

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

November 1955

Heft 11

PROBLEME DER MITTELALTERLICHEN TEXTILFORSCHUNG

Wissenschaftliche Arbeitstagung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte
in München anlässlich der Ausstellung „Sakrale Gewänder des Mittelalters“
im Bayerischen Nationalmuseum (15. – 17. August 1955)

Das nachfolgende Heft gibt eine zusammenfassende Übersicht über die während der Tagung geführten Diskussionen. Soweit sich diese mit den Objekten der Ausstellung beschäftigen, sind die entsprechenden Nummern des Katalogs eingefügt, soweit sie sich an die Referate anschließen, sind deren Résumés wiedergegeben. Der Katalog ist noch zu beziehen durch Hirmer Verlag, München. Über die Ausstellung wurde berichtet in Kunstchronik 1955, H. 8 S. 221 ff.

Die Tagung ging von dem Gedanken aus, einem kleinen Gremium von Fachleuten Gelegenheit zu geben, die sich in der Ausstellung darbietenden Probleme gemeinsam zu erörtern. Die erste Zusammenkunft der Teilnehmer trug den Charakter einer Vorbesprechung, in der Arbeitsplan und Programm festgelegt werden sollten. Ein Tag blieb einem gemeinsamen Besuch der Ausstellung vorbehalten, um vor den Originalen eine Erörterung der Probleme vorzunehmen. Der letzte Tag war für allgemeine Referate und deren Diskussionen bestimmt.

Teilnehmer: John Beckwith (London); Bernhard Bischoff (München); Albert Boeckler (München); Jacques Dupont (Paris); Agnes Geijer (Stockholm); André Grabar (Paris); Ludwig H. Heydenreich (München); Theodor Klausner (Bonn); Wilhelm Koehler (Cambridge, Mass.); Ernst Kühnel (Berlin); Theodor Müller (München); Sigrid Müller-Christensen (München); Hermann Schnitzler (Köln); Percy Ernst Schramm (Göttingen); Fritz Volbach (Mainz); Kurt Weitzmann (Princeton, N.J.).

15. AUGUST 1955

Heydenreich umreißt die Problemkreise, die Gegenstand der Erörterung sein möchten, 1. das Problem der Abgrenzung des Byzantinischen gegenüber dem Abendländischen und 2. das des Byzantinischen im Verhältnis zum Ferner-Ostlichen. Weiter-

hin hebt er die grundsätzliche Frage des Zusammenhanges von Technik und Stil hervor, die bei den Textilien in besonderem Maße eine Rolle spielt und weist darauf hin, daß überhaupt das speziell Technische angesichts der anwesenden „Techniker“ der Textilkunde doch besonders in den Kreis der Erwägungen einbezogen werden möge. *Grabar* nennt zu den beiden von Heydenreich umrissenen Themenkreisen als dritten besonders interessanten die Frage des Sizilianischen, d. h. ob es sich jeweils um wirklich sizilianische Stoffe handelt oder um deren Wiederholung an anderen Orten. *Volbach* greift das von Heydenreich bereits angeschnittene Problem des Verhältnisses der byzantinischen zu den ferner-östlichen Stoffen auf und betont vor allem die Bedeutung einer Untersuchung der frühen, vorikonoklastischen Periode, wo heute besonders die Probleme des „Alexandrinischen“ und „Sassanidischen“ völlig neu gestellt seien. *Müller-Christensen* stellt auch die Frage nach Form und Zweck der Gewänder als ein zu behandelndes Thema heraus. Zur Methodik der Diskussion weist *Geijer* auf das Problem des Stilistischen hin: man dürfe sich nicht auf eine Betrachtung der Motive beschränken, sondern müsse deren Stil mit einbeziehen; häufig enthalten auch den technischen Fakten gegenüber die stilistischen Elemente die entscheidende Aussage. Sie erläutert diesen Gedanken am Beispiel gewisser Textilmuster, die ihrem Stil nach darauf schließen lassen, daß sie aus einer anderen Technik, etwa der Metallkunst oder Plastik, übernommen worden sind. *Volbach* verweist darauf, daß andererseits gerade Stoffmuster häufig in anderen Techniken imitiert worden sind und führt eine Reihe von Beispielen dazu an (Elfenbeine mit Kaiserinnen in Florenz und Wien, Reliefs von Sorrent (10./11. Jh.), westgotische Reliefs in Spanien). Er betont, daß es auch im Bereich der sassanidischen Kunst schwer sei, zu entscheiden, ob die Priorität der Skulptur oder dem Stoff zuzusprechen ist, und daß auch Stoffe nicht deshalb sicher sassanidisch seien, weil ihre Motive auf sassanidischen Silbervasen vorkommen. Im Anschluß an diese Bemerkungen *Volbachs* greifen *Geijer* und *Beckwith* das Problem des Sassanidischen auf. *Geijer* erklärt, daß zwei Textilarten sich zweifellos als postsassanidisch bestimmen lassen: 1. eine Reihe von feinen bunten, grün - auf rotem - Grund - Tapisserien (Pfister), 2. eine Gruppe von halbbaumwollenen Stoffen mit den gleichen Charakteristika (von Lamm in „Cotton“ publiziert). *Volbach* betont nochmals die Schwierigkeit dieser Frage und weist darauf hin, daß auch Pfister jetzt z. B. die sassanidische Herkunft der Antinoëseiden bezweifelt. Auf den Einwurf *Beckwith's*, daß Pfister um vier Jahrhunderte zu früh datiert habe, erklärt er, daß Pfister auch selbst jetzt anderer Meinung sei. Anschließend gibt er die Ansicht *Kühnells* wieder, daß sassanidische, syrische und alexandrinische Stoffe technisch nicht voneinander zu unterscheiden seien.

Volbach geht weiter auf die Bedeutung ein, die der Liber Pontificalis durch die dort verwendeten Stoffbezeichnungen alexandrinisch, persisch usw. habe. Nach dem Liber Pontificalis wird stets als Seide für Interkolumnien alexandrinische Seide verwandt, d. h. also - da es sich um große Mengen handelt - billigere, leichtere; dagegen für kleine Mengen syrische, d. h. kostbarere, schwerere. Die Manufakturen waren s. E. auf bestimmte Qualitäten spezialisiert. Gegenüber dem Einwurf *Schnitz-*

lers, daß die Bezeichnungen des Liber Pontificalis vielleicht mehr als Qualitätsbezeichnungen denn als Herkunftsbezeichnungen anzusehen seien, hält *Volbach* doch daran fest, daß es sich mehr um Herkunftsbezeichnungen gehandelt habe, zumindest ursprünglich.

Als weitere Schwierigkeit, die man im Auge zu behalten habe, zieht *Geijer* die Tatsache des langen Fortlebens bestimmter Motive heran, die eine Datierung ungemün erschwere. Im Gegensatz dazu stehen jene Stoffe, die, wie z. B. das „Rotteneck Retabel“ aus Regensburg (s. unten), eine einmalige Schöpfung darstellen.

Heydenreich geht nun auf die praktische Durchführung der Besichtigung und Diskussion in der Ausstellung ein, und *Müller* schlägt vor, anhand des Kataloges vorzugehen und jeweils der Reihe nach die Objekte herauszugreifen, bei denen sich Fragen, Berichtigungen und Meinungsverschiedenheiten ergeben. Auch er weist auf die besondere Bedeutung der Anwesenheit der technischen Sachverständigen hin. Der Vorschlag findet allgemeine Zustimmung.

16. AUGUST 1955

Diesem Plan entsprechend ist den Teilnehmern in der Ausstellung zunächst Gelegenheit zur Betrachtung und Untersuchung der verschiedenen Textilien geboten. Anschließend beginnt unter Führung von *Müller-Christensen* ein Rundgang, bei dem die einzelnen Objekte diskutiert werden.

JAGDSTOFFE. NURNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM (Kat. Nr. 1)

Von *Beckwith*, dem sich *Geijer* anschließt, wird sowohl sassanidische Herkunft als auch frühe Datierung des Stoffes abgelehnt und statt dessen „Byzanz unter sassanidischem Einfluß, 7./8. Jahrhundert“ vorgeschlagen. *Beckwith* geht zunächst vom technischen Befund aus: der Jagdstoff unterscheidet sich von den als persisch anzusehenden Stoffen: er hat nur eine Füllkette, ist leichter als die Seiden des 6. Jahrhunderts und die Farben sind weniger glänzend. Auch das Muster ist verschieden: die Stücke aus dem 6. Jahrhundert zeigen sehr zarte, kleine Muster, wie Enten oder kleine Blumen; die häufig vorkommenden Kreismotive werden erst im Laufe der Zeit größer, und im 9. Jahrhundert kommen dann die großen Rundungen auf. Die eindeutig sassanidischen Elemente und Motive, die sich an dem Jagdstoff finden, z. B. Tracht der Herrscher, erklärt er als Auswirkungen des sassanidischen Einflusses in Byzanz. Als ein weiteres Argument für die von ihm vorgeschlagene Spätdatierung sieht er omajadische Einflüsse an, was aber von *Kühmel* mit dem Hinweis darauf abgelehnt wird, daß die Omajaden keine wichtige textile Manufaktur hatten. *Geijer* betont, daß man bei diesem Stück von einem eklektischen Stil sprechen müsse, der für Byzanz typisch sei. Es herrschte in Byzanz gleichzeitig verschiedenartiger Geschmack und mehrere Typen liefen nebeneinander her.

Den Einwand, daß eine Kopierung sassanidischer Seiden nicht unbedingt in Byzanz habe erfolgen müssen, weist *Beckwith* damit zurück, daß er die Schwierigkeiten der Seidenfabrikation hervorhebt: sie erforderte bedeutende finanzielle Mittel, gut ein-

gerichtete Werkstätten, eine Menge geschulter Arbeiter, was nur an Fürstenhöfen vorstellbar ist. Darum auch haben die Stoffe eine so bedeutende Rolle gespielt, als Geschenke der Kaiser usw. *Grabar* bestätigt dies und erinnert daran, daß auch in Aachen der Vorsteher der Weberei ein hoher Hofbeamter und die Werkstatt selbst im Palast untergebracht war. *Geijer* macht noch auf den Unterschied aufmerksam, der in dieser Hinsicht zwischen Weberei und der leichter zu betreibenden Stickerei besteht. Auf das Problem des sassanidischen Einflusses in Byzanz zurückkommend, weist *Volbach* darauf hin, daß Heraklius nach seinem Sieg über die Perser sassanidische Weber nach Konstantinopel brachte, die dann ja auch zweifellos in Byzanz in sassanidischer Technik weitergearbeitet haben. Anschließend geht er auf die Antinoëseiden ein und führt die Meinung Carl Schmidts an, die verschiedenen Teile des Friedhofs seien für verschiedene Nationen bestimmt gewesen, und mit der Verschiedenartigkeit der Völker seien auch die verschiedenen Stile der gefundenen Stoffe zu erklären. *Grabar* führt dazu aus, daß ein Teil der Seiden Uniformen von Kavalleristen in römischem Dienst sind; auch anderswo habe man feststellen können, daß Soldaten gemusterte Stoffe getragen haben. Zum Abschluß weist *Koehler* auf die Möglichkeit hin, textile Motive in der vorkarolingischen Ornamentik zur Datierung der Stoffe zu verwerten, wofür es über das Zimmermann'sche Material hinaus in Manuskripten der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele gibt.

SOG. MANTEL DES HL. ALEXANDER, OTTOBEUREN, BENEDIKTINERABTEIKIRCHE (Kat. Nr. 2) Abb. 3b.

Auch hier werden Datierung und Lokalisierung des Stoffes zur Diskussion gestellt. *Beckwith* datiert ihn ins 9. Jahrhundert und hält ihn für sicher byzantinisch. Er lehnt die Figur des Löwenkämpfers als hellenistisch ab und führt als Beispiel eines wirklich hellenistischen Stoffes die Pastorseide in Boston an, die sowohl sehr viel feiner in der Technik als auch stilistisch völlig anders als das Stück in Ottobeuren sei; der Samson ist viel stärker stilisiert, kantiger, und auch die Gesichter zeigen die großen Ringe um die Augen, die dem byzantinischen Typus entsprechen. Die Pastorseide in Boston ist 6. Jahrhundert, also müsse dieser Stoff später sein. *Geijer* führt weitere Beispiele von sicher dem 6. Jahrhundert angehörigen Seiden an (z. B. Ambrosiana-Seide), die ebenfalls verschiedenen Charakter zeigen.

Kühnel wendet sich gegen die verschiedentlich in der Literatur geäußerte Ansicht, der Stoff sei ägyptisch, und erklärt, daß er seiner Meinung nach syrisch, frühes 7. Jahrhundert ist. *Volbach* ist für die späte Datierung und weist darauf hin, daß zwar das Fragment des Stoffes in Chur nicht datiert sei, das Reliquiar im Vatikan aber, an dem sich der gleiche Stoff findet, aus der Zeit um 820 stamme und seiner Meinung nach damals als neuer Stoff verwandt sein müsse. *Koehler* macht darauf aufmerksam, daß ein weiteres Fragment in einem früh-katalanischen Einband aus der Zeit um 800 verwendet worden ist. *Weitzmann* zieht zur Datierung das Motiv der Doppelblume heran, das auf das 8. Jahrhundert hinweise.

ADLERFLUG ALEXANDERS DES GROSSEN. WURZBURG, MAINFRÄNKISCHES MUSEUM (Kat. Nr. 6) Abb. 2 und 3a.

Müller-Christensen wirft das hier zur Diskussion stehende Problem „byzantinisch oder abendländisch“ auf und führt nochmals die Argumente an, die gegen eine Entstehung in Byzanz sprechen: 1. das Leinen-Material, 2. die lateinische Inschrift, 3. das Ornament der Borte, das germanisch wirkt und mit Ornamentformen aus dem Bereich nördlich der Alpen zusammengeht, 4. die Qualität der Zeichnung, die nicht so klar und deutlich ist wie bei byzantinischen Arbeiten. Schramm fügt hinzu, daß auch die Form der Krone abendländisch ist (Otto III.) und im Byzantinischen nicht vorkommt. Nach der Krone ließe sich sagen: abendländisch um 990. Er stellt dann, ausgehend von der späteren Verwendung als Fahne, die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung des Stückes. Boeckler und Volbach wenden ein, daß weder die Form noch das Motiv einer Fahne entsprechen, Klausner schlägt ein Antependium vor, wogegen aber die profane Darstellung geltend gemacht wird.

Bischoff geht in einer längeren Ausführung auf die Inschriften ein und kommt von dort aus zu einer Deutung des Stoffes. Die Inschriften sind leider nur Fragmente, ursprünglich liefen sie ringsherum. Mit ihrem Wortlaut hat sich zuletzt Pfister beschäftigt (s. Kat.) und sein Aufsatz ist der im Katalog genannten Lösung zugrundegelegt. Spir . . . womit die Inschrift in der 2. Zeile abbricht, ergänzt Pfister zu: spiritu sancto und übersetzt: „Es beliebte ihm, die Wunder des Himmels mit Hilfe des heiligen Geistes zu betrachten“. Doch schon die erste Zeile „cum paucis pro me reversis = mit wenigen, die mit meiner Hilfe zurückkehrten“ ist nicht eindeutig (heißt „pro me“ mit meiner Hilfe?). Nach Pfisters Übersetzung könnte man dafür aus der Alexandergeschichte höchstens den unglücklichen Rückzug durch die Wüste Gedrosien heranziehen, was wohl sinnlos wäre. Doch es steht gar nicht da: reversis sondern man muß zusammenstellen: CUM PAUCIS PROMERE VERSI[CULIS] = mit wenig Versen will ich (die Geschichten) erzählen. Das ist ein 7-Silber, d. h. die zweite Hälfte eines 15-Silbers, 8 Silben wären dann vorausgegangen, mit fallendem Versschluß. Das könnte der erste oder einer der ersten Verse eines Gedichtes in 15-Silbern sein. Der 15-Silber ist im frühen Mittelalter ein beliebtes Balladenversmaß. Die zweite Zeile fügt sich ebenfalls in das formale Schema. Das Wort MIRACULA könnte am Ende eines 7-Silbers stehen. Dann würde mit dem folgenden ein 8-Silber beginnen. Man müßte von SPIRA aus weiter denken und eine einleuchtende Ergänzung suchen. – Als Parallele zu der Inschrift erinnert er an ein merkwürdiges Gedicht über Alexander, das ebenfalls in 15-Silbern abgefaßt und aus dem 9. Jahrhundert überliefert ist.

Abschließend schlägt er vor, eine novellistische, illustrative Bedeutung der Darstellung anzunehmen. Vielleicht ist es ein frühes Beispiel für jene Tapisserien, die dann im 12. Jahrhundert mit großem ikonographischem Aufwand die Kemenaten der Fürstinnen schmückten. An Ähnliches, an eine weltliche Bestimmung für eine fürstliche Persönlichkeit, darf man vielleicht denken.

Schramm fragt nach Datierung und Lokalisierung der Würzburger Stickerei. *Geijer* verweist dazu auf die Verwandtschaft der rechten Borte mit den Stoffen aus einem der bedeutendsten Gräberfunde aus Dänemark, dem Fund von Mammen aus dem 10. Jahrhundert. Die dort gefundenen Wollstickereien sind sehr ähnlich. Von der Technik her läßt sich zur Lokalisierung nichts sagen. *Boeckler* fügt hinzu, daß man sich die Ornamentik im frühen 11. Jahrhundert im Abendland vorstellen könne, doch sei ihm in Deutschland kein anderes Beispiel dieser Tiere, die halb Vögeln gleichen, bekannt. Er bestätigt die Ähnlichkeit mit dem von *Geijer* genannten Fund, worauf *Geijer* noch hinzufügt, daß es diese Formen auch sonst in Dänemark gibt, vor allem in der späten Wikingerzeit. *Müller* weist auf die Ähnlichkeit mit dem Kunigundenschrein hin. *Müller-Christensen* erinnert an englische Ornamentformen.

Grabar macht auf die Unterschiede zur byzantinischen Alexander-Ikonographie in der Darstellung aufmerksam. Dort sind es Greifen statt der Adler hier, und Alexander hält stets ein Stück Fleisch über den Tieren in die Höhe. Hier entsteht vielmehr der Eindruck einer Apotheose: zwei Adler, die den Kaiser tragen. *Boeckler* macht auf das merkwürdige Motiv der beiden gekreuzten Stäbe aufmerksam. Trotz der ikonographischen Abweichungen vertreten *Bischoff* und *Boeckler* die Ansicht, daß es sich nur um Alexander handeln kann.

KASEL DES HL. ALBUIN. BRIXEN, DOMSCHATZ (Kat. Nr. 17) Abb. in Kunstchronik 1955, H. 8, S. 235.

Schramm fragt nach der Bedeutung des Adlers mit einem Ring im Schnabel. *Grabar* weist auf Darstellungen von Vögeln, die einen Ring fallen lassen, hin. Auch *Kühnel* nennt aus dem 12. Jahrhundert auf Philon von Byzanz zurückgehende Darstellungen des Falken, der einen Ring in einen Becher fallen läßt. Die Frage *Klausers*, ob diese Darstellungen mit astronomischen Uhren zusammenhängen, bestätigt *Kühnel*, indem er das Prinzip dieser Uhren erklärt, bei denen in 12 Öffnungen jede Stunde eine Person erschien, die einen Ring in einen Becher fallen ließ.

Doch befriedigt der Hinweis auf mechanische Geräte nicht als Herleitung der Brixener Adler. *Geijer* sucht nach Beziehungen des Stoffes zu solchen mit Doppeladlern. Da technisch der symmetrische Doppeladler viel leichter anzufertigen gewesen wäre, ist zu fragen, ob früher oder später in ähnlicher Form Doppeladler-Motive vorkommen. *Grabar* verneint dies für das Byzantinische, und *Schramm* erklärt unter Hinweis auf das bereits zusammengestellte Material (*Heisenberg*) über den Doppeladler, daß dieser im Westen vor 1300 nicht vorkommt. Ausgehend von der im Abendland im 9. Jahrhundert wieder aufgegriffenen Beziehung zwischen Kaiser und Adler fragt er weiter, ob in Byzanz dieser Adler isoliert stehe, oder ob es in den vorangehenden Jahrhunderten dazu Parallelen gebe. *Grabar* erinnert an die Adler auf den Diptychen der Konsuln in Konstantinopel, doch stimmt er mit *Boeckler* und *Schnitzler* darin überein, daß diese viel weniger heraldisch, d. h. nicht im Profil

gesehen dargestellt werden, also keine eigentliche Parallele bilden. Angesichts der Musterung der Adler möchte *Geijer* Beziehungen zu anderen Künsten annehmen, und *Schnitzler* bestätigt, daß das Schuppenmuster ausgesprochen aus der Goldschmiedekunst stamme, während *Boeckler* darauf aufmerksam macht, daß aber auch rein textile Elemente, vor allem in der Ornamentierung des Schwanzes, vorkommen. Anschließend wirft *Schramm* das Problem der Ableitung dieses Adlertypus aus dem Sassanidischen auf, und *Kühnel* erläutert, die eigentlich sassanidischen Elemente an der Gestalt des Adlers seien 1. die Perlbänder und 2. die Stellung auf einem Piedestal, die sich bei allen sassanidischen Vögeln findet. *Klauser* fragt, ob der Adler nicht als sassanidischer Thronvogel in Beschreibungen genannt sei, ähnlich denen des byzantinischen Thrones, die dann in die Phantasien vom Salomonischen Thron eingegangen sind (Bäume mit bunten Vögeln, Automaten usw.). *Kühnel* verweist auf die Arbeit über den Thron des Khosrô von E. Herzfeld (Jb. d. Preuß. Kunstslgn. 41/1920). *Grabar* führt aus, daß sich auf einem Fresko der Synagoge von Dura aus dem 3. Jahrhundert der Thron mit sieben Stufen findet, auf denen abwechselnd kleine Löwen und Vögel sitzen, wahrscheinlich Adler, die aber keine heraldische Form haben. Dieses ist der byzantinische Typus: Löwen und Vögel auf den Stufen, d. h. nicht unter sondern vor dem Thron. Der Vogel am sassanidischen Thron, der dadurch zu erklären ist, daß der Kaiser als Bruder der Sonne und des Mondes im Himmel thronte, ist also wesentlich anders. Ein sassanidischer Thron mit heraldischen Vögeln in der Art der Brixener Adler findet sich auf einer Vase in der Walters Art Gallery in Baltimore (veröffentl. von Hirschmann); ferner gibt es eine spanische Handschrift des 13. Jahrhunderts mit zahlreichen Darstellungen thronender Bischöfe, wo ähnliche Formen vorkommen; in den meisten Fällen sind es geflügelte Tiere, Greifen oder Flügelpferde, nur einmal richtige Adler wie hier. Abschließend betont er, daß als Form die Brixener Adler ganz sassanidisch sind; der byzantinische Adler des 6. Jahrhunderts sieht völlig anders aus. Hier kommt der orientalische Einfluß im 10. Jahrhundert zum Ausdruck. *Kühnel* erklärt, daß die Postamente nicht unbedingt auf einen Thronadler hinweisen müßten, da sie im Sassanidischen an sich bei allen Vögeln gebräuchlich seien, und *Müller-Christensen* weist darauf hin, daß ja auch Bäume auf Postamenten stehen. Dies erklärt *Grabar* daraus, daß es sich ursprünglich um Tempelrequisiten gehandelt habe und daß ja auch der neben dem Thron stehende Baum einen Ständer gehabt haben muß. Er nennt ein Kapitell in Monreale, das einen Fürsten mit einem in einem Topf stehenden Palmenbaum zeigt, und erinnert an die islamische Palme am Eingang der Ambrosiana.

Auf Grund dieser Feststellungen, daß also der Adler einen Ring im Schnabel trägt und mit dem sassanidischen Thronadler zusammenhängt, äußert *Schnitzler* die Vermutung, ob es dann nicht jener Vogel sein könne, der dem Kaiser von Gott den Ring der Herrschaft bringt. Diese Meinung findet allgemeine Zustimmung. *Grabar* verweist auf die Beziehungen zwischen Kranz und Ring. *Bischoff* fragt, ob die im Katalog genannten Parallelen die gleiche Form des Ringes haben, was von *Müller-Christensen* bestätigt wird, nur hängen in Odense (11. Jahrhundert) noch zwei

Tropfen mehr daran; auch die Farben sind in Odense die gleichen, doch ist dort der Adler nicht frei, sondern in einem Kranz dargestellt, und die Qualität ist unvergleichbar geringer. Bei dem Stoff in Auxerre finden sich andere Farben: grün und blau. Auf die Frage *Geijers*, ob die Purpurfarbe eine Bedeutung habe, erklärt *Grabar*, daß nur der Kaiser diese Farbe tragen konnte. Im Anschluß daran fragt *Klauser*, welche Farbe eigentlich als Purpur anzusehen sei, da s. E. auch das Violett der Bischöfe und das Kardinalsrot ein mißverständener Purpur seien. *Grabar* gibt eine Schilderung der verschiedenen Purpurfarben: rot, blau, lila bis zum Schwarz, und *Volbach* geht weiter auf die lokal und technisch bedingten Unterschiede zwischen den Purpurfarben und vor allem das Problem der Purpurimitation ein, wozu *Heydenreich* auf die Purpur-Rezepte der mittelalterlichen Traktate und die sich damit befassenden Untersuchungen und Experimente von H. Roosen-Runge (vgl. Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst III/IV 1952/3 S. 159 ff.) verweist, der echte und unechte Purpurfarben nach den alten Rezepten hergestellt hat. *Schnitzler* schränkt ein, daß es heute unmöglich sei, einen bestimmten Farbton als den echten Purpurton zu ermitteln, da zunächst schon die Tönungen auch der aus echten Purpurschnecken gewonnenen Farbe verschiedenartig gewesen sein mögen und da sich zudem diese Farben durch die Zeit und ihre Wirkungen sämtlich verändert haben. *Weitzmann* weist darauf hin, daß die byzantinischen Purpurblätter kaum Schwankungen im Farbton aufweisen, während im Westen innerhalb derselben Handschrift ganz verschiedenartige Schattierungen auftauchen, z. B. drei Seiten roter Purpur, dann ein Blatt blauer Purpur. Im Byzantinischen wäre dies unmöglich, da hier bei allen Manuskripten der Purpurton nach *einer* Farbe, dem kaiserlichen Purpur, ausgerichtet ist. Im Abendland spielt der Purpurfarbton offenbar eine ornamentale Rolle, was von *Boeckler* für die ottonische Kunst bestätigt wird. *Volbach* betont, daß als Ausgangspunkt für die Purpurfarbe in Byzanz der Porphyr anzusehen ist.

CHORMANTEL DER HL. KUNIGUNDE. BAMBERG, DOMSCHATZ (Kat. Nr. 18)

Schramm stellt die Frage, ob ein Kaiser einen solchen Mantel mit Kaiserbildern tragen konnte, und *Grabar* führt dazu aus, daß die Kaiser, soweit wir wissen, niemals ihr eigenes Bildnis auf der Krone oder den Gewändern getragen haben. Nur die Kaiserinnen trugen es, wie die beiden Beispiele auf Elfenbeinen in Florenz und Wien zeigen. Ferner wissen wir aus Texten und aus einer Miniatur, daß einige von den hohen Beamten das kaiserliche Bildnis trugen, und zwar vorn oder auf dem Rücken, damit es je nach ihrem Platz in der Prozession zu sehen war. Weiter gibt es Nachrichten, daß ausländische Fürsten Gewänder und Kronen mit dem Kaiserbildnis als Geschenk erhielten (Prokop). Die Kategorien sind also ziemlich klar: das Kaiserbildnis wurde von Kaiserinnen, Beamten und fremden Fürsten – nach byzantinischer Ansicht Vasallen – getragen. So ist sowohl auf der Stephanskronen der Kaiser abgebildet, als auch mit zwei Kaiserinnen auf einer weiteren Krone in Budapest, wohl einer Frauenkrone. Es ist noch zu bemerken, daß die beiden Kaiserinnen das Kaiserbild auf der Brust tragen, d. h. da, wo sich bei einer Reihe von Heiligen

ein Bild Christi findet, also eine Art Christophori sind. Es sind einander entsprechende Vorstellungen: einmal ist es der himmlische, einmal der irdische Kaiser. So erscheint auch auf einem der Elfenbeine das Kaiserbild schon in einem Medaillon. Bei dem Bamberger Mantel liegt insofern eine Besonderheit vor, als dasselbe Bildnis so oft wiederholt wird. Das gibt es nirgendwo sonst, und es scheint, daß das Kaiserbild hier zum reinen Motiv geworden ist. *Müller-Christensen* weist darauf hin, daß es in St. Ulrich und Afra in Augsburg aus dem Grab des Hl. Ulrich eine Kasel aus Seide mit geritztem Muster gibt, die Ovale mit nimbierten, reich gekleideten Herrschern mit Krone zeigt.

Die Diskussion wendet sich anschließend den unter den einzelnen Bildern erhaltenen Streifen mit lateinischen Inschriften zu. *Bischoff* führt dazu aus, daß von den 62 Plaketten 50 unten ein deutlich angesetztes Stück mit diesen Buchstaben haben; wahrscheinlich hat es sich hier um eine zusammenhängende metrische Inschrift gehandelt. Die Stücke sind offenbar alle ziemlich eng an der Schrift entlang ausgeschnitten worden, und es ist anzunehmen, daß Kaiser und Inschrift denselben Ursprung haben. *Müller-Christensen* verweist auf die bevorstehende Restaurierung des Stückes, die hier zweifellos manche Aufklärung bringen werde. Auf die Frage *Koehlers* nach technischen Einzelheiten erklärt sie, daß bei Kopf, Händen und Labarum der Kaiserbilder die Binnenzeichnung außer mit Gold mit farbiger Seide angegeben ist, besonders mit Schwarz, um die Augen herum mit Braun, die Lippen waren wahrscheinlich rot. Die späteren Restaurierungen sind entweder in Weiß oder in Rot ausgeführt. *Bischoff* fügt hinzu, daß auch die Inschriften ursprünglich in Gold zu denken sind, bei den heute farbigen kommt nur der Grund durch. Auf die Frage *Schramms*, ob Unterschiede zwischen den einzelnen Medaillons bestehen, stellt *Koehler* fest, daß es sich immer um denselben Kaiser und auch um denselben Thron handelt. *Schramm* rekonstruiert darauf aus den erhaltenen und zu ergänzenden Kaiserbildern die Zahl von 72, in der er eine symbolische Bedeutung zu erkennen glaubt, die Zahl der Kinder Noahs bzw. die erweiterte Apostelzahl. *Boeckler* wendet ein, daß man nicht zuviel hinter allem sehen solle, die Inschriften sind so klein, daß sie keine große Bedeutung gehabt haben können, und die Anzahl der Kaiser spielt keine Rolle, man denke an den geritzten byzantinischen Stoff mit thronenden Kaisern aus St. Ulrich und Afra in Augsburg.

STERNENMANTEL KAISER HEINRICHS II. BAMBERG, DOMSCHATZ (Kat. Nr. 19)

Schramm wendet sich gegen die Interpretation Eislers, daß der Mantel den kaiserlichen Anspruch auf die Weltherrschaft zum Ausdruck habe bringen sollen und erklärt ihn als den Mantel des Hohen Priesters, den der Kaiser in seiner Eigenschaft als Hoher Priester übernommen habe. Er beschäftigt sich dann mit der Frage, welcher Kaiser den Weltenmantel als erster getragen habe. Der Bamberger Mantel war für Heinrich II. bestimmt, ein entsprechender Mantel ist für Otto III. überliefert, der ihn nach S. Alessio in Rom schenkte, und auch Hugo Capet soll einen solchen Mantel

gehabt haben. Alle drei Herrscher gehören in die Nachfolge bzw. den Umkreis Ottos d. Gr., und da außerdem die Wiener Krone den Rex et Sacerdos-Gedanken vertritt, könnte man die Aufnahme des Weltenmantels mit der Herrscheridee Ottos d. Gr. in Verbindung bringen. *Boeckler* weist darauf hin, daß aber auch die Antike den Weltenmantel kannte, z. B. die Diadochen trugen ihn, und *Schramm* bestätigt, daß er auch für das Denkmal Justinians in Rom überliefert ist.

Grabar fragt nach der Herkunft des Mantels, der trotz des in der Inschrift genannten und historisch hinreichend bekannten Ismahel nicht mit Sizilianischem übereinstimme. *Volbach* möchte die Buchstaben der Inschrift mit Monte Cassino zusammenbringen, doch *Boeckler* erklärt, daß der Mantel unzweifelhaft zu der Regensburger Kunst um 1000 gehört. Er erinnert daran, daß der Stephansmantel sicher bayrisch ist und daß auch wiederum Stephansmantel und Kunigundenmantel aufs engste verwandt sind. Für die Verwendung von Gold auf Blau werden von verschiedenen Seiten Beispiele genannt (*Boeckler, Volbach, Müller-Christensen*), wobei *Volbach* vor allem den Liber Pontificalis heranzieht, nach dem jeder vierte oder fünfte Stoff goldgestickt war, während *Müller-Christensen* daran erinnert, daß es in Bamberg allein 15 goldene Kaseln gab.

TUNIKA KAISER HEINRICHS II. BAMBERG, DOMSCHATZ (Kat. Nr. 20) Abb. 4.

Müller-Christensen gibt eine ausführliche Schilderung des Zustandes vor der Restaurierung. Die Stickereien waren teilweise übereinandergelegt, der Ausschnitt entsprach dem jetzigen, war aber verzogen und schief, die Ärmel waren mit einem späteren Goldbrokat zugestickt. Die ganze Anordnung bewies, daß sie unmöglich dem ursprünglichen Zustand entsprechen konnte, was vor allem durch den Fund eines abgeschnittenen Stückes Borte in London bestätigt wurde. Nach der Ablösung ließen die Stücke sich ohne weiteres zusammenfügen, sodaß sich die auch von Miniaturen her belegbare Form einer seitlich geschlitzten Tunika ergab. Bei dem Halsausschnitt fand sich kein Anhaltspunkt, der darauf hingewiesen hätte, daß diese Form nicht die ursprüngliche gewesen sei, für die sich außer den i. Kat. genannten Parallelen die Miniatur im Davidsbild des St. Galler Psalters (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22) zum Vergleich heranziehen läßt. *Boeckler* möchte eine andere Art der Rekonstruktion für den Halsausschnitt annehmen, da ihm zahlreiche Elemente in der Anordnung der Ornamente auf den Streifen für eine ursprünglich andere Form zu sprechen scheinen. Er möchte das Ganze in der Art der Wiener Kaiserdalmatika ergänzen, die auch die gleiche Art der Befestigung hat. Damit wäre auch der spitze Ausschnitt verschwunden. *Grabar* gibt zu bedenken, ob die schwer erklärbare Form nicht möglicherweise von Anfang an durch das Mißverstehen eines Gewandstückes verursacht worden sein kann. Darauf erwägt *Klauser* die Möglichkeit, ob es ein Pallium gewesen sei, das in dieser Weise in den kaiserlichen Ornat übernommen worden wäre; allerdings sei der spitze Winkel dann besonders unverständlich. *Schramm* meint, daß es sich um eine falsch verstandene Lorum gehandelt habe und

verweist auf das Heinrichsbild im Ottobonianus 74 in Rom. Doch *Boeckler* weist den Gedanken an ein Lorum zurück: die Imitation eines Lorum sah anders aus, sie fand sich z. B. unter den Stücken des Gisela-Schmuckes. Was die Miniatur im Ottobonianus betrifft, so handelt es sich auch hier nicht um ein Lorum, sondern um die Trabea, das Zeichen des römischen Konsuls, wie aus der Inschrift „Trabeali munere dignus“ hervorgeht.

REITERMANTEL KAISER HEINRICHS II. BAMBERG, DOMSCHATZ (Kat. Nr. 24)
Abb. 1

Müller-Christensen macht auf die stilistischen und technischen Feinheiten des Stückes aufmerksam, vor allem auf den ursprünglichen Farbenreichtum, der auf der Rückseite noch sichtbar ist: die Krone rot, die Steine darin grün, der Mantel des Kaisers mit roten und grünen Borten, auch das Pferdegeschirr sehr reich. All diese Farben waren in der goldenen Oberfläche der Vorderseite sichtbar, die dadurch emailartig gewirkt haben muß. *Grabar* lehnt die Annahme, daß die Stickerei byzantinisch sei, ab, da die Darstellung des Kaisers gleichzeitig als Sieger und als Jäger, – wobei noch zwei Typen der kaiserlichen Jagd, die auf Löwen und die mit Falken, vermischt sind – typologisch in Byzanz unmöglich sei. Was die Einzelheiten anbetrifft, so stimmt der Sieg über die Barbaren mit der Figur des sich umwendenden, noch schießenden Barbaren mit Darstellungen Konstantins d. Gr. in einem byzantinischen Psalter des 9. Jahrhunderts überein. Auch die Jagd mit dem Falken entspricht der byzantinischen Ikonographie, doch gibt es dort zu dem Falken nur den Hasen, nicht wie hier den Löwen. Ebenso sind Szepter und Krone nicht byzantinisch. Es sei also doch an Palermo oder etwa Süditalien zu denken und in diesem Zusammenhang an eine Gruppe von Miniaturen aus dem 9. Jahrhundert zu erinnern, bei denen Tiere, Gewänder, Gegenstände, manchmal sogar die Gesichter über einem zwei- oder dreifarbigem Untergrund ganz in Gold gegeben sind, das dadurch immer verschieden schimmert. Der Effekt ist ähnlich wie hier bei diesem Gewand. Die Herkunft dieser Miniaturen ist bisher nicht bestimmt worden. *Weitzmann* wirft ein, daß sie möglicherweise nicht aus einem Zentrum stammen. Weiterhin erinnert *Grabar* noch an eine illustrierte Handschrift aus Reggio in Kalabrien (heute Patmos), und *Weitzmann* verweist auf drei Handschriften im Vatikan – eine davon ein Rotulus –, alle drei Gold auf Purpur; eine von ihnen enthält eine Widmung an Roger, Herzog von Apulien, der also zweifellos byzantinisch inspirierte Ambitionen hatte. Aus diesem Kreis könnte auch der Mantel kommen, möglicherweise sei er für Robert Guiscard bestimmt gewesen. Auf *Kühnel's* Frage nach dem zur Ausbesserung der Kasel verwandten Stoff mit der kufischen Inschrift erklärt *Müller-Christensen*, daß die Inschrift wie auf der Hartmannskasel und dem Pluviale in Chinon oben durchläuft und daß der Stoff sich wohl als Futter an dem alten Mantel befand. *Kühnel* datiert die Inschrift, deren Wortlaut etwa „Gottes ist die Herrschaft“ heißt, keinesfalls vor Mitte 11., möglicherweise auch 12. Jahrhundert.

ORNAT DES PAPSTES CLEMENS II. († 1047) AUS SEINEM GRAB IM BAMBERGER DOM (Kat. Nr. 27)

Müller-Christensen geht zunächst auf die byzantinischen geritzten Seidenstoffe ein, die hier in so reichem Maße verwandt worden sind. Die Stoffe wurden in Coupons von großen Breiten gewebt, sodaß bei allen Kaseln nur die Zwickel eingesetzt zu werden brauchten. So ist bei der Dalmatik Clemens II. mit Hilfe von Webfehlern festzustellen, daß der Stoff in einem großen Stück gewebt ist – er endet an jeder Seite mit einer roten Borte –, nur die Ärmel sind angesetzt. Interessant ist, daß bei der Tunika von St. Ulrich und Afra in Augsburg die Webkante nicht unten sondern oben entlanglief. Die Form der Dalmatik erscheint *Klauser* ungewöhnlich, da sie sehr steif und nicht fein gefältelt wie die Dalmatiken von San Venanzio in Rom ist, deren Material feiner und leichter erscheint. Doch *Müller-Christensen* und *Geijer* betonen, daß es sich hier um die klassische Form handelt und daß die Seide von höchster Feinheit ist. Auch *Boeckler* erklärt, daß die glatte, faltenlose Dalmatik durchaus gebräuchlich war, wie aus ottonischen Miniaturen, z. B. Egbert-Codex oder eine Fuldaer Handschrift in Hannover, hervorgehe. Ausgehend von der Ähnlichkeit dieser Dalmatik mit der Kukulie der Benediktiner und der Oberbekleidung der orthodoxen Priester, erwägt *Klauser*, ob diese nicht von einer solchen Form der Dalmatik abzuleiten sind, da bisher für sie keine Erklärung gefunden wurde.

Schramm geht auf die Kopfbedeckung des Papstes ein, mit dem Hinweis darauf, daß die Reste, falls sie wirklich zu einer Mitra gehörten, eine der frühesten erhaltenen Mitren darstellen, und *Müller-Christensen* erläutert, daß die Mitra sicherlich aus Leinen gewesen ist, das sich – wie Baumwolle – nicht hält, daß aber die gefundenen Reste zweifellos zu ihr gehört haben, da sich einzelne der hellblonden Haare des Papstes in ihnen fanden. *Klauser* bestätigt dies durch den Hinweis, daß es sowohl die leinene als auch die Mitra auriphrygiata gegeben habe. Anfangs habe man den Päpsten das Phrygium mit ins Grab gegeben, da die Mitra Herrschaftssymbol war und der Papst nur als Bischof, nicht als Herrscher beigelegt werden sollte. *Müller-Christensen* erläutert, daß die Bekleidung des Papstes ein Problem darstelle. Es sind vorhanden: Alba, Kasel, Dalmatik als auch Pluviale, das er aber doch nicht über einer Kasel getragen haben kann. Andererseits entsprechen sich die Muster bei Kasel und Pluviale so genau, daß sie zusammengehören müssen. Es wäre möglich, daß das Pluviale als eine Art Überwurf diene. Möglicherweise sei die Leiche des Papstes für die Überführung neu eingekleidet worden.

ANTEPENDIUM AUS KLOSTER LUNE. HAMBURG, MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE. (Kat. Nr. 56)

Mit diesem und dem folgenden Beispiel wird ein in der heutigen Textilforschung besonders bedeutendes und umstrittenes Problem angeschnitten, das der sogen. Regensburger Halbseiden, die man heute vielfach nach Spanien lokalisiert. *Müller-Christensen* erörtert den technischen Begriff der Halbseiden: Seide mit Leinen gewebt.

Die in Spanien vor allem durch die Funde von Las Huelgas bekanntgewordenen Stücke sind durch ihre kufischen Inschriften als sichere spanische Produkte ausgewiesen, doch tritt sie für die Möglichkeit ein, daß in derselben Technik auch in Deutschland gearbeitet worden ist, daß also beide – und vielleicht noch mehrere – Gruppen nebeneinander bestanden haben. *Beckwith* dagegen ist unbedingt für die spanische Herkunft aller dieser Stoffe und glaubt die Exportierung entlang der Pilgerstraße annehmen zu können. Gerade zu dem Antependium aus Lüne findet sich ein völlig identischer Stoff in Las Huelgas.

RETABEL DES BISCHOFES HEINRICH VON ROTTENECK. REGENSBURG, DOMSCHATZ (Kat. Nr. 58)

Müller-Christensen führt aus, daß bei diesem Stück die Regensburger Herkunft eindeutig gesichert ist. Technisch ist hier der Ausdruck Halbseide nicht ganz korrekt, da nicht wie bei dem Retabel aus Lüne eine grob leinene sondern eine ganz feine Seidenfüllkette vorhanden ist. Sie gibt anschließend eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes. Heute ist nur noch der Grund zu sehen, vor allem ist das Häutchengold, mit dem gewebt war, völlig abgewetzt. Ursprünglich: alle Inkarnate = weiß mit violetten Konturen, ganzer Grund = gold, Mantel des Stifters = rot, Mantel des Petrus = weiß mit Falten in Gold, Mantel der Maria = weiß; Christus in weißem Inkarnat mit roten Blutstropfen und weißem Lendentuch mit Gold. Das Retabel ist rechts abgeschnitten, die ursprüngliche Länge betrug etwa 2.80 m. *Müller* fragt *Klauser* nach seiner Meinung über die Verwendung des Stückes als Retabel und *Klauser* äußert einige Bedenken wegen der Länge. Doch *Müller* weist darauf hin, daß es für den damals im Bau befindlichen Domchor genau paßt und erwägt die Möglichkeit, daß es gerade für die unruhige Bauperiode mit den dauernden Verlegungen gewählt worden sei. Den Vorschlag *Klausers*, eine Verwendung als Antependium anzunehmen, lehnt *Schnitzler* mit dem Hinweis ab, daß es dafür zu hoch ist. Angesichts der Tatsache, daß man es sich also wegen seiner Höhe über dem Altar vorzustellen hat, denkt *Klauser* an eine Art Fastentuch, das je nach den kirchlichen Festen vor den Hauptaltar gehängt wurde. *Schnitzler* stimmt dieser Möglichkeit zu, doch betont er, daß er sich Ende des 13. Jahrhunderts durchaus ein gewebtes Retabel vorstellen könne, was *Müller-Christensen* durch den Hinweis unterstützt, daß dieses ja wie Goldschmiedekunst gewirkt habe. *Müller* erinnert noch an die dargestellten Regensburger Patrone, die für den Hauptaltar sprechen.

SOGEN. HEINRICHSGEWANDER. REGENSBURG, ALTE KAPELLE (Kat. Nr. 60)

Kühnel nimmt in einer längeren Ausführung zu der Frage der Herkunft der Stücke Stellung, die auf Grund ihrer Technik bisher als typisch chinesisch galten und zwar vor allem wegen der Art ihrer Broschierung. Dagegen ist folgendes zu sagen: 1. die östlichen Elemente in der Ornamentik beschränken sich auf zwei gegeneinander stehende Löwen und auf zwei ebenfalls gegeneinander stehende Drachen, beides ostasiatische Motive, die aber nicht unbedingt von Chinesen ausgeführt zu sein

brauchen, wie man z. B. in Persien häufig chinesische Muster kopiert hat. Die anderen Motive aber haben einen ausgesprochen islamisch-türkisch-tatarisch-persischen Stil, sodaß man, wenn man an der Herstellung in China festhalten will, annehmen muß, daß sie als Export für den islamischen Orient angefertigt wurden. Die einwandfreie Signatur „Verfertigt von Meister Abdul Aziz“ ist als Bezeichnung des führenden Meisters durchaus üblich. Auf Grund dieser Tatsachen zieht Kühnel den Schluß, daß die Stoffe von mohammedanischen Handwerkern ausgeführt worden sind, die von ostasiatischen Stücken her geschult und beeinflußt waren. Die Erklärung hierfür ist in der historischen Situation zu finden. Seit dem 13. Jahrhundert reichte die mongolische Herrschaft von China bis nach Persien und bis zum Reich der goldenen Horde an der unteren Wolga (vom Dnjepr bis Turkestan), in deren Hauptstadt Saraf die Textilindustrie eine große Rolle spielte. Aus diesem mongolischen Bereich, Persien, Turkestan oder von der goldenen Horde, müssen die Stoffe kommen; die Handwerker aber waren Mohammedaner.

Der obere Streifen ist zweifellos aus einer anderen Werkstatt als das übrige; hier ist die Schrift völlig korrumpiert, also nur Kopie, und auch technisch ist sie anders, allerdings wohl gleichzeitig. Das Vorkommen solcher Stoffe im Abendland ist bei den Handelsbeziehungen leicht erklärlich, z. B. hatten die Genuesen bis Ende 14. / Anfang 15. Jahrhundert eine Niederlassung am Schwarzen Meer.

Anschließend wird die Frage diskutiert, ob nur die Stoffe oder die Gewänder importiert worden sind. Besonderheiten, wie die von *Klauser* hervorgehobene andere Form einer westlichen Dalmatika, werden als spätere Veränderungen angesehen. *Grabar* fragt nach einer Erklärung für die wagrechte Anbringung der großen Inschrift, was *Müller-Christensen* aus der Verwendung des Stoffes und dem Schnitt des Gewandes erklärt. Die weitere Frage *Grabars*, ob sich Beispiele dafür in Miniaturen finden, wird von *Kühnel* verneint.

17. AUGUST 1955

VORTRAG VON FRITZ VOLBACH (Mainz):

„BYZANTINISCHE SEIDENSTOFFE UND IHR VERHÄLTNISS ZU DEN SASSANIDISCHEN“

In dem Referat wurde der Versuch unternommen, die vorhandenen farbigen Seidenstoffe des frühen Mittelalters zu lokalisieren und zu datieren. Vor allem sollte versucht werden, die byzantinischen Arbeiten von den sassanidischen zu trennen, sowie den Unterschied zu den sogenannten alexandrinischen und syrischen Seidenstoffen festzulegen.

Hierbei wurde der augenblickliche Stand der Stoffforschung kurz skizziert. Es zeigt sich, daß zwischen den einzelnen Forschern bisher keine Übereinstimmung besteht. Die sichersten Resultate ergaben noch immer Grabungen. Doch stellte sich heraus, daß in den verschiedenen Fundplätzen neben einheimischen Stoffen

auch zahlreiche Importstücke gefunden wurden. Vor allem ist die Diskussion über die Provenienz der farbigen in Antinoopolis gefundenen Seiden noch nicht abgeschlossen.

Gewisse Erkenntnisse ergeben auch die schriftlichen Quellen, wie Prokop oder die kirchlichen Inventare, vor allem der *Liber pontificalis*. Das Internationale Zentrum für Textilforschung in Lyon bereitet eine Arbeit über die historischen Stoffbezeichnungen vor. Wichtig ist es auch, das Alter der Reliquiare zu beachten, für die die Stoffe gearbeitet sind, sowie die Translation der Reliquien.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich ein ungefähres Bild der Geschichte der Stoffkunst von der theodosianischen Zeit bis zum 9. Jahrhundert. Alexandria scheidet stark aus, während die Bedeutung von Syrien und Byzanz stärker hervortritt; gleichzeitig zeigt sich in der Frühzeit eine Wechselwirkung zwischen Syrien und Persien sowie auch China und von Byzanz und Persien in der Spätzeit des Sassanidenreiches.

Bei der Betrachtung der erhaltenen Stoffe ergibt sich, daß zahlreiche der feinen kleingemusterten Stoffe, so die Fragmente im Schatz von Sens, in Trier und aus dem Schatz von Sancta Sanctorum im Vatikan noch der Frühzeit der byzantinischen Kunst angehören werden, da sie eine nahe Verwandtschaft mit den Mustern auf den Kleidern der Persönlichkeiten der Mosaiken von San Vitale aufweisen. Zur Datierung dieser späthellenistischen Muster wurden kurz die in Achmim, Antinoopolis, Krokodilopolis und anderen Orten Ägyptens gefundenen Wollwirkereien herangezogen, auch einzelne verwandte Stücke aus Palmyra. Es ergibt sich, daß bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts im Mittelmeergebiet ein verhältnismäßig einheitlicher Stil herrscht. Schwieriger wird die Datierung koptischer Stoffe nach dem 6. Jahrhundert, wo sassanidische Importstücke und Einflüsse aus Syrien, Persien und Byzanz sich bemerkbar machen. So z. B. bei den sogen. Zachariasstoffen, Seidenstoffen, die bis in die islamische Zeit reichen.

Ausgeschieden aus der alexandrinischen Kunst wird die ganze Gruppe schwerer Seidenstoffe mit rotem Grund wie der Simsonstoff aus Ottobeuren, der Verkündigungsstoff aus Sancta Sanctorum und einige Reiterstoffe, wie der aus Maestricht. Sie könnten am leichtesten in Syrien eingeordnet werden, sind aber sicher später als bisher anzusetzen, stilistisch wie der Verkündigungsstoff in das Ende des 8. Jahrhunderts. Dabei erkennt man hier auch Beziehungen zur byzantinischen Kunst. Interessant ist dabei der Vergleich mit den späten Silbertellern aus Riha, Stuma und Cypern.

Durch den Vergleich mit gesicherten sassanidischen Reliefs wie denen von Taq i Bostan oder auf Silbertellern (Smirnov) kann man verschiedene Seidenstoffe der sassanidischen Kunst des 6. Jahrhunderts zuschreiben, so den Entenstoff aus Sancta Sanctorum, während eine Reihe anderer Stoffe als postsassanidisch erklärt werden müssen, wie z. B. der Hahnenstoff aus dem Schatz von Sancta Sanctorum. Ebenso wurden aus der sassanidischen Kunst auch die großen Reiterstoffe ausgeschieden, die schon von Toll und Kondakoff als byzantinisch erklärt wurden, so die großen Seidenstoffe mit der Darstellung sassanidischer Könige, vielleicht

Jesdegerd und Bahram Goor in Berlin, der Reiter aus St. Kunibert in Köln und die noch stilisierteren in Mailand, San Ambrogio und Prag. Die Mißverständnisse in der Tracht zeigen deutlich, daß sie nach persischen Vorlagen kopiert sind. Anschließend gehört hierher der große Reiterstoff aus Mozac in Lyon und der Quadrigastoff aus Aachen. Zeitlich gehören sie in eine Periode nach 700, vielleicht schon an das Ende des 8. Jahrhunderts.

Deutlich ergibt sich der Unterschied zwischen den sassanidischen Stücken und ihren z. T. byzantinischen Nachahmungen beim Vergleich einzelner Motive, so bei dem charakteristischen Flügelpferd, von dem das Pferd aus Antinoopolis in Lyon als persisches Original angesehen wird, während die Nachahmung aus Sancta Sanctorum in Byzanz entstanden sein könnte. Ähnlich ist es mit den Stoffen mit geflügelten Greifen, ein Motiv, das sich aus dem Persischen über das Byzantinische bis in die spanische Kunst verfolgen läßt. Hier wird auch noch der neugefundene Stoff mit den Leoparden aus Monastier angeschlossen. An das Ende des Referates wurden die Seidenstoffe der mittelbyzantinischen Epoche, wie der Elefantentoff in Aachen, die Adlerstoffe aus Brixen, Auxerre und Berlin, gestellt, die zum Teil auch auf die früheren persischen Stoffe zurückgehen, während andere Motive nun deutlich in Byzanz den Einfluß der islamischen Kunst erkennen lassen. Der Löwenstoff in Amsterdam, der bisher aber für byzantinisch gehalten wurde, dürfte in Spanien entstanden sein. Diese Frage, den Einfluß der byzantinischen und der östlichen Stoffe auf die spanischen und deutschen (Regensburg) Manufakturen zu klären, konnte nur kurz angeschnitten werden, ebenso die Frage der sizilianischen Seidenstoffe (Monneret de Villard).

KORREFERAT VON JOHN BECKWITH (London):

Die Entwicklung der Textilmuster vom 6. bis zum 11. Jahrhundert, wie sie von Dr. Volbach dargestellt wurde, erscheint mir, im ganzen gesehen, annehmbar. Von den hierbei vorgelegten koptischen Stoffen möchte ich die folgenden drei Beispiele erörtern.

Die erste Borte, in dunkelblau und weiß gehalten, ist zweifellos spät, und sogar wohl schon nicht mehr aus der spätantiken Periode. Leider hat Dr. Volbach keinen guten spätantiken Stoff aus ägyptischen Grabfunden gezeigt. Wir wissen heute, daß die dunkelblau und weißen Stoffe aus Ägypten über eine größere Periode verbreitet sind, als man früher angenommen hatte: nämlich vom 4. bis zum 10. Jahrhundert. Die stilistisch guten spätantiken Stücke lassen sich mit datierten Denkmälern des 6. Jahrhunderts vergleichen, doch dieses Beispiel muß wegen seiner Grobheit und Ausartung später sein. Die Halsborte in rot und weiß (Wulff-Volbach J. 6922 Taf. 19) gehört zu einer wichtigen Gruppe von Textilien, die ins 6./7. Jahrhundert einzuordnen sind. Hier haben wir ein brauchbares, gutes Beispiel für den textilen Figurenstil des 6. Jahrhunderts. Doch findet sich im Louvre ein etwas gröberes Stück mit der kufischen Inschrift „Allah“. Zu dieser Gruppe gehören ferner Stücke mit schmalen in Gobelintechnik gewebten Ornamentstreifen, die sicherlich Kopien jener Seiden

mit kleinen Masken und Blüten auf blauem Grund sind, von denen sich Beispiele im Victoria & Albert Museum und in Krefeld finden. Die Tatsache, daß die roten Ornamente, zu denen die Kopien in Gobelintechnik gehören, den Louvre-Beispielen so nahe stehen, führt zu der Überlegung, ob nicht die Gruppe der blauen Seiden ebenfalls ins 7. Jahrhundert zu datieren ist. Das dritte Beispiel schließlich, der figurierte Clavusstreifen (Wulff-Volbach J. 4588 Taf. 29), gehört eng zusammen mit einem großen Komplex von Stücken in Gobelintechnik, die dem späten 7. und dem 8. Jahrhundert zuzuordnen sind, sowohl wegen der kufischen Inschriften, die viele von ihnen tragen, als auch wegen ihrer Beziehung zu der Dekoration der großen Moschee in Damaskus und des Felsendomes in Jerusalem.

Die Stücke in Gobelintechnik sind ebenfalls eng mit jenen vielfarbigen, rotgrundigen Seiden verbunden, die schon mehrfach erwähnt wurden. Dazu gehören die Verkündigung im Vatikan, ferner Kreismuster mit Amazonen, Dioskuriden oder einer Darstellung des Sonnengottes. Das Ornament auf den Zwickeln muß wieder mit jenem Typus des juwelengeschmückten Baumes verglichen werden, der in Damaskus, Jerusalem und Kairouan zu finden ist. Alle diese Seiden sind in Farbe und Technik völlig verschieden von der durch die Hahnenseide im Vatikan vertretenen Gruppe. Diese ist ein Körper wie die anderen, aber sie enthält zwischen jeder Bindekette drei innere Ketten, wie es alle Seiden jenes Stiles tun, zu dem die Hahnenseide gehört. Die Seiden aus ägyptischen Gräbern und die zu diesen gehörigen Stoffe aus Kirchenschätzen sind indessen mit nur einer inneren Kette zwischen jeder Bindekette gewebt. Das Gewebe ist viel leichter und dünner als die durch die vatikanische Seide charakterisierte Gruppe. Die Annahme scheint daher berechtigt, daß diese qualitativ bessere Gruppe, die durch die vatikanische Hahnenseide, den Eberkopf in Delhi und verschiedene Seiden im Museum von Lyon und im Louvre vertreten wird, entweder sassanidisch oder nachsassanidisch ist. Wie Dr. Volbach möchte auch ich persische Herkunft für die Jesdegerd-Seide und andere königliche Jagdseiden nicht annehmen. Die Technik steht den nahöstlichen Gruppen näher, die Behandlung des Musters ist weicher, hellenistischer geworden. Einzelheiten der sassanidischen Tracht sind mißverstanden, z. B. die in senkrechter statt in wagrechter Lage gezeigte Fahne (vgl. den Stoff aus Mozat in Lyon). Die Könige tragen die byzantinische Tunika, ein persischer König würde einen Kaftan tragen.

Die letzte Gruppe der von Dr. Volbach gezeigten Stoffe umschloß eine Reihe von Stoffen aus der byzantinischen Hauptstadt selbst, ferner provinzielle Kopien aus dem griechischen Festland und schließlich eine spanische Gruppe. Die byzantinischen Stoffe des 10. und 11. Jahrhunderts werden durch inschriftlich bezeichnete Stoffe gut vertreten. Die provinziellen sind schwierig zu unterscheiden, und es ist immer noch zweifelhaft, ob die Elefantenseide der Cooper Union spanisch oder syrisch ist. Die blaue Seide der Cooper Union, mit einem kleinen Hahn oder einer Palmette in Kreisen, ist meiner Meinung nach byzantinisch. Sie ist mit Ziegeln zu vergleichen, die in Preslav gefunden worden sind und aus dem späten 9. oder frühen

10. Jahrhundert stammen. Ein ähnliches Stück wurde in Kleinasien gefunden und ist heute in Moskau. Die Gruppe, zu der die doppelköpfigen Adler aus dem Grab von St. Bernhard Calvo, die Greifenseide im Rijksmuseum in Amsterdam gehören, kann mit einer anderen Seide in Vich in Katalonien verglichen werden, die Greifen und ein Band mit einer kufischen Inschrift zeigt und, meiner Ansicht nach, spanisch ist. Ein Vergleich zwischen den Brixener Adlern und den St. Bernhard Calvo-Adlern sollte das klarmachen. Die Qualität sowohl der Technik als auch des Musters ist völlig verschieden. Die spanische Gruppe ist dünner, schwächer, lockerer und weniger sicher. Die Farben sind von byzantinischen Beispielen völlig verschieden, und wenn noch ein Zweifel bestände, so würde die kufische Inschrift ihn beilegen.

Noch ein Wort über das Schweiß Tuch von St. Siviard. Es ist ein Brokatkörper, und Muster und Technik lassen meiner Ansicht nach byzantinische Herkunft vermuten. Aber Brokatkörper sind späten Datums und so würde ich geneigt sein, diese Seide gegen das Ende des 12. Jahrhunderts zu datieren. Sie kann mit einer Darstellung des Kaisers Alexios V. Murzuphlos (1204) in Wien verglichen werden. Die Kreismuster auf seinem Gewand enthalten einen sehr ähnlichen Greif. Die Qualität der Seide führt zu der Annahme, daß die Blüte der byzantinischen Seidenproduktion schon einige Zeit vor der Plünderung der Stadt durch die Kreuzfahrer zu Ende gegangen war.

Anschließend nehmen die übrigen Teilnehmer zu dem Referat *Volbachs* bzw. den Ausführungen *Beckwith's* Stellung. *Weitzmann* äußerte sich zu der von *Volbach* vorgebrachten Bestimmung des Verkündigungsstoffs im Vatikan und spricht sich für byzantinische statt syrischer Herkunft aus und ferner wegen der an „Knitterfaltenstil“ erinnernden Formen für eine spätere Datierung. *Beckwith* schließt sich der Annahme, daß der Stoff aus Konstantinopel stamme, an und ist für die Datierung ins 8. Jahrhundert. *Boeckler* verweist auf Ähnlichkeiten mit St. Maria Antiqua, ebenso *Grabar*.

Kühnel äußert Zweifel an der sassanidischen Herkunft des Stoffes mit dem zwischen Tieren sitzenden Fürsten (Arch. Anz. 1926, Abb. 4) und möchte ihn als parthisch, d. h. sehr stark hellenistisch beeinflusst ansehen, damit also einen zeitlich früheren Stil repräsentierend. Doch *Volbach* entgegnet, daß der Stoff von Carl Schmidt zusammen mit anderen Textilien gefunden wurde, die nicht so früh datiert werden können. *Beckwith* führt das obere Muster als Beweis für die spätere Entstehung an.

Grabar nimmt anschließend zu der Methodik der Ausführungen von *Volbach* und *Beckwith* Stellung und vertritt die Meinung, daß es richtiger wäre, von den gesicherten Stoffen auszugehen. Vom 9. bis 11. Jahrhundert haben wir eine Reihe von sicher für Byzanz belegten und datierten Stoffen mit Inschriften. Zwar sind alle diese Stoffe später als die von *Volbach* behandelten, doch stammen die ältesten auch aus dem 9. Jahrhundert und reichen somit dicht an die anderen heran. Man sollte daher doch zunächst einmal das Verhältnis dieser sicheren Stoffe zu den älteren untersuchen, wie weit sie gleiche Formen wiederholen, wie weit sie sich von den

älteren Stoffen entfernen. Dasselbe gilt für das Sassanidische. Dort hat man einen sicheren Ausgangspunkt in den Stoffmustern auf den Skulpturen von Taq i Bostan, die eine deutliche Vorstellung von den als Vorbild genommenen Mustern vermitteln. Da wir ferner wissen, daß die iranischen Stoffe wie die gesamte iranische Kunst nach zwei Richtungen hin großen Einfluß ausgeübt haben, nach Westen und nach Osten, bis Indien und China und bis Spanien und England, wäre es methodisch ungemein nützlich, in der gleichen Zeit im Osten und Westen nach gleichen Formen iranischer Herkunft zu suchen. Bei diesen könnte man sicher sein, daß es sich um Sassanidisches handelt, und zwar gilt dies nicht nur für Textilien, sondern auch für Bauornamentformen usw.

Für Byzanz sind immer wieder die Mosaiken von Ravenna angeführt worden, die sicherlich die interessantesten und besten sind, da die Textilmuster dort auf wirklichen Gewändern vorkommen. Doch ein ebenso gutes Beispiel bieten die Mosaiken in den Gewölben von St. Georg in Saloniki, wo man nicht nur die Motive der Stoffe sondern auch die Bordüren findet. Sie zeigen, daß die Motive von Ravenna schon im 5. Jahrhundert bekannt waren. Formen, die sich also im 5. Jahrhundert in Saloniki und im 6. Jahrhundert in Ravenna finden, kann man als sicher byzantinisch ansehen, und zugleich erkennt man, daß sie sich durch mehrere Generationen hindurch hielten.

Zum Abschluß seiner Ausführungen stellt *Grabar* die Frage, ob nicht vielleicht im sassanidischen Reich bestimmte Manufakturen nebeneinander gestanden haben könnten und geht dann weiter auf den persischen Einfluß ein, der sich in der Kunst Westeuropas vom 10. bis 13. Jahrhundert zeigt. *Beckwith* erinnert daran, daß die arabischen Kalifen den Ehrgeiz hatten, die sassanidischen Herrscher zu kopieren und erwägt, ob die Araber nicht die Vermittler des sassanidischen Einflusses für den Westen gewesen sein könnten. *Grabar* bestätigt dies und fügt hinzu, daß viele späteren Dynastien diesen Ehrgeiz hatten und zwar wiederum sowohl im Westen wie im Osten, wo z. B. in Afghanistan im 10. Jahrhundert eine wahre persische Renaissance stattfand.

VORTRAG VON ERNST KUHNEL (Berlin):
„BEWERTUNG DER ARABISCHEN EPIGRAPHIK“

Es wurde versucht, an charakteristischen Beispielen zu zeigen, wie einerseits eine in jeder Hinsicht einwandfreie Inschrift auf eine historisch bekannte Persönlichkeit gestattet, einen Stoff nicht nur zeitlich genauer zu bestimmen, sondern unter Umständen selbst regional zu lokalisieren, während andererseits auch korrekt abgefaßte Texte nicht unbedingt als zuverlässig anzusehen sind, sofern sie zum textilen Befund oder zum Dekorstil in offenbarem Widerspruch stehen. Es braucht sich dabei nicht immer um moderne Fälschungen zu handeln, sondern es ist Tatsache, daß schon im Mittelalter mit der Absicht der Täuschung Nachahmungen bekannter Werkstätten hergestellt wurden. Es genügt also nicht, sich von einem Arabisten die Exaktheit des Wortlauts und die korrekte Führung des Duktus einer Inschrift

bestätigen zu lassen, wenn technische Ausführung und Gesamthaltung oder Einzelheiten der Musterung Zweifel an der Authentizität nahelegen.

Im allgemeinen wird man bei der Bewertung arabischer Epigraphik auf Textilien zu unterscheiden haben:

1. Stoffe, deren Text sprachlich völlig einwandfrei und kalligraphisch so vollendet ist, daß sie nur von einem des Arabischen kundigen islamischen Weber herühren können, auch dann, wenn sie lediglich kurze Eulogien auf einen nicht genannten Herrscher oder belanglose Wunschformeln für den anonymen Besitzer, entweder fortlaufend oder in Spiegelschrift, wiederholen;
2. Stoffe, deren Text Fehler erkennen läßt, wie sie einem an arabischen Vorbildern geschulten, die Sprache selbst aber nur unzulänglich beherrschenden islamischen Handwerker unterlaufen mögen;
3. Stoffe, deren Epigraphik trotz unverkennbarer Absicht der getreuen Wiedergabe einer Vorlage so mißverstanden ist, daß sie offenbar in einer nicht-islamischen Werkstatt mit der Bestimmung für den Export in islamische Länder gefertigt wurden. Das gilt z. B. für mongolische und chinesische Fabrikate, die z. T. schon durch ihr Broschierverfahren ihre eigentliche Herkunft erweisen;
4. Stoffe, deren Epigraphik so verstümmelt ist, daß sie keinesfalls in einer islamischen Werkstatt oder für einen islamischen Besteller gearbeitet sein können. Dahin gehören byzantinische, spanische, italienische und andere abendländische Textilien, die aus purer Konvention noch arabische Schriftzeichen sinnlos verwenden. Bei spanischen Erzeugnissen läßt oft die korrekte bzw. entstellte Art der Beschriftung den Rückschluß zu, ob sie im islamischen Herrschaftsgebiet selbst oder lediglich von maurischen Webern im christlichen Bereich gefertigt sind;
5. Stoffe, bei denen die Reminiszenz an arabische Schrift so vage und entfernt ist, daß sie lediglich als ornamentale, selbstverständlich außerislamische Variante gewertet werden kann.

Zu beachten ist, daß das ganze Mittelalter hindurch in allen islamischen Ländern, also auch in Persien und der Türkei, ausschließlich Epigraphik in arabischer Sprache vorkommt. Persische und türkische Texte auf Stoffen werden daneben erst etwa seit dem 16. Jahrhundert üblich.

Weiterhin zeigt *Dupont* Farbaufnahmen der bei den letzten Restaurierungen im Schatz von Conques zutage gekommenen Textilien, von denen er die Hälfte – häufig mit kufischen Inschriften – nach Spanien lokalisiert. *Volbach* und *Beckwith* stimmen zu und weisen auf Parallelen zu diesen Stoffen in den Museen von Angers, Berlin und Krefeld hin.

Zum Abschluß berichtet *Grabar* über einige vorläufige Ergebnisse seiner Untersuchungen zum Bamberger Günthertuch, das leider nicht auf der Ausstellung gezeigt werden konnte. Das 217×208 cm große, ursprünglich sicher quadratische Tuch wurde 1830 im Grabe des 1064 auf der Rückreise von Konstantinopel gestor-

benen Bischofs Günther gefunden und zeigt die Darstellung eines reitenden Kaisers zwischen zwei Frauengestalten mit langen Haaren und Mauerkronen. Ausgehend von den durch die teilweise Zerstörung des Tuches bedingten Unklarheiten in der Darstellung umreißt *Grabar* zunächst das Problem: eine exaktere und getreueere Rekonstruktion als sie in der Zeichnung von Cahier-Martin gegeben ist, und damit eine genauere Deutung der Darstellung.

Der Gegenstand dieser Szene ist sonst nirgends bekannt. Das Fehlen einer Inschrift deutet darauf hin, daß es sich nicht um ein Porträt, d. h. um das Bild eines bestimmten Kaisers, sondern um eine symbolische Darstellung handelt. Der Kaiser trägt das Labarum, das in dieser Spätzeit nur noch auf einigen Münzen vorkommt. Es liegt der Gedanke nahe, daß ein Konstantinsbild gemeint ist, was auch gut zu der oft erwogenen Bestimmung als Fahne passen würde. Man kennt einen Text, der von einer Konstantinsfahne berichtet. Die rechte Gestalt reicht dem Kaiser einen Helm dar, wie auch bei Cahier-Martin angegeben ist, doch handelt es sich nicht um einen römischen Helm mit Federn, der ganz – auch die Federn – aus Gold angefertigt ist, wie es auf der Zeichnung erscheint, sondern um den „tupha“ genannten byzantinischen Helm mit Pfauenfedern, der sich zum ersten Male auf einer Silbermedaille Konstantins d. Gr. findet, dann wieder auf der nur in einer Zeichnung in der Nationalbibliothek von Budapest überkommenen Statue Justinians, die vor der Hagia Sophia stand, und zum dritten Mal auf einer Darstellung Julians in einer byzantinischen Handschrift vom Ende des 9. Jahrhunderts, Paris Bibl. Nat. graec. 510.

Für die stilistische Einordnung ist die Ornamentik äußerst aufschlußreich, die den unter dem Einfluß des Sassanidischen in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts aufkommenden und sich bis in die 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts hinziehenden Stil vertritt. Auch die Bänder an den Pferdefüßen verweisen auf ihn – ein rein sassanidisches Element. Parallelen finden sich in Handschriften, in der dekorativen Plastik (vor allem die 908 geweihte Kirche Fenari Issa in Konstantinopel) und in der Keramik.

Im Anschluß an die Ausführungen *Grabars* wird zu der Frage der Verwendung des Tuches – Fahne oder Vorhang – Stellung genommen. Ferner macht *Klauser* auf die besondere Form der Mauerkrone der linken Figur mit den drei ringsumlaufenden Reifen aufmerksam, wofür *Schramm* als Erklärung eine Identifizierung der Figur als Personifikation der Stadt Jerusalem erwägt. Als nächste typologische Parallele nennt *Weitzmann* die Darstellung eines reitenden Kaisers mit einer Stadtpersonifikation auf einem Elfenbeinkasten in Troyes, während *Boeckler* die Ähnlichkeit der Ornamentik mit den byzantinischen Handschriften des sogenannten Blütenblattstiles (mit den typischen Aufhellungen der Blätter) herausstellt. *Grabar* teilt abschließend seine Absicht mit, nach einer Untersuchung des Originals in Bamberg seine Arbeiten fortzuführen.

Zum Abschluß der Tagung wird von allen Seiten der Überzeugung Ausdruck gegeben, wie nutzbringend und klärend sich gerade auf dem so schwierigen Gebiete

der Textilforschung die Möglichkeit zu einem unmittelbaren Meinungsaustausch erwiesen habe. In diesem Zusammenhang wird besonders dankbar der Verdienste von Frau Müller-Christensen gedacht, sowohl im Hinblick auf die Untersuchung, Restaurierung und Konservierung der ausgestellten Objekte als auch deren Darbietung in der Ausstellung.

MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Der 6. Deutsche Kunsthistorikertag wird vom 1. bis 4. August 1956 in Essen stattfinden. Für die Wahl von Essen ist die für den nächsten Sommer in Vorbereitung begriffene Ausstellung

„Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr“

bestimmend gewesen.

Die örtliche Leitung hat Herr Dr. Heinz Köhn, Essen, Folkwang-Museum.

Vorgesehen sind Referate, ein Abendvortrag und Exkursionen. Auch wird die Mitgliederversammlung des Verbandes mit den termingemäßen Neuwahlen des Vorstandes abgehalten werden.

Themen für Referate und Vorschläge für die Tagesordnung der Mitgliederversammlung werden erbeten an: Professor Dr. Hans Kauffmann, Köln-Lindenthal, Kunsthistorisches Seminar der Universität.

Das Programm wird später bekannt gegeben und ein Anmeldeformular versandt.

Voraussichtlich wird ein begrenzter Fond zur Verfügung stehen, aus dem auf besonderen Wunsch Reisebeihilfen gewährt werden können.