

# Der Almandinkameo an der Essener Krone

Antje Krug

*Almandinkameo / almandine cameo; Essener Krone / crown of Essen; Glyptik / glyptic; ostkeltisch-thrakische Götterdarstellungen / east Celtic-Thracian representations of deities*

## Zusammenfassung:

An der Essener Marienkrone aus dem 10. Jh. ist ein Kameo aus Almandin gefasst, der nicht zum griechisch-römischen Kunstkreis gehört. Material und Steinform weisen in die späthellenistisch-römische Zeit. Die Darstellung eines Mannes mit erhobenen Händen auf dem Kameo findet eine Parallele in den Götterbüsten auf dem Silberkessel von Gundestrup, so dass an eine Arbeit aus dem ostkeltisch-thrakischen Bereich zu denken ist. Versuche einer eigenständigen Glyptik sind am Rand des römischen Reichs verschiedentlich festzustellen.

## Summary:

The 10<sup>th</sup> century crown of Maria in Essen carries a cameo of almandine that does not derive from the Greco-Roman artistic sphere. The material and the form of the stone indicate a date in the late Hellenistic-Roman period. The representation on the cameo of a man with raised hands finds parallels in the portraits of deities on the silver Gundestrup cauldron, making plausible that it is a product from the eastern Celtic-Thracian area. Indeed, occasional attempts towards an independent glyptic have been recognised on the periphery of the Roman world.

## Résumé:

La couronne de Marie à Essen, qui date du 10<sup>e</sup> s., possède un camée en almandine n'appartenant pas à la tradition gréco-romaine. Le matériau et la forme de la pierre renvoient à l'époque hellénistique tardive et romaine. L'homme aux mains levées figurant sur le camée offre des points de comparaison avec les bustes de divinités qui décorent le chaudron en argent de Gundestrup, ce qui fait penser à un travail originaire des régions celtiques orientales ou thraces. On a pu constater plusieurs fois des tentatives de réaliser une glyptique indépendante aux confins de l'Empire romain.

Die Goldene Madonna im Münster von Essen, ein goldumkleidetes Bild Mariens als *Sedes Sapientiae* aus dem 10. Jh., wurde in der Vergangenheit anlässlich von Mariä Lichtmeß feierlich gekrönt. Die Krone (Abb. 1), die bei dieser Gelegenheit aufgesetzt wurde, befindet sich heute, getrennt von der Statue, in der Schatzkammer des Münsters<sup>1</sup>. Ent-

sprechend der Größe der Goldenen Madonna hat sie einen Durchmesser von 12,5 cm. Ursprünglich war der Durchmesser größer, jedoch nur um etwa 4 cm, so dass die Vermutung begründet ist, dass diese Krone für den erst dreijährigen Otto III. (983 – 1002) angefertigt worden ist, der 983 in Aachen zum König gekrönt wurde. Später kann sie dann als Geschenk in den Schatz des Essener Stifts gelangt sein, dessen Äbtissin Mathilde (971 – 1011), eine Enkelin von Kaiser Otto I., auch Ottos Patin war; für die Krönung der Goldenen Madonna wurde in der Folgezeit der Reif der Krone aufgeschnitten und verkleinert.

Die Krone ist eine der frühesten Lilienkronen, so genannt nach den lilienförmigen Aufsätzen auf dem

<sup>1</sup> Literatur in Auswahl: P.E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Schriften Monumenta Germaniae Historica 13/2 (Stuttgart 1950) 415 f. – H. Biehn, Die Kronen Europas u. ihre Schicksale (Wiesbaden 1957) 92 ff. Nr. 9. – Werdendes Abendland. Ausstellungskat. Essen (Essen 1959) Nr. 499. – L. Küppers/P. Mikat, Der Essener Münsterschatz (Essen, Werder 1966) 39 ff. – Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Ausst. Köln 1972, 189 f. D 1 (A. v. Euw). – P.E. Schramm/F. Mutherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser I (München 1981<sup>2</sup>) 37; 147 Nr. 81 Abb. S. 296. – Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Ausstellungskat. Köln, Bd. 1 (Köln 1985) 60 A 6 (U. Bergmann). – A. Pothmann, Die Schatzkammer des Essener Münsters (München, Zürich 1988) Um-schlag u. S. 7 mit Abb. S. 18. – Ich möchte an dieser Stelle Dom-

kustos Prälat Alfred Pothmann herzlich danken, der mir großzügig die Autopsie dieses und anderer Kunstwerke der Schatzkammer ermöglichte, und ebenso Erich Schumacher, damals Museum Altenessen, der den Besuch vermittelt, und Hermann Ament, der ihn kritisch begleitet hat.

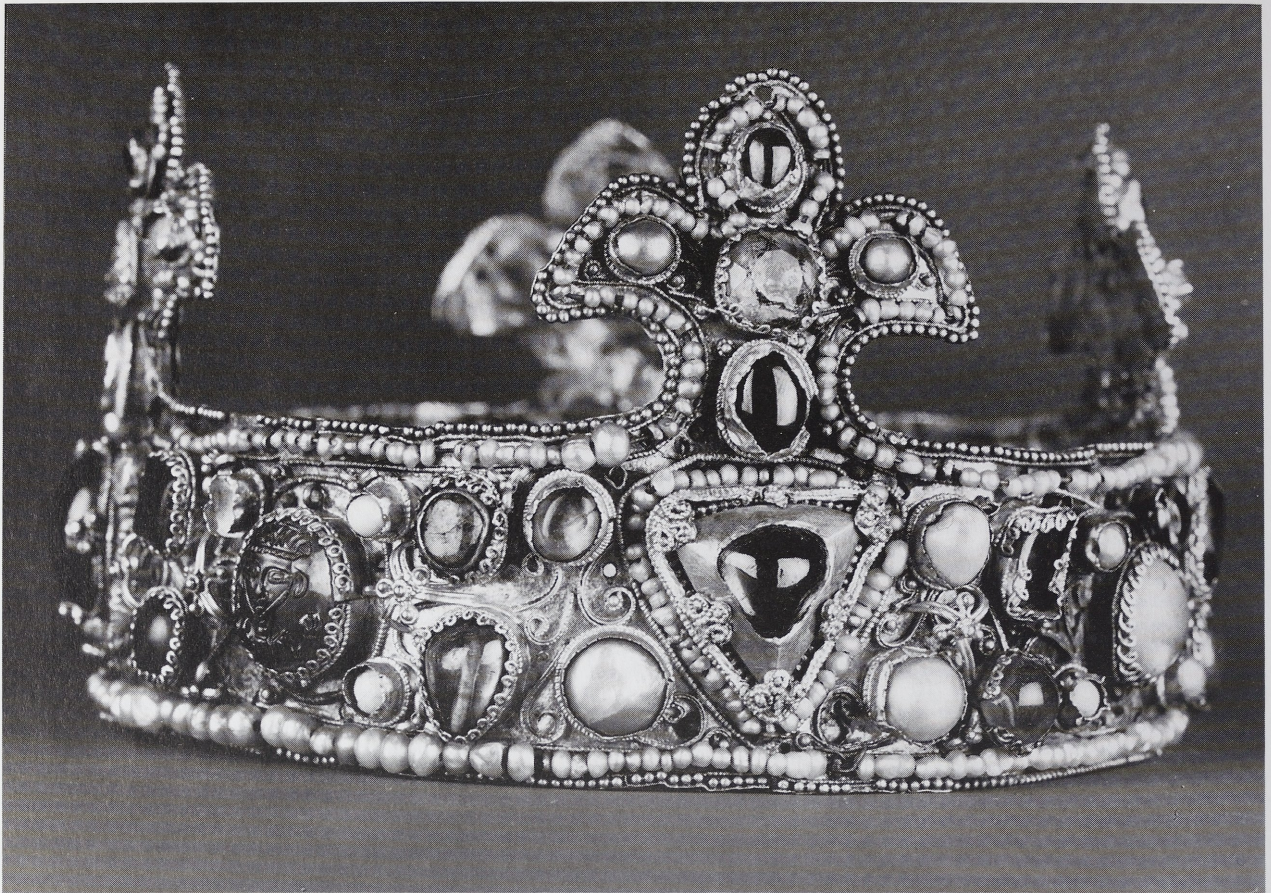


Abb. 1: Krone von Essen. Foto Domschatzkammer Essen, Peter Happel.

Kronreif. Die Vorderseite ist durch einen tiefblauen Saphir in besonders prunkvoller dreieckiger Fassung hervorgehoben. Unterhalb der übrigen drei Lilien, d. h. links, hinten und rechts vom Betrachter aus, sind zwei große mugelige Almandine und ein lichter, durchbohrter Saphir gefasst. Die Abschnitte des Kronreifs zwischen den Lilien sind ebenfalls durch größere Edelsteine in der Mitte betont, drei größere Bergkristalle und, links vom mittleren Saphir, ein Granat oder Almandin<sup>2</sup>. In den Feldern dazwischen

<sup>2</sup> Die Steine der Krone sind mineralogisch nicht bestimmt, es wird im Weiteren die für rotviolette Steine gebräuchliche Bezeichnung "Almandin" verwandt, auch wenn das nicht zutreffen sollte. Neben Almandin ist auch an Granat oder an Spinell, "Balasrubin", zu denken. Über die Herkunft des in Antike und Frühmittelalter verwendeten Almandin und Granat gibt es weiterhin eine lebhaft diskutierte Diskussion, einige der letzten Beiträge spiegeln dies wider: B. Greiff, Naturwissenschaftliche Untersuchungen zur Frage der Rohsteinquellen für frühmittelalterlichen Almandin-Granatschmuck rheinfränkischer Provenienz. *Jahrb. RGZM* 45, 1998, 559 ff. – D. Quast/U. Schüssler, Mineralogische Untersuchungen zur Herkunft der Granate merowingerzeitlicher Cloisonnéarbeiten. *Germania* 78, 2000, 75 ff. – U.v.Freedon, Das Ende des engzelligen Cloisonnés. ebd. 97 ff.

sind in den Filigranranken Perlen und weitere farbige Edelsteine gefasst. Der Kontur von Kronreif und Lilienaufsätzen wird oben und unten von Perlenschnüren gesäumt.

Unter den Steinen fällt der große konvexe Almandin von rot-violetter Farbe auf, der links zwischen der vorderen und der seitlichen Lilie, d. h. auf der rechten Kopfseite des Trägers gefasst ist (Abb. 2). Er misst, soweit die Fassung aus Golddrahtschlaufen eine Messung zulässt, 1,8 x 1,2 cm und ist als einziger der Steine nicht glatt belassen, sondern geschnitten. Leichte Unterschiede in Farbe, Form und Größe trennen ihn von den anderen mugeligen Almandinen<sup>3</sup>. Offensichtlich gehört dieses Stück nicht zu den aus der Antike tradierten und in frühgeschichtlicher Zeit<sup>4</sup> und im Mittelalter wieder verwendeten Steinschnittarbeiten griechisch-römischer Provenienz, die auch im Essener Münsterschatz reichlich

<sup>3</sup> Ersatz von Steinen und Reparaturen, auch als Folge der Umarbeitung, sind an der Krone nicht auszuschließen.

<sup>4</sup> H. Ament, Zur Wertschätzung antiker Gemmen in der Merowingerzeit. *Germania* 69, 1991, 401 ff.



Abb. 2: Almandinkameo der Krone von Essen. Foto Domschatzkammer Essen, Peter Happel.

vertreten sind; hervorzuheben sind hier das “Kreuz mit den Senkschmelzen” und das “Mathildenkreuz”, beide um das Jahr 1000 entstanden<sup>5</sup>. Der Almandin hat vielmehr einen höchst eigenartigen Stil, der “barbarisch” wirkt. Zu erkennen sind ein Kopf und beiderseits davon erhobene Hände, die H. Wentzel<sup>6</sup> Anlass zu der Benennung “Orante” gaben; der Stein selbst wurde von ihm durch Vergleich mit langobardischen Münzprägungen des 7. und 8. Jhs. in diese Zeit datiert und einem von ihm so genannten “nordalpinen, vorkarolingischen Gemmenschnitt” zugeordnet, während H. Biehn und L. Küppers<sup>7</sup> eine syrische oder ägyptische Herkunft vorgeschlagen haben.

<sup>5</sup> Pothmann (Anm. 1) Abb. S. 13. 14.

<sup>6</sup> H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens*. *Mitteil. Kunsthist. Inst. Florenz* 7, 1953–56, 241 Abb. 1a. – Ders., *Mittelalterliche Gemmen. Versuch einer Grundlegung*. *Zeitschr. Dt. Verein Kunstwiss.* 8, 1941, 69. Wentzel gibt dort eine vorläufige Beurteilung des Stücks. Die Maßangabe von “ca 3 cm hoch” ist wohl nach Augenschein und durch das Größenverhältnis zu der sehr zierlichen Krone zustande gekommen.

<sup>7</sup> Biehn (Anm. 1) – Küppers/Mikat (Anm. 1) 40.

Die Einzelheiten, die bei der Autopsie und auch auf dem Foto (Abb. 3) zu erkennen sind, machen die Problematik einer landschaftlichen und zeitlichen Einordnung sehr deutlich: Ein dürrer, unverhältnismäßig kleiner Oberkörper mit abgewinkelten, erhobenen Händen und darüber ein großer Kopf, frontal gesehen. Mit wenigen Strichen sind an Wangen und Oberlippe des tropfenförmigen, spitz zulaufenden Gesichts ein Schnurrbart und ein kurzgehaltener Wangen-Kehlbart angegeben; bei dem Dargestellten handelt es sich daher trotz der kreisförmig angegebenen Brustmuskulatur nicht um eine Frau, eine Orantin, wie Biehn und Küppers vermutet haben, sondern um einen Mann. Über dem Mund ist die Nase angelegt und beiderseits davon die großen ovalen Augen, deren wulstige Umgrenzung weit nach außen verläuft. Die Nase folgt der konvexen Oberfläche des Steins und ist infolgedessen an ihrer Spitze im Vergleich mit dem schmalen Rücken eher stumpf und breit. Die in die Fläche geklappten Ohren betonen die dreieckige Form des Kopfes. Das Haar ist nicht gescheitelt, sondern von der Stirn ausgehend gera-



Abb. 3: Almandinkameo. Foto Domschatzkammer Essen, Peter Happel.

de zurückgestrichen und am Ansatz von einem Band festgehalten, was Biehn und Küppers wohl veranlasst hat, hier eine "Strahlenkrone" zu sehen. Unter dem maskenhaft wirkenden Kopf setzt ein dürrer Hals an, dessen Kehle einige grob eingeschnittene Kerben andeuten; er ist anatomisch ebensowenig richtig gebildet wie der Brustkorb darunter mit den kreisförmig angegebenen Brustmuskeln, hervortretenden Rippen und den spitz hochgezogenen Schultern. Der gewählte Ausschnitt umfasst trotz des sehr begrenzten Raums mehr als nur den Schulterbereich, die Büste, sondern nahezu den ganzen Oberkörper der Figur. Die Arme sind leicht gewinkelt erhoben und die Hände nach vorn gekehrt. Es ist nicht eindeutig zu erkennen, ob die Hände geöffnet oder mit nach unten gerichteten Fingern geschlossen sind. Nichts deutet darauf hin, dass in dieser Figur, die offenbar unbedeutend ist, ein christlicher *Orans* zu sehen ist. Die Einzelheiten der Darstellung sind jedoch mit energischen Schnitten ausgeführt, die eine sichere Beherrschung der Steinschneidetechnik und des harten Materials Almandin/Granat (Mohshärte 7–7,5) erkennen lassen. Diese kräftigen Formen haben Biehn und Küppers vielleicht veranlasst, an eine syrische oder

ägyptische, d. h. fatimidische Arbeit zu denken, die mit einem hervorragenden Beispiel, einem als Reliquiar verwendeten Flakon aus Bergkristall auch im Essener Münsterschatz vertreten ist<sup>8</sup>.

Man muss diesem Almandin aber auch die Bezeichnung "Kameo" zubilligen. Der antike Name für Kameo, *gemma ectypa*, kam Steinschnittarbeiten zu, die nicht vertieft, sondern erhaben, d. h. 'getrieben' wie ein Metallrelief waren<sup>9</sup>. Die Mehrzahl der antiken Kameen bestand aus farbig geschichtetem Achat oder ähnlich aussehenden Steinarten, durch die sich die Darstellung kontrastfarbig vom Untergrund abhob. Aber auch einfarbige Reliefarbeiten waren verbreitet und sind in mittelalterlicher Verwendung bekannt, wie der große Amethyst mit dem Kopf des Bacchus am Quedlinburger Servatiusreliquiar oder die Almandinkameen am Armreliquiar des hl. Blasius aus dem Welfenschatz zeigen<sup>10</sup>.

Der Almandinkameo an der Essener Krone kann aber seiner Darstellung nach nicht im griechisch-römischen Bereich entstanden sein. Für eine frühmittelalterliche Entstehung im nördlichen Alpenbereich, wie Wentzel es vorgeschlagen hat, fehlen indes Parallelen<sup>11</sup>, die einen solchen regionalen Steinschnitt definieren könnten. Auch zu der zeitgleichen byzantinischen Glyptik, die Wentzel implizit berücksichtigt hat, oder dem karolingischen Bergkristallschnitt ergeben sich keine Verbindungen. Die stark stilisierten Formen sind so zeitlos wie verbreitet, aber unspezifisch für einen bestimmten Kulturkreis, und kein Attribut oder Insignie gibt einen weiterführenden Hinweis. Nur eine Verbindung des Motivs, nämlich Maskengesicht mit Oberkörper, mit einer Ar-

<sup>8</sup> Pothmann (Anm. 1) Abb. S. 26.

<sup>9</sup> RGA 11 (Berlin 1998<sup>2</sup>) s.v. Gemmen und Kameen 11. 13 f. (A. Krug/H. Ament).

<sup>10</sup> Der Quedlinburger Schatz (Berlin 1994) 32 ff. Kat. Nr. 5, Farbabb. auf S. 54 u. Umschlag. – A. Krug, Die antiken Gemmen am Armreliquiar des hl. Blasius in Braunschweig. In: Der Welfenschatz u. sein Umkreis (Mainz 1998) 93 ff. Farbtaf. 7 a.b.

<sup>11</sup> Vgl. die Diskussion um einen ähnlichen "Kameo" an der Stephansbursa (9. Jh.) in der Schatzkammer Wien, H. Wentzel, Zeitschr. Dt. Verein Kunstwiss. 8, 1941, 69. – G. Kornbluth, Carolingian Treasure. Engraved gems from the ninth and tenth centuries. ungedr. Diss. Chapel Hill, NC (1986). – E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen im Kunsthistor. Museum Wien 3 (München 1991) 245 f. Nr. 2538 ter. – Wentzel beschreibt das Material als "violett (Saphir?)" und vor dem 9. Jh., Kornbluth (zitiert bei Zwierlein-Diehl) als schwarzes Glas, Zwierlein-Diehl als "schwarzer, undurchsichtiger Achat (?)", vorkarolingisch und Verwandtschaft mit den "fränkischen" Glaskameen. Bei Steinen in rückwärtig geschlossener Fassung ist es oft schwer, selbst bei Autopsie Farbe und Material zu bestimmen.

beit in Kameotechnik und in dem Material Almandin kann hier weiterhelfen. Die Anbringung an der Krone von Essen im Jahr 983 ergibt lediglich einen *terminus ante quem* für die Entstehung.

Die ovale, stark konvexe "mugelige" Steinform, geschnitten und ungeschnitten, ist im mediterranen Bereich überwiegend in Glyptik und Schmuck des Hellenismus etwa ab dem 3. Jh. v. Chr. bis in die augusteische Zeit verbreitet. In Italien und im Westen des römischen Reiches kommen von dieser Zeit an sowohl die stark konvexe Steinform wie auch das Material Almandin oder Granat aus der Mode, während man sich im östlichen Mittelmeerraum bis hin zu Parthern und Sassaniden während der Kaiserzeit und noch in nachantiker Zeit die Vorliebe für diesen Stein und seine an Purpur gemahnende Farbe bewahrte. In der Völkerwanderungszeit werden der virtuos bearbeitete Almandin und Granat geradezu zum Kennzeichen des Kunsthandwerks. Vielfach zielt der technische Ehrgeiz der Steinbearbeiter auf die kunstvolle Konturierung dünnster Plättchen, die zu flächendeckendem Almandincloisonné zusammengesetzt werden, ergänzt durch kleinere oder größere runde oder ovale mugelige Steine. Aber auch dreieckige, tropfenförmige oder langrechteckige Almandine werden mugelig geschliffen und glänzend poliert. Seltener sind jedoch Almandine, die Ansätze von weiterer plastischer Ornamentierung zeigen. Bei prunkvollen Ausstattungsstücken etwa aus dem 1. und dem 2. Grab von Apahida im ostgermanisch-gepidischen Bereich werden gratige oder geriefelte Steine verwandt<sup>12</sup>, die aber nicht figürlich verziert sind; noch weiter östlich, im nördlichen Schwarzmeergebiet, sind mit eingeschliffenen Kerben, konzentrischen Kreisen oder verbundenen Spiralen<sup>13</sup> Ansätze zu weiterer plastischer, aber wiederum unfigürlicher Gestaltung zu beobachten. Die technische Fertigkeit zu derartiger Steinbearbeitung ist offensichtlich und in hohem Maße vorhan-

den, doch wird sie nach einem anderen Dekorationsprinzip eingesetzt. Insgesamt aber zeichnet sich ab, dass der Schwerpunkt für die Verwendung von anders als flächig geschliffenen Almandinen auch nach der römischen Kaiserzeit im östlichen Mittelmeerraum und im Bereich des Schwarzen Meeres liegt<sup>14</sup>. Für den langobardischen Raum, in dem Wentzel vermutungsweise die Entstehung des Essener Kameos suchte, lassen sich aber Steinschnittarbeiten dieser Art nicht nachweisen, ebensowenig im ägyptisch-syrischen Raum, wie Biehn und Küppers vorgeschlagen haben. Die Haartracht der freien Langobarden beschreibt Paulus Diaconus (Hist. Langob. IV 22) als in der Mitte der Stirn gescheitelt und lang über die Wangen herabhängend.

Das Problem liegt in der figürlichen Darstellung auf dem Almandinkameo, für deren Stil oder Motiv es in der griechisch-römischen Glyptik keine Parallele gibt. Gab es außerhalb des römischen Kulturkreises einen Steinschnitt, der sich Steinform und -material sowie die Schnitttechnik der klassischen Glyptik zu eigen macht, aber in Stil und Motiven eine regionale Eigenständigkeit zeigt? Für das westliche Europa der vorrömischen Zeit kann man dies verneinen; die Wechselwirkung von fortschreitender Romanisierung und der allmählichen Verbreitung von Gemmenfunden in Gallien hat H. Guiraud aufzeigen können<sup>15</sup>. Kaiserzeitliche Funde außerhalb des römischen Reiches, etwa in der *germania libera* oder in Dänemark sind als importierte römische Arbeiten zu erkennen<sup>16</sup>. Auch im pontischen Bereich sind mögliche römische Almandingemmen einfacher Machart bis in das Gebiet der Sarmaten und in die Kurgane von Dači<sup>17</sup> aus dem 1. Jh. n. Chr. gelangt. Dort sind sie aber zusammen mit unverzierten mugeligen Almandinen in die prunkvollen Phalerae am Geschirr der mitbestatteten Pferde eingearbeitet worden, so dass das Interesse offensichtlich mehr dem Material der Steine als der darauf eingeschnittenen Darstel-

<sup>12</sup> Sattel- und Schwertscheidenbeschläge, Gürtel- und Schuhschnallen, in: Goldhelm, Schwert und Silberschätze. Ausstellungskat. Frankfurt (Frankfurt 1994) 238 ff. Nr. 101.8.10,14; 102.6. - Dieselben Objekte auch in: Das Gold der Barbarenfürsten. Ausstellungskat. Mannheim (Mannheim 2000) 55. 147 ff. Kat. 4.8 u. 4.9.

<sup>13</sup> Als Beispiele einige Stücke in der Sammlung Diergardt: I. Gürçay-Damm, Goldschmiedearbeiten der Völkerwanderungszeit aus dem nördlichen Schwarzmeergebiet. Kataloge der Sammlung Diergardt 2. Kölner Jahrb. Vor- u. Frühgesch. 21, 1988, 97 Nr. 5 (Schnalle); 155 Nr. 79 (Ring); 158 Nr. 182 (Schnalle); 193 f. Nr. 113 (Fassung).

<sup>14</sup> Hierzu H. Roth, Almandinhandel und -verarbeitung im Bereich des Mittelmeeres. BAVA 2, 1980, 309 ff., bes. 312. 315.

<sup>15</sup> Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule. Gallia Suppl. 48 (Paris 1988) 46 ff.

<sup>16</sup> R. Laser, Die römischen Fingerringe und Gemmen auf dem Gebiet der DDR. Arbeits- u. Forschungsber. sächs. Bodendenkmalpf. 29, 1985, 133 ff. - T. Melander, Ribesten fra Rhinen af? By, marsk og geest 4. Arsberetning 1991, 15 ff.

<sup>17</sup> R. Vollkommer in: Aus den Schatzkammern Eurasiens. Ausstellungskat. Zürich (Zürich 1993) 258 f. - L. Meyer, Archéologia (Paris) Nr. 378, Mai 2001, 28 ff. m. Abb. - V. Mordvinceva, Sarmatische Phalerae. Archäologie in Eurasien 11 (Rahden/Westf. 2001) 86 Nr. 112 Taf. 56, nur mit Strichzeichnung.

lung gegolten hat. Dieses Verhalten ist auch an der südlichen Peripherie der römischen Welt zu beobachten. In den Königsgräbern von Qustul in Nubien aus dem 6. Jh. n. Chr. ist der Halsgurt eines der mitbestatteten Pferde mit einem ägyptischen Fayence-skarabäus aus dem Neuen Reich und einem julisch-claudischen Kaiserkameo geschmückt<sup>18</sup>, exotische Kostbarkeiten, die aber ohne ihren ursprünglichen kulturellen Zusammenhang übernommen und gebraucht worden sind.

Eine Reihe von konvexen Granatarbeiten in der Staatlichen Ermitage von St. Petersburg<sup>19</sup> lenkt hier die Aufmerksamkeit auf sich; sie stammen aus einer Sammlung des 19. Jhs. und sind ohne Herkunftsangabe (Abb. 4). Von den abgebildeten sechs Kleinkameen



Abb. 4: Almandinkameen, Staatliche Ermitage, St. Petersburg. Nach O. J. Neverov, *Antičn'ie Kamei* Abb. S. 126.

meen erinnert einer, Nr. 296, mit einem gelockten Kopf in Profilansicht an römische Arbeiten in Edelmetall, welche gelegentlich wertvolles Material mit grober Ausführung verbinden, wie zwei von Ohringen stammende Frauen- oder Aphroditeköpfchen aus Karneol zeigen<sup>20</sup>. Die maskenhaften, auf einfachste

Formen reduzierten Gesichter der übrigen Kameen mit dem zurückgestrichenen Haar sind dem Kopf auf dem Essener Almandinkameo außerordentlich ähnlich, auch wenn sie sich in den Einzelformen wie der Bildung der Augen leicht voneinander unterscheiden. Die Steine sind 1,1 bis 1,2 cm hoch und damit annähernd gleich groß. Am nächsten steht dem Kameo von Essen der Kameo Nr. 294 in einer vergleichbaren Technik, mit einem rund durchgezogenen Schnitt Nase und Augen zu bilden. Allerdings zeigen diese Steine nur ein maskenartiges Gesicht, d. h. der Stein ist das Gesicht, ohne den Oberkörper. Darin sind sie den zahlreichen dunkelfarbigem römischen Ringsteinen in Kameoform verwandt, die ein rundes Kindergesicht wiedergeben und die für diese Arbeiten vielleicht Pate gestanden haben. Auch die sassanidische Glyptik hat diesen Typus aufgegriffen und zwar mit einem bärtigen Männerkopf, welcher dem Essener Kameo in der Tat sehr ähnlich ist<sup>21</sup>. Im übrigen ist bei Darstellungen aus dem parthischen und sassanidischen Bereich die Bekleidung des Büstenteils bemerkenswert, die bis zum Hals hinaufreicht; man vermied die Wiedergabe von nackten menschlichen Körpern auf Münzen und Gemmen. Die Verwendung von Almandin spricht für eine Entstehung der Petersburger Kleinkameen im Schwarzmeergebiet, der Stil jedoch lokalisiert sie außerhalb des griechisch-römischen Kunstbereichs.

Aufschlussreich sind hier auch die reichen Bestattungen von Tillja-Tepe in Afghanistan<sup>22</sup>, die in die Zeit vom 1. Jh. v. Chr. bis zum 1. Jh. n. Chr. zu datieren sind. Unter anderem enthalten sie zahlreiche Gemmen, die als Fingerringe, Anhänger, Besatzstücke oder Teile von Halsketten und Armbändern gefasst sind. Einige von ihnen lassen sich ohne weiteres mit Arbeiten aus dem griechisch-römischen Bereich verbinden (Abb. 5 a), tragen zuweilen auch griechische Inschriften; sogar ein gewissermaßen "antikes" gräko-persisches Siegel des 4. Jhs. v. Chr. aus Chalcidon und ein Kameo befinden sich darunter<sup>23</sup>. Andere Gemmen zeigen aber einen stark veränderten Stil, sind zudem mehrheitlich aus dem einheimischen Türkis gearbeitet (Abb. 5 b), so dass sie nur als loka-

<sup>18</sup> Kairo, Ägyptisches Museum, aus Grab Q der Nekropole. W.B. Emery, *The Royal Tombs of Ballana and Qustul. Mission Archéologique de Nubie 1929–34*, Bd. 4 (Kairo 1938) Part 1, 258 Kat.Nr. 345,L; Part 2, Taf. 62,L. – Ders., *Egypt in Nubia* (London 1965) 70 Taf. 8.

<sup>19</sup> O.Y. Neverov, *Antičn'ie Kamei* (Leningrad 1988) 126 f. Nr. 291–296, aus der Sammlung des Grafen L.A. v. Perovski, St. Petersburg.

<sup>20</sup> Ebd. 176 f. Nr. 476, 477, aus der Sammlung A. I. Nelidov, in Konstantinopel erworben.

<sup>21</sup> A.D.H. Bivar, *Catalogue of Western Asiatic Stamp Seals in the British Museum. Stamp Seals, II: The Sassanian Dynasty* (London 1969) 51 AE 7 Shapes III.

<sup>22</sup> V. I. Sarianidi, *Baktrisches Gold aus den Ausgrabungen der Nekropole von Tillja-Tepe in Nordafghanistan* (Leningrad 1985).

<sup>23</sup> Ebd. Kat.-Nr. IV,10 Taf. 69; Kat.-Nr. V,8 Taf. 74; Kat.-Nr. II,1 Taf. 108; Kat.-Nr. VI,6 Taf. 110; Kat.-Nr. III,60 Taf. 111.



Abb. 5: Baktrische Gemmen aus Tillja-Tepe. Foto V. I. Sarianidi.

le und zwar baktrische Arbeiten bezeichnet werden können<sup>24</sup>. Eine ähnliche Beobachtung lässt sich in Sri Lanka bei einer Anzahl von Gemmen machen, die im Gründungsdepot der Stupa von Jetavana, etwa 3. Jh. n. Chr., niedergelegt waren<sup>25</sup> und die eine mediterrane Steinschnitttechnik mit einem gräko-indischen Stil und Motiven mit einheimischen Tieren verbinden. Noch deutlicher ist eine Karneolgemme aus Peddavegi in Indien mit der Darstellung einer Lakshmi<sup>26</sup>. Von den Darstellungen selbst lässt sich zwar keine Brücke schlagen zu den Almandinkameen in St. Petersburg oder in Essen, aber für die Existenz einer ansatzweisen und vereinzelt regionalen Glyptik unter römischem Einfluss sind sie ein wichtiges Zeugnis. Für den eigenartigen Stil des Almandinkameos in Essen und sein Motiv in Verbindung mit Material und Steinform muss man jedoch zum Schwarzmeergebiet zurückkehren.

Ein vergleichbarer Kameo ist in Museumsbeständen und Funden bisher noch nicht sichtbar geworden. Das Ungewöhnliche an dem Essener Kameo ist, neben der Kameotechnik in Almandin, vor allem das

Motiv des Männerkopfes mit Oberkörper und erhobenen Armen und Händen, das in der griechisch-römischen Glyptik keine Parallele findet, aber auch nicht mit den vielfältigen Kopf- oder Maskendarstellungen zu vergleichen ist, die als charakteristisch unter anderem für die keltische Bilderwelt genannt werden<sup>27</sup>. Eine vergleichbare Darstellung, die einer Überlegung wert ist, findet sich aber auf einem ebenfalls problematischen Werk, nämlich dem Silberkessel von Gundestrup. Der innen und außen mit Reliefs in Treibarbeit verzierte Kessel wurde 1891 in Dänemark gefunden. In den Darstellungen verbinden sich keltische und auch thrakische Elemente, so dass seine kulturelle Zugehörigkeit Gegenstand lebhafter Diskussion bleibt. Unter dem Eindruck neuerer umfangreicher Funde von thrakischen Silbertreibarbeiten wie dem Schatzfund von Rogozen, aber auch der Funde von Letnitsa, Vratsa und anderen, hat die Zuordnung des Kessels von Gundestrup zu einem thrako-ostkeltischen Kulturkreis<sup>28</sup> an Argumen-

<sup>24</sup> Ebd. Kat.-Nr. V,1 Taf. 102; Kat.-Nr. II,2 Taf. 109.

<sup>25</sup> H. Ratnayake, *The Jetavana Treasure*. In: *Sri Lanka and the Silk Road of the Sea* (Colombo 1990) 45 ff. Abb. 4.

<sup>26</sup> Bez. West Godavari, an der südlichen Ostküste Indiens. *Indian Arch.* 1984–85, 7 f. Abb. 6 auf S. 104.

<sup>27</sup> B. Kull, *Orient und Okzident. Aspekte der Datierung und Deutung des Hortes von Rogozen*. In: *Chronos, Festschr. B. Hänsel* (Espelkamp 1997) 689 ff., bes. 692 ff.

<sup>28</sup> S. v. Schnurbein, *Dakisch-thrakische Soldaten im Römerlager Oberaden*. *Germania* 64, 1986, 418 Anm. 18 enthält sich bewusst einer Erörterung, betont aber ausdrücklich die Stilverwandtschaft zwischen dem Gundestrup-Kessel (Bodenplatte) und den Scheiben aus Oberaden. – A. Bergquist/T. Taylor, *The*



Abb. 6: Silberkessel von Gundestrup, Kopenhagen, Nationalmuseum. Außenplatten. Nach O. Klindt-Jensen, Gundestrupkedelen Abb. 19; 20.

ten gewonnen gegenüber einer Zuschreibung an den westkeltischen Bereich<sup>29</sup>. Ähnlich lebhaft diskutiert wird die Datierung, die sich in einem Zeitraum von 150 v. Chr. bis 100 n. Chr. bewegt. Wie weit sich die Darstellungen auf den Platten mit Religion und Mythologie der Kelten oder der Thraker<sup>30</sup> in Verbindung bringen lassen, muss hier offen bleiben. Besonders am Schatz von Rogozen<sup>31</sup> ist abzulesen, wie sich Herstellungstechniken, Stilformen und Motive aus dem benachbarten hellenistischen Griechenland mit solchen aus dem thrakischen Kulturkreis verbinden und im weiteren durch einheimische verdrängt werden.

Auf den Platten an der Außenseite des Gundestrup-Kessels sind Büsten von Gottheiten dargestellt, deren erhobene Hände leer sind oder attributive Lebewesen halten (Abb. 6 a.b). Die rechteckigen getriebenen Silberplatten sind jedoch auch ursächlich für die Unterschiede: Der Oberkörper ist entsprechend der Plattenform Brettartig stilisiert, ohne anatomische Einzelheiten, wie sie trotz des äußerst begrenzten Raums

auf dem Kameo angedeutet sind, und den bärtigen Häuptern fehlen die markanten Ohren, wie überhaupt die Figuren des Kessels allesamt ohne Ohren wiedergegeben sind. Die erhobenen Hände, leer oder mit Attributen, sind jedoch eine archaische Geste der Epiphanie, die Ehrfurcht gebietet, und auch eine Geste der Verehrung. Seit den Psi-Idolen mykenischer Zeit wird diese Bildformel im griechischen Raum bei altertümlichen Idolen beibehalten, verschwindet aber nach der archaischen Zeit allmählich. Im außergriechischen Bereich sind die erhobenen Hände bei der Darstellung von Gottheiten weiterhin als sprechender Gestus in Gebrauch<sup>32</sup>.

Der Almandinkameo von Essen ist einstweilen ein Einzelstück. Das spricht dafür, dass es sich um einen Versuch handelt, und nicht mehr, ein im griechisch-römischen Bereich verbreitetes Kunsthandwerk außerhalb dieses Raums auszuprobieren, es aber in Stil und Motiv ganz dem außergriechischen Kulturkreis anzupassen. Ansätze dieser Art sind an verschiedenen Stellen der Peripherie der griechisch-römischen Kultur festzustellen, doch haben sie nicht zu einer dauerhaften Entwicklung dieses Kunsthandwerks geführt. Material und Technik lassen für die Herkunft am ehesten das Gebiet westlich und nördlich

origin of the Gundestrup Cauldron. *Antiquity* 61, 1987, 10 ff. – RGA 13 (Berlin 1999<sup>2</sup>) s.v. Gundestrup 195 ff. (F. Kaul); 211 ff. (M. Warmind). – Zusammenfassend H. Birkhan, *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur* (Wien 1997) Exkurs zum Gundestrup-Kessel, 378 ff.

<sup>29</sup> Zusammenfassend die Ausführungen von R. Hachmann, *Gundestrup-Studien*. Ber. RGK 71, 1990, 565 ff.

<sup>30</sup> F. Kaul u.a., *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron* (Amsterdam 1991).

<sup>31</sup> A. Fol/B. Nikolov/R.F. Hodinott, *The new Thracian treasure from Rogozen, Bulgaria*. Ausstellungskat. London (London 1986). – *Der thrakische Silberschatz von Rogosen, Bulgarien*. Ausstellungskat. Bonn (Bonn 1988).

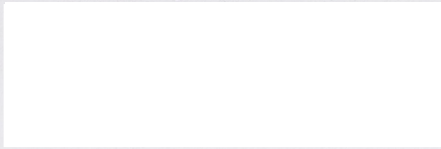
<sup>32</sup> K. Bittel u.a. (Hrsg.), *Kelten in Baden-Württemberg* (Stuttgart 1981) 102 Abb. 37; Votivfigur von Ilsfeld "zeitloser Gestus, abwehrend wie nehmend". – Hachmann (Anm. 29) 814 (einige der Gottheiten halten nichts in den Händen, was zu zeigen scheint), "daß allein schon das Hochrecken der Arme kultische Bedeutung hatte." – *Idole. Frühe Götterbilder und Opfergaben*. Ausstellungskat. München (München 1985), 85 f. – Kaul u.a. (Anm. 30) 82; 85; 103.



des Schwarzen Meeres vermuten, die Steinform eine Zeitstellung im Hellenismus oder in der frühen Kaiserzeit. Die Verwandtschaft mit den Götterbüsten auf dem Silberkessel von Gundestrup weist vielleicht genauer auf den ostkeltisch-thrakischen Kulturkreis hin.

Der Weg, auf dem der Almandinkameo in das westliche Europa, in das Rheinland oder nach Aachen, gelangt ist, lässt sich kaum mehr nachvollziehen. Allerdings haben die großen Ausstellungen zur ottonischen Zeit in der jüngsten Vergangenheit den Blick darauf gelenkt, dass in der Entstehungszeit der Essener Krone der Austausch von künstlerischen und kulturellen Einflüssen wie auch von Kunstwerken zwischen dem westlichen Europa und Byzanz auf dem Wege über die Länder um das Schwarze Meer intensiver geworden war<sup>33</sup>. Byzantinische Emails und Elfenbeine gehörten zu begehrten Zimelien, die als Höhepunkte in die Kunstwerke des westlichen Europas eingearbeitet wurden. Demgegenüber tritt die Wertschätzung byzantinischer Steinschneidarbeiten deutlich zurück, was sich in ihrer Häufigkeit oder eher Seltenheit ausdrückt. Auf dem Weg, den orientalische Saphire, Balasrubine oder Perlen nahmen, konnten auch andere, geschnittene Steine mitwandern, die aus den Ländern zwischen Byzanz und dem Rheinland stammten. Für die Essener Krone wurden an den für das Kompositionsschema wichtigen Stellen, unter und zwischen den Lilien, große und möglichst auch farbige Edelsteine verlangt. Die im westlichen Europa gehandelten Steine, die zu einem gewissen Maße aus den Bodenfunden stammten, enthielten möglicherweise nicht die gewünschten Stücke. Der aus weiter südöstlichen Regionen beigebrachte Almandin passte aber nach Farbe und Größe in das Konzept. Dass er geschnitten war, steigerte noch seinen Wert, was sich auch in seinem Platz an der Vorderseite der Krone ausspricht. Die handwerkliche oder künstlerische Qualität einer antiken Gemme oder eines Kameo war zur Entstehungszeit der Krone noch von geringerer Bedeutung als die – angenommene – Herkunft aus dem *Imperium Romanum*, als dessen sichtbares Erbe er getragen wurde.

Dr. Antje Krug



<sup>33</sup> Vgl. A. Wiczorek/H.-M. Hinz (Hrsg.), Europas Mitte um 1000. Ausstellungskat. Berlin, Mannheim. Handbuch 2 (Stuttgart 2000) 738 ff. Die Erneuerung des römischen Reiches (J. Fried); 749 ff. Graecisca sublimitas: Byzanz' Attraktivität und der abendländische Westen (F.-R. Erkens).