber sie kann aus mehreren, noch aufzuzählenden Gründen nicht stimmen, und außerdem liegt das Problem viel komplizierter.

Selbstverständlich liegt es im Bereich des Möglichen, daß Karl der Große einen Brustschmuck an einer Kette trug – wie es wohl auf den sogenannten »Talisman«<sup>150</sup> zutrifft – und es kann sich dabei sehr wohl um einen in Gold gefaßten Steinschnitt gehandelt haben, und zwar sowohl um eine Kamee wie um einen Intaglio. Der Stein müßte nicht unbedingt eine christliche Darstellung gezeigt haben,

also wie heute eine Madonna, er könnte – bei dem betonten Interesse Karls des Großen an antiken Kunstwerken – sehr wohl römisch gewesen sein, wie er denn ja als Siegel eine antike Gemme mit dem Bildnis Marc Aurels verwendete. Möglich ist auch, daß es sich um eine antike Kamee mit dem Bildnis einer Kaiserin oder der Abbildung einer Göttin handelte, die – vielleicht – als »Maria« mißverstanden wurde<sup>152</sup>. Ebenso gut ist es denkbar, daß es sich um eine zeitgenössische Gemme handelte, denn es gab ja durchaus eine karolingische Gemmenschnidekunst, allerdings keine Kameen, sondern nur Intaglien<sup>153</sup>. Karolingische Gemmen mit Marien- bzw. Madonnendarstellungen sind allerdings bisher nicht bekannt geworden. Eine zeitgenössische byzantinische Kamee kann Karl der Große nicht getragen haben, weil damals – wegen des Bilderstreits – keine geschnitten wurden<sup>154</sup>, es müßte dann ein vor-ikonoklastisches Werk gewesen sein, und dann kann es wiederum keine Madonna gewesen sein. Wenn wir nun einmal an der ehemaligen Existenz einer »Lukasmadonna Karls des Großen« festhalten, so könnte bei der Öffnung des Kaisergrabes durch Otto III. zweierlei geschehen sein. Entweder fand sich eine Kamee an einer Kette, und Otto III. hätte sie gewiß aus Pietät so belassen. Oder aber es war der Stein aus der Fassung herausgefallen, sodaß Otto III. ihn vielleicht durch eine byzantinische Kamee aus dem Besitz seiner Mutter ersetzte, und diese Kamee könnte dann bei der Erhebung der Gebeine für die Beisetzung im Karlsschrein vorgefunden worden sein und den Anlaß zur Benennung als »Lukasmadonna Karls des Großen« gegeben haben. Bis zur Fertigstellung des Schreins könnten mancherlei Könige und Kaiser die Möglichkeit gehabt haben, den ursprünglichen Schmuckstein gegen den heutigen auszutauschen. Philipp von Schwaben, Heinrich VI., sogar Friedrich II., und eigentlich erst dieser war ein Antiken-Sammler, wie er denn tatsächlich eine große Gemmensammlung besaß<sup>155</sup>. Theoretisch wäre es denkbar, daß er eine etwa antike Kamee mit dem jetzigen Steatit-Relief austauschte – wahrscheinlich ist es aber nicht. Der Schlüssel muß in der heutigen silbernen Fassung der »Lukasmadonna« zu finden sein. Nach Meinung des letzten Bearbeiters der »Lukasmadonna«, E. G. Grimme<sup>156</sup>, ist das Steatit-Relief um 1349 im Auftrag Karls IV. gefaßt worden. Karl IV. nun war ein sehr aktiver und leidenschaftlicher Sammler von Kameen, antiken wie byzantinischen. Eigentlich nur ihm ist es zuzutrauen, daß er eine antike oder ältere byzantinische Kamee durch das heutige Steatit-Relief ausgetauscht haben würde (und den Zeitgenossen wäre der Austausch eines so kleinen,



Abb. 32  
Stuttgart, Landesmuseum, Steatit-Relief  
(verkleinert; Originalgröße 19 x 15 cm)

vielleicht von der älteren karolingischen Fassung in der Darstellung überdeckten, Kleinods gewiß nicht aufgefallen). Da von der Gemmensammlung Karls IV. nur jene Kameen erhalten geblieben sind, die sich an dem von ihm gestifteten Prager Kameen-Kreuz befinden<sup>157</sup> (darunter eine römische Juno), läßt sich diese meine Vermutung nicht mehr beweisen.

Zu prüfen aber ist noch die Entstehungszeit des Steatit-Reliefs. Daß es sehr abgerieben ist, also mindestens durch Jahrzehnte am Körper getragen wurde, besagt für die Entstehungszeit genau so wenig als die brutale Rücksichtslosigkeit, mit der das Relief für die gotische Neufassung mit 15 Durchbohrungen durchlöchert wurde. Da Steatit-Reliefs in Byzanz erst seit frühestens dem Ende des 11. Jahrhunderts vorkommen<sup>158</sup> und da die nach Material und Größe verwandten, gut erforschten Elfenbeinreliefs stilistisch eine Entstehung vor 1100 ausschließen, muß es ein »spätes« Werk sein.

Es handelt sich aber wohl nicht um eine Arbeit, die nach Beendigung der Kreuzfahrerbesetzung zum Ende des 13. Jahrhunderts oder gar noch später entstanden ist wie das Madonnenrelief unbekannter Provenienz in Stuttgart (Abb. 32), und da es gar nichts mit dem Kreuzfahrerstil der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts zu tun hat, dürfte es am ehesten zu Ende des 12. Jahrhunderts entstanden, 1204 bei der Eroberung Konstantinopels erbeutet und in den Westen gekommen sein.

Leider gibt es kaum datierte oder fest datierbare byzantinische Steatit-Reliefs – es gibt nicht einmal den Versuch, sie (wie bei den Elfenbeinreliefs) corpusmäßig zu sammeln – und leider muß man zu dem Großteil der Erzeugnisse aus diesem Material sagen, daß die Qualität sehr dürftig ist. Nicht einmal die reichen Bestände des Vatikan<sup>159</sup> zeichnen sich durch höheres künstlerisches Niveau aus, und auch sie sind bisher nicht einleuchtend datiert worden. Als Vergleichsbeispiele nenne ich hier eine wohl gleichzeitige, aber gestalterisch weniger gute und ebenfalls sehr abgeriebene Halbfigur der Madonna in Nikosia/Zypern (Abb. 33) – andererseits einen Bodenfund aus Schweden (Abb. 34), das Fragment einer »Kreuzigung Christi«, die nicht nur

Abb. 33  
Nikosia/Zypern, Museum, Steatit-Relief (ungefähr originalgroß)

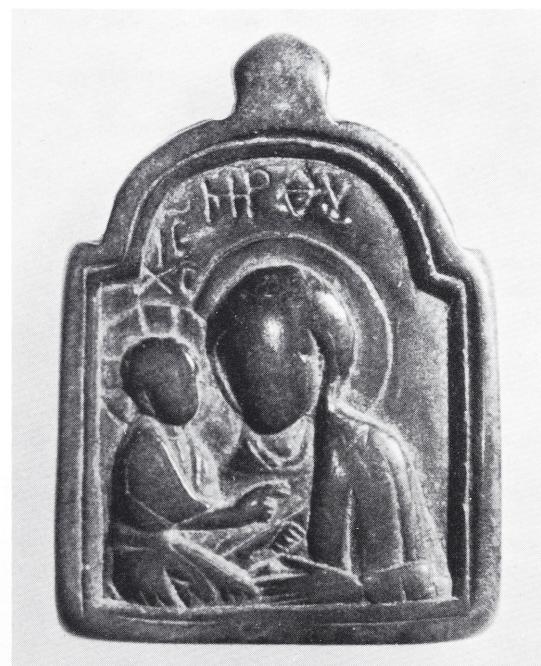




Abb. 34.  
Stockholm, Histor. Museum, Steatit-Fragment  
aus Källunge/Gotland (etwas verkleinert)

nach der Entstehungszeit, sondern auch nach der künstlerischen Qualität der Aachener Madonna nahe steht.

Nicht nur die Entstehungszeit der »Lukasmadonna Karls des Großen« kann zunächst nur vage bestimmt werden, vor allem bleibt bis auf Weiteres völlig im Dunkeln, wie dieses Steatit-Relief zur Ikone Karls des Großen wurde<sup>160</sup>.

*Nachschrift: Am 15. 10. 1973 teilte mir Herr Direktor Dr. A. Effenberger (Frühchristlich-byzantinische Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin) freundlichst mit, daß sowohl der Berliner »Jesdegerd-Stoff« als auch der Berliner »Reiterstoff« (unsere Abbildungen 20, 26/27) in den Museumsinventaren in Berlin nicht als im Krieg 1945 zerstört, sondern als seit 1945 vermisst bezeichnet sind: es besteht also die Hoffnung, daß diese kostbaren Werke noch existieren und vielleicht wieder auftauchen.*

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Meine drei bisher erschienenen Theophano-Aufsätze werde ich hier folgendermaßen zitieren: »Theophano I« = Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophano, Aachener Kunstblätter 40, 1971, S. 15ff; »Theophano II« = dasselbe, Teil II, Aachener Kunstblätter 43, 1972, S. 11ff; »Theophano III« = Alte und Altertümliche Kunsterwerke der Kaiserin Theophano, Pantheon 30, 1972, S. 3ff. – Neu erschienen seit meinem letzten Aufsatz bzw. mir erst seitdem bekannt geworden sind: Eleanor Shipley Duckett, Death and Life in the Tenth Century, Ann Arbor Paperbacks 1971 (das allerdings zur rein

kunstgeschichtlichen Fragestellung in Hinblick auf die sächsischen Kaiser keine neuen Hinweise enthält); Kurt Weitzmann, An Ivory Diptych of the Romanos Group in the Hermitage (ins Russische übersetzt in: ) ВИЗАНТИЙСКИЙ ВРЕМЕННИК 32, Moskau 1971, S. 142ff. (Ich danke Herrn Professor Weitzmann, daß er mir liebenswürdigerweise die englische Originalfassung überließ: die Herkunft zum mindesten eines Ikonostasisbalkens aus der Mitgift der Theophano ist nun gesichert); Karl Christoph und Malve Graf und Gräfin Rothkirch, Die Asseburger Becher und ihre Herkunft, Privatdruck Hinnenburg 1972 (zur Frage von Lokalisierung

und Datierung der Hedwigsbecher, schon unter Einbeziehung des Bergkristallbechers aus Hochelten); Alice Banck (auf serbisch), An Attempt at classification of Monuments of Byzantine Glyptics, in: МУЗЕЈ ПРИМЕВЕНЕ УМЕТНОСТИ, ЗБОРНИК 15, (= »Museum für angewandte Künste«, Sammelband 15), Belgrad 1971, S. 5ff; Erwin Bielefeld, Eine Patene aus dem französischen Krönungsschatz, »Gymnasium« 79, Heft 5, 1972, S. 395ff. (zur Frage der beiden kostischen Throne der Theophano in Aachen und aus Trier: Datierung der Pariser Löwenköpfe aus Bergkristall ins 4. Jahrhundert und Lokalisierung nach Trier); Axel von Saldern, The so-called Byzantine glass in the Treasury of San Marco, Annales du IV. Congrès des Journées Internat. du Verre, Ravenna/Prag 1967, S. 124ff. – Übersehen habe ich, daß das Kopenhagener Dagmarkkreuz (»Theophano II«, Abb. 46a/b) von Klaus Wessel, Die byzantinische Emailkunst, Recklinghausen 1967, unter Nr. 59 abgebildet und »kurz vor oder um 1200« datiert wurde; Joseph Philippe, Liège, Terre Millénaire des Arts, Lüttich 1971, hat auf S. 12 das »Sudarium des Hl. Lambert« im Diözesanmuseum zu Lüttich abgebildet (von mir in »Theophano II« unter Abb. 31 veröffentlicht, aber in einem anderen Ausschnitt) und es als iranisch bezeichnet und ins 8. Jahrhundert datiert) dort auch die – bei mir durch einen Druckfehler entstellten – richtigen Maße: 90 x 110' cm).

<sup>2</sup> Vollständiger Katalog: E. G. Grimme, Der Aachener Domschatz, Aachener Kunstblätter 42, 1972; 2. Auflage 1973.

<sup>3</sup> Grimme 1972, Nr. 64, Farbtafel 10, Tafel 77/78, S. 82–84 (mit Verzeichnis der relevanten älteren Literatur); ebenso in der 2. Auflage 1973.

<sup>4</sup> Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte III, Sp. 1057ff. (dort unter Abb. 8 das Aachener Reliquiar abgebildet).

<sup>5</sup> Grimme 1972/73 (unsere Anmerkung 2).

<sup>6</sup> ebendort, Nr. 3, 5, 8, Tafel 3/4; ebenso in der 2. Auflage 1973.

<sup>7</sup> In allen mir bekannten, älteren Beschreibungen des Reliquiars wird die Vase nicht als solche gesondert datiert.

<sup>8</sup> Ungefähr gleichzeitig wie mir wird H.-P. Bühler die Vase aufgefallen sein, denn er katalogisierte sie noch nicht in seiner Würzburger Dissertation »Antike Gefäße aus Chalzedonen« 1966, dagegen wird sie – wie der Verfasser mir freundlichst während der Niederschrift meines Aufsatzes (Februar 1973) mitteilte – in seinem im Erscheinen begriffenen Buche »Antike Gefäße aus Edelsteinen« unter Nr. 32 aufgeführt, auf Tafel 12 abgebildet und auf Seite 37 besprochen und ins 1. vorchristliche Jahrhundert datiert werden; sonderbarerweise zitiert Bühler noch 1973 als einzige Literatur das populäre Büchlein (aus der Reihe »Die Kunst dem Volke« Nr. 88) von R. Kömstedt über das Aachener Münster, München 1940 mit der sehr dürftigen Abbildung der »Darbringung« auf Abb. 43 und recht unverbindlichen Bildbeschreibung.

<sup>9</sup> Vgl. Hans Wentzel, »Glittica«, Encyclopedia dell'Arte Universale VI, Rom 1962, Sp. 267ff; zur Literatur (Hahnloser, Legner usw.) Sp. 305/6.

<sup>10</sup> Wie Anmerkung 9; derselbe, »Bergkristall«, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. II, 1948, Sp. 275ff. (diese Stichwortbeschreibung erschien in der Lieferung von 1939);

H. R. Hahnloser, Opus Venetum ... e Cristalliera Veneziana, in: H. R. Hahnloser (als Herausgeber), Il Tesoro e il Museo di San Marco, Band II, Florenz 1971, S. 131ff.

<sup>11</sup> Vgl. auch »Theophano II«, Abb. 70a/b: 26–41 cm hoch! Sogar die »Hedwigsgläser« sind alle höher als das Aachener Sardonyxgefäß!

<sup>12</sup> Vgl. die Arbeiten von Bühler, unsere Anmerkung 8.

<sup>13</sup> Vgl. »Theophano II«, S. 74. Vgl. dazu neuerdings vor allem die weiter unten genannten Untersuchungen von André Grabar, »Tesoro«, 1971, und »Verrerie«, 1971.

<sup>14</sup> Auch das sogen. »Kuppelreliquiar aus Damaskus« vermag ich nicht darauf zu beziehen: »Theophano II«, Abb. 84; Grimme 1972/1973, Nr. 31, S. 46, Taf. 33; das gilt entsprechend für die beiden aus Aachen stammenden »Hedwigsgläser« in Namur (»Theophano II«, S. 59); das einzige Objekt, das zeitlich zu den Kreuzzügen paßt, wäre die »Lukasmadonna« (Grimme 1972/73, Nr. 33, Tafel 35), doch vermisse ich, daß sie durch Friedrich II. oder Karl IV. nach Aachen gekommen ist (vgl. unsere Ausführungen weiter unten).

<sup>15</sup> Vgl. darüber: »Theophano III«.

<sup>16</sup> ebendort.

<sup>17</sup> Das ist bisher nicht bewiesen, wird von mir zwar in »Theophano I/II« vermutet und dürfte auch nach der Fülle von sicher mittelalterlichen Halbedelstein-Gefäßen im Schatz von San Marco nahe liegen: H. R. Hahnloser (als Herausgeber), Il Tesoro e il Museo di San Marco, Florenz 1971, Tafel 40ff. Vgl. zu dieser Frage auch die in unserer Anmerkung 13 genannte Literatur.

<sup>18</sup> Hervorragend aufgenommen durch Ann Münchow, Aachen (ich möchte auch hier Herrn Direktor Grimme für seine freundliche Vermittlung danken).

<sup>19</sup> H. P. Bühler 1973, (unsere Anmerkung 8).

<sup>20</sup> H. P. Bühler 1966 (unsere Anmerkung 8), Tafel 5.

<sup>21</sup> Inventar-Nummer: 397–1872; meines Wissens nicht veröffentlicht, desgleichen nicht nach Ansicht von Mr. R. W. Lightbown vom Victoria-and-Albert-Museum, dem ich für alle Angaben und das Foto auch hier herzlich danken möchte; Herkunft: 1872 aus der Collection John Webb; Durchmesser des Gefäßes: 9 cm; eines der senkrechten Bänder ist eine moderne Ergänzung; die Provenienz des Gefäßes ist unbekannt, doch spricht nichts gegen eine Herkunft aus Deutschland. So hält C. J. Lamm 1929/30 (vgl. unsere Anmerkung 38), S. 191, Nr. 13, die vergoldete Silberfassung für »eine deutsche Arbeit des 12. Jahrhunderts« und das Gefäß für »vielleicht byzantinisch«.

<sup>22</sup> Vgl. die Abbildungen in einer ganzen Reihe von meinen Aufsätzen über byzantinische Kameen, wie sie zitiert sind in »Datierte und datierbare byzantinische Kameen« (Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 9ff.), in »Staatskameen im Mittelalter« (Jahrbuch der Berliner Museen 4, 1962, S. 42ff.) und »Die Kamee der Kaiserin Anna« (Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, S. 1ff.).

<sup>23</sup> Böhler 1966 (unsere Anmerkung 8).

<sup>24</sup> Vgl. »Theophano II«, S. 74, Anm. 215–221, vgl. auch die Anmerkungen 13 und 17 dieses jetzigen Aufsatzes.

<sup>25</sup> »Theophano III«, Abb. 6: das Material wurde bislang noch nie naturwissenschaftlich exakt untersucht; nach dem Augenschein kann es sich sehr wohl um Sardonyx handeln; die Bandlinien des Halbedelsteins sind auf dem Original »bunter« als auf der Schwarz-weiß-Abbildung!

<sup>26</sup> Gemeint ist die Linie, die über die Linie Theophano – Mathilde-Richezza von Polen zur Hl. Hedwig von Polen und – für diesen Fall – auch zur Hl. Elisabeth von Thüringen führt, vgl. auch weiter unten meine Bemerkungen zu den »Hedwigsgläsern«.

<sup>27</sup> Zu dem Stockholmer Reliquiar: Arpad Weixlgärtner, Das Reliquiar mit der Krone, Stockholm 1954; P. E. Schramm, Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen, Göttingen 1955, Tafel 2 u. 3; Böhler 1973, S. 10; zu den Prager Pokalen Karls IV. vgl. Böhler 1973, S. 11, Topographie der Historischen und Kunstdenkmale in Böhmen, Prag II, Prag 1903 (Domschatz), S. 158, Abb. 132: 18 cm Durchmesser!

<sup>28</sup> Walter Holzhausen, Studien zum Schatz des Lorenzo il Magnifico im Palazzo Pitti, Mitteil. d. Kunsthist. Inst. in Florenz 3, 1919/31, S. 104ff; »Theophano II«, S. 74, Anm. 219.

<sup>29</sup> H. R. Hahnloser und Mitarbeiter: Il Tesoro e il Museo di San Marco, Bd. II, Florenz 1971.

<sup>30</sup> Und Madrid: doch habe ich die in Spanien befindlichen Preziosen nie selbst gesehen und kann sie daher nicht beurteilen (vgl. »Theophano II«, Anm. 221).

<sup>31</sup> Ich sehe mit dieser Feststellung natürlich ab von jenen berühmten, facettierten und undekorierten Prunkgefäßen, vornehmlich aus Bergkristall, auf die in »Theophano II«, S. 67, Abb. 70a/b ich schon hingewiesen habe; vgl. auch H. Fillitz, Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe im Kunsthistorischen Museum, 1. Teil: Mittelalter, Wien 1964, Nr. 20ff, Tafel 12ff. (C. J. Lamm 1929/30, Tafel 79–84).

<sup>32</sup> Leo Planiscig und Ernst Kris, Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, Wien 1935 (= kleiner »Führer durch die Kunsthistor. Sammlungen in Wien«).

<sup>33</sup> Alle Angaben über die Wiener Gefäße verdanke ich Herrn Professor Dr. Erwin Neumann, Wien, und seinem Mitarbeiter Herrn Dr. Rudolf Distelberger.

<sup>34</sup> Leo Planiscig und Ernst Kris, 1935, S. 125.

<sup>35</sup> Herr Professor Dr. Erwin Neumann ist es m. W. als erstem aufgefallen, und er hat mich auch auf die Möglichkeit einer künstlichen, antiken oder byzantinischen Steinfärbung hingewiesen. Herr Dr. R. Distelberger wies mich auf Plinius den Älteren hin, der im 37. Buche seiner »Naturalis Historia« sage, daß die Araber Achate sieben Tage und Nächte in Honigwasser kochten, um ihnen Adern, Streifen und Flecke zu verleihen (zitiert nach einem gedruckten Vortrag von F. A.

Borovský, Polodranokameny v uměleckém průmyslu«, 1910, im Wiener Museum vorhanden in Übersetzung von Victor Graf Boos-Waldeck, 325).

<sup>36</sup> Hier wird bei Planiscig-Kris 1935, S. 106, Nr. 4, darauf hingewiesen, daß »der Steinschliff vielleicht antik« sei.

<sup>37</sup> Katalog von Anton Legner und Mitarbeitern (in mehreren Auflagen) Köln-Brüssel 1972, S. 392, Nr. P 5 (Abb. auf S. 391). Leider wurde der Becher gelegentlich der Ausstellung 1972 nicht aus seiner spätgotischen Fassung herausgenommen, untersucht und genau vermessen.

<sup>38</sup> P. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz II/1, Kreis Rees, Düsseldorf 1892, S. 74, 75 (ohne Abbildung); bei Graf und Gräfin Rothkirch 1972 (unsere Anmerkung 1), S. 13, Nr. 16 trotz des Materials und ohne Begründung in die Reihe der »Hedwigsgläser« aufgenommen. – Erstaunlicherweise findet sich der Becher *nicht* in dem Standardwerk von Carl Johann Lamm, Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten, Berlin 1929/30, obgleich C. J. Lamm Hochelten sehr wohl kannte (vgl. unsere Anmerkung 46); allerdings notiert er – ohne Abbildung – »ein nicht näher beschriebenes orientalisches Fläschchen, mit ringförmigen Verzierungen (wahrscheinlich Riemen)« befindet sich in der ehemaligen Klosterkirche zu Hochelten«; aber Lamm konnte wohl kaum einen Becher mit einem Fläschchen verwechseln! – Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler: Nordrhein-Westfalen I, Rheinland, München 1967, S. 161; »Reliquienostensorium ... mit fatimidischem Kristallfläschchen als Zyliner« – also wird auch hier ein Becher als »Fläschchen« bezeichnet!

<sup>39</sup> Dehio 1967 (unsere vorige Anmerkung), S. 158f.

<sup>40</sup> Karl Uhlitz, Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Otto II. und Otto III., Nachdruck der 1. Auflage von 1902, Berlin 1972, S. 31ff, 45.

<sup>41</sup> Mathilde Uhlitz, Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Otto III., Berlin 1954, S. 225, 454, 494.

<sup>42</sup> Vgl. weiter unten meine Ausführungen zu den »Hedwigsgläsern« aus dem vermuteten Besitz von Theophano-Mathilde-Richezza.

<sup>43</sup> Vgl. im Gegensatz dazu etwa die reich dekorierte Bergkristallkanne in »Theophano II«, Abb. 76, aber auch 72 a–f und 73, ferner die »Hedwigsgläser«, ebendort, Abb. 64 a–e.

<sup>44</sup> Vgl. dazu die zahllosen Beispiele in dem Standardwerk von C. J. Lamm 1929/30 (unsere Anmerkung 38).

<sup>45</sup> Vgl. »Theophano II«, S. 59f. Vgl. dazu die Literatur, die in den Anmerkungen 13, 17 und 24 dieses jetzigen Aufsatzes zitiert ist.

<sup>46</sup> C. J. Lamm 1929/30 (unsere Anmerkung 38), S. 217, Nr. 20, Tafel 76: »... Fläschchen in Form eines Fisches, mit Flossen oben und unten«, Kunstdenkmäler Kreis Rees (unsere Anmerkung 38), S. 75, Abb. 40.

<sup>47</sup> »Theophano II«, Abb. 59 a–c.

- <sup>48</sup> Da fast alle Kristallflacons aus der vermuteten Toiletten-garnitur Theophanos zu kleinen Reliquienbehältern wurden, waren sie wahrscheinlich die ältesten Beispiele der »sichtbaren« Reliquien: vgl. »Theophano II«, S. 61.
- <sup>49</sup> »Theophano II«, Abb. 49–59.
- <sup>50</sup> ebendort, S. 56ff., Anm. 147–165, Abb. 64 a–e, 65.
- <sup>51</sup> »Theophano II«, S. 59, Anm. 154ff.
- <sup>52</sup> Nach einem Zitat von J. Philippe (Reliquaires Médiévaux de l’Orient Chrétien en Verre et en Cristal de Roche conservés en Belgique, in: Corsi di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina, Bd. 20, Ravenna 1973, S. 364, Anm. 3) geht diese These auf eine »Mme Šcapova« zurück, die J. Philippe »auf einer Studienreise in der UdSSR« kennengelernt hat. J. Philippe erklärt bei dieser Gelegenheit, er halte die »Hedwigsgläser« nach wie vor für byzantinisch. Allerdings vermeidet er es ausdrücklich, die von ihm entdeckten Reliquiare in Belgien aus Bergkristall und Glas auf die sächsischen Kaiser zu beziehen, und versucht, nicht-deutsche historisch-genealogische Zusammenhänge für ihre Herkunft zu konstruieren. – Übersetzen wurde bisher, daß sich inzwischen sogar Kurt Erdmann (†) zu einer Datierung der »Hedwigsgläser« in das »Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts« entschlossen hatte (in: Tesoro di San Marco II, 1971, S. 108).
- <sup>53</sup> Vgl. »Theophano II«, S. 66.
- <sup>54</sup> Alle nun folgenden genealogischen Angaben verdanke ich der selbstlosen Hilfe meines Freundes Professor Dr. H. M. Decker-Hauff, Stuttgart-Tübingen. – Die Stammtafeln der Hl. Hedwig in dem von W. Braufels herausgegebenen Werk »Der Hedwigs-Codex von 1353 der Sammlung Ludwig«, Berlin 1972, Bd. 2, Texttafeln I und II, sind für unser Problem ohne Bedeutung.
- <sup>55</sup> Vgl. die Stammtafeln, die in unserer Anmerkung 54 genannt wurden.
- <sup>56</sup> Aus Magdeburg könnte das Coburger Beispiel in das Halle-sche Heiltum und schließlich nach Coburg gekommen sein.
- <sup>57</sup> »Theophano II«, S. 96.
- <sup>58</sup> Vgl. »Theophano I«, Abb. 9, 13, 22; »Theophano II«, Abb. 65–67, 85; »Theophano III«, Abb. 5.
- <sup>59</sup> »Theophano I«, Abb. 22; »Theophano II«, Abb. 66, 67.
- <sup>60</sup> André Grabar, Quelques Reliquaires de Saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique, Dumbarton Oaks Papers 5, Cambridge/Mass. 1950, S. 1ff., Abb. 6–15.
- <sup>61</sup> Erich Meyer, Das Dommuseum Halberstadt, Halberstadt o. J. (1938), S. 27, Abb. 11/12; vgl. ferner »Theophano I«, S. 39, Anm. 40; »Theophano II«, S. 61 und Anm. 161a; Heinrich Nickel, Byzantinische Kunst, Heidelberg 1964, Farbtafel III, S. 97/98, 222; Paulus Hinz, Gegenwärtige Vergangenheit. Dom und Domschatz zu Halberstadt, Berlin 1968 (4. Auflage), S. 216/17.
- <sup>62</sup> Ich danke Herrn Dr. Fritz Bellmann und dem Konservator Dipl. Ing. H. Berger für ihre selbstlose Hilfe bei der Beschaf-fung von Fotos, Maßangaben usw.
- <sup>63</sup> »Theophano II«, S. 61.
- <sup>64</sup> Grabar 1950, Abb. 1–5.
- <sup>65</sup> Grabar 1950, Abb. 6–8.
- <sup>66</sup> »Theophano I«, Abb. 22.
- <sup>67</sup> »Theophano II«, Abb. 67.
- <sup>68</sup> Grabar 1950, Abb. 9–12.
- <sup>69</sup> ebendort, Abb. 13/14.
- <sup>70</sup> »Theophano II«, Abb. 66.
- <sup>71</sup> Grabar 1950, Abb. 15f.
- <sup>72</sup> Klaus Wessel, Die byzantinische Emailkunst, Reckling-hausen 1967, S. 192ff., Nr. 62/63.
- <sup>73</sup> H. Wentzel, Zu dem Enkolpion mit dem Hl. Demetrios in Hamburg, Jahrbuch d. Hamburger Kunstsammlungen 8, 1963, S. 11ff.
- <sup>74</sup> »Theophano II«, Abb. 3–12, 44–48.
- <sup>75</sup> »Theophano I«, S. 20.
- <sup>76</sup> Sollten die drei Halberstädter Enkolpia trotz dieser Über-legungen aus den Kreuzzügen stammen, so müßte doch wohl zunächst die Frage beantwortet werden, wieso das Halber-städter Kontingent der Beute von 1203 zugleich *drei* Exem-plare enthielt (die der Bischof offenbar nicht so hoch schätzte, daß er sie in der Schenkung von 1208 überhaupt nannte!), aber in keinem anderen Kontingent, nicht einmal in dem größten, dem von Venedig, ist ein Demetrios-Enkolpion erhalten!
- <sup>77</sup> »Theophano II«, S. 20ff.
- <sup>78</sup> Sigrid Müller-Christensen, »Sakrale Gewänder des Mittel-alters«, Ausstellungskatalog München 1955, Abb. 19/20, Farbtafeln II/III.
- <sup>79</sup> ebendort, Abb. 29/30; Herr Prof. Dr. K. Wessel, München, hat mich freundlichst wissen lassen, daß er hinsichtlich der Bamberger Stickerei meine Meinung teilt.
- <sup>80</sup> Grimme 1973, Nr. 9, Tafel 7: »Ende 8. Jahrhunderts«.
- <sup>81</sup> »Theophano II«, Abb. 30a/b.
- <sup>82</sup> Ausstellungskatalog »Suevia Sacra«, Augsburg 1973, Nr. 200, S. 192, Abb. 188/89: »8./9. Jahrhundert«.
- <sup>83</sup> »Theophano II«, S. 88, Anmerkung 75; »Suevia Sacra« 1973, Nr. 201, S. 193, Abb. 190: »8./9. Jahrhundert«.
- <sup>83a</sup> »Theophano II«, Abb. 31; Kölner Katalog S. 173, Nr. B 4.

<sup>83b</sup> Kölner Katalog S. 174, Nr. B 5.

<sup>83c</sup> »Theophano II«, Abb. 36.

<sup>84</sup> Anscheinend 1945 zerstört; O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band I, Berlin 1913, Abb. 105, S. 83: war angeblich »gleichgroß« wie der Stoff in der Ursula-Kirche in Köln; auf S. 83, Anmerkung 3 Hinweis auf die vermutliche Herkunft aus Gerresheim, wohin der Berliner Stoff »im 8. Jahrhundert mit einer vom Papst geschenkten Reliquie gekommen sein soll«. H. Schlunk, *Ausstellungskatalog »Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum«*, Berlin 1939, Tafel 87, Nr. 230; 52 x 55 cm: »Oströmisch (?) unter sassanidischem Einfluß, 6.–7. Jh.« – Laut liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Direktor Dr. A. Effenberger zu den Staatlichen Museen in Berlin, wurde der Seidenstoff nach dem Museumsinventar 1881 in Krefeld gekauft.

<sup>85</sup> Vgl. die vorige Anmerkung; Paul Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 2/III*, Düsseldorf 1934, Abb. 64, S. 96: 60 x 53 cm, blauer Grund; aus dem Hippolitos-Schrein, angeblich in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts mit Reliquien des Heiligen von Rom nach Gerresheim gebracht und 922 nach St. Ursula transferiert. – Ausschnitt abgebildet bei Heinrich J. Schmidt, *Alte Seidenstoffe*, Braunschweig 1958, S. 58, Abb. 44: »Persien, 7. Jahrhundert«.

<sup>86</sup> Falke 1913, Abb. 106.

<sup>87</sup> G. Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland* (bearbeitet von Ruth Schmitz-Ehmke), Berlin 1967, S. 391ff.

<sup>88</sup> Das heißt: Das Kölner und das ehemalige Berliner Fragment addiert, also 53 x 115 cm!

<sup>89</sup> Dehio 1967, S. 140ff.

<sup>90</sup> Hugo Weidenhaupt, *Gerresheim. 870–1970*, 2. Auflage, Düsseldorf 1971.

<sup>91</sup> ebendort, S. 11ff.

<sup>92</sup> ebendort.

<sup>93</sup> Karl Uhlirz, *Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Otto II. und Otto III. 973–983*, Neudruck der 1. Auflage von 1902, Berlin 1967, S. 86.

<sup>94</sup> Weidenhaupt 1971, S. 14ff.

<sup>95</sup> ebendort, S. 34.

<sup>96</sup> Falke 1913, S. 83ff.

<sup>97</sup> ebendort, Abb. 96–100, 103.

<sup>98</sup> Falke 1913, Abb. 77 (nach einem sehr groben Aquarell reproduziert!). – Das Inventar von Maastricht gibt die Maße des Stoffes nicht an und bildet auch nur 1 Medaillon (Durchmesser 28 cm) ab: F. Bock = M. Willemse, *Antiquités Sacrées conservées à Maestricht*, Maastricht 1873, S. 90f., Abb. 9 (= Holzschnitt).

<sup>99</sup> Das sehr zerrissene Fragment, abgebildet von Hayford Peirce und Royall Tyler im *Burlington Magazine* 68, Januar–Juni 1936, S. 213ff., Tafel III, D, stammt aus Maastricht.

<sup>100</sup> New York Metropolitan Museum of Art: 26 x 27,5 cm; sehr zerschlissen; stammt aus Maastricht; Adèle Coulin Weibel, *2000 years of Textiles*, New York 1952 (Nachdruck 1972), Abb. 44: »Syria, 7th Century«.

<sup>100a</sup> Schlunk 1939 (Anmerkung 84), Tafel 85, Nr. 225: 26 x 27 cm, stammt aus Maastricht, »oströmisch, 6. Jahrhundert; «1907 in Paris erworben.«

<sup>101</sup> Ich verdanke die Maastrichter Aufnahme der liebenswürdigen Hilfsbereitschaft von Pater Sigismund Tagage, der mir auch im Schatz von St. Servatius in Maastricht zur Tages- und sogar zur Nachtzeit selbstlos stets zur Seite stand.

<sup>102</sup> Ich danke Herrn Professor Dr. Fritz Volbach, Rom-Mainz, daß er mir bei dieser Deutung des Motivs behilflich war.

<sup>103</sup> Nur eine Datierung nach dem Datum 600 steht ja überhaupt zur Debatte!

<sup>104</sup> Wie es stilgeschichtlich schon einmal vor damals über 1500 Jahren geschehen war, nämlich bei der Übertragung assyrisch-babylonischer Tierbilder auf die »orientalisierende« Vasenmalerei Griechenlands im 7. vorchristlichen Jahrhundert und der »Verharmlosung« von ursprünglich »gefährlichen« Raubtieren des Vorderen Orients (Löwen, Panther usw.).

<sup>105</sup> Vgl. etwa »Theophano II«, Abb. 28.

<sup>106</sup> ebendort, Abb. 18 und 26.

<sup>107</sup> Otto von Falke 1913, Band II, Abb. 239

<sup>108</sup> Otto von Falke 1913, Band I, Abb. 107; »Theophano II«, Abb. 19: Medaillondurchmesser 87 cm! H. Schlunk (unsere Anmerkung 84), Tafel 87, Nr. 231: »1878 erworben aus Köln; 80 x 39,5 cm; oströmisch, unter sassanidischem Einfluß, 6.–7. Jahrhundert.«

<sup>109</sup> Vgl. die vorige Anmerkung.

<sup>110</sup> Katalog-Nr. 268.

<sup>111</sup> La Sculpture et les Arts Mineurs Byzantins, Paris 1936, Tafel 86, S. 99.

<sup>112</sup> The Prague Rider-Silk and the Persian-Byzantine Problem, The *Burlington Magazine* 68, 1936, S. 213ff., Tafel III/A.

<sup>113</sup> Alte Seidenstoffe, Braunschweig 1968, Abb. 45, S. 61.

<sup>113a</sup> Vgl. unsere Anmerkung 108.

<sup>114</sup> So auch von mir in »Theophano II«, Abb. 19; aber auch von John Beckwith noch 1970, Abb. 146. – Auch die Originalaufnahme des Stoffes (Berlin-Köpenick, Kunstmuseum Nr. 78/630) läßt den schmalen Streifen des Originals gegenüber den Aquarellergänzungen nicht scharf erkennen.

<sup>115</sup> Theodor Hampe, *Katalog der Gewerbesammlung des Germanischen Nationalmuseums I*, Nürnberg 1896, Nr. 368, S.

- 61: 517 x 340 mm; »sassanidisch, Provenienz unbekannt«. Ausstellungskatalog »Sakrale Gewänder des Mittelalters«, München 1955, Nr. 1: »Persien, um 600«.
- <sup>116</sup> John Beckwith, Early Christian and Byzantine Art, 1970, Abb. 146, S. 82: »... if produced at Constantinople, as seems likely ...«
- <sup>117</sup> Zitat Otto von Falke.
- <sup>118</sup> H. J. Schmidt 1958, S. 62.
- <sup>118a</sup> »Theophano II«, Abb. 20, S. 23, 87.
- <sup>118b</sup> ebendort.
- <sup>119</sup> Hayford Peirce and Royall Tyler, The Prague Rider-Silk and the Persian-Byzantine Problem, *The Burlington Magazine* 68, 1936, S. 213ff. Eine wesentliche Bereicherung hat diese Gruppe von »Persanerien« erfahren durch den Fund eines kompletten Kaftans aus Hippokamp-Seide von 80 cm x 5 m im Jahre 1969 in einer Grabstätte bei Samarkant: A. Yerusalimskaya, A newly discovered »sassanian« silk with the senmurw pattern (auf russisch), Soobschenya Gosudarstbenogo, Ermitaja, 34, Leningrad 1972, S. 11ff.; in Unkenntnis der Arbeiten von Peirce und Tyler hält die Verfasserin den Stoff für sassanidisch, und nach den Fundumständen müßte er spätestens im 10. Jahrhundert entstanden sein.
- <sup>120</sup> Vgl. die vorige Anmerkung.
- <sup>121</sup> Zum Beispiel von Sigrid Müller-Christensen im Ausstellungskatalog »Sakrale Gewänder des Mittelalters«, München 1955, S. 13, Nr. 1 (ausgestellt war unter dieser Nummer das unter Abb. 24 hier abgebildete Seidenfragment; trotz Nennung der Untersuchung von Peirce-Tyler wird es als »Persien um 600« bezeichnet). Nicht zitiert wurden Peirce und Tyler (obgleich ihre Argumente übernommen wurden) von Helmut Schlunk (Ausstellungskatalog »Kunst der Spätantike im Mittelmeerbereich«, Berlin 1939) zu den – auch von Peirce und Tyler besprochenen – Stoffen Nr. 225, 230, 231.
- <sup>122</sup> Erst in den allerletzten Jahren schwächt sich der fast magnetisch wirkende Einfluß Otto von Falkes ab, wie es das kleine, nur mit Farbtafeln ausgestattete Buch von Fritz W. Volbach (Il tessuto nell'arte antica, Mailand 1966) oder die von mir genannten Arbeiten von John Beckwith zeigen.
- <sup>123</sup> »Theophano II«, Abb. 20.
- <sup>124</sup> ebendort, Anmerkungen 53 und 80.
- <sup>125</sup> »Theophano III«, Farbtafel; Peirce-Tyler Tafel III/E; vgl. auch unsere Anmerkung 80.
- <sup>126</sup> Peirce-Tyler Tafel II/C; Volbach 1966, Farbtafel 55 (»Byzanz, 8. Jahrhundert«).
- <sup>127</sup> Keineswegs hat also – wie E. G. Grimme in der 2. Auflage seines Aachener Katalogs 1973, S. 21 meint – Adèle Coulin Weibel erst 1952 diese Bezeichnung erfunden.
- <sup>128</sup> In freier Übersetzung aus dem Englischen.
- <sup>129</sup> Hans Belting, Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts, Aus der Werkstattpraxis eines byzantinischen Malers, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 21, 1972, S. 17ff.
- <sup>130</sup> Benannt nach Belting (vgl. vorige Anmerkung).
- <sup>131</sup> »Theophano I«, Abb. 3; Grimme 1973, S. 46, Nr. 30, Tafel 32; Grabar, La Persia (Anmerkung 134), Abb. 2. A. Grabar, le Succès des Arts Orientaux à la Cour Byzantine sous les Macédoniens, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* III/2, 1951, S. 32ff., Abb. 3.
- <sup>132</sup> Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, Band 57, Paris 1971 (in Deutschland ausgeliefert 1973), S. 12ff.
- <sup>133</sup> H. R. Hahnloser, Il Tesoro di San Marco, Bd. II, Florenz 1971, S. 43ff.
- <sup>134</sup> In den gleichen Zusammenhang gehört: André Grabar, La Persia nel Medioevo, Accademia Nazionale dei Lincei 368, 1971, Heft 160, Rom 1971, S. 679ff.
- <sup>135</sup> Verrerie Byzantine (vgl. Anmerkung 132).
- <sup>136</sup> ebendort, S. 117.
- <sup>137</sup> ebendort, S. 118, 122.
- <sup>138</sup> Tesoro di San Marco (Anmerkung 133).
- <sup>139</sup> ebendort, Nr. 92, Tafel 72/73.
- <sup>140</sup> »Theophano II«, Abb. 50–59, 64 a bis e, 65.
- <sup>141</sup> Verrerie Byzantine (vgl. Anmerkung 132), S. 126.
- <sup>142</sup> ebendort.
- <sup>143</sup> ebendort.
- <sup>144</sup> ebendort, S. 127.
- <sup>145</sup> »Theophano III«, Farbtafel 1, S. 3ff.
- <sup>146</sup> Zuletzt zusammenfassend darüber: Elisabeth Nau, Staufer-Adler, *Jahrbuch d. Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 5, 1968, S. 21; dazu meine Rezension dieses Aufsatzes in: *Hamburger Beiträge zur Numismatik* 7, Heft 22/23, 1968/69, Hamburg 1972, S. 856ff. Sehr zu beachten sind ferner die Einwände, die gegen die Nau'schen Thesen und damit auch gegen meine »Staufer-Kameen-Entdeckungen« gemacht wurden aus der Sicht der klassischen Archäologen: Wolfgang Oberleitner, Ein Adlerkameo in Berlin, Teil einer Kaiserinsignie, *Archäologischer Anzeiger* 1972, Heft 3, S. 493ff.
- <sup>147</sup> H. Wentzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, *Zeitschrift f. Kunsthistorische Wissenschaften* 9, 1955, S. 29ff.
- <sup>148</sup> »Theophano I–III«.

<sup>149</sup> E. G. Grimme, Katalog Aachen, 1972 und 1973, Nr. 33, Tafel 35/36, Text-Abbildung auf Seite 49 (auf Seite 50 die ältere Literatur – vor allem von E. G. Grimme selbst – genannt). – 1962, also schon vor der Wiederentdeckung des Originals durch E. G. Grimme, hatte ich festgestellt, daß das Madonnen-Relief (das ich damals fälschlich für grünen Achat hielt) nicht karolingisch sein könne – wobei ich mich auf Aussagen und Abbildungen von E. aus'm Weerth (Carl des Großen ehemals und jetzt in Aachen befindliche Reliquien, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland 39/40, Bonn 1866, S. 269, 272) und Blaise de Montesquieu-Fézensac, (Le Talisman de Charlemagne, Art de France 2, Paris 1961, S. 74, Abb. 2) stützte (H. Wentzel, »Staatskameen« im Mittelalter, Jahrbuch der Berliner Museen 4, 1962, S. 42ff.).

<sup>150</sup> »Theophano I«, Abb. 3; »Theophano III«, Farbtafel II.

<sup>151</sup> Katalog Aachen von E. G. Grimme 1972/1973, Nr. 7, Abb. Seite 14.

<sup>152</sup> H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen. Versuch einer Grundlegung, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthissenschaft 8, 1941, S. 45ff.

<sup>153</sup> Zuletzt zu dieser Fragestellung: H. Wentzel, Der Bergkristall mit der Geschichte der Susanna, Pantheon 28, 1970, S. 365ff.

<sup>154</sup> Vgl. zu diesem Problem: H. Wentzel, Die Kamee der Kaiserin Anna, Zur Datierung byzantinischer Intaglien, Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, Textband S. 1ff., Tafelband Abb. 1ff.

<sup>155</sup> Wentzel, Mittelalterliche Gemmen 1941.

<sup>156</sup> E. G. Grimme 1973, S. 50.

<sup>157</sup> Wentzel, Mittelalterliche Gemmen 1941, Abb. 2, 45, 47, 48, 59.

<sup>158</sup> Alice Banck, Les Stéatites. Essai de Classification, Méthodes des Recherches, in: Corsi di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina, Ravenna 1970, S. 355ff. (vgl. im besonderen Abb. 2).

<sup>159</sup> Romolo Righetti, Le Opere di Glittica dei Musei annessi alla Biblioteca Vaticana, Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Bd. 28, 1955/56, S. 279ff., Tafel 5/6, 10–12.

<sup>160</sup> Während des Umbruchs der Aachener Kunstblätter wurden mir drei neuerschienene Bücher bekannt, in denen Seidenstoffe des 1. Jahrhunderts publiziert werden (J. Sourdel-Thomine und B. Spuler, Die Kunst des Islam, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1973; Oleg Grabar, The Formation of Islamic Art, New Haven 1973; S. Freiherr von Pölnitz, Die Bamberg Kaisermäntel, Weissenhorn 1973): sie bringen jedoch weder durch die abgebildeten Kunstwerke noch durch die dazu gehörenden Kommentare neue Argumente zu den in meinem Aufsatz besprochenen und als byzantinisch bezeichneten Textilien.

## FOTONACHWEIS

Ann Münchow, Aachen: 1, 2, 3, 29, 31

Victoria and Albert Museum, London: 4

Kurt Löckmann, Osnabrück: 5

Photo Meyer, Wien: 6, 7, 8, 9

Rheinisches Bildarchiv, Köln: 10, 11

Tadeusz Kazmierski, Krakau: 12

Janina Bom, Breslau: 13

Foto Marburg: 14a, 17, 19c

Institut für Denkmalpflege, Halle/Saale: 14b, 14c, 15a, 15b, 16a,

16b, 18, 19a, 19b

Staatl. Museen, Berlin: 20

Wim Cox, Köln: 21, 22, 23, 24

Central Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van

Kunst en Wetenschap, Amsterdam: 25

Giraudon, Paris: 26, 27

Germanisches Museum, Nürnberg: 28

Museum, Göppingen: 30a

Kurt Lange, Oberstdorf: 30b

Landesmuseum, Stuttgart: 32

Director of Antiquities, Cyprus: 33

Historisches Museum, Stockholm: 34