

## Die Bekrönung des Egbertschreins

von

ANTJE KRUG

Zu den bedeutendsten Werken im Domschatz von Trier gehört ein reichverziertes Reliquiar, das nach seinem Inhalt als Andreastragaltar oder nach seinem Stifter als Egbertschrein bekannt ist (*Abb. 1*). In der Ausstellung und Gedenkschrift, die die Diözese Trier dem Bischof und Kunstschöpfer Egbert im Jahr 1993 zu seinem 1000. Todestag gewidmet hat, ist dieses Reliquiar kommentiert und die entsprechende Literatur verzeichnet worden<sup>1</sup>.

Die eigentümliche Wirkung dieses Werks beruht nicht zuletzt auf der Verbindung des klar geformten und reich verzierten Kastens, dem eigentlichen Reliquiar, mit dem vollplastisch gebildeten Fuß des hl. Andreas auf der Oberseite. Der natürlich geformte rechte Fuß ist von den edelsteinbesetzten Riemen der Sandale umspannt, in deren seitlichen Teilen zwei antike Gemmen gefaßt sind<sup>2</sup>. Die Sohle der Sandale ist jedoch nicht dargestellt, denn sie liegt *in natura* und als eine der hauptsächlichen Reliquien in dem Kasten darunter. Auf den Schmalseiten des rechteckigen Kastens sind drei weitere antike Gemmen gefaßt. Eine von ihnen befindet sich auf der Vorderseite unter der gotischen Zierscheibe in der Mitte<sup>3</sup>, die beiden anderen sind auf der Rückseite gefaßt und zwar auf den seitlichen Randleisten in den mittleren Goldfiligranplatten, zwischen den Emailplatten<sup>4</sup>. Oberhalb des Knöchels ist der Fuß wie mit dem Messer

<sup>1</sup> F. J. Ronig, Egbert. Erzbischof von Trier 977-993. *Trierer Zeitschrift*, Beiheft 18, Bd. 1 (Trier 1993) 36 f. Nr. 41 Taf. 146-159 (A. Weiner), im Folgenden zitiert als Weiner.

<sup>2</sup> Die antiken Gemmen am Egbertschrein sind pauschal erwähnt bei H. Westermann-Angerhausen, Überlegungen zum Trierer Egbertschrein. *Trierer Zeitschrift* 40/41, 1977/78, 211. Beide Gemmen aus grünem Praser, leicht konvex. Sehr einfach gearbeitete Darstellungen: 1) Stehende Jünglingsfigur, Merkur oder Bonus Eventus, und 2) Theseus, den Felsblock anhebend, unter dem die Paradeigmata seines Vaters, Sandalen und Schwert, verborgen liegen. 1. Jh. n. Chr. Weiner Taf. 158, nach Wilmowsky. Derartige kleinformatige Gemmen aus grünem, durchscheinendem Stein, Smaragd, Quarz, Chalcedon u. ä., waren in der frühen Kaiserzeit sehr beliebt. Sie zeigen zumeist bekannte Motive aus der kaiserzeitlichen Kunst griechischer Prägung, doch reicht ihre künstlerische Spannweite von sehr guten Arbeiten, vgl. die sog. Natter'sche Gemme, zuletzt G. Platz-Horster in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellungskatalog (Frankfurt a.M. 1990/91) 581 ff. Nr. 101 a-b, bis zur äußerst bescheidenen Werken, vgl. A. Krug, Römische Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Trier. *BerRGK* 76, 1995, 218 Nr. 89 Taf. 57. - A. Krug, Die antiken Gemmen am Armreliquiar des hl. Blasius in Braunschweig. In: *Der Welfenschatz und sein Umkreis*. J. Ehlers/D. Kötzsche (Mainz 1998) 98 ff.

<sup>3</sup> 3) Karneol, sehr blaß, opak und gelblich-braun, stark konvex. Jugendliche Theatermaske, spätes 1. Jh. v. Chr. Weiner Taf. 149; 158, nach Wilmowsky.

<sup>4</sup> Links 4) gelber Jaspis mit flacher Vorderseite. Löwe, ein Tier, Hirsch oder Antilope reißend. 2.-3. Jh. n. Chr. Weiner Taf. 148. - 5) Dunkelbrauner Sarder, flach, kopfstehend gefaßt. Hand, die zwei Palmzweige, zwei Ähren und eine Mohnkapsel als Zeichen der Prosperität umfaßt. Ein bildlicher Ausdruck der Abundantia, die von den befriedeten Verhältnissen, die auf die Zeit der Bürgerkriege in der späten römischen Republik folgen, erwartet wird. Spätes 1. Jh. v. Chr. Weiner Taf. 148; 158, nach Wilmowsky. Die Darstellungen auf der Abundantiagemme ist in dem Aquarell 'richtig', d. h. aufrecht gedreht worden.



Abb. 1 Egbertschrein. Trier, Domschatz

abgeschnitten. Die Endgültigkeit des chirurgisch wirkenden Abschlusses wird auch durch den reichen Schmuck betont, der auf der Oberseite ausgebreitet ist. Dicht unterhalb des oberen Randes verläuft der edelsteinbesetzte Knöchelriemen der Sandale, die Kante selbst ist durch einen gewinkelten Goldblechstreifen mit Perldrahträndern betont. Die Oberseite ist mit Goldfiligran und sechs Edelsteinen - darunter wieder eine antike Gemme<sup>5</sup> - in aufwendigen Schlaufenfassungen verziert. Der auffälligste Zierat jedoch ist ein leicht gestrecktes Sechseck in der Mitte, das durch ein zaunartig aufgestelltes Arkadenband aus Golddraht gebildet wird. Innerhalb seiner Umgrenzung war bis in jüngste Zeit nur das glatte Goldblech der Oberseite zu sehen (Abb. 2)<sup>6</sup>.

Wie viele derartige Kunstwerke ist auch der Egbertschrein nicht ganz unbeschädigt über die Zeitläufe gekommen, obwohl er insgesamt den farbenprächtigen Schmuck seiner Entstehungszeit größtenteils bewahrt hat. Für die Egbert-Ausstellung sind auch zunächst einzelne Teile wie die farbigen Emails, die Goldfiligranplatten mit Edel-

<sup>5</sup> Auf der Rückseite an der Spitze des Sechsecks 6) Nicolo, dunkelfarbig und mit wenig kontrastierenden Farbschichten, Schrägrand. Bukolische Szene: Sitzender Hirt im Fellmantel, einer Ziege zuschauend, die das Laub eines Baumes abfrißt. 1.-2. Jh. n. Chr. Weiner Taf. 151; 158, nach Wilmowsky. Die beiden anderen Gemmen auf dem Aquarell geben den Kameo und die Gemme vom Nagelreliquiar wieder, Weiner 39 f. Nr. 44 Taf. 168 c und d.

<sup>6</sup> H. Westermann-Angerhausen, Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbert-Werkstatt. Beiheft zu Trierer Zeitschrift 36, 1973, 50 mit Abb. 27, im Folgenden als Westermann-Angerhausen, Egbert-Werkstatt zitiert. - Weiner Taf. 151.



Abb. 2 Egbertschrein, Oberseite des Fußes. Trier, Domschatz.



Abb. 3 Wallfahrtsbild von 1655, Ausschnitt. Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.

steinen und das den Evangelistensymbolen als Hintergrund dienende helle Pergament gereinigt worden, so daß die ursprüngliche Leuchtkraft der Farben wieder erstrahlt. Der gegenwärtige Zustand - ein sechseckiger, leerer Arkadenzahn auf der Oberseite des Fußes - ist bereits durch die feinen Aquarelle des Domkapitulars Johann Nikolaus von Wilmsowsky aus der Mitte des 19. Jahrhunderts dokumentiert<sup>7</sup>. Sie überliefern wahrscheinlich den Erhaltungszustand, in dem das Reliquiar 1848 aus der Verwahrung des Fürsten von Metternich an den Dom zu Trier zurückgegeben wurde. Über das Aussehen des verschwundenen Zierats, der sich ehemals innerhalb des 'Zauns' befunden hat, gibt ein Wallfahrtsbild von 1655 Auskunft (Abb. 3). Der Stich gibt den Egbertschrein in kursorischer Weise wieder; die Elemente des Kastens und seiner Verzierungen sind aber zu erkennen, auch der Fuß selbst mit der viereckigen Platte aus wahrscheinlich antikem Millefioriglas davor und die edelsteinbesetzten Sandalenriemen. Auf der Oberseite des Fußes, aber ohne das zaunartige sechseckige Gehege, sind drei kauernde und anscheinend unbekleidete Figuren zu erkennen, die in der etwas naiven Wiedergabe durch den Kupferstecher neugierig auf den Betrachter zu blicken scheinen. In der bisherigen Literatur wird erwogen, hier kleine Statuetten oder einen antiken Kameo von beträcht-

<sup>7</sup> Wiener Taf. 157.

licher Größe zu erkennen, der zur besseren Sichtbarkeit und zum Verständnis der Darstellung in die Senkrechte geklappt ist<sup>8</sup>. Die aufrechte Haltung, die verschattete mittlere Figur, die sich hinter den beiden anderen befindet, und die angedeutete Rundung des Knöchelabschnitts dahinter geben aber den Figürchen Räumlichkeit und Plastizität, sie sind offensichtlich als freistehende kleine Figuren zu verstehen<sup>9</sup>.

Die Restaurierungsarbeiten am Egbertschrein sind nach der Ausstellung von 1993 fortgesetzt worden. Bei der Abnahme des Goldblechs auf der Oberseite des Fußes wurde innerhalb des Arkadenzauns eine in den Holzkern eingearbeitete Grube von annähernd gleicher Größe und Form freigelegt, die etwa 2-3 mm in die Tiefe geht; sie war vorher von dem Goldblech überdeckt, das von Nägeln in kleinen halbkreisförmigen Ösen an der Innenseite der Einfassung festgehalten wurde. Dadurch wurden die Reste einer glatten Bandfassung, die auf drei Seiten an der Oberkante des 'Zauns' deutlich erhalten sind, besser verständlich; die als Arkadenzaun gestaltete Fassung war dafür gedacht, einen sechseckigen, flachen Gegenstand aufzunehmen<sup>10</sup>. Das Naheliegende ist eine Bergkristallscheibe, quer aus einem regelmäßigen hexagonalen Kristall geschnitten, welche die Vertiefung darunter, die wohl eine Reliquie enthielt, schützte und abdeckte<sup>11</sup>. Die Inschrift auf der Oberseite des Kasten nennt, außer der Sandale des hl. Andreas, noch einen Kreuzesnagel, Barthaare Petri, ein Stück der Kette, mit der er in Rom gefesselt war, und weitere nicht genauer bezeichnete Reliquien in ebendemselben Kasten. Derartige durchsichtige Deckel und auch ganze Reliquienbehälter aus Bergkristall sind bei mittelalterlichen Reliquiaren außerordentlich häufig.

Damit lassen sich für den Zierat der Oberseite des Fußes auf dem Egbertschrein zwei unterschiedliche Stadien festhalten. Das erste wird durch die sechseckige Arkadenfassung angezeigt, die nach ihrer Verwandtschaft mit anderen Arbeiten der Egbertwerkstatt in die Entstehungszeit des Reliquiars, das 10. Jahrhundert zu datieren ist<sup>12</sup>. Sie enthielt, wohl als Schauglas für eine Reliquie, einen gleichfalls sechseckigen Bergkristalldeckel. Zu unbekannter Zeit, aber vor 1655 wurden dieser und die Reliquie entfernt, die flache Höhlung mit Goldblech geschlossen und die drei kleinen Figuren daraufgesetzt, die das zweite Stadium anzeigen. Diese verschwanden ebenfalls zu unbekannter Zeit, aber nach 1655 und vor 1848.

An dieser im gesamten Reliquiar hervorgehobenen Stelle muß man ein nach mittelalterlichen Maßstäben herausragendes Stück erwarten, wie auch Westermann-An-

<sup>8</sup> Weiner 36 Kat. Nr. 41. - Westermann-Angerhausen, Egbert-Werkstatt 23, besonders aber in ihrer Studie: Spolie und Umfeld in Egberts Trier. Zeitschrift für Kunstgeschichte 50, 1987, 312 f., im folgenden als 'Spolie' zitiert, betont ebenfalls den plastischen Charakter der Figuren, doch schließt sie einen in die Höhe projizierten Kameo nicht ganz aus.

<sup>9</sup> So auch Westermann-Angerhausen, Egbert-Werkstatt 23.

<sup>10</sup> Auf diese Spuren und die Konsequenzen, die sie für das Aussehen der Verzierung haben, machte vor allem auch Goldschmiedemeister Hans Alof, Trier, aufmerksam, der die Restaurierungen am Egbertschrein durchgeführt hat. Ich danke ihm herzlich für die Mitteilung seiner Beobachtungen und die äußerst förderliche Diskussion vor dem Original.

<sup>11</sup> Es kommen auch andere hexagonale Kristalle in Betracht wie Amethyst, Rauchquarz oder auch Beryll, doch ist Bergkristall, wie H. Alof vorschlägt, das Wahrscheinliche. Zu den verschiedenen weiteren Reliquien, die das Reliquiar enthielt, s. Weiner 36 Nr. 41.

<sup>12</sup> Westermann-Angerhausen, Egbert-Werkstatt 50 ff.; 73 ff. - Westermann-Angerhausen, Spolie 306 ff. und briefliche Mitteilung. Sie mußte seinerzeit davon ausgehen, daß die glatte Abdeckung den ursprünglichen Zustand darstellte; die Ausnehmung darunter kam erst später zutage.

gerhausen<sup>13</sup> vorschlägt, „ein antiker Steinschnitt, eine Schachfigur aus Halbedelstein, ein Metallguß?“. Allerdings kann man ausschließen, daß es sich um einen Kameo gehandelt hat. Antike Kameen haben unter den Zimelien eine besondere, geradezu außerordentliche Wertschätzung genossen. Mittelalterliche oder frühneuzeitliche Darstellungen ignorieren die Farbdifferenz zwischen den hellen und dunklen Schichten, die die Mehrzahl der antiken und auch mittelalterlichen Kameen charakterisieren. Als Beispiele seien der Kameo von St. Albans genannt, der im 13. Jahrhundert in der Geschichte der Abtei von Matthew von Paris abgebildet ist<sup>14</sup>, oder die Verlustmeldung des Ptolemäerkameos vom Dreikönigenschrein in Köln nach dem Diebstahl von 1574<sup>15</sup>. In beiden Fällen geben die Zeichnungen den gesamten Umriß des Kameos wieder, wenn auch im Fall des Ptolemäerkameos nur mit einer zittrigen Linie am unteren Rand. Darin unterscheidet sich die geschlossene Form dieser beiden Kameen von dem offenen Umriß der drei Figuren, die durch Schattierung und Überschneidung deutlich perspektivisch angelegt sind. Die drei puttohaften Figuren finden überdies als Motiv keine Parallele unter antiken oder mittelalterlichen Kameen, ebensowenig der sechseckige Umriß, der durch die Arkadenfassung vorgegeben ist; eine sechs- oder achteckige Form ist in der Antike zwar bei Ringsteinen der mittleren und späteren Kaiserzeit nicht selten, für größere Kameen aber geradezu unüblich. Ebenso unüblich ist im Mittelalter das Zurechtschleifen eines fragmentierten Kameos in so drastischer Form, da die Fassung eher auf Bruchstellen Rücksicht nimmt und diese sorgfältig umzirkelt<sup>16</sup>, oder das Fragment schonend begradigt und abrundet<sup>17</sup>. Man wird daher das Wallfahrtsbild in seiner bescheidenen Qualität wörtlich nehmen müssen insofern, als zu dieser Zeit der Fuß auf dem Egbertschrein mit drei kleinen Figuren auffällig geschmückt war.

Angesichts der Wertschätzung, die die antiken Relikte besonders in Form von Gemmen und Kameen genossen, wird man auch hier davon ausgehen müssen, daß zum Schmuck des Reliquiars wie auch als Ersatz für die verschwundene Reliquie Stücke von verehrungswürdigem Alter ihren Platz einnehmen sollten, eben antike Skulpturen. Bereits die reichliche Verwendung antiker Gemmen an diesem Reliquiar, die zudem mit einer gewissen Überlegung in den Schmuck hineingesetzt sind<sup>18</sup>, weist

<sup>13</sup> Westermann-Angershausen, Spolie 312 f.

<sup>14</sup> Th. Wright, On antiquarian excavations and researches in the Middle Ages. *Archaeologia* 30, 1844, 441 ff. Abb. S. 444. - M. Henig/T.A. Heslop, The Great Cameo of St. Albans. *Journal British Archaeological Association* 139, 1986, 148 ff.

<sup>15</sup> J. Hoster, Der Wiener Ptolemäerkameo - einst am Kölner Dreikönigenschrein. In: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*. Festschrift K. H. Usener (Marburg 1967) 55 ff. - *Ornamenta Ecclesiae*. Ausstellungskatalog Köln 1985, Bd. 2, 185 E 10. - Ch. Riebesell, Die Sammlung des Kardinals Alessandro Farnese. Ein „studio“ für Künstler und Gelehrte (Weinheim 1989) 118. - E. Zwierlein-Diehl, Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreins. *Studien zum Kölner Dom* 5. Die großen Reliquienschreine des Mittelalters I 1 (Köln 1998) 50 ff. Abb. 26; 27.

<sup>16</sup> Vgl. etwa den Kameo auf dem unteren Kreuzarm des Kreuzes mit den Senkschmelzen in Essen: A. Pothmann, *Die Schatzkammer des Essener Münsters* (München-Zürich 1988) Abb. S. 13, oder den claudischen Kameo in dem Fürspan in der Kathedrale von Aosta: G. C. Sciolla, *Aosta. Musei, Gallerie e Meraviglie d'Italia* (1974) 65 Abb. 208.

<sup>17</sup> Vgl. den Kameo im Vortragekreuz von Beromünster: H.-J. Heuser, *Oberrhein. Goldschmiedekunst im Hochmittelalter* (Berlin 1974) Nr. 127 Abb. 686-691, oder den Kameo im seitlichen Kreuzarm des Mathildenkreuzes in Essen: Pothmann (Anm. 16) Abb. S. 14.

<sup>18</sup> Auch Westermann-Angershausen, Spolie 310 betont, daß die antiken Gemmen „absichtsvoll plaziert“ sind, wenn auch ohne sonderliche Beachtung ihres Bildinhalts.

in dieselbe Richtung. Der von der Arkadenfassung umschriebene Raum ist mit einer Längsausdehnung von 4,3 cm jedoch so klein, daß die drei Figuren nur wenige Zentimeter groß gewesen sein können. Trotz des 'Gedränges auf dem Gipfelplateau', das auch noch das barocke Wallfahrtsbild vermitteln kann, sind der ursprüngliche Edelsteinschmuck und die Arkadenfassung selbst beibehalten worden und nicht, wie im Fall der spätgotischen goldenen Schmuckscheibe auf der Vorderseite, neu angefertigt worden; das läßt vermuten, daß dieser Wechsel in der Ausstattung nicht allzu spät, vielleicht sogar bald nach der Entstehungszeit stattgefunden hat. Plastische Edelsteinarbeiten in Miniaturformat aus der Antike sind nicht selten, doch kommen als Material auch Elfenbein oder Bernstein in Frage. Letztere sind durch Ausgrabungen, darunter in den Vesuvstädten Pompeji und Herculaneum ausreichend belegt<sup>19</sup>, doch haben sie wegen ihres weniger haltbaren Materials in der mittelalterlichen Kunst nicht dieselbe weite Verbreitung gefunden wie die Arbeiten aus Edelstein. Sicher genossen sie als Zeugnisse der Antikentradition dieselbe Wertschätzung, wie die Verwendung antiker Beinschnitzereien am Ambo Heinrichs II. in Aachen zeigt, oder das sehr zerstörte Elfenbeinköpfchen, das wie eine antike Gemme in der Umrandung des buchförmigen Reliquiars aus dem Welfenschatz eingefügt ist<sup>20</sup>, und vor allem die intensive Wiederverwendung antiker Elfenbeindiptychen. Wenig wahrscheinlich ist in diesem Zusammenhang das in der Antike vielgebrauchte Material für Skulpturen, Marmor. Dieser war durch seine kristalline Struktur für Miniaturarbeiten zu grob, gleichzeitig durch das Meißeln bruchgefährdet, wie die Seltenheit von Miniaturskulpturen oder Reliefringen aus Marmor zeigt<sup>21</sup>.

Unter den Skulpturen aus Edelstein waren einige wegen ihres kostbaren Materials, ihrer bemerkenswerten Größe und wohl auch künstlerischen Qualität berühmt und wurden literarisch erwähnt. Plinius d.Ä. (n.h. 37, 108. 118) nennt als Beispiele für solche Prunkstücke eine Statue aus Topas der Arsinoe II. (gest. 270 v.Chr.), Schwester und Gemahlin des Königs Ptolemaios II., die 4 Ellen groß war, eine Sarapisstatue aus 'Smaragdus' von 9 Ellen Größe und eine Panzerstatuette des Kaisers Nero aus einer 'Capnias' genannten Jaspisart von 16 Zoll Höhe. Eine Vorstellung von ihrer Qualität kann ein Männergesicht aus Chalcedon in den Sammlungen des Vatikans geben<sup>22</sup>, das zu einer größeren Statuette gehören muß, die vielleicht aus unterschiedlichen Steinarten zusammengesetzt war. Die Züge lassen an Ptolemaios II. selbst denken. Daneben gab es kleinformatige Statuetten, die den gleichfalls eher kleinen aber qualitätsvollen Statuetten aus Silber, Bronze, Elfenbein und anderem kostbaren Material entsprachen.

<sup>19</sup> R. Siviero, *Gli ori e le ambre del Museo Nazionale di Napoli* (Florenz 1954) bes. Nr. 563 ff. Taf. 261-274, mit Kleinskulpturen. - *Die Römer am Rhein*. Ausstellungskatalog Köln 1967, F 40 ff., Skulpturen und Messergriffe aus Bernstein und Bein.

<sup>20</sup> P. M. de Winter, *Der Welfenschatz* (Hannover 1986) Abb. S. 27. - Ch. T. Little, *Again the Cleveland Book-shaped Reliquary*. In: *Der Welfenschatz und sein Umkreis*. Hrsg. J. Ehlers/D. Kötzsche (Mainz 1998) 77 ff. Siehe auch C. R. Morey, *Gli oggetti di avorio e di osso*. *Catalogo del Museo Sacro* 1 (Città Vaticana 1936) Taf. 1-3.

<sup>21</sup> Vgl. die Ringe aus Marmor hellenistischer Zeit: P. Denis, *A Ptolemaic Marble Finger Ring in the Royal Ontario Museum*. *Archäologischer Anzeiger*, 1984, 569 ff.

<sup>22</sup> F. Fremersdorf, *Antikes, islamisches und mittelalterliches Glas, sowie kleinere Arbeiten aus Stein, Gagat und verwandten Stoffen in den Vatikan*. *Sammlungen Roms. Catalogo del Museo sacro* 5 (Città Vaticana 1975) Nr. 996 Taf. 73. - A. Krug, *Die 'Kauernde Aphrodite' in Kristall*. *J. Paul Getty Museum Journal* 10, 1982, 151.

Beispiele dafür sind die Statuette der 'Kauernden Aphrodite' aus Bergkristall<sup>23</sup> oder die Chalcedonstatuette eine Nike-Victoria<sup>24</sup>, Statuentypen, die auch in anderem Material, und gleichfalls in verkleinertem Format, in der Antike sehr verbreitet waren. Vergleichbar, aber von geringerer Qualität sind zwei Heraklesstatuetten, die eine mit dem nemeischen Löwen, aus Athen<sup>25</sup>, und die andere mit dem erymanthischen Eber<sup>26</sup>, beide aus Bergkristall. Nicht wenige Porträtköpfchen, die auf neuzeitliche Büsten aus Edelmetall oder anderem Stein montiert sind, zeigen, daß es in der römischen Kaiserzeit eine Anzahl von kleinformatigen Porträtbüsten aus kostbarem Material gegeben hat, die besonders im Kaiserkult Verwendung fanden<sup>27</sup>. Viele der Edelsteinskulpturen waren jedoch unselbständige Bilder, figürlich gestaltete Griffe für Messer<sup>28</sup>, Fächer und ähnliche Geräte, oder *Imagines clipeatae*, Porträtbüsten, die Phalerae, Feldzeichen, vielleicht auch Anhänger, Fibeln und Beschläge schmückten. Eine der schönsten dieser Skulpturen, die Chalcedonstatuette einer verschleierten Frau aus dem römischen Kammergrab von Köln-Weiden, ist ein Fächergriff<sup>29</sup>. Besonders bei Statuetten aus diesem Bereich ist eine Aufstellung schwierig, da sie nicht als selbständig stehende Figur sondern als Teil eines Geräts gearbeitet sind. Waren zudem die Spuren der früheren Verwendung abgebrochen, dann ließen sie sich nahezu beliebig orientieren. In ihrer merkwürdigen Stellung zwischen Skulpturen, Geräteteilen, Glyptik und nachantiken Kompositwerken entziehen sich solche Arbeiten einer Einordnung in die gängigen Kategorien, so daß immer wieder beachtenswerte Stücke auftauchen, die einer neuen Betrachtung wert sind.

Das Wallfahrtsbild von 1655 läßt immerhin erkennen, daß es sich in diesem Fall nicht um Köpfe oder Büsten, sondern um vollständige, sitzende oder hockende Figuren handelt. Allem Anschein nach sind sie unbekleidet, und sie haben auch keinen auffallenden Haarschopf. Unter den kleinformatigen Edelsteinskulpturen, und auf diese konzentrieren sich nach dem Gesagten die Überlegungen, wecken drei kleine Chalcedonfigürchen in Wien die Aufmerksamkeit: die 'Herme' eines Knaben im Mantel<sup>30</sup>,

<sup>23</sup> A. Krug, Die 'Kauernde Aphrodite' in Kristall. J. Paul Getty Museum Journal 10, 1982, 145 ff. Abb. 3-5, Höhe 8,5 cm.

<sup>24</sup> New York, Metropolitan Museum of Art. G. M. A. Richter, Catalogue of Engraved Gems. Greek, Etruscan and Roman (Roma 1956) Nr. 622 Taf. 69, ohne Kopf, H. 7,3 cm.

<sup>25</sup> F. Brommer, Athenische Mitteilungen 87, 1972, 289 ff. Taf. 100,1-2, Größe 4,5 cm.

<sup>26</sup> Baltimore, Walters Art Gallery, Krug, (Anm. 23) 151 Abb. 9, H. 7,5 cm.

<sup>27</sup> B. Schneider, Studien zu den kleinformatigen Kaiserportraits von den Anfängen bis ins dritte Jahrhundert (München 1976) 99 ff. - H. Jucker, Trajanstudien. Jahrbuch Berliner Museen 26, 1984, 17 ff.

<sup>28</sup> Messergriff aus Achat in Form einer Pantherprotome aus einem reichen Grab in Köln-Lindenthal: P. LaBaume/E. Nuber, Das Achatgefäß von Köln. Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 12, 1971, 80 ff. 93 Taf. 14,1. - Ähnlich, aber einfacher ist der Messergriff in Gestalt eines liegenden Hundes am Marienschrein in Aachen.

<sup>29</sup> Berlin, Antikensammlung FG 11363. F. Fremersdorf, Das Römergrab in Weiden bei Köln (Köln 1957) 51 f. Taf. 62-64. - Die Römer am Rhein. Ausstellungskatalog Köln 1967, 315 Nr. F 24. - J. Deckers/P. Noeke, Die römische Grabkammer in Köln-Weiden (Neuss 1980) 18 Abb. 19. - E. Zwierlein-Diehl, Die Chalcedonstatuette aus der römischen Grabkammer in Köln-Weiden. Jahrbuch Berliner Museen 27, 1985, 17 ff. Abb. 1-12; sie bezweifelt die Verwendung als Griff, doch zeigen die erwähnten Skulpturen aus Bein oder Bernstein, daß auch sperrige Motive oder Götterfiguren für derartige Luxusgeräte benutzt wurden, für die eine ergonomisch richtige Gestaltung wohl an letzter Stelle der wünschenswerten Eigenschaften gestanden hat.

<sup>30</sup> Inv.-Nr. AS X 8. F. Eichler/E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum (Wien 1927) 91 Nr. 116 Abb. 41, H. 6,3 cm. - Musei Franciani Descriptio 2 (Leipzig 1781) 93 Nr. 48. Vgl. auch die kleine Herme aus Chalcedon mit einem Jünglingskopf, falls es nicht ein neuzeitliches Petschaft ist, 91 Nr. 117 Abb. 42, Höhe 8 cm, und die Heraklesherme in: Le Gemme Farnese, hrsg. C. Gasparri (Neapel 1994) 59 Abb. 80 Nr. 475, ohne Kopf, Höhe 11,5 cm.



Abb. 4 Herme eines Knaben, Chalcedon. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 5 Statuette eines Knaben, Chalcedon. Wien, Kunsthistorisches Museum.





Abb. 6 Statuette eines Liegenden, Chalcedon. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Haar ist in einem Scheitelzopf geflochten, eine für griechische Kinder, oder kindliche Götter wie Eros, charakteristische Haartracht<sup>34</sup>, so daß er einen griechischen Knaben darstellt. Das sitzende Knäbchen (Abb. 5 a-c) hat rundliche Kinderformen mit kurzen Gliedern, alt genug um sitzen, aber noch nicht laufen zu können. Es dreht den Kopf anstrengt nach hinten, um etwas am Boden - ein kleines Tier? - zu betrachten. Die abrupte Bewegung steht anderen Kinderbildern des Hellenismus wie dem 'Knaben mit der Fuchsgans'<sup>35</sup> oder dem Knaben mit dem Delphin, der als Brunnenfigur diente<sup>36</sup>, oder den Darstellungen von Kleinkindern auf den attischen Choenkannen nahe<sup>37</sup>. Die dicht am Kopf liegenden Haare sind in kurze, strähnige Locken geschnitten. Die

d. h. die Unterschenkel mit den Füßen der pfeilerartig wirkenden Gestalt sind nicht erhalten; ein sitzendes nacktes Knäbchen<sup>31</sup> und ein gelagerter Knabe<sup>32</sup>. Diese und andere Arbeiten wurden 1808 aus der Sammlung Hess übernommen; diese enthielt wiederum die Sammlung von Joseph de France, der unter Maria Theresia Generaldirektor von deren gesamten kaiserlich-königlichen Schatz-, Kunstkammern und Galerien in Wien war<sup>33</sup>. Die Herkunft ist unbekannt. Nach dem 1781 erschienenen, aber unbedeutenden Katalog des *Museum Francianum* haben sie sich zu der Zeit bereits in dieser Sammlung befunden. Die drei Figuren zeigen eine eher einfache Arbeit; die neuzeitlichen Sockelungen lassen nicht erkennen, ob sie ursprünglich ebenfalls als Griffe o. ä. dienten. Der stehende Knabe (Abb. 4 a-c) ist ganz in seinen Mantel, das Himation gehüllt. Das

<sup>31</sup> Inv.Nr. AS X 21. Eichler-Kris 92 Nr. 118 Abb. 43, Höhe 2,7 cm. - Musei Franciani (Anm. 30) 45 Nr. 394.

<sup>32</sup> Inv.Nr. AS X 20. Eichler-Kris 92 Nr. 119 Abb. 44, Länge 4 cm. - Musei Franciani a.O. 45 Nr. 393.

<sup>33</sup> Musei Franciani (Anm. 30) 16; 17; bes. 21.

<sup>34</sup> Zum Scheitelzopf s. A. Krug, Antike Gemmen an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten im Kunstgewerbemuseum Berlin. *Jahrbuch Berliner Museen* 37, 1995, 109 f. Nr. 10.

<sup>35</sup> H. Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst* (Mainz 1984) 261 Abb. 110.

<sup>36</sup> a. Pompeji, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, hrsg. A. Donati. Katalog Ausst. Rimini 1998, Nr. 150.

<sup>37</sup> H. Rühfel, *Kinderleben im klassischen Athen* (Mainz 1984) 141 Abb. 79; 145 Abb. 82 rechts.



Abb. 7 Bekrönung des Egbertschreins, Rekonstruktion.

dem gläubigen Pilger und dem Reliquiar als eine realistische Wiedergabe. Der Versuch, die drei kleinen Chalcedonskulpturen in Wien in der Art des Egbertschreins zu gruppieren, ergibt ein Bild, das dem Wallfahrtsbild überraschend nahekommt (Abb. 7). Die Unterschiede im Detail sind zwar unübersehbar, aber es liegt ja auch kein Grund zu der Annahme vor, daß es sich hier um die verschwundenen Figuren vom Egbertschrein handelt. Aber wir dürfen annehmen, daß sehr ähnliche kleine Skulpturen, wahrscheinlich antiker Herkunft und aus Edelstein, zu dieser sprechenden Gruppe versammelt worden sind. Eng zusammengesetzt und von dem goldenen Arkadenzäun festgehalten, sind sie vielleicht auch ohne eine festere Verankerung für eine Weile am Ort geblieben.

Welche Bedeutung die drei Figürchen zu ihrer Zeit hatten, muß offenbleiben. Der Wechsel von einer flachen Bergkristallscheibe als Reliquierschauglas zu einer plastischen Figurengruppe war jedoch so drastisch und eingreifend, daß er kaum ohne ein inhaltliches Konzept zu verstehen ist. Kleine antike Skulpturen aus Edelstein, oder Bein, kommen seltener in mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten vor, vergleicht man es mit der geradezu überschwenglichen Verwendung von Gemmen und Kameen. Dort, wo sie verwendet werden, sind sie aber zugleich in ihrer plastischen Körperlichkeit in die Komposition einbezogen worden. So ist der qualitätsvolle und auch sehr plastische Medusenkameo mit seinen blickenden Augen in das Gesicht des „Goldenen David“ in Basel umgedeutet worden<sup>38</sup>, und das wohl weibliche Köpfchen

halb liegende Figur schließlich (Abb. 6) hat ebenfalls kindliche Formen mit kurzen Beinen, aber längeres, strähniges Haar, das mit einer einzelnen Locke in die Stirn hängt. Alle drei folgen hellenistischen Vorbildern und gehören trotz ihrer recht groben Arbeit in die römische Kaiserzeit.

In ihrem Erscheinungsbild kommen sie den Figürchen auf dem Egbertschrein erstaunlich nahe, wenn man die flüchtige, aber auf das Wesentliche reduzierte Wiedergabe auf dem Wallfahrtsbild in Betracht zieht; die kauernde Haltung, die haarlos wirkenden Köpfe und die Nacktheit der beiden vorderen lassen sich wiederfinden. Daß auf dem Bild alle drei aufmerksam dem Betrachter entgegenblicken, ist eher ein Ausdruck der Beziehung zwischen

<sup>38</sup> H. Ch. Ackermann, Das goldene Davidsbild. Basler Kostbarkeiten 2 (Basel 1981) 10. - Zwierlein-Diehl, Dreikönigenschrein (Anm. 15) 70 ff. zur Interpretatio christiana antiker Gemmen generell, Abb. 34 und 35 der Goldene David und das Herimankreuz.

aus Lapislazuli am Herimankreuz in das Christushaupt<sup>39</sup>. Noch deutlicher ist dies beim Kantorstab aus der Sainte Chapelle zu sehen<sup>40</sup>. Hier ist das Fragment einer Kaiserstatuette aus Chalcedon, die an die Beschreibung der Nerostatnette aus 'Capnias' gemahnt, direkt als die bewegte Figur des irdischen oder himmlischen Triumphators eingefügt worden, der in den Händen Dornenkrone und Kreuz hält. In diesem Sinne muß auch den drei als Bekrönung des Egbertschreins versammelten Gestalten „eine mitgefundene oder erworbene Sinngebung“<sup>41</sup> unterlegt worden sein, die über die bloße Wertschätzung als antike Zimelie hinausging. Der archäologische Hintergrund jedenfalls und das überlieferte antike Material stützen eine Rekonstruktion des verlorenen Zierats in dieser Form.

#### Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Bistum Trier, Amt für Kirchliche Denkmalpflege, RH 95/2.  
 Abb. 2 Rheinisches Landesmuseum Trier, ME 73.24/57. Foto H. Thörnig.  
 Abb. 3 Bistum Trier, Amt für Kirchliche Denkmalpflege.  
 Abb. 4-7 Kunsthistorisches Museum Wien, Photoarchiv.

Anschrift der Verfasserin: *Deutsches Archäologisches Institut, Podbielskiallee 69-71, 14195 Berlin*

<sup>39</sup> Köln, Diözesanmuseum. *Ornamenta Ecclesiae* Bd. 1. Ausstellungskatalog Köln 1985, 158 B 9. - Das Reich der Salier. Ausstellungskatalog Speyer 1992, 429 ff. - E. Zwierlein-Diehl, Das Lapislazuli-Köpfchen am Herimankreuz. In: Kotinos. Festschrift E. Simon (Mainz 1992) 386 ff.

<sup>40</sup> Paris, Cabinet des Médailles, E. Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1897) Nr. 309 Taf. 36. - *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V.* Ausstellungskatalog Paris 1981-82, Nr. 204. - *Le trésor de Saint-Denis.* Ausstellungskatalog Paris 1991, 268 f. Abb. 5.

<sup>41</sup> Westermann-Angerhausen, *Spolie* 312. Ob in den nahezu nackten Figuren Christus und die Apostel Andreas und Petrus zu sehen sind, wie N. Irsch, *Der Dom zu Trier. Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier* 1,1. *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* Bd. 13,1 (Düsseldorf 1931) 332, vorschlägt, sei dahingestellt.