

Der Trierer Egbertschrein.

Seine Beziehungen zur fränkisch-karolingischen
Goldschmiedekunst.

Von

Franz Rademacher.

Das Problem der ottonischen Kunst ist in den letzten Jahrzehnten, nachdem die frühere völlig absprechende Beurteilung des 10. Jahrhunderts sich als unhaltbar erwiesen hatte, mehr und mehr in den Vordergrund getreten, und heute gibt es keine Diskussion mehr darüber, daß die Kunst der Ottonenzeit zu den fruchtbarsten Epochen namentlich der deutschen Kunst zu zählen ist. Aufgabe der künftigen Forschung bleibt es dagegen noch in weitem Maße, festzustellen, welche Bedeutung den ottonischen Schöpfungen für die Entwicklung der Folgezeit zukommt, und wo andererseits die Wurzeln liegen für den in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts so machtvoll einsetzenden Aufstieg. Für die Beurteilung der gesamten mittelalterlichen Kunst sind diese Fragen von wahrhaft fundamentaler Bedeutung, und es kann kein Zweifel bestehen, daß hier noch wesentliche Erkenntnisse auf allen Gebieten zu gewinnen sind. Am weitesten fortgeschritten ist die Miniaturenforschung, die den Vorzug hat, sich auf die relativ geschlossenen Reihen von Denkmälern stützen zu können, die überdies am wenigsten durch Eingriffe späterer Jahrhunderte in ihrem Zeugniswert beeinträchtigt sind. Aber auch in der Baukunst und in der Plastik setzen wir die Akzente heute bereits wesentlich anders als noch vor einem Jahrzehnt. Vielleicht am schwierigsten ist die Entwicklung in der Goldschmiedekunst zu übersehen, da uns hier nur ein verschwindender Bruchteil des einstigen Reichtums erhalten ist, der uns durch die Schriftquellen für die ottonische Zeit bezeugt wird. Die gegenüber allen anderen Epochen besonders weitgehende Verwendung des Goldes in dieser Zeit hat zweifellos den Untergang der Denkmäler, die vielfach bedeutende Ausmaße zeigten, beschleunigt. Müssen wir uns demnach mit einem höchst zufälligen Ausschnitt des ursprünglichen Bildes begnügen, so kommt diesem gleichwohl allergrößte Bedeutung zu. Dies gilt nicht zuletzt mit Bezug auf die Quellen, aus denen der ottonische Goldschmied seine Anregungen schöpfte. Denn auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst war bereits eine jahrhundertlang blühende Entwicklung vorangegangen, von der uns so zahlreiche Zeugnisse erhalten sind, daß ein eingehender Vergleich uns Aufschluß darüber geben muß, in welchem Umfange und vor allem in welcher Form die karolingische und die vorkarolingische Goldschmiedekunst auf die der ottonischen Zeit Einfluß gewann.

Zu dieser Fragestellung soll die folgende Untersuchung einen Beitrag liefern. Ihr Gegenstand ist der sogenannte Egbertschrein des Trierer Domschatzes, ein als Tragaltar eingerichteter Reliquienkasten, der auf seiner Oberseite die Nachbildung eines Fußes trägt mit Bezug auf die in dem Schrein aufbewahrte Sandale des Apostels Andreas (Taf. 5). Dieser Tragaltar ist durch Inschrift auf dem Deckel als Stiftung des Trierer Erzbischofs Egbert (977—993) bezeugt und bildet das bedeutendste erhaltene Werk der von Egbert in Trier begrün-

deten oder vielmehr von ihm zur Blüte entwickelten Goldschmiedewerkstatt, aus der uns noch fünf weitere Arbeiten in den Kirchenschätzen von Trier, Maastricht und Limburg sowie den Museen von Gotha und Berlin (Beuth-Schinkel-Museum) erhalten sind¹. Egberts fruchtbare Trierer Werkstatt ist bisher die einzige der frühottonischen Goldschmiedewerkstätten, die wir in ihrer Existenz, ihrer Leistung und in der Person ihres geistigen Trägers wirklich klar fassen können. Da uns zudem die schriftliche Überlieferung bezeugt, daß diese Werkstatt zu ihrer Zeit als führend im Westen angesehen wurde, gewinnen ihre Erzeugnisse für uns um so größere Bedeutung.

Den Anstoß zu der vorliegenden Arbeit, die nur einen Ausschnitt der an den Egbertschrein sich anknüpfenden Fragen behandelt, gab eine eingehende Untersuchung des ovalen Schmuckstückes, das die Mitte der rückwärtigen Schmalseite des Schreines einnimmt² (Taf. 8,2). Gegenüber seiner Umgebung hebt es sich unverkennbar als etwas Besonderes ab. Die doppelte Vergrößerung von Tafel 6 (das Original mißt $6,4 \times 6$ cm) läßt alle Einzelheiten deutlich erkennen. Eine Goldmünze des Kaisers Justinian I. (527—565) bildet den Mittelpunkt einer klar und symmetrisch aufgeteilten Zierscheibe, die ganz aus Gold gearbeitet ist und in ihrer Wirkung im wesentlichen durch eingelegte rote Almandine bestimmt wird. In der umfangreichen Literatur über den Schrein³ ist auf die Besonderheit dieser Schmuckscheibe immer wieder hingewiesen worden, man stellte sie mehr oder weniger nachdrücklich in Parallele zu völkerwanderungszeitlichen Arbeiten, namentlich zu den Goldscheibenfibeln mit Zelleinlage. Marc Rosenberg hat sich auf Grund einer im Jahre 1926 vorgenommenen Untersuchung der Ansicht, daß es sich um eine fränkische Fibel handle, angeschlossen⁴. Seitdem hat diese Ansicht allgemeine Geltung erlangt. Der Umstand, daß wir es hier mit einem vollkommen für sich gearbeiteten Schmuckstück zu tun haben, das überdies mit dem Schrein nur verhältnismäßig lose verbunden ist, mußte zwangsläufig zu der Frage führen, ob hier nicht eine ältere Arbeit vorliege, für deren Zeitbestimmung die Goldmünze Justinians und die Almandineinlage genügend Anhaltspunkte zu geben schienen. Die

¹ Im Zusammenhang behandelt von O. v. Falke und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt (1904) 4f. Über untergegangene Arbeiten Egberts im Trierer Dom vgl. N. Irsch, Der Dom zu Trier. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Düsseldorf (1931) 364.

² Für die Erlaubnis zu dieser Untersuchung habe ich Herrn Domkapitular Prof. Dr. Irsch zu danken. Herr Domgoldschmied G. C. Schwarzmann-Trier übernahm freundlicherweise die technischen Arbeiten und unterstützte mich ferner bei der schwierigen Feststellung, wieweit Almandine und wieweit rote Glasstücke am Schrein auftreten. Ihm sei für seine Hilfe hier herzlich gedankt, ebenso Herrn Dr. Eichler für seine vielfachen Bemühungen bei der Anfertigung der Photographien.

³ Die Literatur bis 1930 ist aufgeführt bei Irsch, Der Dom zu Trier a. a. O. 329f. Nachher F. Witte, Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein I, Berlin (1932) 19f.

⁴ Nach dem Ablösen des Schmuckstückes vom Schrein fanden sich unter demselben eine Anzahl dünner Kartonscheiben, die zur Ausfüllung des Hohlraumes hineingelegt waren. Auf der obersten Scheibe hatte Marc Rosenberg vermerkt, daß er am 2. August 1926 zusammen mit dem Domgoldschmied Schwarzmann das Schmuckstück abgenommen habe, um festzustellen, ob es sich um eine fränkische Fibel handle, was er als einwandfrei erwiesen bezeichnet. — P. Weber, Der Domschatz zu Trier. Augsburg (1928) schreibt S. 25 Anm. 7 diese Untersuchung irrtümlich Adolf Goldschmidt zu.

Wiederverwendung eines „heidnischen“ Zierstückes an einem Kirchengesäß des 10. Jahrhunderts brauchte an sich nicht zu verwundern, besitzen wir doch aus allen Jahrhunderten des Mittelalters genügend Zeugnisse für die Unbekümmertheit und zugleich für den hohen künstlerischen Geschmack, mit dem die Kirche kostbare Relikte älterer Zeit ohne Rücksicht auf deren ursprüngliche Bestimmung in ihren Dienst nahm. Für die Zeit Egberts sei nur an das herrliche Lotharkreuz im Aachener Münsterschatz erinnert, das auf dem Schnittpunkt der Kreuzbalken, also an betontester Stelle, einen mächtigen antiken Kameo mit Augustusbild trägt und dazu auf dem unteren Kreuzbalken eine Bergkristallgemme mit dem Bildnis des Karolingers Lothar.

Die Annahme, daß wir es bei dem so auffallenden Schmuckstück des Egbertschreins mit einer Scheibenfibel der Völkerwanderungszeit zu tun hätten, erweist sich jedoch bei genauer Betrachtung als unhaltbar.

Daß es sich zunächst um keine Fibel handeln kann, also um eine Gewand- oder Mantelschließe, geht allein schon aus dem technischen Befund eindeutig hervor. Die Zierscheibe, deren Dicke nur stark vier Millimeter beträgt, ist nämlich merkwürdigerweise in zwei selbständigen Teilen gearbeitet, einem Mittelstück mit der Münze und einem äußeren Rahmen mit einem Zellenmosaik aus Almandinen (Taf. 7, 1.3). Beide Teile sind so sorgfältig ineinander gepaßt, daß sie sich ohne Lötung zusammenfügen lassen, indem das Mittelstück einfach in den Rahmen hineingeschoben wird. Dieses Einfügen läßt sich aber nur von der Rückseite vornehmen; denn die Unterseite des Mittelstückes steht rundum mit scharfem Grat etwas über den Rand vor (vgl. Taf. 7, 2), außerdem sind die Innenseiten beider Teile ganz leicht konisch gearbeitet mit geringer Ausweichung nach unten. Der Zweck ist klar: es soll verhindert werden, daß das Mittelstück nach vorne aus dem Rahmen herausfällt. Daß man gegen ein Herausfallen nach rückwärts keine Sicherung anbrachte, ist nur erklärlich, wenn die Zierscheibe von vornherein für eine Verwendung bestimmt war, bei der sie eine feste Unterlage fand, die dieses Loslösen unmöglich machte.

Könnte nun nicht eine solche Unterlage in Form einer Bronzeplatte ehemals mit der Zierscheibe selbst verbunden gewesen sein, um zugleich als Träger zu dienen für die bei einer Fibel erforderliche Nadel? Dieser Annahme widerspricht die Unterseite der Zierscheibe (Taf. 7, 4). Schon, daß diese in Gold gearbeitet ist, macht es durchaus unwahrscheinlich, daß früher noch eine weitere, mit der Scheibe fest verbundene Unterlage vorhanden gewesen sei, die ja dann gleich an die Stelle der Goldplatte hätte treten können. Bei den Scheibenfibeln der Völkerwanderungszeit finden wir jedenfalls nur das eine oder das andere. Entweder wird die Unterseite durch eine Goldplatte gebildet, an der unmittelbar die Nadel befestigt ist (vor allem bei den Fibeln mit dicht gereihten Almandinen), oder sie besteht aus einer kräftigen Bronze- bzw. Silberplatte, wobei dann nur die Oberseite und der Rand aus dünnem Goldblech gearbeitet sind (so bei der großen Gruppe von Fibeln mit Stein- und Filigranschmuck). Vor allem aber zeigt die Unterseite und der Rand der Zierscheibe keinerlei Spuren, die auf die frühere Befestigung einer Unterlage hinweisen. Bei den Goldscheibenfibeln mit Bronzeplatte geschieht die Verbindung beider Teile durch Nieten, die in regelmäßigen Abständen verteilt sind und wenigstens vier bis

sechs betragen. Derartige Nietten können an unserer Zierscheibe nicht gesessen haben. Wohl erkennt man auf der Rückseite oben und unten nahe am Rand je zwei kleine Löcher, aber Nietten lediglich an diesen beiden Stellen würden nicht genügen, um eine Platte mit der Zierscheibe dauerhaft zu verbinden. Zudem bemerken wir bei Betrachtung der Oberseite, daß an den gleichen Stellen, nämlich jeweils in den Ecken neben den gewölbten nierenförmigen Steinen, Almandine ausgebrochen sind; es handelt sich also hier um spätere Beschädigungen, die von der Oberseite der Zierscheibe bis zur Unterseite durchgehen. Es hat den Anschein, als seien diese Beschädigungen darauf zurückzuführen, daß man in späterer Zeit in recht barbarischer Weise Stifte durch die Scheibe hindurchtrieb, um diese so mit dem Schrein fester zu verbinden. Ähnliches können wir wiederholt bei ottonischen Goldzellenschmelzen beobachten, u. a. auch bei einigen Platten an unserem Schrein. Die Zierscheibe ist in der bei Emails üblichen Weise am Schrein befestigt, indem man sie in einen Kasten einsetzte und dann die hochstehenden Wandungen des Kastens etwas über den Rand der Scheibe hinüberbog. Der Raum zwischen Scheibe und Holzkern des Schreines war ausgefüllt mit gebleichtem Bienenwachs, von dem sich geringe Reste erhalten haben⁵. Nachdem dieses Wachs im Laufe der Zeit ausgetrocknet und ausgefallen war, entstand unter der Scheibe ein nicht unbeträchtlicher Hohlraum⁶, der naturgemäß die Sicherheit der Befestigung verminderte. Dies mag, ähnlich wie bei den Emailplatten, Veranlassung gegeben haben zu der „zusätzlichen“ Befestigung und damit Beschädigung des kostbaren Schmuckstückes⁷.

Besaß also die Zierscheibe keine feste Unterlage, durch die ihre beiden Teile zusammengehalten wurden, so entfällt damit rein technisch die Voraussetzung für eine Verwendung als Fibel; denn ohne Unterlage würden sich die beiden Teile der Scheibe im Gebrauch jederzeit lösen. Aus diesem Grund ist es auch nicht möglich, die erwähnten kleinen Löcher am Rand der Unterseite als die früheren Ansatzstellen von Fibelnadel und Nadelhalter zu erklären⁸. Überdies sitzen diese Stellen für einen solchen Zweck zu nahe am Rand der Scheibe⁹, und schließlich müßte das Schmuckstück, da die Nadel horizontal gesteckt wird, als Queroval getragen worden sein, was sich durch die Stellung der Münze verbietet.

Aus dem Vorhergehenden ergibt sich also, daß die Zierscheibe an der Rückseite des Egbertschreines keine Fibel war, und darüber hinaus, daß sie überhaupt nicht als selbständiges Schmuckstück gearbeitet wurde; denn sie verlangt eine Unterlage, die nicht an der Zierscheibe selbst gesessen haben kann. Wenn sie demnach von vornherein als Teil eines größeren Werkes gedacht war,

⁵ Über die analoge Montierung von Emailplatten vgl. Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Einführung. Frankfurt (1910) 117.

⁶ In diesem liegen heute mehrere dünne Kartonscheiben; vgl. oben S. 145 Anm. 4.

⁷ Bei dem größeren Loch in der Mitte der Scheibe (Taf. 7, 4) handelt es sich ebenfalls um eine spätere Beschädigung.

⁸ Dies war offenbar die Ansicht von Marc Rosenberg. — Weber, Der Domschatz zu Trier a. a. O. 25 Anm. 7, spricht mit Bezug auf Rosenberg (siehe oben S. 145 Anm. 4) von „Ösen zur Befestigung der Nadel am Stoff“, Irseh, Der Dom zu Trier a. a. O. 331 von „Lötstellen für die Nadeln“.

⁹ Es fehlt auch die bei den Fibeln mit Zelleneinlage durchweg am oberen Rand der Rückseite auftretende Öse, durch welche die Fibel zu ihrer größeren Sicherheit am Gewand befestigt wurde.

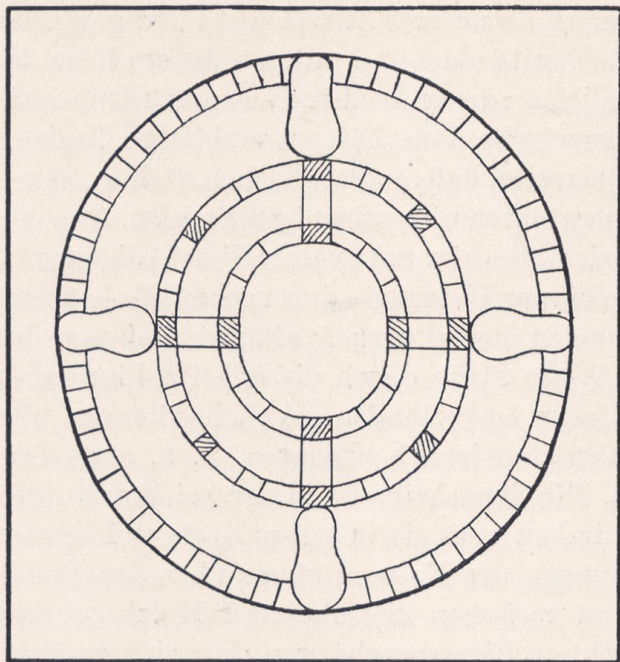


Abb. 1.

Gliederung der Zierscheibe des Egbertschreins.
(Die schraffierten Zellen enthalten grünes Glas, die
übrigen rotes Glas bzw. Almandine.)

so erhebt sich als selbstverständliche Folgerung die Frage, ob sie nicht doch für den Egbertschrein gearbeitet wurde, an dem sie noch heute ihren Platz hat. Die unverkennbaren Beziehungen zu fränkischen Arbeiten müßten dann eine andere Erklärung finden. Wir werden sehen, daß dies in der Tat der Fall ist, daß wir es bei der Zierscheibe mit einer der interessantesten und aufschlußreichsten Arbeiten der Egbertwerkstatt zu tun haben. In den Rahmen dieser Werkstatt — aber auch nur dieser — lassen sich alle Einzelheiten der Zierscheibe einordnen, wie eine Untersuchung der verschiedenen Schmuckelemente dartun wird.

Nehmen wir zunächst das Mittelstück (Taf. 7, 1). Um die Münze Justinians legen sich zwei konzentrische Kreise aus aneinander gereihten Zellen, die kreuzförmig durch je eine weitere Zelle verbunden sind. Das Schema dieser Aufteilung wird in gleicher, wenn auch nicht so stark ausgeprägter Form von dem äußeren Rahmen aufgenommen und gewissermaßen wiederholt; die Kreuzarme werden fortgeführt durch die gewölbten nierenförmigen Steine, und den Abschluß bildet wieder ein Kranz von rechteckigen Zellen (Abb. 1). Am ausgeprägtesten zeigt sich das hier wirksame Dekorationsprinzip bei dem Mittelstück der Scheibe. Das aus kreuzförmig verbundenen Zierstreifen gebildete Gerüst dient der Gliederung der Fläche und wird deutlich unterschieden von den übrigen dieses Gerüst füllenden Teilen. Wir finden dieses Prinzip der Flächengliederung in der ottonischen Goldschmiedekunst wiederholt angewandt, allerdings meist auf rechteckige Flächen bezogen, wie sie in Bucheinbänden, Reliquienkästen usw. gegeben waren. In der Egbertwerkstatt selbst bildet der Einband des Echternacher Evangeliars im Museum in Gotha ein besonders klares Beispiel (Abb. 2). An die Stelle der Kreise sind Rechtecke getreten, und statt der einfachen Zellen der Zierscheibe finden wir Felder, die wechselnd mit Emailplättchen und Steinschmuck besetzt sind. Im übrigen ist die Aufteilung der Fläche die gleiche. Was hierbei die Zierscheibe mit dem Deckel des Echternacher Evangeliars gegenüber anderen ottonischen Arbeiten besonders verbindet, ist der Umstand, daß die Schmuckstreifen bandartig überall die gleiche Breite behalten und ohne besondere Akzentuierung bleiben. Es handelt sich nun bei diesem Schema der kreuzförmigen Flächenaufteilung nicht um eine ottonische Erfindung. Der Einband des Echternacher Evangeliars hat sein Vorbild in dem berühmten

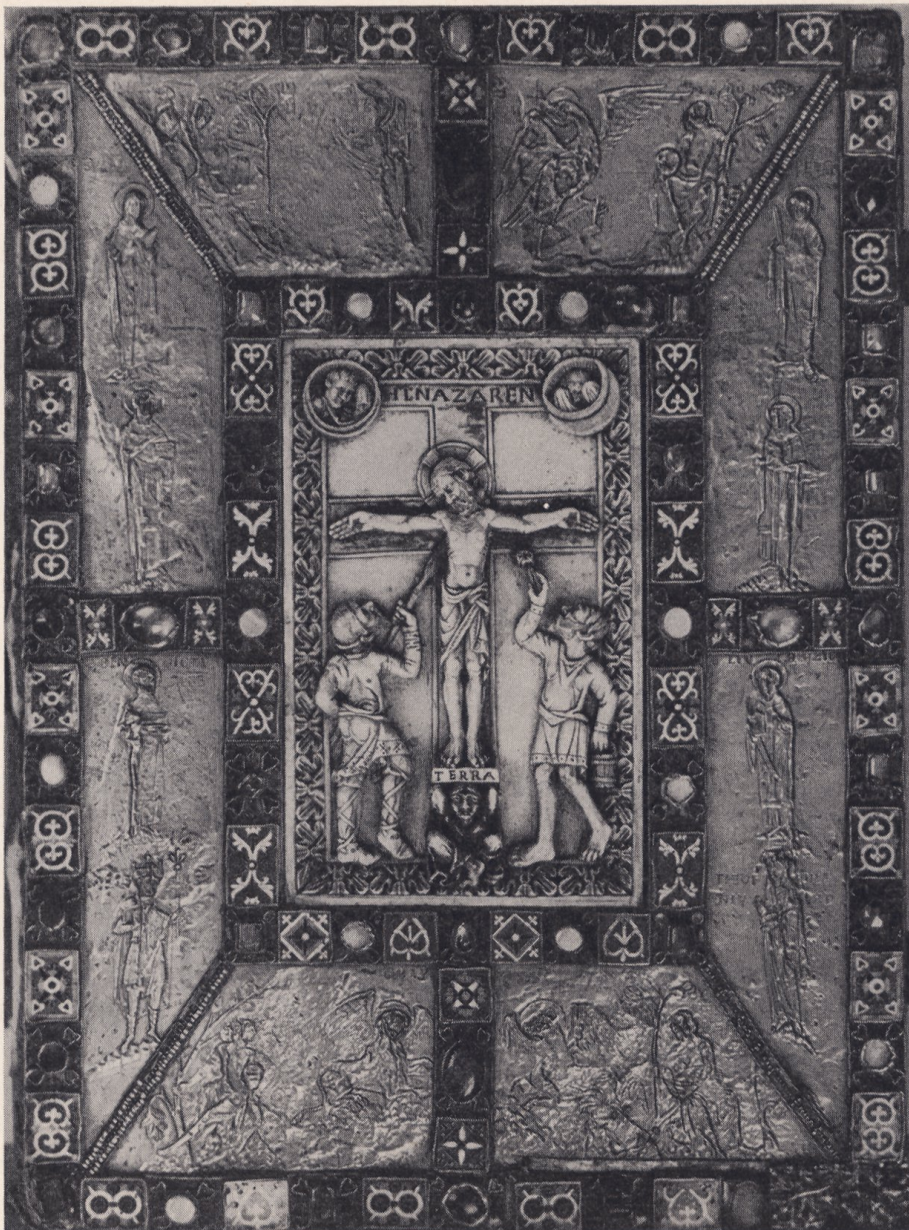


Abb. 2.

Einband des Echternacher Evangeliums. Um 900.

Museum in Gotha.

Einband des Codex aureus aus Regensburg in der Münchener Staatsbibliothek, also in dem spätkarolingischen Reimser Kunstkreis, dem die Egbertwerkstatt zahlreiche Anregungen verdankt. Die karolingische Kunst hat das Schema ihrerseits aus der fränkischen übernommen. Unter den fränkischen und frühkarolingischen Arbeiten sind es vor allem solche aus dem irisch-angelsächsischen Kreis bzw. Einflußgebiet, die eine ähnliche kreuzförmige Flächenaufteilung zeigen, und zwar sowohl Goldschmiedearbeiten in der Art des älteren Deckels des Lindauer Evangeliums, wie namentlich Miniaturen (vgl. Abb. 10) und verwandte Denkmäler der Steinplastik. Auf englischem Boden finden wir sodann eine Gruppe von Scheibenfibern mit Zelleneinlage aus dem

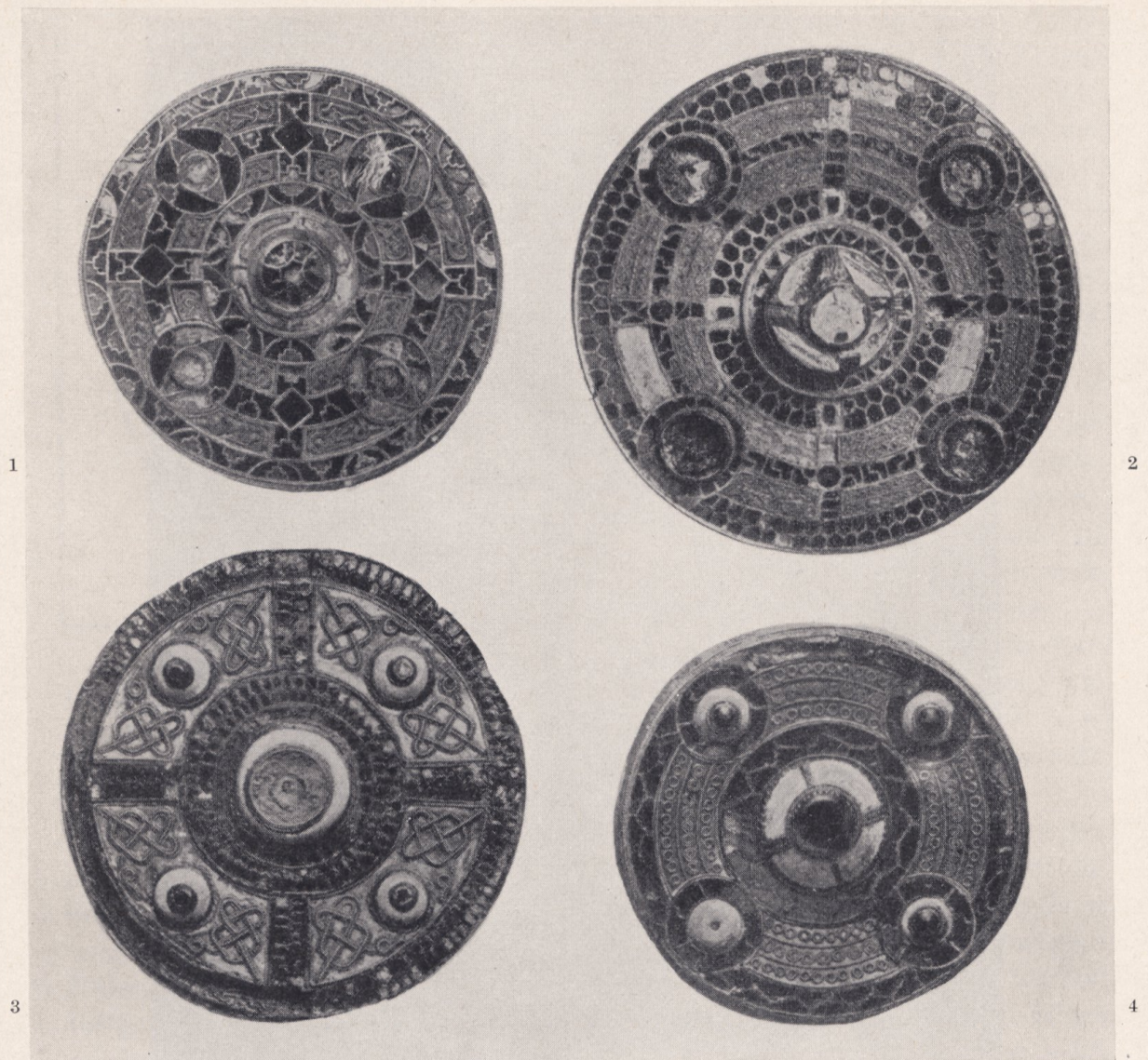


Abb. 3. Scheibenfibeln mit Zelleneinlage. Aus Kent und Abingdon. 7. Jahrhundert.
1. Liverpool: Museum. 2. Cambridge: Fitzwilliam-Museum. 3, 4. London: British Museum.

7. Jahrhundert¹⁰, von denen einige Stücke unserer Zierscheibe in der Flächen- gliederung sehr nahe kommen. Abbildung 3 zeigt vier Beispiele solcher Fibeln. Wir sehen hier konzentrische Kreise mit Zelleneinlage, die teilweise kreuzförmig durch Stege in gleicher Technik verbunden werden. Die Zwischenräume sind gefüllt durch reiche Filigranmuster. Der Gesamteindruck dieser Fibeln ist ein wesentlich anderer als der unserer Zierscheibe. Sie sind prunkvoller und in dem Wechsel der Formen und Schmuckmittel malerischer, bewegter gegenüber dem tektonischen Aufbau der Scheibe. Die kreuzförmige Gliederung und die Auf- teilung durch Kreise wird zurückgedrängt durch die stark betonten Buckel, die in Vierzahl die ähnlich herausgehobene Mitte umstellen. Trotzdem zeigt das Schema

¹⁰ Über diese Fibeln aus Kent vgl. N. Å berg, *The Anglo-Saxons in England*. Uppsala (1926) 106f. T. D. Kendrick, *Polychrome Jewellery in Kent*. *Antiquity* 7, 1933, 429f. Zur Datierung neuerdings J. Werner, *Die byzantinische Scheibenfibel von Capua und ihre germanischen Verwandten*. *Acta Archaeologica* 7, 1936, 57f. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich Herrn Dr. Eichler.

in den Grundzügen eine so große Verwandtschaft, daß man eine Beziehung nicht für unmöglich halten möchte, um so mehr als wir eine Verbindung der Kunst des Trierer Bezirkes in der Zeit Egberts mit der englischen Kunst des 7. bis 8. Jahrhunderts in mehreren Fällen nachweisen können. (Darüber noch später.)

Die Zellen des Mittelstückes der Zierscheibe sind ausschließlich mit Glas gefüllt, worüber die Untersuchung keinen Zweifel ließ. Es wechseln rote und grüne Glasstückchen, wobei die letzteren in bestimmtem Rhythmus die Reihen der roten Zellen unterbrechen (vgl. Abb. 1). Offenkundig fußt hier der Goldschmied der Egbertwerkstatt auf alter Tradition, sowohl bezüglich der Verwendung der Zelleneinlage überhaupt wie in dem Wechsel von Rot und Grün, der auf fränkischen Fibeln, Schnallen usw. ebenso beliebt war wie auf karolingischen Werken, z. B. dem Taschenreliquiar aus Enger im Berliner Schloßmuseum¹¹. Die bogenförmigen Felder zwischen den Stegen mit der Zelleneinlage sind bedeckt mit Ornamenten in Niello. Daß diese Technik, die in der etwa gleichzeitigen *Schedula* des Theophilus eingehend beschrieben wird, in der Egbertwerkstatt in Gebrauch war (sie tritt sonst in dieser Zeit nur selten auf), beweisen die in Niello ausgeführten Inschriften auf dem Deckel des Tragaltars. Zwei verschiedene Ornamente zeigt die Zierscheibe, beide in je zwei Variationen (Abb. 4). Das eine Muster besteht aus aneinander gereihten Dreiecken, die einmal in einfacher Reihung auftreten, das andere Mal gedoppelt, wobei die Spitzen der Dreiecke ineinander verzahnt sind (Abb. 4, 1. 2). Rahmende niellierte Linien schließen das Ornament jeweils zu einem festen Band zusammen. Entwickelt hat sich dieses Dreieckmuster aus der Kerbschnittechnik, und wir finden es demgemäß — vor allem in der Doppelung — in der fränkischen Kunst außerordentlich häufig angewandt¹², auf Metallarbeiten meist in Niello, in gleicher Form auch auf der Keramik als Stempelmuster. Die Art der Anwendung auf unserer Zierscheibe, namentlich in der Verbindung mit der Zelleneinlage, unterscheidet es jedoch wesentlich von diesen fränkischen Arbeiten. Wie hierbei die Brücke zu denken ist, ob das Ornament in der gleichen Form weiterlebte, oder ob es von dem Goldschmied der Egbertwerkstatt nach alten Vorbildern aufgegriffen wurde, läßt sich an Hand der erhaltenen Denkmäler schwer beantworten. Aufschlußreicher ist dagegen das zweite Muster. Es ist

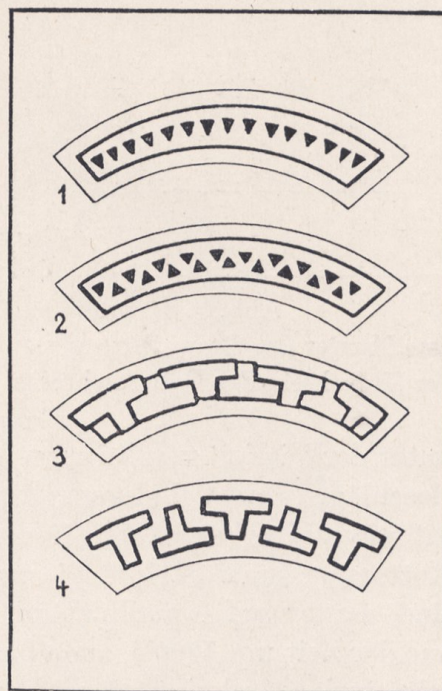


Abb. 4. Niellomuster von der Zierscheibe des Egbertschreins.

¹¹ Vgl. die farbige Abbildung bei M. Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*. Zellschmelz III. Frankfurt (1922) Fig. 106.

¹² Hingewiesen sei auf die zahlreichen Belege in den Abbildungen bei B. Salin, *Die altgermanische Tierornamentik*. Stockholm (1904).

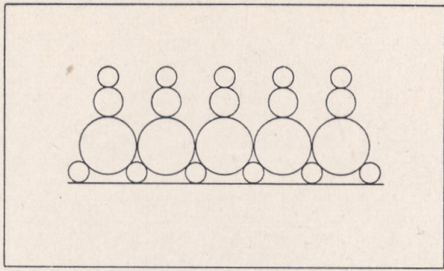


Abb. 5.

Das Muster der Granulierung von der Zierscheibe des Egbertschreins.

unter der Vielfalt von linearen Mustern auf fränkischen Fibeln, Schnallen und Beschlägen nicht belegen können, dagegen wohl auf karolingischen und ottonischen Arbeiten. Wir finden es häufig auf den Rändern der sogenannten Kettlacher Emailfibeln¹³, die überwiegend der karolingischen Zeit zuzuweisen sind, ferner auf Emailplatten eines Bucheinbandes im Dom zu Chiavenna aus der Zeit um 1000¹⁴, auch hier auf der ornamentalen Randzone, allerdings sehr stark aufgelockert durch den Wechsel mit Rosetten (Abb. 6).

Die Goldmünze Justinians, die so betont den Mittelpunkt der Zierscheibe bildet, ist zur Steigerung ihrer Wirkung über die Ebene der Scheibe emporgehoben¹⁵ (vgl. die Schrägansicht Taf. 7, 2). Es handelt sich hierbei um ein altes Kunstmittel, das wir auf fränkischen Goldschmiedearbeiten häufig angewendet finden, namentlich bei den spätfränkischen Goldscheibenfibeln, bei welchen die mit Steinschmuck verzierte Mitte gerne in solcher Weise betont wird¹⁶. Allerdings geschieht dies in anderer Form als bei unserer Münze. Die Seiten der herausgehobenen Mittelteile sind glatt, dabei vielfach von einem Kranz von Röhrchen umstellt, die ehemals Perlen trugen; nur wenn das Mittelstück mit schrägen Wandungen ansteigt, sind diese mit Filigranmustern verziert. In unserem Falle werden die ungefähr fünf Millimeter hohen Seitenwände des Kastens, in den die Münze eingesetzt ist, bedeckt durch Granulierung, die mit ihrem starken Goldglanz eine wirkungsvolle Rahmung des Münzbildes abgibt und zudem äußerst geschickt das Emporheben der Münze unterstreicht. Abbildung 5 zeigt das Muster der Granulierung. Über einem glatten Golddraht liegen insgesamt 29 dickere Goldkugeln, die von je zwei kleineren bekrönt werden; ebensolche füllen die Zwickel zwischen dem Golddraht und den dicken

¹³ Vgl. E. H. Zimmermann, Kunstgewerbe des frühen Mittelalters. Wien (1923) (Riegl, Spät-römische Kunstindustrie. II. Teil) 68f. Taf. 28, 8. 9.

¹⁴ M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst. Zellenschmelz II. Frankfurt (1921) Fig. 68.

¹⁵ Die Münze ist auf der Scheibe in der gleichen Weise befestigt wie die Scheibe selbst am Schrein, d. h. durch Überfalzen des Kastenrandes über die Münze. Hierdurch ist die Umschrift in ihrem letzten Teil nicht ganz sicher zu lesen. Sie lautet: D(ominus) N(oster) IUSTINI-ANUS P(er) P(etuus) [?] AUG(ustus). Zu vergleichen W. Wroth, Catalogue of the Imperial Byzantine Coins I. London (1908) 26. Die Erhaltung der Münze ist gut, nur die vorstehenden Teile des Kopfes sind etwas abgerieben.

¹⁶ Beispiele bei W. A. v. Jenny und W. F. Volbach, Germanischer Schmuck des frühen Mittelalters. Berlin (1933) Taf. 25. 29. 30. 31. 45.

aus □ - Formen gebildet, die in Abbildung 4, 3 im Wechsel fest ineinander greifen, während bei 4, 4 zwischen den einzelnen Balken ein gleich breiter Zwischenraum gelassen ist. Dieses vom Mäander abzuleitende Ornament hat seine Wurzel in dem gleichen spät-römisch-frühfränkischen Kunstkreis, dem die Kerbschnitttechnik und die mit ihr entwickelten Ornamente entstammen. Wichtig ist aber, daß wir das □ - Muster in den auf unserer Scheibe auftretenden Formen



Abb. 6. Emailplatte mit Madonna. Um 1000.

Von einem Bucheinband im Dom zu Chiavenna.

Kugeln¹⁷. Das Nebeneinander verschieden starker Goldkörner können wir an den nicht gerade zahlreichen Denkmälern der Granulierung in der karolingischen und ottonischen Zeit bisweilen beobachten, so an dem bereits genannten Einband des Codex aureus in München¹⁸. Bei den ottonischen Arbeiten kommt hinzu, daß hier die Granulierung für das Auge vielfach eine ausgesprochen tektonische Bedeutung erhält, wie dies auch bei unserer Münzfassung der Fall ist. Beispiele hierfür bieten die Kaiserkrone und das Reichskreuz in der

¹⁷ Granulierung in Form einzeln aufgesetzter Goldkörner zeigt das Nagelreliquiar Egberts im Trierer Domschatz.

¹⁸ Vgl. die Abbildungen bei M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Granulation. Frankfurt (1918) 138.

Wiener Schatzkammer sowie der sogenannte Giselaschmuck¹⁹. Das Herausheben einzelner Schmuckteile über die Grundfläche war der ottonischen Kunst noch geläufiger als der fränkischen, in den Jahrzehnten um die Jahrtausendwende bildet es geradezu ein Charakteristikum der Goldschmiedekunst. Allerdings handelt es sich meist um größere Schmuckzonen mit reichem Steinbesatz, die auf Filigranarkaden oder in ähnlicher Form über den Grund herausgehoben werden. Der Betonung unseres Münzbildes in gewisser Hinsicht verwandt ist die Anbringung der in der byzantinischen Kunst sehr beliebten Emailmedaillons



Abb. 7. Emailmedaillons von der Rückseite der Altarverkleidung von Sant' Ambrogio in Mailand. Um 835.

mit Brustbildern auf Bucheinbänden, Reliquienkästen usw.²⁰ Gleiche Medaillons finden wir auch auf dem Altheusreliquiar der Kathedrale in Sitten und auf der berühmtesten karolingischen Goldschmiedearbeit, der Altarverkleidung von Sant' Ambrogio in Mailand (Abb. 7), die Egbert auf seiner Italienreise im Gefolge Ottos II. wahrscheinlich gesehen hat.

Die eingehende Analyse der einzelnen Schmuckelemente am Mittelstück der Egbertschen Zierscheibe zeigt uns also, daß wohl starke Verbindungsfäden zur fränkisch-karolingischen Goldschmiedekunst führen, daß es sich aber um Anregungen handelt, die durchaus eigenwillig ausgewählt und umgeformt sind. Was entstanden ist, dürfen wir als etwas Neues bezeichnen, das vor allem in der Gesamterscheinung unfränkisch ist.

Schwieriger liegt der Fall bei dem äußeren Rahmen der Zierscheibe (Taf. 7, 3). Sicherlich hat gerade dieser Teil am stärksten die Vorstellung einer fränkischen Arbeit heraufbeschworen. Die Untersuchung ergab, daß die Zellen dieses Rahmens im Gegensatz zu den Zellen des Mittelstückes Almandine enthalten, nicht rotes Glas. An den beschädigten Stellen ist zudem deutlich zu erkennen, daß die Almandine in der bei fränkischen Arbeiten durchweg üblichen Weise mit rautenförmig gemusterten Goldfolien unterlegt sind, um so ein gesteigertes Spiel des Lichtes in dem durchsichtigen Halbedelstein hervorzu-

¹⁹ M. Rosenberg a. a. O. 140f.

²⁰ Beispiele bei W. Zalusky, Das byzantinische Kunstgewerbe, in Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes V. Berlin (1932) 132. 133. 137. 143. 151.

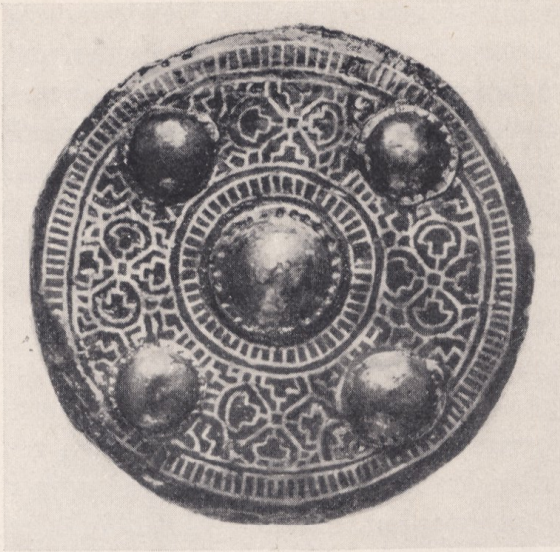


Abb. 8. Scheibenfibel. Eisen mit Silber-
tauschierung. 6.—7. Jahrhundert.

Bonn: Landesmuseum.

rufen. Hinzu kommt dann vor allem, daß die Formen, in denen die Almandine auf dem breiten Streifen des Rahmens auftreten, charakteristisch fränkische sind, nämlich die Pilzform \curvearrowright und ähnliche Formen von abgetrepptem Umriß. In der fränkischen Kunst, namentlich des 6. und 7. Jahrhunderts, begegnen uns diese Formen außerordentlich häufig. Wir finden sie bei der Zelleneinlage mit Almandinen (Abb. 9 Mitte) und mehr noch bei den Mustern der Eisentauchierung, die offensichtlich von der Zelleneinlage beeinflusst sind (Abb. 8). Ein Nachleben über die fränkische Zeit hinaus ist nicht festzustellen. Für das Auftreten des

Zellenmosaiks in dieser Form und die gleichzeitige Verwendung von Almandinen gibt es nur eine Erklärung: Die Almandine müssen fränkisch sein. Das Zellenmosaik fällt vollkommen aus dem Rahmen der Egbertwerkstatt und der ottonischen Kunst überhaupt heraus. Ein Vergleich der Almandinzellen mit den glasgefüllten Zellen des Mittelstückes zeigt auch in technischer Hinsicht deutlich einen Unterschied; die Glasstücke sind sehr viel unregelmäßiger als die Almandine, der ottonische Goldschmied hat also das fränkische Vorbild an Feinheit nicht erreicht²¹.

Die zunächst naheliegende Annahme, daß dann vielleicht der ganze äußere Rahmen der Zierscheibe in seiner jetzigen Form fränkisch sei und daß nur das Mittelstück in der Egbertwerkstatt hinzugefügt wurde, erweist sich jedoch als unhaltbar. Dies ergibt sich schon daraus, daß die kreuzförmige Aufteilung der Schmuckfläche mit den drei konzentrischen Kreisen offensichtlich von der Mitte, vom Münzbild aus, bestimmt ist. Das Umgekehrte ist schwer vorstellbar. Zudem beweist die Unterseite der Zierscheibe (Taf. 7, 4) und die gleichmäßige, aufeinander abgepaßte Arbeit der Innenränder, daß Rahmen und Mittelstück gleichzeitig gearbeitet sein müssen. Wie sollte sich auch der Rahmen allein mehrere Jahrhunderte unversehrt erhalten haben, zu dessen auffallender Form wir aus der fränkischen Kunst übrigens keine Parallele beizubringen wüßten²². Nein, wir haben es hier nur mit der Wiederverwendung der vorhandenen Almandine zu tun, und zwar in ihrem charakteristischen alten Zuschnitt²³. Der

²¹ Auch die Folien, die den Glasstücken in Anlehnung an die Almandine unterlegt sind, zeigen eine etwas gröbere Musterung als die Folien unter den Almandinen.

²² An eine Ringfibel zu denken verbietet die hierfür viel zu große Öffnung. Beispiele solcher Ringfibeln bei Åberg, *The Anglo-Saxons* a. a. O. 139.

²³ Auch die vier gewölbten nierenförmigen Steine sind Almandine und fränkischer Herkunft. Für die Form vgl. z. B. Cl. Boulanger, *Le mobilier funéraire*. Paris (1902–1905) Fig. 110 u. 111.

Rahmen selbst wurde für den gegebenen Zweck neu geschaffen. Die Trennung der Scheibe in Rahmen und Mittelstück hängt zweifellos hiermit zusammen und wird aus technischen Gründen vorgenommen worden sein. Daß der Rahmen in seiner jetzigen Form ottonisch ist, wird noch durch ein charakteristisches Detail erhärtet. Der äußere Rand ist nämlich gezackt (s. Taf. 6), was uns von fränkischen Arbeiten nicht bekannt ist und der Klarheit der rechteckigen Zellen auch widerspricht. Parallelen zu dieser Randbildung bieten dagegen ottonische Emailplatten, wie die bereits genannte Platte vom Buchdeckel in Chiavenna (Abb. 6). Anscheinend wurde der Zackenrand hier übernommen von den bisweilen gezackten Rändern der Kästen, in welche man die Emailplatten einsetzte²⁴.

In welcher Weise gelangten nun die fränkischen Almandine in die Egbertwerkstatt, können wir uns von dem Gegenstand, zu dem sie ursprünglich gehörten, eine Vorstellung machen? Da außer den Almandinen noch ein anderer Teil der Zierscheibe aus der fränkischen Zeit stammt, nämlich die Goldmünze Justinians I. (527—565), und da die Almandine gut in die Zeit der Münze passen, so dürfen wir annehmen, daß beide zusammengehörten, d. h. Teile eines und desselben fränkischen Schmuckstückes waren, das dann von dem ottonischen Goldschmied umgeformt wurde. Um eine Fibel hat es sich hierbei wohl nicht gehandelt; denn Almandinfibeln mit Münzen als Mittelstück sind unbekannt. Die Form, in der man kostbare Münzen in alter Zeit vorwiegend als Schmuck verwandte, ist der Anhänger. Auch die fränkische Kunst bietet hierfür zahllose Belege. Meist wurden die Münzen einfach durchlocht oder mit einer Öse versehen, um so einzeln oder an Ketten getragen zu werden, daneben gab es aber auch entwickeltere Formen von Anhängern, bei denen die Münze in einen besonderen, mehr oder weniger reichen Rahmen eingesetzt wurde. Auf solchen Rahmen von Münzanhängern tritt auch das Zellenmosaik aus Almandinen auf. Ein Beispiel aus der frühen Völkerwanderungszeit bildet das Goldmedaillon des Maximianus Herculeus (286—305) aus dem ersten Fund von Szilágy-Somlyó (um 400)²⁵. Aus späterer Zeit seien drei in England gefundene Münzanhänger mit Zelleneinlage aus dem Britischen Museum in London wiedergegeben (Abb. 9), die durch die Münzen ungefähr in die Mitte des 7. Jahrhunderts datiert werden²⁶. Ein derartiger Anhänger mit einer Münze Justinians dürfte zu unserer Zierscheibe umgearbeitet worden sein, allerdings muß der Anhänger eine erheblich breitere Fassung gehabt haben, um dem Zellenmosaik der Scheibe Platz zu bieten²⁷.

²⁴ Vgl. M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst. Einführung 118, Zellenschmelz II Fig. 81. 82; Zellenschmelz III Fig. 32. 33.

²⁵ Jos. Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn II. Braunschweig (1905) 20. — Nándor Fettich, Der zweite Schatz von Szilágy-Somlyó. Budapest (1932) 45 u. 57. Eine farbige Wiedergabe bei Ch. de Linas, Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée III. Paris (1887) Taf. A, 2.

²⁶ Links: Nachprägung eines Goldsolidus des Mauritius und Theodosius (zwischen 590 und 602). Mitte: Goldsolidus des Heraclius I. (610—641). Rechts: Goldmünze des Valentinian II. (375—392). Vgl. British Museum. A Guide to the anglo-saxon and foreign teutonic antiquities (1923) 61f. Taf. 4. Åberg, The Anglo-Saxons a. a. O. 136f. Jenny-Volbach, Germanischer Schmuck a. a. O. Taf. 46.

²⁷ Ein Beispiel eines solchen Anhängers mit breitem Rahmen, wenn auch in anderer Technik ausgeführt, bildet ein Porträtmedaillon der Licinia Eudoxia (um 450) in der Pariser Nationalbibliothek. Abb. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst. Zellenschmelz III Fig. 26.

Das Ergebnis der notgedrungen ausführlichen Untersuchung unserer Zierscheibe ist also ein etwas kompliziertes, wie auch der künstlerische Vorgang, in den wir hierdurch Einblick gewinnen. Wir werden aber noch sehen, wie sehr dieses Ergebnis in den Rahmen der Werkstatt Egberts und der Trierer Kunst überhaupt hineinpaßt.

Vorher müssen wir nochmals auf die Goldmünze zurückkommen. Ihre außerordentlich betonte Stellung inmitten der Schreinseite (s. Taf. 8, 2) drängt zu der Überzeugung, daß sie hier nicht nur Schmuck ist, sondern daß ihr darüber

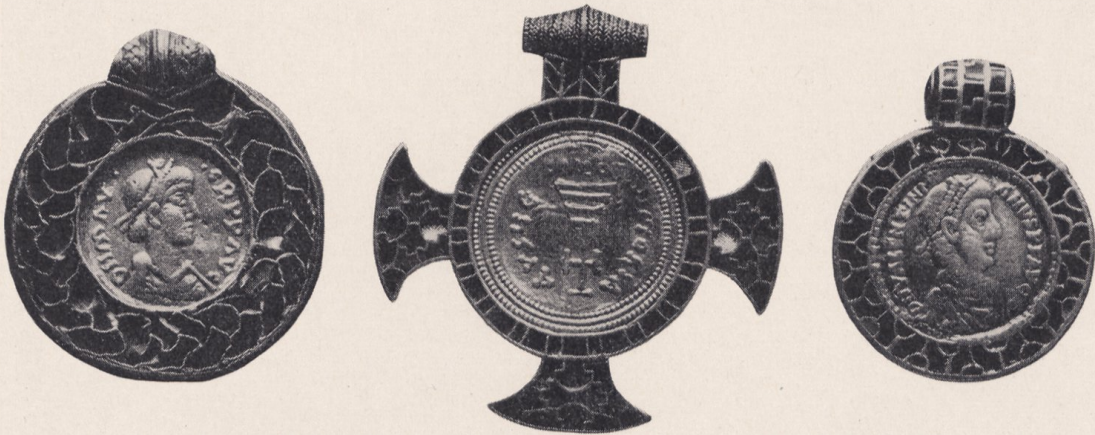


Abb. 9. Drei Münzanhänger mit Almandinumrahmung. 7. Jahrhundert.

London: British Museum.

hinaus eine tiefere symbolische Bedeutung zukommt. Denn wo das Mittelalter kostbare Zeugnisse älterer Kunst in seinen Dienst nahm, gab es ihnen durchweg durch die Kraft der Symbolik einen neuen christlichen Sinn, der uns heute nicht immer ohne weiteres zugänglich ist. In unserem Falle liegt die Sinnedeutung jedoch nahe und ist auch bereits mehrfach ausgesprochen worden²⁸. Wir bemerken unter den mannigfachen Tierdarstellungen, die die Schmalseite des Schreins um die Zierscheibe herum füllen, die Symbole der vier Evangelisten²⁹, und zwar sind diese durch ihre Stellung offensichtlich auf die Zierscheibe bezogen (Taf. 8, 2). Dies berechtigt uns, in dem Kaiserbild der Goldmünze, das durch die Umrahmung gleichsam einen Kreuznimbus erhält, zugleich ein Sinnbild Christi zu sehen, womit die bevorzugte Stellung der Münze eine Erklärung findet. Das Münzbild mußte rein äußerlich erinnern an die im frühen Mittelalter sehr häufigen und bis in die romanische Zeit fortlebenden Darstellungen Christi als Brustbild in einem Rundfeld. Ein Beispiel aus der Miniaturmalerei zeigt Abbildung 10. Es handelt sich um ein angelsächsisch-fränkisches Evangeliar des späten 8. Jahrhunderts aus der sogenannten Echternacher Gruppe, das im Trierer Domschatz bewahrt wird und dessen

²⁸ L. Palustre und X. Barbier de Montault, *Le trésor de Trèves*. Paris o. J. 8. A. Michel, *Histoire de l'art*. I, 2. Paris (1905) 851. E. Beitz, *Das Heilige Trier*. Augsburg (1927) 17. Weber, *Der Domschatz zu Trier*, a. a. O. 14. Irsch, *Der Dom zu Trier*, a. a. O. 332.

²⁹ Das Symbol des Evangelisten Johannes, das seit einigen Jahrzehnten fehlte, wurde bei unserer Untersuchung des Schreines gefunden und hat jetzt seinen Platz wieder eingenommen.



Abb. 10. Christus und die Evangelistensymbole. Spätes 8. Jahrhundert.

Evangeliar 134. Trier: Domschatz.

Bibliotheksheimat wahrscheinlich in Trier zu suchen ist³⁰. Wir sehen hier auf dem Schnittpunkt des Kreuzes, das ähnlich wie auf unserer Zierscheibe die Fläche aufteilt, Christus als Rundbild und dazu in den vier anschließenden Feldern in wesentlich größerer Darstellung die Symbole der Evangelisten. Vielleicht hat diese oder eine ähnliche Darstellung aus dem gleichen Kreis dem Goldschmied die Anregung gegeben zu der eigenwilligen Formulierung des Themas

³⁰ Vgl. E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen. Berlin (1916) 126f. Taf. 267f. Die ganze Literatur bei Irsch, Der Dom zu Trier, a. a. O. 326f.

am Egbertschrein. Daß Bild Darstellungen dieser Art für die ottonische Goldschmiedekunst vorbildlich geworden sind, daran ist nicht zu zweifeln. Wir finden das gleiche Schema der Anordnung der Evangelistensymbole um ein zentrales Medaillon wiederholt auf Einbänden ottonischer und frühromanischer

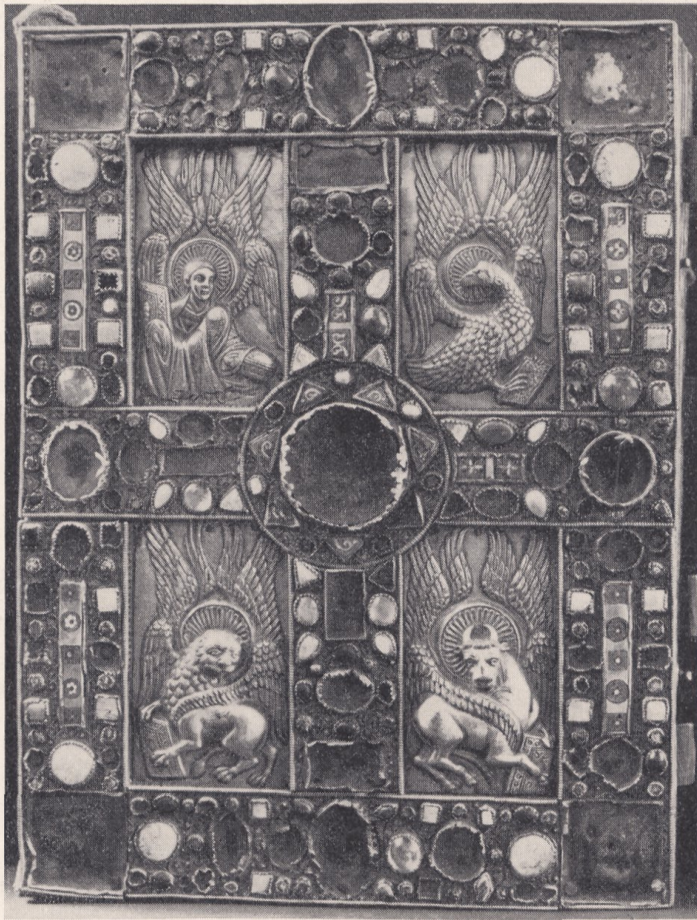


Abb. 11.

Evangelistaren-Einband mit Evangelistensymbolen. Spätes 11. Jahrhundert.
Trier: Domschatz.

Evangelistaren, z. B. dem Evangelistaren des hl. Gozelin in Nancy³¹, dem Lebuinusevangelistaren im Erzbischöflichen Museum in Utrecht³² und einem Evangelistaren im Trierer Domschatz³³ (Abb. 11). Bei dem letzteren ist das Medaillon in der Mitte heute leer, doch zeigt uns die erhaltene Fassung, daß hier früher ein Stein gesessen hat. An dem Einband des Lebuinusevangelistaren in Utrecht hat sich dieser Stein erhalten, es ist ein mächtiger antiker Kameo in Kopfform, der hier ohne Zweifel Christus symbolisieren soll³⁴. Wir besitzen zahlreiche Beispiele dafür,

³¹ Abb. P. Metz, *Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik*, in Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes V*. Berlin (1932) 217.

³² Abb. É. Molinier, *L'orfèvrerie religieuse et civile*. Paris (1902) 155.

³³ Irsch, *Der Dom zu Trier*, a. a. O. 345f.

³⁴ Bei dem Evangelistaren des hl. Gozelin aus der Mitte des 10. Jahrhunderts ist ausnahmsweise die Madonna (in Form eines Email-Brustbildes) an die Stelle Christi getreten.

daß man gerade Christus im Mittelalter an Werken der Goldschmiedekunst symbolisch durch ein kostbares Schmuckstück, vor allem einen Edelstein, darstellte. In unserem Falle nahm man als Kostbarstes die Goldmünze Justinians und steigerte ihren Wert durch die besonders reiche Fassung. Es darf noch darauf hingewiesen werden, daß die Trierer Buchmalerei des späten 10. Jahrhunderts — und von ihr ausgehend bzw. angeregt die Buchmalerei von Echternach und Köln — in der ottonischen Zeit am stärksten Gebrauch gemacht hat von der dekorativen Verwendung des Rundbildes mit münzähnlicher Umschrift.

Der Goldschmied, der unter Verwendung eines fränkischen Schmuckstückes die Zierscheibe des Egbertschreins schuf, zeigt sich der künstlerischen Einstellung fränkisch-karolingischer Goldschmiedearbeiten so stark verbunden, daß wir den Ausfluß dieses Geistes, der sicherlich nicht nur an die Person des Künstlers gebunden, sondern zugleich in weiterem Sinne zeitbedingt war, auch sonst am Schrein und darüber hinaus an anderen Werken der Egbertwerkstatt erwarten müssen. Dies ist in der Tat ganz unverkennbar der Fall. Am Egbertschrein selbst sind es die beiden Schmalseiten (Taf. 8), die in ihrer Gesamtheit die gleiche Tendenz zeigen wie die Zierscheibe im einzelnen. Man hat wiederholt auf den Gegensatz hingewiesen, der in künstlerischer Hinsicht zwischen den Schmalseiten und den Langseiten besteht (s. Taf. 5). Während die Schmalseiten mit Schmuckformen mannigfaltigster Art dicht bedeckt sind, so daß auf der malerisch bewegten Fläche das Auge nicht zur Ruhe kommt, herrscht auf den Langseiten Klarheit der Disposition und sorgfältiges Ausgewogensein. Von dem hellen Grund des fast substanzlos erscheinenden Elfenbeins heben sich die Rahmen und die dekorativen Mittelstücke klar ab, wogegen auf den Schmalseiten die Füllungen mit ihren in sich nicht begrenzten Schmuckmotiven voll Spannung und Unruhe gegen die Randleisten drängen. Hierin schließen sich die Schmalseiten eng an fränkisch-karolingische Arbeiten an. Die Aufteilung der Stirnseite mit den beiden diagonalen Kreuzen aus Gold- und Perlenschnüren und der Verzierung der Mitte durch ein Medaillon (Taf. 8,1) entspricht völlig der Vorderseite des spätfränkischen Reliquienkästchens des Teuderigus im Schatz von Saint-Maurice d'Agaune³⁵. Auch am Knauf des Tassilokelches in Kremsmünster und an den Taschenreliquiaren von Enger und Monza treffen wir eine ähnliche Gliederung an mit Betonung der Schnittpunkte der Diagonalen. Ungewöhnlicher ist die Verzierung der Rückseite durch übereinander gestellte Reihen von Rundbögen, die wiederum durch Perlenschnüre gebildet werden (Taf. 8,2). Von frühkarolingischen Werken kommt der Rückseite des Egbertschreins in dieser Gliederung am nächsten ein auf Seeland gefundener Silberbecher im Nationalmuseum in Kopenhagen³⁶, dessen Wandung übereinander zwei Reihen von Rundbögen zeigt, die wechselnd gravierte Vögel, Palmetten und Sternrosetten umschließen und damit an die Tiere und Blattranken unter den Bögen des Egbertschreins erinnern. Der Becher ist keine

³⁵ Abb. Molinier, *L'orfèvrerie*, a.a.O. 24. — J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters II*. Handbuch der Kunstwissenschaft (1930) 41.

³⁶ E. H. Zimmermann, *Ein karolingischer Silberbecher aus Pettstadt in Franken*, *Anz. d. Germ. Nationalmus.* 1928/29, 128f. W. A. v. Jenny, *Keltische Metallarbeiten*. Berlin (1935) Taf. 52.

dänische, sondern eine angelsächsische Arbeit unter irischem Einfluß, führt uns also zu einer Quelle, auf die wir in unserer Untersuchung schon mehrfach stießen. Zeitlich zwischen dem Becher und dem Egbertschrein steht ein Reliquienkasten in der Kathedrale von Astorga³⁷, dessen Wandungen durch zwei Reihen von Rundbögen gegliedert werden, die unten figürliche Flachreliefs, oben solche von stilisierten Pflanzen enthalten. Die Verbindung mit frühkarolingischen Arbeiten (man vergleiche die figürliche Seite des Taschenreliquiars von Enger) und darüber hinaus mit fränkischen ist unverkennbar.

Beziehungen zur fränkischen Kunst zeigen überdies noch einige charakteristische Einzelheiten des Egbertschreins. Dies gilt einmal von den beiden knopfartigen Auflagen auf dem Schnittpunkt der Diagonalkreuze auf der Vorderseite des Schreins (Taf. 8, 1). Es sind runde Almandinscheiben, in die nach der Feststellung von Goldschmied Schwarzmann ein kleinerer Kreis eingeschliffen ist, der dann mit einem Goldstreifen gefüllt wurde. Diese Schmuckform erinnert an ähnliche Auflagen auf fränkischen Scheibenfibeln, bei denen der innere Kreis durchweg einen Almandin enthält, während der äußere zur farbigen Kontrastierung meist mit einer heute zerstörten weißen Paste ausgefüllt ist³⁸. Bei den Fibeln aus Kent sind diese kleinen Rundscheiben reicher gebildet (s. Abb. 3). Interessanter ist das zweite Motiv: die mit roten Glasstücken gefüllten Herzen. Außer am Andreastragaltar kommen diese Herzen noch an zwei anderen Arbeiten der Egbertwerkstatt vor, nämlich auf dem Einband des Echternacher Evangeliars in Gotha (Abb. 2) und auf dem Rahmen im Beuth-Schinkel-Museum in Berlin³⁹, der ehemals einen Bucheinband oder die Oberseite eines Tragaltars schmückte. An allen drei Werken treten die Herzen in Verbindung mit gefaßten Steinen und mit Filigranranken auf, mit denen sie zu kleinen Schmuckplättchen (so am Andreastragaltar und auf dem Einband des Echternacher Evangeliars) oder zu längeren Schmuckstreifen (am Rahmen im Beuth-Schinkel-Museum) zusammengefaßt sind. Ihre Verwendung ist eine rein malerisch-dekorative, wobei der bewegte Umriß der Herzform offenbar zur Beliebtheit dieses Motivs beigetragen hat.

Seine Übernahme aus der fränkisch-karolingischen Kunst ist deutlich zu verfolgen. Die almandingefüllten Herzen werden dem Abendland als Schmuckmotiv mit dem Beginn der Völkerwanderung durch die gotischen Stämme übermittelt. Auf dem berühmten in Pietroassa in Rumänien gefundenen Schatz eines Westgotenkönigs aus dem Ende des 4. Jahrhunderts treten sie in großem Umfange auf, finden sich aber auch auf zahlreichen anderen Arbeiten aus dem gleichen Kulturkreis, wie etwa der Parierstange eines vor wenigen Jahren in der Nähe von Altlußheim bei Mannheim gefundenen Schwertes aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts⁴⁰. Die Franken übernehmen auch dieses Motiv, wofür als Beispiel der Kelch und die Patene von Gourdon aus dem 6. Jahrhundert

³⁷ Abb. Molinier, *L'orfèvrerie*, a. a. O. 99.

³⁸ Beispiele bei Jenny-Volbach, *Germanischer Schmuck*, a. a. O. Taf. 29. 30. 31. 45.

³⁹ Eine gute Abbildung bei P. O. Rave, *Die Kunstsammlung Beuths*. ZDVfKw. 2, 1935, 484.

⁴⁰ Abb. *Germania* 20, 1936 Taf. 38. F. Garscha, *Das völkerwanderungszeitliche Fürstengrab von Altlußheim*.

genannt seien⁴¹. Wichtig für uns ist aber vor allem, daß das Herzmotiv in der gleichen Form, d. h. mit Almandin bzw. rotem Glas gefüllt, in der karolingischen Goldschmiedekunst auf fränkischem Boden weiterlebt. Das bedeutendste Zeugnis bildet die sogenannte Patene Karls des Kahlen im Louvre, eine mit breitem steinbesetztem Rand gefaßte orientalische Serpentschale⁴². Der ungefähr gleichzeitige Einband des Codex aureus in der Münchener Staatsbibliothek zeigt ganz ähnliche Bildungen. Die Verwendung des Motivs ist die gleiche wie in der Egbertwerkstatt; die roten Herzen sind zwischen gefaßten Edelsteinen malerisch eingestreut. Beide Denkmäler gehören der spätkarolingischen Reimser Kunst an, mit der die Werkstatt Egberts sich eng verbunden zeigt, so daß wir auch für das Herzmotiv Reims als Brücke zwischen der fränkischen und der ottonischen Trierer Kunst ansprechen dürfen⁴³. Zwei Reihen bandförmig aneinander gereihter Herzkästen, die ehemals vielleicht in irgendeiner Form gefüllt waren, zieren auch den Beschlag des wohl karolingischen sogenannten Petrusstabes im Kölner Domschatz⁴⁴, für dessen obere Hälfte Egbert die heute im Domschatz zu Limburg bewahrte kostbare Hülle anfertigen ließ. In der ottonischen Zeit treten die roten Herzen nur in der Egbertwerkstatt auf, für diese aber sind sie geradezu charakteristisch, wie die Wiederholung auf drei Werken zeigt. Überdies finden wir herzförmige Bildungen in der gleichen Werkstatt auch im Email und im Filigran in größerem Umfange verwendet als an anderen ottonischen Arbeiten. Das Herzmotiv macht damit die Verbindung der Egbertwerkstatt mit der fränkisch-karolingischen Kunst besonders augenfällig.

Die Zierscheibe von der Rückseite des Egbertschreins besaß ursprünglich auf der Stirnseite eine Art Gegenstück, von dem sich nur die Randfassung erhalten hat (Taf. 8,1). Der kreisrunde, fast eineinhalb Zentimeter tiefe Hohlraum im Innern des kräftig vorspringenden Rahmens ist heute durch eine einfache gravierte Platte verschlossen. Ehemals muß hier — auf der Vorderseite! — ein besonders kostbares Schmuckstück gesessen haben, wahrscheinlich ein geschnittener antiker Stein in der Art der Kameen vom Aachener Lotharkreuz und vom Einband der Adahandschrift in der Trierer Stadtbibliothek. Der erhaltene Rahmen ist sehr sorgfältig gearbeitet und reicher als die Umrahmung unserer Zierscheibe. Während letztere nur durch einen Perlenkranz gebildet wird, kommt auf der Vorderseite zu dem Perlenkranz noch ein Muster aus Filigrankreisen hinzu, das auf dem unteren Teil der Fassung liegt und dadurch allerdings kaum in Erscheinung tritt. Den eigentlichen festen Rahmen bildet ein über die Ebene der Perlen herausgehobener Kranz von rechteckigen Goldzellen mit Almandinen. Man hat gelegentlich auch diesen Rahmen als eine fränkische Arbeit angesprochen, was aber durch seine Form und die Verbindung

⁴¹ Abb. Jenny-Volbach, Germanischer Schmuck, a. a. O. Taf. 34.

⁴² M. Creutz, Kunstgeschichte der edlen Metalle. Stuttgart (1909) 92. M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst. Granulation 137f.

⁴³ Glasgefüllte Herzen zeigt auch der bereits genannte zwischen 866 und 910 entstandene Reliquienkasten in der Kathedrale von Astorga, dessen Beziehungen zur Kunst Ostfrankreichs auch in dieser Übereinstimmung sich aussprechen.

⁴⁴ F. Witte, Die Schatzkammer des Domes zu Köln. Augsburg (1927) Abb. 6.

mit anderen Schmuckformen völlig ausgeschlossen wird. Wohl aber müssen wir eine Anregung durch fränkische Arbeiten annehmen, wenn nicht auch hier eine Wiederverwendung fränkischer Almandine vorliegt. Das Zellenmosaik unseres Rahmens erhält eine besondere Note dadurch, daß es nicht nur nach oben, sondern auch nach der Außenseite offen liegt, wodurch die Befestigung der Einlagen sehr erschwert ist. Sie werden mehr von den Seiten her, durch die schmalen Goldstege, als durch die Unterlage gehalten. Eine gewisse Parallele hierzu bietet die bereits genannte Patene Karls des Kahlen im Louvre, deren Fassung als äußeren Abschluß einen Kranz aus halbkreisförmig gewölbten Almandinen zeigt, die in ähnlicher Form befestigt sind⁴⁵.

Die Verwendung des roten Glases am Egbertschrein ist mit den genannten Formen nicht erschöpft. Die aus Goldblech ausgeschnittenen Tiere und Ranken, die an den beiden Schmalseiten die bogenförmigen bzw. dreieckigen Felder füllen, sind mit Scheiben aus rotem Glas unterlegt. Wir haben also hier wieder, und zwar in einer den farbigen Eindruck der Schmalseiten beherrschenden Form, den warmen Zusammenklang von Gold und Rot, der für die fränkischen Almandinschmuckstücke so kennzeichnend ist. Als Unterlagen unter diesen Glasplättchen wie auch unter den Glasherzen sind keine gestanzten Goldbleche verwendet, sondern glatte Silberfolien, die inzwischen durch Oxydation vollkommen stumpf geworden sind. Das Glas ließ sich an den größeren Stücken unter den Goldtieren gut untersuchen. Es ist sehr dünn, zum Teil weniger als ein Millimeter stark, und zeigt auf der Oberfläche kleine Unebenheiten sowie in der Masse die charakteristischen Bläschen. Es erhebt sich die Frage, woher die Egbertwerkstatt dieses sorgfältig geschmolzene und zubereitete Glas hernahm, sowohl das rote wie das in geringerem Umfange verwendete grüne und blaue⁴⁶. Das ungefähr zur Zeit Egberts entstandene technische Handbuch des Theophilus, die berühmte *schedula diversarum artium*, beweist, daß man in den damaligen Glashütten farbiges Glas und darunter auch das besonders schwierige Purpurrot herzustellen verstand. Die Glashütten der ottonischen Zeit waren mit den großen klösterlichen Kunstzentren verbunden⁴⁷, und bei der Bedeutung Triers, und insbesondere des dortigen Maximin-Klosters, müssen wir in Trier unbedingt die Existenz einer Glashütte annehmen. Sie wird im übrigen auch durch eine spätere Überlieferung wahrscheinlich gemacht⁴⁸.

Die kunstvolle Verarbeitung von farbigem Glas in der Werkstatt Egberts, die für diese in so hohem Grade kennzeichnend ist, wird uns auch durch eine historische Nachricht bezeugt, die als Beweis für die überlegene Stellung der Trierer Goldschmiedekunst unter Egbert wiederholt herangezogen worden ist. Wir besitzen einen Brief des Erzbischofs Gerbert von Reims, des späteren Papstes Silvester II., an Egbert, worin er mitteilt, daß er ihm das Material zu einem näher vereinbarten Kunstwerk zuschicke, und rühmend bemerkt, daß

⁴⁵ Eine gute Detailabbildung bei Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst*. Granulation Fig. 241. Creutz, *Kunstgeschichte der edlen Metalle*, a. a. O. 93, verweist auf die Beziehung dieser Randbildung zu der der Chosroesschale in der Pariser Nationalbibliothek.

⁴⁶ Das letztere am Nagelreliquiar des Domschatzes.

⁴⁷ F. Rademacher, *Die deutschen Gläser des Mittelalters*. Berlin (1933) 22f.

⁴⁸ G. Kentenich, *Geschichte der Stadt Trier*. Trier (1915) 93.

Egberts große Begabung das geringfügige Material durch seinen Entwurf und durch Hinzufügung von Glasschmuck (*adjunctio vitri*) veredeln werde⁴⁹. Der Glasschmuck ist die einzige Technik, auf die in dem Briefe ausdrücklich Bezug genommen ist, ein Beweis für den Ruhm gerade dieser Arbeit. Man hat nun — ausgehend von der Erwägung, daß Gerbert nur etwas besonders Kostbares hervorheben würde, und daß Glas gegenüber dem in der Werkstatt Egberts zu hoher Vollendung entwickelten Email doch etwas sehr Unedles bedeute — vitrum hier meist mit Email übersetzt. Hierzu liegt jedoch kein triftiger Grund vor. Wir finden Email in jener Zeit nie als vitrum, sondern stets als electrum bezeichnet und werden gerade in dem Briefwechsel zwischen zwei so gebildeten und kunstverständigen Männern wie Gerbert und Egbert keine Unklarheit der technischen Bezeichnungen erwarten. Vor allem aber haben wir im Verlaufe unserer Untersuchung gesehen, daß die Verwendung der Glaseinlagen in der Werkstatt Egberts sowohl mit Bezug auf den Umfang wie die künstlerische Vollendung durchaus die Hervorhebung durch Gerbert rechtfertigt. Dies um so mehr, als die Einlegearbeit von buntem Glas im Gegensatz zur Emailarbeit damals in nennenswertem Umfange nur in der Trierer Werkstatt in Übung war.

Ausgehend von der bisher als fränkische Fibel angesprochenen Zierscheibe auf der Rückseite des Egbertschreins haben wir versucht, für eine wesentliche Seite der künstlerischen Erscheinung dieses Schreins die Fäden zu verfolgen, die von dem Werk des späten 10. Jahrhunderts zurückführen zur fränkisch-karolingischen Kunst. Es ging uns dabei nicht darum, „Abhängigkeiten“ festzustellen, sondern an einem der bedeutendsten Denkmäler der Zeit eine der Quellen aufzuzeigen, aus denen der ottonische Künstler Anregungen schöpfte für die Gestaltung seiner Aufgaben. Auf das Neue, Schöpferische kommt es hierbei natürlich in erster Linie an, doch ist es von größter Bedeutung für die Erkenntnis einer Kunstepoche, zu sehen, was sie an älterem Kunstgut übernimmt und wie das Übernommene von ihr verarbeitet wird.

Bei unserer Untersuchung stießen wir u. a. auf Reims. Für die gesamte ottonische Goldschmiedekunst ist der Einfluß des berühmten karolingischen Kunstzentrums in Reims von der größten Bedeutung. Von hier spinnen sich, vielfach überkreuzt, Fäden zu einer großen Anzahl der wichtigsten ottonischen Denkmäler. Trier stand zu Reims, vor allem in der Zeit Hinkmars, in regen literarischen Beziehungen⁵⁰, die sich zweifellos auch auf künstlerisches Gebiet auswirkten und vom 9. Jahrhundert fortlebten bis in die Zeit Egberts. Der Briefwechsel mit Gerbert bildet hierfür einen Beleg, zugleich ist er ein beredtes Zeugnis für die hervorragende Stellung Triers im späten 10. Jahrhundert, nachdem Reims in kirchenpolitischer wie in künstlerischer Hinsicht an Einfluß stark eingebüßt hatte. Welcher Art war nun der Einfluß von Reims auf die Goldschmiedewerkstatt Egberts? Reims (S. Denis) war Zentrum der spätkaro-

⁴⁹ *Destinato operi designatas mittimus species, admirabilem formam, et quae mentem et oculos pascit, frater efficit fratri, soror sorori. Exiguam materiam nostram, magnum ac celebre ingenium vestrum nobilem, cum adjunctio vitri, tum compositione artificis elegantis. Migne, Patrol. lat. tom. 137, col. 514. Epist. XXVII.*

⁵⁰ Vgl. H. V. Sauerland, Trierer Geschichtsquellen des 11. Jahrhunderts. Trier (1889) 61f.

lingischen Hofkunst, die eine Erneuerung der Kunst in klassischem Sinne anstrebte unter starker Anlehnung an östlich-byzantinische Vorbilder. Die heimische Überlieferung kam im wesentlichen nur insoweit zur Geltung, als sie der Befriedigung der ausgesprochenen Schmuck- und Materialfreude dienen konnte, die dem Abendland mit Byzanz gemein war. Reimser Einfluß zeigt sich demgemäß in der Egbertwerkstatt in entscheidender Form nur dort, wo eine mehr klassische Tendenz zur Geltung kommt, wie etwa bei den figürlichen Reliefs vom Einband des Echternacher Evangeliars und der Stabhülle in Limburg. Auf dem Gebiete, das wir verfolgten, konnte Reims Wesentliches nicht geben; denn diese Tradition war dort nicht lebendig. Wo wir hier die Vermittlung von Reims feststellen konnten, so bei dem Herzornament mit roter Einlage und vielleicht bei der Fassung des einstigen Schmuckstückes auf der Vorderseite des Schreins, handelt es sich um Einzelmotive, die in Reims lediglich als malerisch-dekorative Schmuckformen fortlebten.

Für die starke Verbindung der Egbertwerkstatt mit der germanischen Tradition bedeutete mehr als die Vermittlung von Reims und mehr als gelegentliche Anregungen, wie sie etwa durch das zur Zierscheibe umgearbeitete fränkische Schmuckstück gegeben waren, der Einfluß der angelsächsischen Kunst. Diese hatte in lebendiger, äußerst fruchtbarer Entwicklung die germanische Völkerwanderungskunst weitergeführt ohne den starken Einbruch südlicher Elemente, wie er die Kunst des Festlandes seit der karolingischen Zeit kennzeichnet. Bei letzterer können wir deutlich verfolgen, wie neben der vom Hofe heraufgeführten „klassizistischen“ Kunstrichtung die alte bodenständige Gestaltungsweise zäh fortlebt, und zwar vorwiegend dank dem ständigen Zustrom von Anregungen aus der angelsächsischen Kunst. Es ist daher von vornherein zu erwarten, daß dort, wo im 10. und 11. Jahrhundert die germanische Tradition besonders stark an die Oberfläche dringt, eine Verbindung mit der angelsächsischen Kunst vorliegt. Am Egbertschrein konnten wir auf solche Beziehungen mehrfach hinweisen, und zwar waren es nicht gleichzeitige, sondern ältere, karolingische und fränkische Zeugnisse der angelsächsischen bzw. angelsächsisch beeinflussten Kunst, auf die wir im einzelnen stießen. Gerade dieses Zurückgreifen auf die ältere englische Kunst erscheint nun neben den Beziehungen zur karolingischen Hofkunst und zu Byzanz für die Trierer Kunst der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts besonders charakteristisch. Carl Nordenfalk hat nachgewiesen⁵¹, daß der von Egbert als Abt von Mettlach berufene Leofsin für den von ihm dort errichteten Neubau einer Marienkapelle, die uns in dem sogenannten „Mettlacher Turm“ erhalten ist, sich eine Planzeichnung der Aachener Pfalzkapelle beschaffte, daß er aber bei der weitgehenden Umformung des Aachener Vorbildes sowie bei der Ausgestaltung der Einzelformen zurückgriff auf Vorbilder der englischen, wahrscheinlich northumbrischen Architektur des 7. bis 8. Jahrhunderts. Hier gehen also, genau wie am Egbertschrein, Anregungen der karolingischen Hofkunst zusammen mit solchen der angelsächsischen Kunst. Leofsin hat uns auch eine von ihm geschriebene Pascasiushandschrift (in der Pariser Nationalbibliothek) hinterlassen,

⁵¹ C. Nordenfalk, Abbas Leofsinus. Ein Beispiel englischen Einflusses in der ottonischen Kunst. *Acta Archaeologica* 4, 1933, 49f.

die — wie Nordenfalk feststellt — in ihrer Anlage und in ihrer Initialornamentik gleichfalls Einflüsse der nordenglischen Kunst des 7. bis 8. Jahrhunderts erkennen läßt. Seinen Lebensabend verbrachte Leofsin, der von Geburt Engländer war, in Echternach, nachdem Egbert ihn seiner Abtswürde in Mettlach entkleidet hatte. Gerade das mit Trier kulturell eng verbundene Echternach mit der Ruhestätte Willibrords war angelsächsischen Einflüssen von jeher besonders zugänglich (vgl. das Evangeliar Abb. 10). Wahrscheinlich werden sich in der frühottonischen Kunst des Trier-Echternacher Bezirkes solche Einflüsse noch in anderen Fällen nachweisen lassen. Für Trier selbst sei noch auf das Marktkreuz vom Jahre 958 verwiesen, das in seiner charakteristischen Form mit den ausgerundeten Ecken nur aus englischen Vorläufern zu erklären ist.

Trier hat an dem Aufstieg der deutschen Kunst, der in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts nach der politischen Festigung des Reiches mächtig einsetzt, bedeutenden Anteil. Die führende Persönlichkeit war Egbert, eine der ganz großen Gestalten in der deutschen Kunst der ottonischen Zeit. Egbert baute an fast allen Kirchen Triers, die er zudem mit Kunstwerken reich beschenkte; er ließ auf der Reichenau kostbare Handschriften malen, die der Ausgangspunkt wurden für die Trierische Buchmalerei. Seine rege Anteilnahme an der fruchtbaren Goldschmiedewerkstatt wird durch die ausdrückliche Bezeichnung mehrerer Werke mit seinem Namen wie durch den Briefwechsel mit Gerbert eindringlich belegt. Wie die gesamte ottonische, vor allem frühottonische Kunst, so zeigt sich auch die von Trier Anregungen der verschiedensten Art und Herkunft offen. Aber so weitgreifend diese jugendstarke Zeit Anregungen aufnahm, so selbstverständlich werden sie umgestaltet zu etwas im Grunde völlig Neuem, eben Ottonischem. Bei den Beziehungen des Egbertschreins zur fränkisch-karolingischen Goldschmiedekunst läßt sich dies deutlich erkennen. Die Feststellung, daß der Verfertiger dieses an Ziermotiven so reichen Werkes ein ihm vorliegendes fränkisches Schmuckstück nicht einfach verwendete, sondern ihm eine neue Gestalt gab, wobei er Eigenes hinzutat (Glaseinlage, Niello, Granulation) beleuchtet schlagartig die künstlerische Situation unter Egbert.

Photographien: Taf. 5. 6. 7 u. 8, 2 Trier, Landesmuseum (Photogr. Schindler). Taf. 8, 1 u. Abb. 11 Marburg, Kunsthistorisches Institut der Universität. Abb. 2 Herzogliche Anstalten für Kunst und Wissenschaft Gotha. Abb. 3 nach *Antiquity* 7, 1933. T. D. Kendrick Taf. IV; Abb. 6 nach Rosenberg, *Goldschmiedekunst: Zellenschmelz II* Fig. 68; Abb. 7 nach Rosenberg, *Goldschmiedekunst: Einführung* Fig. 128/29; Abb. 8 Bonn, Landesmuseum (Photogr. Steinle), Abb. 9 London, Brit. Museum. Das Klischee der Abb. 10 wurde entnommen aus N. Irsch, *Der Dom zu Trier [Kunstdenkmäler der Rheinprovinz]*. Düsseldorf (1931) Fig. 214.