

*Die Pala d'Oro in neuer Sicht**

Sucht man nach den Voraussetzungen und Ursachen für den unbestreitbaren Aufschwung, den die Erforschung der Geschichte des Zellenschmelzes im allgemeinen und die des byzantinischen im besonderen etwa seit Ende des Zweiten Weltkrieges genommen hat, so ist unter diesen die methodisch richtungweisende Tätigkeit von Marc Rosenberg¹⁾ wohl an erster Stelle zu nennen. Der eher archäologisch-ikonographischen Betrachtungsweise eines J. Labarte, E. Molinier, F. Bock und Kondakov u. a. gegenüber war Rosenberg der erste, der diese delikate Kunstgattung mit spezifisch kunsthistorischen, d. h. stilgeschichtlichen Methoden behandelte. Andererseits hat er ebenfalls als erster unter den Kunsthistorikern — an J. Schulz²⁾ anknüpfend — den technischen Fragen jene Bedeutung beigemessen, welche diesen wegen der besonderen Beschaffenheit dieser Kunstübung in gesteigertem Maße zukommt. Ihm haben wir u. a. das wirksame Hilfsmittel der Stegzeichnung zu verdanken, welche die stilistische Einordnung der einzelnen Denkmäler und damit die Aufstellung einer relativen Chronologie zum ersten Mal auf eine konkrete und solide Basis zu stellen half.

In der gleichen Richtung wirkten sich dann weitere, ebenfalls vornehmlich technische Fortschritte aus. So die allgemeine Anwendung und qualitative Verbesserung von Farbdiaspositiven für Forschungszwecke sowie die farbphotographische Wiedergabe von Emailarbeiten im Druck zur Abklärung des Farbcharakters, dem bei der Datierung hier besondere Bedeutung zukommt. Weiter die mikrochemische Analyse der Goldfeinheit, die zum ersten Male zum Vergleich der Glieder der Konstantinos Monomachos-Krone im ungarischen Nationalmuseum in Budapest mit der ikonographisch identischen Einzelplatte im Viktoria and Albert Museum in London angewendet wurde und zur Abklärung der Echtheitsfrage im Falle der letztgenannten nicht unwesentlich beitrug³⁾. Als erfreuliches Symptom der Zusammenarbeit aufeinander angewiesener historischer Wissenschaften darf schließlich auch die Einbeziehung der Inschriften

* Il Tesoro di San Marco, Opera diretta da H. R. Hahnloser. La Pala d'oro. Testi di W. F. VOLBACH, A. PERTUSI, B. BISCHOFF, H. R. HAHNLOSER, G. FIOCCO. Sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini. Firenze, Sansoni 1965. XV S., 2 Doppeltf., 145 S., 85 meist farbige Tf. Lit. 45 000.—.

1) Genannt sei hier nur sein Hauptwerk: Zellenschmelz I—III, Frankfurt a./M. 1921—1922.

2) Der byzantinische Zellenschmelz, Frankfurt a./M. 1890.

3) Bei M. BÁRÁNY-OBERSCHALL, Konstantinos Monomachos császár koronája. Arch. Hung. XXII (Budapest 1937), 47, vgl. 39 ff.

für die Zeitbestimmung von Emails angesehen werden, wobei Gy. Moravcsik mit der Untersuchung der Inschriften der byzantinischen Zellschmelze der Heiligen Krone Ungarns ⁴⁾ und der Konstantinos Monomachos-Krone ⁵⁾ in vorbildlicher Weise den Anfang gemacht hat.

Die aufgezählten Fortschritte und Errungenschaften der neueren Emailforschung erscheinen nun — mit der einzigen Ausnahme der mikrochemischen Analyse — in der neuen, durch die Fondazione Giorgio Cini in Venedig veranlaßten grundlegenden Bearbeitung der Pala d'oro (Abb. 4) in hohem Grade verwirklicht. Alle 187 Emailtafeln und -medaillons auf der Pala sind farbig reproduziert, wobei neben der etwas matten und öligen Wiedergabe des Goldgrundes (Demus) höchstens die Farbnuancen bei einigen kleineren Medaillons am oberen Teil und am Rahmen ⁶⁾ und vor allem die ungleich große Wiedergabe praktisch gleichgroßer Tafeln ⁷⁾ beanstandet werden könnten. Bei insgesamt 18 Textabbildungen werden nicht nur die drei wichtigsten Stilgruppen, sondern auch einige der kleinen Schmelze, die aus verschiedenen Zeiten und Werkstätten herrühren, in sorgfältigen und getreuen Stegzeichnungen vorgeführt. Daß mikrochemische Untersuchungen, die sicher auch im Falle der Pala — insbesondere bei den Platten der Kaiserin und des Dogen — zu schlüssigen Ergebnissen hätten führen können, nicht vorgenommen worden sind, ist zwar zu bedauern, doch sicher nicht den Bearbeitern und der Fondazione Cini zur Last zu legen.

Für die Bearbeitung der Fragenkomplexe, welche ein so vielschichtiges Kunstwerk wie die Pala der Forschung stellt, konnte eine Reihe von bestausgewiesenen Spezialisten gewonnen werden: für die Zellschmelze F. W. Volbach, für die gotische Goldschmiedearbeit H. R. Hahnloser, für die griechischen Inschriften A. Pertusi und für die lateinischen B. Bischoff, während die Würdigung der Pala Feriale des Paolo Veneziano G. Fiocco, dem Direktor des kunsthistorischen Instituts der Fondazione Giorgio Cini, zugeteilt wurde.

Die Arbeit Volbachs, »Gli smalti della Pala d'oro« (S. 1—71), ist im wesentlichen ein Katalogwerk aus der Feder eines weitblickenden und hochoberfahrenen Kunsthistorikers. Seine Absicht, durch Beschreibung und Einordnung der Gruppen und Einzelstücke eine zuverlässige Grundlage für die weitere Erforschung der Pala zu bieten, dagegen bei der Beantwortung der heiß umstrittenen Grundfragen der Entstehung der Teile und des Ganzen möglichst große Vorsicht, ja bewußte Zurückhaltung walten zu lassen, ist unverkennbar. Bei der Bearbeitung seines Katalogs konnte sich Volbach neben den älteren Arbeiten ähnlicher Zielsetzung (Veludo, Durand) auch auf neuere Versuche, so vor allem auf die gediegenen Dissertationen von W. Bucher ⁸⁾ und J. de

4) A magyar szent korona görög feliratai (Die griechischen Inschriften der Hl. Krone Ungarns), *Ertekezések a Nyelv- és Széptudományi Osztály köréből* [Ung. Akad. d. Wiss. Abh. d. Phil. Kl. XXV/5.]. 131—180 (mit franz. Zsfg.). Vgl. dazu O. TREITINGER, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee (Jena 1938) 203, Anm. 189.

5) Bei BÁRÁNY-OBERSCHALL a. a. O. (wie Anm. 3) 44—46.

6) Z. B. Nr. 87—90, 94—99, 103, 148—150 usw.

7) Z. B. Nr. 1 (Doge) von 17,8 x 11,5 ist größer wiedergegeben als Nr. 2 (Kaiserin) von 17,4 x 11,3 und noch wesentlich größer als Nr. 5 (Maria Orans) von 17,9 x 11,9 cm.

8) Die Zellschmelze der Pala d'Oro zu San Marco in Venedig, Diss. Breslau 1933.

Luigi-Pomorišac⁹⁾ stützen. Seine Leistung übertrifft freilich alle Vorarbeiten nicht nur an Präzision der Beschreibung, an Sicherheit und Reife des kunsthistorischen Urteils, sondern auch durch eine geradezu stupende Kenntnis der Denkmäler aus allen Bereichen der byzantinischen Klein- und Monumentalkunst sowie durch eine außerordentliche Vertrautheit mit der Fachliteratur: dies sind Vorzüge, die bei der Beschreibung und Einordnung eines jeden einzelnen Emails der Pala in überzeugender Weise in Erscheinung treten und auf die zukünftige Forschung in höchstem Grade fördernd wirken werden.

Besonders zu begrüßen ist die dem Katalog der kleinen byzantinischen Emails der Pala (S. 86–182) vorausgeschickte, erstmals aus kritischer Sicht erfolgte Zusammenstellung von Schmelzarbeiten, welche durch die Lebensdaten der abgebildeten historischen Persönlichkeiten genau oder durch andere konkrete Anhaltspunkte – wie etwa im Falle von Nr. 5 (Taf. LXII zuunterst) – annähernd zu datieren sind. Diese Liste bietet nun eine nicht zu unterschätzende Hilfe bei der zeitlichen Einordnung von historisch undatierbaren, aber mit den datierbaren stilistisch verwandten Stücken und ermöglicht damit eine gewisse Annäherung zwischen absoluter und relativer Chronologie.

Der aus zehn Denkmälern bestehenden Gruppe Volbachs – sie umfaßt freilich viel mehr Einzelstücke – sind zunächst zwei Ringe mit Emaildekoration, wenn auch von höchst einfacher Technik, beizufügen: 1) der Ring des im Jahre 1034 nach Konstantinopel gekommenen und dort um 1080 verstorbenen Juristen und Historikers Michael Attaleiates, 2) der Ring des Admirals Michael Stryphnos, den dieser anlässlich seiner Investitur durch Kaiser Alexios III. Angelos (1195–1203) erhielt. Beide befinden sich in der Dumbarton Oaks Collection und sind der Forschung eigentlich erst durch den 1965 erschienenen – für Volbach also nicht mehr zugänglichen – zweiten Band des Katalogs in der Bearbeitung von Marvin C. Ross¹⁰⁾ bekannt geworden. Wichtiger sind die zehn Zellschmelzmedaillons im Rahmenwerk der Gottesmutter-Ikone zu Freising¹¹⁾. Auf Grund der Lebensdaten der in der Inschrift erwähnten Persönlichkeit sind sie in die Zeit unmittelbar vor 1235 zu setzen. Datiert sind auch die provinziellen bzw. russo-byzantinischen Emails auf dem Deckel des Mstislav-Evangeliars zwischen 1103 und 1117.

In der kurzen Einleitung zum Katalog (S. 3–4) beschränkt sich Volbach vor allem auf die Interpretation der wichtigsten historischen Nachrichten zur Geschichte der Pala, auf die Aufzählung der Restaurierungen und Angabe der Zahl der Emails sowie Zahl und Art der verwendeten Edelsteine. Die in der Chronik des Johannes Diaconus

9) *Les émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'église de Saint-Marc à Venise*, Diss. Basel 1953, gedruckt Zürich 1966.

10) *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Bd. II, Nr. 156, 158, Taf. LXXII.

11) Katalog der Ausstellung »Byzantine Art« (Athen 1964) Nr. 214; CHR. WOLTERS, Beobachtungen am Freisinger Lukasbild, *Kunstchronik* 17 (1964) 85–91; J. DEÉR, Die Hl. Krone Ungarns (Denkschriften d. Phil.-hist. Kl. d. österr. Akad. d. Wiss., 91.) (Wien 1966) 169 und DERS., Die byzantinisierenden Zellschmelze der Linköping-Mitra und ihr Denkmalkreis. *Tortulae*, Festschrift J. Kollwitz, [Röm. Quartalschr., Supplementheft 30.] (1966) 59, Anm. 36, und oben, S. 245, in diesem Band.

zum Jahr 976 erwähnte Bestellung einer *tabula miro opere ex argento et auro* durch den Dogen Pietro I. Orseolo aus Konstantinopel¹²⁾ ist nicht auf die heutige Pala und ihre einzelnen Bestandteile zu beziehen — diese Ansicht haben zuletzt noch S. Bettini¹³⁾ und K. Wessel¹⁴⁾ vertreten —, sondern auf einen nicht mehr auf uns gekommenen Altaraufsatz mit getriebenen Figuren, wie derjenige aus Torcello oder Caorle aus jüngerer Zeit. Volbach weist mit Recht darauf hin, daß uns das Vorkommen von kleineren Emails auf dem oberen Teil der Pala aus dem 10. Jahrhundert — freilich neben späteren aus dem 11.–12. Jahrhundert — noch keineswegs zu ihrer Zurückführung auf die Orseolo-Pala von 976 berechtigt, da diese keinen stilistischen oder ikonographischen Zusammenhang untereinander aufweisen, der für eine solche gemeinsame Bestimmung sprechen könnte.

Den unteren Teil der heutigen Pala identifiziert Volbach auf Grund des Berichtes der Chronik des Dogen Andrea Dandolo (1343–1354) und der Inschriftentafeln (Nr. 3–4), die auf Veranlassung des genannten Dogen im Jahre 1345 ihren heutigen Platz auf der Pala (Abb. 4) erhielten, mit jener *tabula*, welche der Doge Ordelafo Falier (1102–1118) im Jahre 1105 in Konstantinopel anfertigen und auf den Hauptaltar von San Marco stellen ließ¹⁵⁾. In stilistischer Hinsicht unterscheidet er an dieser Pala von 1105 die Arbeiten zweier Hände oder Gruppen. Der ersteren Gruppe, deren Legenden mit Ausnahme der inschriftlosen Hetoimasia (Nr. 7) und der lateinisch schreibenden Dogen-Platte (Nr. 1) entweder griechisch sind oder von einer lateinisch schreibenden griechischen Hand herrühren, werden die Darstellung der Hetoimasia, des Pantokrator (Nr. 6), der Maria Orans (Nr. 5), einer Kaiserin Eirene (Nr. 2), des Dogen Ordelafo Falier (Nr. 1), dazu die der zwölf Erzengel (Nr. 16–27), der zwölf Apostel (Nr. 28–39) und auch der zwölf Propheten (Nr. 40–51) zugeordnet. Aus der Anwesenheit des Bildes der Kaiserin links von dem der Maria Orans schließt Volbach darauf, daß — nach einem weitverbreiteten und vielfach belegten ikonographischen Schema — auf der rechten Seite der Maria Orans einst das Bild eines Kaisers gestanden haben müsse, welches später entfernt und 1345 endgültig mit einer der beiden Inschriftentafeln ersetzt worden sei. Aus dem Vorhandensein des Bildnisses jenes Dogen Ordelafo Falier, den die Chronik des Andrea Dandolo und die Inschriftentafel (Nr. 3) als den Besteller der Pala bezeichnen, folgt wiederum, daß die Kaiserin Eirene eine Zeitgenossin des Dogen, d. h. die Eirene Dukas, war und daß daher auch das verlorene Kaiserbild niemand anderen als den Basileus Alexios I. Komnenos (1081–1118)

12) *Fonti per la Storia d'Italia: Cronache Veneziane antichissime I*, ed. G. Monticolo, (Roma 1890) 143.

13) *Le opere d'arte importate a Venezia durante le crociate*, in: *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204* [Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini] (Firenze 1965) 159–190.

14) *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert* (Recklinghausen 1967) 113 f.

15) *... tabulam auream gemmis et perlis mirifice Constantinopolim fabricatam... super eius altare deposuit* (Rerum Italicarum Scriptores NS XII/1, Bologna 1938–1958), ed. E. Pastorello, S. 225.

darstellen konnte¹⁶⁾. Aus dem gleichen Grunde kommt für das letzte Glied einer symmetrischen Fünfergruppe der Sohn des dargestellten Kaiserpaares, Johannes, der spätere Kaiser Johannes II. Komnenos (1118—1143), in Betracht. Alle aufgezählten Emails rühren von der Hand des byzantinischen Hauptmeisters her und vertreten nach der Ansicht Volbachs die gleiche Stilstufe wie die in der Zeit zwischen 1042 und 1050 datierten Glieder der Konstantinos Monomachos-Krone und mehr noch die byzantinischen Emailtafeln am horizontalen Reif der Heiligen Krone Ungarns, die zwischen 1074 und 1078¹⁷⁾ entstanden sind.

Eine zweite Gruppe innerhalb der Pala von 1105 bilden je zwei namenlose Engel und Tetramorphen (Nr. 8—9 und 10—11), die lateinisch beschrifteten Medaillons der vier Evangelisten (Nr. 12—15) um den Pantokrator sowie die insgesamt 27 quadratischen Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi (Nr. 52—62), der sechs heiligen Diakonen (Nr. 63—68) und zehn Szenen aus der Legende des heiligen Markus (Nr. 69—78). Technisch und stilistisch gehören die genannten Emails der zweiten Gruppe der gleichen Zeit an wie die Werke des Hauptmeisters, weisen aber zugleich Unterschiede sowohl in der Haarbildung wie auch im Faltenstil und in der Farbgebung auf. Volbach sieht aber darin nur individuelle Differenzen verschiedener Hände »benché si possa anche ammettere che l'opera sia stata portata a compimento a Venezia, poiché artisti veneziani collaborarono sicuramente alla sua esecuzione« (S. 3, zu Nr. 52—78), d. h. vor allem an allen quadratischen Tafeln. Trotz der Betonung des byzantinischen Stilcharakters auch dieser Emails nähert sich also Volbach nicht unerheblich jenem, vor allem freilich von italienischen Kunsthistorikern¹⁸⁾ vertretenen Standpunkt, der in den quadratischen Tafeln der unteren Pala Produkte venezianischer Kleinkunst erblicken will. Auch nach Volbach offenbart sich in der Farbgebung der Szenen aus der Markuslegende »chiaramente il gusto di un aiuto veneziano« (S. 33, zu Nr. 69—78). Der Unterschied in den Nuancen von Zeichnung und Farbe berechtige uns aber seines Erachtens noch keineswegs dazu, die Einheit der Werkstatt, aus der alle Emails der unteren Pala hervorgegangen seien, zu leugnen oder einen nennenswerten zeitlichen Abstand zwischen den beiden Gruppen anzunehmen — eine Ansicht, der sich auch M. C. Ross¹⁹⁾ und André Grabar²⁰⁾ angeschlossen haben, die aber — wie wir gleich sehen werden — bald darauf auf Widerspruch stieß.

16) Abwegig sind wegen dieser Gleichzeitigkeit deshalb alle Hypothesen, welche in der Kaiserin Eirene nicht die Gattin Alexios' I., sondern die Eirene-Piroska, die Gattin Johannes' II. Komnenos, erblicken wollen. Da die Platte der Kaiserin in die erste Gruppe der unteren Pala (Erzengel, Propheten, Apostel) gehört, kann so schon aus stilistischen Gründen nicht in die Zeit der zweiten Eirene datiert werden.

17) Wenn VOLBACH a. a. O. 3 und 44 diese Schmelze in die Zeit zwischen 1071—1078 (Regierungszeit Michaels VII. Dukas) setzt, so ist diese Zeitspanne unter Berücksichtigung des Regierungsantrittes König Gézas I. im Jahre 1074 auf 1074—1078 einzuengen.

18) So BETTINI (wie oben Anm. 13); G. LORENZONI, *La Pala d'oro di San Marco* (Forma e Colore), Firenze 1965; R. GALLO, *Il tesoro di San Marco e la sua storia* [Civiltà Veneziana. Saggi 16.] (Venezia-Roma, Fondazione Cini 1967) 157—191 (*La Pala d'oro*).

19) Katalog der Ausstellung »Byzantine Art«, (Athen 1964) 398.

20) *Cahiers Archéol.* 16 (1966) 237—239.

Wenn Volbach sich vornehmlich auf die Beschreibung und Einordnung der Hauptgruppen und der einzelnen Platten beschränkte und wichtige Fragen der Entstehung der Pala unbeantwortet ließ, so war das die Folge einer internen Arbeitsteilung unter den Mitarbeitern, die freilich keinen lückenlosen Zusammenhang zwischen den einzelnen Kapiteln gewährleisten konnte. Die Aufgabe, die erste Gestalt der Pala zu rekonstruieren und die damit zusammenhängenden stilistischen und ikonographischen Fragen zu behandeln, fiel zusätzlich noch H. R. Hahnloser zu, der sich mit dieser *crux interpretum* im 3. Kapitel des IV. Teiles, unter dem Titel »La decorazione della parte inferiore. L'opera del maestro principale 1343–1345, e la Pala del 1105« (S. 89–93, bes. S. 81 f. Anm. 1) auseinandersetzt. Hahnloser blieb ebenfalls die Beantwortung der Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der großen Tafeln des oberen Teiles der Pala vorbehalten (4. Kapitel des IV. Teiles: La decorazione della parte superiore. L'opera del Bonasegna, 1343–1345, e l'iconostasi del secolo XII, S. 94–101). Seine dort nur kurz ausgeführten Ansichten und Thesen hat er dann in seinem in der Festschrift für H. von Einem (Berlin 1965, S. 77–93, Taf. 12–18) erschienenen Aufsatz »Magistra Latinitas, Peritia Graeca« ausführlicher dargelegt und eingehender, als dies ihm im Gesamtwerk möglich war, begründet.

Vor allem die neuen Thesen Hahnlosers über die Entstehung der Pala, insbesondere des unteren Teiles, haben O. Demus, den hochverdienten Forscher auf dem Gebiet der Bau- und Mosaikkunst Venedigs, veranlaßt, zum gegenwärtigen Stand der Pala-Forschung erneut Stellung zu nehmen (Zur Pala d'oro, in: Jahrb. d. österr. byz. Ges. 16 [1967] 263–279). Die genannten Arbeiten von Hahnloser und Demus haben der Erforschung der Pala derart entscheidende Impulse gegeben, daß ihre Einbeziehung in die Besprechung jener Teile des großen Pala-Werkes der Fondazione Cini, welche überhaupt in das Fachgebiet der B. Z. gehören, als unumgänglich erscheint, während andere Arbeiten zu Einzelfragen nur zur Beleuchtung ihrer Methode an bestimmten Stellen dieses tour d'horizon berücksichtigt werden können²¹⁾.

Wegen ihrer besonderen Erkenntnismöglichkeiten offenbart sich der Fortschritt in allen historischen Disziplinen in der Übereinstimmung der Ansichten der maßgebenden Forscher, zumindest in den Hauptfragen eines lange umstrittenen, von widersprechenden Ansichten und divergierenden Ausgangspositionen belasteten Problems. Zu seiner großen Freude sieht nun Referent eine solche concordantia discordantium opinionum eben in den Stellungnahmen Volbachs, Hahnlosers und Demus' auch dann sich allmählich abzeichnen, wenn einstweilen noch keine vollständige Übereinstimmung in allen strittigen Punkten erreicht werden konnte.

Hahnloser übernimmt von Volbach die Unterscheidung von zwei Stilgruppen auf dem unteren Teil der Pala, sieht aber in den Emails der zweiten Gruppe — im Gegensatz zu Volbach — nicht mehr die Hände venezianischer Gehilfen des byzantinischen Hauptmeisters tätig, sondern schreibt diese Schmelze ebenfalls byzantinischen Künstlern zu, aber aus einer anderen Werkstatt als derjenigen, aus der die Platten der ersten Gruppe hervorgegangen sind. Neben dem Unterschied in Stil, aber auch in Sprache

21) Siehe unten Anm. 43, 56, 85.

und Duktus der Beschriftung weist er in eindringlicher und überzeugender Analyse Mißverständnisse nach, aus Verlegenheit und Unkenntnis des lokalen Legendenstoffes erfolgte Entlehnungen aus anderen und fremden ikonographischen Zusammenhängen, vor allem bei den Szenen aus der Markuslegende, die einem venezianischen Emailleur bei der Darstellung eines heimatlichen Themas kaum hätten unterlaufen können²²). Eine Bestätigung dieser kunstgeschichtlichen Wahrnehmungen sieht Hahnloser in der epigraphischen Feststellung von B. Bischoff (S. 78), daß mehrere Inschriften des Emails »siano state compiute da artisti non latini, dunque greci, e forse su modelli che, come si deduce dalle legature e dalle abbreviazioni, erano stati preparati in precedenza da mano latina. Si può anche pensare a greci adusati al latino«. Auf Grund seiner vornehmlich ikonographischen Argumente führt Hahnloser den Unterschied des Stils zwischen der ersten und der zweiten Gruppe »auf einen Unterbruch der Arbeit zurück, demzufolge das Programm der Pala verändert wurde« (Magistra Latinitas S. 90). Der Unterbruch bedeutet aber für Hahnloser zugleich auch einen viel größeren zeitlichen Abstand, als die von Volbach angenommene »portata a compimento a Venezia«.

Danach hätten der ersten Gruppe, die zugleich auch zeitlich die erste Phase in der Entstehung der Pala bedeute, die folgenden Platten angehört: »i tre registri con le dodici figure delle due chiudende laterali e, al centro, in basso la Theotokos affiancata da Irene e da Alessio I Comneno . . ., in mezzo la Maestà (inquadrata forse dai simboli dei quattro Evangelisti) e in alto l'Etimasia (accompagnata da cherubini e serafini, eliminati prima del 1102)« (S. 81, Anm. 1): also eine typisch byzantinische Pala in horizontaler Anordnung. Nach Hahnlosers Vermutung (Magistra Latinitas S. 80 f.) eine Schenkung Kaiser Alexios' I. aus dem gleichen Jahre 1082, in welchem er zur Belohnung der Hilfe, die ihm die Venezianer im Normannenkrieg leisteten²³), in einem Chrysobullos Logos²⁴) der Lagunenstadt Handelsprivilegien, der Markuskirche Geldzahlungen und dem Dogen Domenico Silvio (1071–1084) den Hofitel eines Protosebastes gewährte.

Diese erste Pala — ein kaiserliches Geschenk — sei dann später, und zwar vor 1102, weitgehend erweitert worden mit den zwei namenlosen Engeln (Nr. 8–9) und Tetramorphen (Nr. 10–11), welche die Hetoimasia flankieren, mit den Medaillonbildnissen der vier Evangelisten (Nr. 12–15) um den Pantokrator, vor allem aber mit allen 27 quadratischen Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi (Nr. 52–62), den Bildnissen der heiligen Diakone (Nr. 63–68) und mit der Legende des heiligen Markus

22) Magistra Latinitas a. a. O. 86–91.

23) H. KRETSCHMAYR, Geschichte von Venedig I (Gotha 1905), 161–181; A. PERTUSI, Venezia e Bisanzio nel secolo XI, in: La Venezia del Mille [Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione G. Cini], (Firenze 1965) 117–160.

24) DÖLGER, Reg. 1081: vgl. C. NEUMANN, Über die urkundlichen Quellen zur Geschichte der byzantinisch-venezianischen Beziehungen, vornehmlich im Zeitalter der Komnenen, B. Z. 1 (1892) 366–378; W. HEINEMEYER, Verträge zwischen dem oströmischen Reich und italienischen Städten, Archiv. f. Diplomatik 3 (1957) 79–161. Neuestens datiert E. FRANCES, Alexis Comnène et les privilèges octroyés à Venise, Byzantinoslavica 29 (1968) 17–23, statt 1082 auf 1084, als Venedig mit Erfolg in den byzantinisch-normannischen Krieg eingriff und auf ein so umfangreiches Privileg Anspruch erheben konnte. Vgl. H.-G. BECK, B. Z. 61 (1968) 420.

(Nr. 69–78). Auch die ursprüngliche Dreiergruppe, bestehend aus Maria Orans, Kaiser und Kaiserin, mußte wegen der Einschlebung der namenlosen Engel, der Tetramorphen und der Evangelisten mit zwei ungefähr gleichgroßen Tafeln ergänzt werden. Die eine von diesen war sicher ein Dogenbild, aber nicht das noch heute vorhandene des Ordelafo Falier (1102–1118), das Hahnloser vornehmlich aus technischen Überlegungen als eine in die zweite Phase der Pala überhaupt nicht passende Zutat aus der Amtszeit des Dogen Ordelafo Falier beurteilt, der das Bild seines Vorgängers Vitale Michiel (1096–1102) mit dem eigenen ersetzt habe und durch diese Usurpation vor der Nachwelt in die Stellung des Stifters der Pala gerückt sei. Durch die genannten Ergänzungen, vor allem durch die Einschlebung zweier seitlicher Achsen, wurde das ursprüngliche Antependium von byzantinisch-horizontaler Reihenordnung zu einem westlich-romanischen Altaraufsatz von vertikaler Anordnung umgewandelt und als solcher von Ordelafo Falier auf den Hauptaltar von San Marco gestellt.

O. Demus hat dann in seiner ausführlichen Besprechung des Pala d'Oro-Werkes der Rekonstruktion Hahnlosers in einigen sehr wesentlichen Punkten zugestimmt und anerkannt, daß »seine Erklärung der verschiedenen Anomalien . . . die beste und überzeugendste« sei (S. 269) und daß »Hahnlosers Erklärungsversuch der ikonographischen Anomalien und der stilistischen Diskrepanzen innerhalb der unteren, der eigentlichen Pala . . . manches für sich« habe; »die Analyse der Planänderung bzw. Ergänzung scheint diese Differenzen am besten zu erklären« (S. 272). Die zweite Hauptfrage, bei der erfreulicherweise ebenfalls eine Übereinstimmung zwischen den Ansichten dieser beiden zuständigen Kenner der Materie registriert werden kann, ist die Beurteilung der Herkunft der zweiten Stilgruppe. Demus hat — über die vorwiegend ikonographische Beweisführung Hahnlosers nicht unwesentlich hinausgehend — für die Entstehung dieser Emails in Byzanz selbst Stellung genommen und ihren Stil, den er mit der zutreffenden Etikette »Chevronstil« versieht, in die »gerade rasante« »Entwicklung der byzantinischen Figuralkunst vor und um 1110 eingeordnet« (S. 271). Für eine venezianische Zuweisung, selbst in jener gemäßigten Form, wie sie Volbach vertreten hat, sieht er in Ermangelung eines entsprechenden Vergleichsmaterials keine Möglichkeit.

Folglich bleiben Meinungsverschiedenheiten zwischen Hahnloser und Demus nur noch in den folgenden drei Fragen um den unteren Teil der Pala bestehen:

1. Demus zweifelt daran, daß die Erweiterung der Pala »erfolgt sei, um aus dem ursprünglich als Antependium geplanten Bildwerk einen Altaraufsatz zu machen, aus einem Paliotto eine Pala« (S. 269).

2. Er meint, die Differenzen zwischen der ersten und der zweiten Gruppe würden »kaum zeitlich erklärt werden können« (S. 271); » . . . die Voraussetzung einer größeren zeitlichen Diskrepanz ist dabei nicht notwendig, es genügt die Annahme, daß man sich für die Ergänzungen an eine andere, vielleicht modernere Werkstatt wandte« (S. 272).

3. »Am wenigsten überzeugend« erscheint Demus »Hahnlosers Einführung einer dritten Phase« (S. 272), d. h. die Hypothese der nachträglichen Ersetzung eines älteren Dogenbildes durch das des Ordelafo Falier, und zwar durch diesen Dogen selbst.

Was die erste Meinungsverschiedenheit — Umbildung eines Paliotto zu einer Pala — betrifft, so will Referent in dieser Frage keine eigene Position beziehen, und zwar

schon deshalb nicht, weil die Diskussion darüber voraussichtlich noch fortgesetzt wird. Dagegen möchte er nicht unterlassen, auf einige Antependien-Kompositionen hinzuweisen, die seines Wissens in die bisherige Erörterung nicht einbezogen worden sind und die zur Klärung der Programm-Fragen vielleicht beitragen könnten: 1) Die Arca Santa in der Kathedrale von Oviedo (Taf. 55, 1), gestiftet von König Alfonso VI. von Kastilien und seiner Schwester Urraca im Jahre 1075: ²⁵⁾ in der Mitte Christus in einer von Engeln getragenen Mandorla, links und rechts davon in zwei Zonen die 12 Apostel unter Arkaden; 2) der marmorne Altarvorsatz in der Kirche San Pietro in Consavia in Asti, Ende 12., Anfang 13. Jahrhundert ²⁶⁾ (Taf. 55, 2): Christus in einer vierpaßförmigen Mandorla und in den Zwickelfeldern mit Evangelistensymbolen, links und rechts in zwei Zonen je zwei Heilige unter Arkaden; 3) Antependium in Goldstickerei im Domschatz von Anagni um 1300, Stiftung Bonifaz' VIII ²⁷⁾. (Taf. 56): zwei Arkadenreihen, oben in der Mitte die thronende Gottesmutter, flankiert auf beiden Seiten von je einem Engel, von den Apostelfürsten Petrus und Paulus sowie von vier Heiligen; unten in der zweiten Zone mit breiteren, mit denen des Oberteils der Pala vergleichbaren Arkaden, in der Mitte Kreuzigung, rechts Szenen aus dem Leben des Paulus, links aus dem des Petrus. Hahnloser kann sich allerdings auf den Wortlaut der Stelle (*super altare . . . deposuit*) der Chronik des Andrea Dandolo berufen, der er aber in bezug auf die wichtigste Angabe (Bestellung der Pala durch Falier im Jahre 1105) keinen Glauben schenken will. Demus dagegen ist der Meinung, »daß man die Aussage Dandolos in dieser Hinsicht nicht allzusehr belasten sollte« (S. 265), obwohl er die gleiche Chronik im allgemeinen für wohlunterrichtet und in bezug auf die Bestellung der Pala durch Falier im Jahre 1105 für glaubwürdig hält.

Bezüglich der zweiten Frage neige ich eher zum Standpunkt Hahnlosers, der für den Stilunterschied zwischen der ersten und der zweiten Gruppe einen Unterbruch, d. h. einen zeitlichen Abstand von ca. anderthalb bis zwei Jahrzehnten, annimmt und die Pala in ihrer ersten Gestalt und in dem oben beschriebenen Umfang für eine Schenkung des Kaisers Alexios I. Komnenos an die Venezianer unter den besonderen Umständen der Jahre um 1082 hält. Dafür würde meines Erachtens in stilistischer Hinsicht der altertümlichere Charakter der Emails der ersten Gruppe sprechen, die nach Volbach und zum Teil auch nach Demus (S. 271: Petrus thronend in der Szene der Bischofsweihe des heiligen Markus, Nr. 73) den byzantinischen Emails der Heiligen Krone Ungarns zwischen 1074 und 1077 sehr nahestehen. In ikonographischer Hinsicht fehlen dieser Gruppe oder Phase jegliche Darstellungen, auf Grund derer man auf eine venezianische Bestellung schließen könnte. Sehr einleuchtend ist m. E. der Hinweis auf die sinnwidrige und den strikten ikonographischen Normen der byzantinischen Kunst widersprechende Einschaltung von zwei namenlosen und »gewöhnlichen« Engeln vor den zwölf Erzengeln, an der Spitze mit den vier Ranghöchsten Gabriel, Michael, Raphael und Uriel, woraus Hahnloser m. E. mit Recht darauf schließt,

25) P. DE PALOL, Spanien vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik (München 1965) Abb. 74, S. 66 f., 165 (Literatur); vgl. auch die Engel auf der Silberplatte des Deckels: Abb. 76.

26) P. TOESCA, Storia dell'arte Italiana I (Torino 1927) 894, Anm. 29.

27) Restauri d'Arte in Italia 8 (1965) 116, Nr. XXII, Taf. 54-55.

daß der Meister, der die Ergänzung durchführte, »das ursprüngliche Programm nicht mehr kannte« und daß daher »der Wechsel der Hände mit einer Änderung, d. h. mit einer Erweiterung des Programms zusammenfiel« (Magistra Latinitas S. 86 und Pala d'oro S. 81, Anm. 1).

Der entscheidende Beweis für die ursprüngliche Bestimmung der ersten Emails auf dem unteren Teil der Pala als ein kaiserliches Geschenk ist aber erst ihre Ausstattung mit Kaiserbildern, welche als Gnadenerweise²⁸⁾ nur auf Geschenkobjekten an in- und ausländische Empfänger, nicht aber auf Werken der Kleinkunst am Platze waren und angebracht zu werden pflegten, welche von Untertanen und Ausländern — wenn auch mit kaiserlicher Erlaubnis — in den kaiserlichen Werkstätten des Zeuxippos bestellt worden sind. Der Geschenkcharakter der sog. Grotta della Vergine, der Votivkrone mit dem Bildnis Leons VI. (886—912), kann ebensowenig fraglich sein wie der jenes Objektes, von dem das Medaillon mit dem Porträt der Kaiserin Zoe (1028—1050) — beide im Markusschatz — einst abgenommen wurde. Die gleiche Bestimmung ist für die Konstantinos Monomachos-Krone im ungarischen Nationalmuseum anzunehmen. Von einem heute nicht mehr genau bestimmbareren Geschenk — jedoch kaum von einer Krone²⁹⁾ — Michaels VII. Dukas an König Géza von Ungarn stammen alle zehn byzantinischen Zellschmelztafeln am Reif der ungarischen Krone; und derselbe Zweck ist wohl auch im Falle der Platte mit der Darstellung der Heiratskrönung Michaels VII. Dukas und Marias von Alanien sowie anderer byzantinischer Emails, ebenfalls auf der Khakhulli-Ikone³⁰⁾, anzunehmen. Die Aussage der Denkmäler aus mittelbyzantinischer Zeit kann auch mit einem arabischen Bericht ergänzt werden, demzufolge der Kalif von Cordoba vom Kaiserhof ein silbernes Kästchen als Geschenk erhielt, dessen Deckel mit dem Goldemailbild Konstantins VII. Porphyrogenetos (944—959) geschmückt war³¹⁾. Die Zahl derartiger Beispiele ließe sich aus dem Bereich anderer Kunstgattungen seit spätrömischer Zeit nach Belieben vermehren. Es genügt neben der bekannten Largitionsschale aus Kertsch³²⁾ — wahrscheinlich ein Geschenk Konstantinos' II. an den bosporanischen König — auf jene mit Kaiserbild ausgestattete Alabasterschale hinzuweisen, die unlängst F. W. Deichmann³³⁾ aus dem Antikenmuseum in Khartum veröffentlicht und als kaiserliches Largitionsobjekt an einen nubischen Fürsten der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts erkannt hat.

Zur Begründung seiner diesbezüglichen These wies Hahnloser auf das enge Bündnisverhältnis zwischen Alexios I. und Venedig hin als den wahrscheinlichen politischen

28) R. DELBRUECK, *Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (1929) 61 f.; F. DÖLGER, *Die Kaiserurkunde der Byzantiner als Ausdruck ihrer politischen Anschauungen. Byzanz und die europäische Staatenwelt* (Ettal 1953) bes. 14; O. TREITINGER a. a. O. (wie Anm. 4) 194, 202; DEÉR, *Hl. Krone Ungarns* 86. Siehe auch die unten Anm. 33 angeführte Arbeit von F. W. DEICHMANN.

29) DEÉR, *Hl. Krone Ungarns* 72—80.

30) CHALVA AMIRANACHVILI, *Les émaux de Géorgie* (Paris 1962) 100—103.

31) Siehe die Belege bei DEÉR, *Hl. Krone* 86, Anm. 253.

32) ALICE BANCK, *Byzantine Art in the Collections of the USSR* (Leningrad-Moskau 1966), Nr. 1.

33) Eine alabasterne Largitionsschale aus Nubien, in: *Tortulae* (wie Anm. 11) 65—76; Zur Schale von Kertsch ebenda 71, Anm. 45 und 76, Anm. 65.

Hintergrund für die Schenkung der Pala in ihrer ersten Fassung, welches in den gemeinsamen antinormannischen Interessen der beiden Mächte begründet war (Magistra Latinitas, S. 80). Daß in der Diplomatie um die Gewinnung der Flottenhilfe Venedigs auch Geschenke des Kaisers eine wichtige Rolle gespielt haben, läßt sich aus der Alexias der Anna Komnene zur Stützung dieser Hypothese mehrfach belegen. Seine erste Gesandtschaft nach Venedig im Jahre 1081 machte nicht nur »Versprechungen«, sondern brachte auch »Geschenke«³⁴⁾, und nach ihrem ersten Seesieg über die normannische Flotte schickte er »zahlreiche Geschenke an den Dogen von Venedig und dessen Hauptleute«³⁵⁾; auch der Chrysobullos Logos von 1082 wurde zusammen mit Geschenken überreicht³⁶⁾. Wie gut ein solches heiliges Gerät wie die Pala unter den Geschenken zur Gewinnung von Verbündeten gegen die Normannen seinen Platz haben konnte, geht aus der Aufzählung der Anna Komnene von jenen Kostbarkeiten hervor, die ihr Vater durch seine Gesandten dem deutschen König Heinrich IV. mit dem gleichen politischen Zwecke überreichen ließ: u. a. ein goldenes und mit Perlen geschmücktes Enkolpion, ein goldenes Reliquiar mit den Überresten zahlreicher Heiligen, ein Sardonyxkelch usw.³⁷⁾. Ebenfalls mit großen Geschenken suchte Alexios später auch die Kreuzfahrerführer während ihres Aufenthaltes in Konstantinopel für Kaiser und Reich zu verpflichten³⁸⁾. Das gleiche Mittel wurde auch von seinen Nachfolgern, Johannes II. und Manuel I., ausgiebig praktiziert³⁹⁾.

Demgegenüber ist mir kein einziges Beispiel für die Schmückung von Objekten mit dem Kaiserbild bekannt, welche von Reichsuntertanen oder von Ausländern in der Hauptstadt bestellt und von diesen auch selbst bezahlt worden sind. So trägt die großartige und höchst kostspielige, vom Proedros Basileios gestiftete Staurothek von Limburg⁴⁰⁾, obwohl ihre Herkunft aus dem Zeuxippos mit Sicherheit anzunehmen ist und obwohl ihre Inschrift die Kaiser Konstantin VII. und seinen Sohn Romanos mit hohen Worten als Barbarenbesieger feiert, deren Bild trotzdem nicht. Auch die Beschreibung des goldenen, mit Edelsteinen und Emails geschmückten Altarvorsatzes, welchen Abt Desiderius 1071 für die Klosterkirche von Montecassino aus Konstantinopel auf eigene Kosten bestellte, bietet nicht den geringsten Anhaltspunkt für die Annahme, daß dieses Kunstwerk mit dem Bilde des Kaisers ausgestattet gewesen wäre, obwohl der Abt um dessen Unterstützung bat und sein Mittelsmann vom Basileus

34) Alexiade IV 2,2 ed. B. LEIB (Paris Coll. Budé 1967²) I 146; DÖLGER Reg. 1072.

35) Ebenda IV 2,3, Band I, 148.

36) Ebenda VI 5, 10, Band II, 54; DÖLGER Reg. 1081.

37) Ebenda III 10, 7, Band I, 135; DÖLGER Reg. 1077 vgl. 1068.

38) Ebenda XI–XII passim, Band II, 187 ff., III, 77 ff.

39) DEÉR, Die Siegel Kaiser Friedrichs I. und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit. Festschrift H. R. Hahnloser (Basel-Stuttgart 1961) 50, Anm. 23 auf S. 91. Über frühere kaiserliche Geschenke an den Westen anlässlich von Gesandtschaften siehe die beiden folgenden Arbeiten von W. OHNSORGE, Die Legation des Kaisers Basileios II. an Heinrich II., Histor. Jahrb. 73 (1954) 61–73; Das nach Goslar gelangte Auslandsschreiben des Konstantin IX. Monomachos für Kaiser Heinrich III. von 1049, Braunschweig. Jahrb. 32 (1951) 57–69.

40) Siehe die Aufsätze von J. RAUCH, FRH. SCHENK ZU SCHWEINSBERG und G. WILM, Das Münster 8 (1955) 201–240; Katalog der Ausstellung »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr« (Essen 1956) 237 f., Nr. 412.

nicht nur zuvorkommend behandelt wurde, sondern auch »die kaiserliche Erlaubnis und Möglichkeit, dort jedes gewünschte Werk zu verfertigen«, erhielt. Das Antependium war jedoch kein Geschenk des Kaisers, denn die zu seiner Herstellung nötigen 36 Pfund Gold stellte Desiderius selbst zur Verfügung — daher wohl nur die Erwähnung von Geschichten aus dem Evangelium und von Wundern des hl. Benedikt von Nursia, kein Wort jedoch von Kaiserdarstellungen bei Leo von Ostia⁴¹⁾. Hahnloser stellte dankenswerterweise eine Liste von Kunstwerken, vor allem Bronzetüren, zusammen, welche Italiener — darunter auch ein Prokurator von San Marco (1112) — aus Konstantinopel bestellten (Magistra Latinitas S. 80 ff.). An diesen sind in der Inschrift die Stifter meistens genannt, einige Male — so auf der Mitteltür von San Marco — sogar abgebildet. Aber es gibt kein einziges Beispiel für die gemeinsame Abbildung von Kaiser und Stifter, wie dies bei dem Gruppenbild der Pala der Fall war und sogar im gegenwärtigen Zustand an der untersten Bildzone andeutungsweise noch zu erkennen ist. Schon aus diesem Grunde ist es unumgänglich, das Dogenbild erneut unter die Lupe zu nehmen.

Die Dogen-Platte (Taf. 58) ist ohne Zweifel das rätselhafteste unter den insgesamt 181 byzantinischen Emails der Pala d'oro und dazu auch der Schlüssel zur Rekonstruktion ihrer Entstehungsgeschichte. Rätselhaft ist als erstes, weshalb der ursprüngliche Kopf der Figur später durch einen neuen ersetzt worden ist, der ein byzantinisierendes Kaiserdiadem trägt und auch von einem Nimbus umgeben ist⁴²⁾. Noch schwieriger ist aber die Erklärung des Widerspruchs, der zwischen der Beschriftung und — vom Kopf ganz abgesehen — der Tracht besteht. Während der Dargestellte in der Inschrift OR(DELAF) FALETRUS D(E)I GR(ACI)A VENECIE DUX, d. h. mit protokollarischer Treue als Doge von Venedig bezeichnet wird⁴³⁾, trägt er ein

41) Chron. monasterii Casinensis III, 32 (MGH. SS. VII, 722): *Ad supradictam igitur regiam urbem quendam de fratribus cum litteris ad imperatorem et auro triginta et sex librarum pondore transmittens, auream ibi in altaris facie tabulam cum gemmis ac smaltis valde speciosis patrari mandavit; quibus videlicet smaltis nonnullas quidem ex euangelio, fere autem omnes beati Benedicti miraculorum insigniri fecit historias. Quem profecto nostrum confratrem imperator Romano nimis honorifice suscepit, et quandiu ibi mansit honeste cum suis omnibus reverenterque tractavit, et quicquid operum inibi vellet efficere, imperialem ei licentiam facultatemque concessit.*

42) Für die Befestigung des substituierten Kopfes siehe die Aufnahme der Rückseite auf Taf. III/1 des Pala-Werkes der Fondazione Cini.

43) Wenn KLAUS WESSEL a. a. O. (wie Anm. 14) 136 ff. die Devotionsformel im Titel des Dogen — darin SCHRAMM, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik III (1956) 862 folgend — als unpassend zur wirklichen Stellung eines Dogen zu Beginn des 12. Jahrhunderts erachtet und deshalb an der »Ursprünglichkeit der Inschrift« zweifelt und diese sogar als Ganzes für eine späte Zutat erklärt, so scheitern alle diese Aufstellungen an der unumstößlichen Tatsache, daß Ordelafo Falier sich in seinen Urkunden zw. 1108 und 1115 folgerichtig als *Dei gratia dux* (bzw. *gracia Dei Venecie dux*) et *imperialis protoseuaston* bezeichnet; siehe V. LAZZARINI, I titoli dei dogi di Venezia. Scritti di paleografia e diplomatica (Venedig 1938) 198–200. Aber auch auf ihren Bleibullen, die gleichzeitig mit der großen Verfassungsänderung unter Pietro Polani (1130–1148) einsetzen, nennen sich die Dogen bis tief in das 13. Jahrhundert hinein, als die Macht des Dogen durch die sapientes schon weitgehend eingeengt war, als *Dei gratia* Inhaber ihrer Würde: A. PERTUSI, *Quaedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere Ducale a Venezia durante il Medioevo*. Studi Veneziani 7 (1965) 3–123, bes. 19–37. Der Titel der

Kostüm, dessen kaiserlicher Charakter⁴⁴⁾ — vor allem wegen des Loros, des Juwelenkragens und des in einem Dreiblatt endenden Szepters — unverkennbar ist. Da man die Platte des Dogen Falier — mit der Ausnahme von Hahnloser — immer wieder als der ursprünglichen Stiftergruppe zugehörig erachtete und zusammen mit dem Bild der Maria Orans und der Kaiserin sogar der ersten Stilgruppe aus der Hand des griechischen Hauptmeisters zuordnete⁴⁵⁾, mußte die kaisergleiche Tracht eines Dogen als kaum tragbar erscheinen. Denn dieser galt für den Basileus zusammen mit allen Venezianern — wie dies aus dem Chrysobullos Logos von 1082 hervorgeht — staatsrechtlich immer noch als dessen *δοῦλος*⁴⁶⁾, und er titulierte sich selbst auf Grund kaiserlicher Ernennung nicht nur *dux Venecie*, sondern auch *imperialis protoseuaston*⁴⁷⁾ und ordnete sich damit willig in die byzantinische Beamtenhierarchie ein. Man erinnere sich nur daran, welche Ratschläge Konstantin VII. für seinen Nachfolger für den Fall beireithielt, daß Barbaren wie die Russen und Ungarn sich erfrechen sollten, Gewänder und Diademe als Geschenke vom Kaiserhof zu verlangen⁴⁸⁾. Nicht einmal Seidenstoffe, deren Purpurfarbe allein dem Kaiser vorbehalten galt, durfte Liutprand von Cremona seinem Herrn heimbringen⁴⁹⁾. Im Jahre 972 führte Kaiser Johannes Tzimiskes den gefangengenommenen Bulgarenzaren Boris im Triumphzug in Konstantinopel vor, ließ ihm auf dem Konstantinsforum seine kaisergleichen Insignien — darunter ein goldenes Diadem und eine Tiara — abnehmen und ernannte ihn zum Magistros, dessen Uniform er fortan zu tragen hatte⁵⁰⁾. Das eifersüchtige Pochen auf die kaiserlichen Reservatrechte, sei es in der Titulatur oder in der Tracht, hat unter den Komnenen selbst Königen gegenüber keineswegs nachgelassen. Der Unterhändler Manuels I., der im Entwurf einer Vertragsurkunde Roger II. von Sizilien, wohl von diesem bestochen, den gleichen Rang — wahrscheinlich in der Titulatur — wie dem Basileus gewährte, entging zwar der schweren Strafe durch unerwarteten Tod, die Abgesandten Rogers aber, die ihn nach Byzanz begleiteten, wurden nach verschiedenen Schikanen schließ-

Dogen-Platte ist also protokollarisch und daher die Ursprünglichkeit der Inschrift von diplomatischer Seite her unanfechtbar. Vgl. auch GINA FASOLI, *Comune Veneciarum. Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204* [Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione G. Cini] (Firenze 1965), 71–102, bes. 95: »Il doge continuerà ad intitolarsi Dei gratia dux Venetiarum . . .«, wobei freilich die Formel einen rein devotionalen Inhalt und keineswegs einen Anspruch auf Gottesgnadentum besitzt. Siehe ferner: R. CESSI, *Venezia fino al tempo della quarta crociata*, *Archivio Veneto* 83 (1968) 5–39.

44) Dies wurde vorbehaltlos sowohl von VOLBACH a. a. O. 6 f. und PERTUSI a. a. O. (wie Anm. 43) 17 wie auch von HAHNLOSER (Magistra Latinitas 92) anerkannt, dagegen aber von DE LUIGI-POMORIŠAC und WESSEL in Zweifel gezogen, siehe darüber weiter unten.

45) Nach VOLBACH (zu Nr. 1) ist der Doge zwar kleiner als die Kaiserin, doch technisch und stilistisch sowohl mit dieser wie auch mit den Propheten »strettamente affine«.

46) Siehe oben Anm. 24.

47) Siehe oben Anm. 43.

48) *De Adm. Imp. c. 13*, ed. MORAVCSIK-JENKINS (Budapest 1949) 66.

49) *Legatio Constantinopolitana c. 54*, ed. J. BECKER in MGH. SS. rer. Germ. 1915³, 204.

50) Belege bei O. TREITINGER a. a. O. (wie Anm. 4) 192 Anm. 144, und DEÉR, *Ursprung der Kaiserkrone*, *Schweizer Beitr. z. allgm. Geschichte* 8 (1950) 66, 72, 77, mit Hinweis auf die durchaus kaiserliche Darstellung der Bulgarenzaren auf ihren Bleibullen, z. B. ebenda Taf. IV, 5–6, und oben, S. 23 f., 28, 33 mit Taf. 4, 4–6 in diesem Band.

lich eingekerkert⁵¹⁾. Noch bezeichnender für uns ist die Rüge, die Eustathios von Thessalonike dem König von Jerusalem erteilte, »der sich über das rechte Maß hinaus wie ein Kaiser aufführte«⁵²⁾, was freilich so zu verstehen ist, daß der König sich Tracht und Insignien anlegte, die nach byzantinischer Auffassung nur dem Kaiser gehörten. In der Kenntnis dieser Einstellung muß es uns als höchst unwahrscheinlich erscheinen, daß man in der Hofwerkstatt oder nur in irgendeinem Atelier in Konstantinopel, in dem die Kenntnis der Kaisertracht und des Zeremoniells vorauszusetzen ist, den nur als Protosebastos rangierenden Dogen von Venedig mit sehr wesentlichen Bestandteilen des Kostüms des Basileus wie Szepter, Juwelenkragen und Loros hätte auszeichnen können.

Zur Behebung dieser Schwierigkeit nahmen die Forscher immer wieder zur Hypothese Zuflucht, die Platte habe ursprünglich nicht den Dogen, sondern entweder Kaiser Alexios I. selbst oder aber dessen Sohn und Mitkaiser, den späteren Johannes II. Komnenos, dargestellt. Die griechische Inschrift der Tafel sei dann später getilgt und durch die gegenwärtig sichtbare lateinische ersetzt, d. h. der Kaiser oder Mitkaiser auf diese Weise einfach zum Dogen »manipuliert« worden.

Daß aber eine solche Deutung aus technischen Gründen nicht möglich ist, wurde von den Emailspezialisten früh erkannt. Bereits 1933 hat W. Bucher in seiner Dissertation⁵³⁾ die Frage gestellt, ob die heutige Dogen-Platte »tatsächlich die alte Komnenenplatte« sei. Seine Antwort lautete negativ: »Denn die Inschrift hätte auf irgendeine Weise entfernt werden müssen. Und das ist undenkbar. Sie würde einmal zu tief in der Platte sitzen, um sich spurlos entfernen zu lassen; aber man könnte auch auf dem mit dem Punzen wieder einigermaßen zusammengezogenen und geglätteten Metall keine neue Inschrift eingraben. Dazu wäre die Platte nicht mehr widerstandsfähig genug.« Die gleiche Ansicht vertrat auch J. de Luigi-Pomoršić⁵⁴⁾: »... il n'aurait pas été possible de changer le nom du personnage, car effacer les lettres en émail pour en remettre de nouvelles aurait laissé des traces sur la plaque du fond, et nous ne les retrouvons pas ici. Cette plaque d'or n'a pas non plus pu être remplacée car la silhouette en émail adhère très exactement au métal, sans trace de soudures postérieures.« Auch Volbach (S. 7) meint, daß der vorausgesetzte Eingriff »pare da un punto di vista tecnico estre-

51) Siehe die Belege bei E. CASPAR, Roger II. (1101–1154) und die Gründung der normanisch-sicilischen Monarchie (Innsbruck 1904) 363 f.; DEÉR, The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily [Dumbarton Oaks Studies, V.], (Cambridge, Mass. 1959) 129 Anm. 10a.

52) c. 48, ed. KYRIAKIDES, Palermo 1961, 56, dazu DEÉR, Byzanz und die Herrschaftszeichen des Abendlandes, B. Z. 50 (1957) 416*; DERS., Porphyry Tombs 129 Anm. 10a; DERS., Hl. Krone Ungarns 68. Zur Deutung der Stelle zustimmend H. E. MAYER, Das Pontifikale von Tyrus und die Krönung der lateinischen Könige von Jerusalem. Dumbarton Oaks Papers 21 (1967) 179. Der Fall ist übrigens keineswegs alleinstehend: Das Konzil von Ochrid (1217–1220) nimmt mit Empörung vom Tragen der Kaiserzeichen durch den Bulgarenherrscher Kenntnis, und auch das Konzil von Nikaia (1223) empfiehlt dem Despoten von Epirus Verzicht auf den kaiserlichen Purpur. Siehe die Belege bei A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie. Texte (Paris 1928) 160.

53) A. a. O. (wie Anm. 8) 118.

54) A. a. O. (wie Anm. 9) 26.

* in diesem Band: oben, S. 51 f.

mamente difficile o quasi impossibile«, und zwar schon aus dem Grunde, weil die kaiserlichen Namensinschriften, wie wir solche von den Mosaiken der Hagia Sophia, aber auch von den Miniaturbildnissen und freilich auch von Emailplatten her⁵⁵⁾ kennen, zu lang sind, um sich spurlos zum Verschwinden bringen zu lassen. Mit aller Deutlichkeit schloß sich diesen Einwänden auch Hahnloser an (Magistra Latinitas S. 93): »Technisch ist ein Ersatz der Inschrift . . . ausgeschlossen, da ein zweiter Brand sich nicht durchführen läßt, und da die Zellen überdies so dünnwandig werden, daß sie meisten durchbrechen . . . und deshalb nicht weggearbeitet werden können.« Seine frühere Ansicht revidierend stellte unlängst auch Demus (S. 267) fest: »Die Inschrift . . . ist also original, die Figur war also von vornherein als die des Dogen gemeint und kann nicht erst durch nachträgliche Umbenennung aus einer anderen, etwa der des byzantinischen Thronfolgers Johannes, hergestellt worden sein.«

Die vollständige Aufzählung aller von kompetenten Kennern der technischen Fragen der Emailherstellung herrührenden Stellungnahmen schien Referenten schon deshalb unumgänglich, weil K. Wessel⁵⁶⁾ kürzlich versucht hat, aus dem Traktat des Theophilus den Beweis zu erbingen, daß »ein späteres Nachbrennen . . . offensichtlich nicht ausgeschlossen« sei und daß daher auch die Umbildung einer früheren byzantinischen Platte, die den Sebastokrator Isaak, den Bruder Alexios' I., dargestellt habe, hätte durchgeführt werden können. Es ist jedoch bedenklich, eine technische Evidenz, von der mehrere Platten der Pala zeugen, mit der Interpretation eines mittelalterlichen Kunstrezeptbuches bekämpfen zu wollen. Wessel hat wohl übersehen, daß er in dieser Frage der einhelligen Meinung der Emailspezialisten, von denen er nur Hahnlosers Ansicht zu kennen scheint, gegenübersteht. So dürfen wir in der Anerkennung der Ursprünglichkeit und — vom Kopf freilich abgesehen — der Unverändertheit der Dogen-Platte eine weitere erfreuliche Annäherung zwischen den Standpunkten der besten Kenner der verwickelten Pala-Problematik in einem der wichtigsten Punkte registrieren.

55) Für die Mosaiken: TH. WHITTEMORE, *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul*, III: The Imperial Portraits of the South Gallery, Boston 1942; C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul* [Dumb. Oaks Stud., VIII.], Washington 1962. Handschriften: Konstantinos Monomachos mit Zoe und Theodora in Cod. Sinait. 364 = A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936) Taf. XIX; Alexios I. und sein Sohn Johannes in Urb. graec. 2, 19 = ebendort Taf. XXIV, 2; Manuel I. und Maria in Cod. Vat. graec. 1176, II^r = DEÉR, *Kaiserornat Friedrichs II* (Bern 1952) Taf. IX usw. Emails: Konstantinos Monomachos-Krone in Budapest = BÁRÁNY-OBERSCHALL a. a. O. (s. Anm. 3) Taf. III, IV, V; Hl. Krone Ungarns, Michael VII. Dukas und Mitkaiser Konstantin = DEÉR, *Hl. Krone* (wie Anm. 11) Abb. 22, 24; Michael VII. Dukas und Maria auf der Khakhulli-Ikone = AMIRANACHVILI, a. a. O. (wie Anm. 30) 101.

56) Die byzantinische Emailkunst (wie Anm. 14) 13, 140. Nach Wessel sind nicht nur Inschrift, sondern auch Suppedaneum und sogar Arkade spätere Zutaten! Und zwar deshalb, um den Dogen zu einem Sebastokrator uminterpretieren zu können, da sonst »einem Sebastokrator . . . ein Suppedaneum« nicht »zustand« (140); ebendeshalb muß auch das einwandfreie Vorhandensein eines Loros in Abrede gestellt werden (135); siehe unten. Auf den kostümkundlichen Aspekt der Sebastokrator-Theorie Wessels kann ich in diesem Zusammenhang nicht eingehen.

Die Ursprünglichkeit der Inschrift und damit der ganzen Platte bildet für Hahnloser den Ausgangspunkt für seine eingehende Analyse des Dogenbildes in technischer und stilistischer Hinsicht. Während Volbach noch eine »enge Verwandtschaft« zwischen Dogen, Kaiserin und Maria Orans annahm, leugnet Hahnloser eine solche Beziehung durchwegs: »Die Platte steht selbst den schlechtesten Emails des zweiten Meisters resp. seines Gesellen nach. Den Mantel der Kaiserin zieren Pfeilmuster, herzförmige Blätter mit Stielen, jenen des Dogen bloße Herzen ohne Stiele. Diese Differenz trennt wie eine Zäsur alle früheren Emails von den späteren« (S. 90). Mag auch dieser Unterschied in der Ausführung des genannten Ornaments zwischen der Dogen- und der Kaiserin-Platte noch so auffallend sein, allzuweite Schlüsse — etwa chronologischer Natur — lassen sich allein daraus für das Verhältnis der beiden Platten kaum ableiten. Herzblätter ohne Stiel finden wir nämlich auch auf Emailarbeiten, die früher als alle Schmelze auf dem unteren Teil der Pala sind: auf mehreren Gliedern der Konstantinos Monomachos-Krone (Taf. 62, 1—2) zw. 1042 und 1050⁵⁷⁾, auf allen drei Büstenbildern von Herrschern an der Sacra Corona Hungariae (zw. 1074 und 1077)⁵⁸⁾, ebenso auf den Gewändern Kaiser Michaels VII. und seiner Gattin auf dem Heiratskrönungsbild der Khakhulli-Ikone (1072)⁵⁹⁾; diese sind wohl trotz unterschiedlicher Qualität alle in der Hofwerkstatt des Zeuxippos entstanden.

Als »entscheidend« erachtet aber Hahnloser erst »eine technische Differenz. Bei allen 37 anderen Figuren der Pala d'oro werden die sie rahmenden Arkaden im echten Zellschmelz, d. h. mit goldenen Zellen wiedergegeben. Selbst der zweite Meister verwendet immer Cloisonné für seine Säulen und Bögen. Einzig und allein die Arkade des Dogen ist aus billigem Grubenemail gefertigt, einer schlechten Imitation des Zellschmelzes, bei der schmale Gruben in die Goldplatte eingedrückt werden, so daß man sie rasch mit Glasfluß füllen kann« (S. 92). Eine magere Linientechnik kennzeichnet auch die Ausführung der Schäfte, der Kapitelle und auch des Suppedaneums: »... dürftige, plumpe Zeichnungen, unfähige Nachahmungen, ... ein Degenerierungsprozeß, der fortschreitet«. Und das zusammenfassende Urteil über die Qualität lautet: »Stilistisch und technisch kommt demnach das Bild des Dogen nach den schlechtesten Emails des letzten Gesellen an der Pala d'oro.«

Trotz grundsätzlicher Anerkennung der Richtigkeit dieser Diagnose sind doch gewisse Einschränkungen am Platze. Es muß daran festgehalten werden, daß die Verwendung von émail repoussé nur auf die Ausführung der Arkaden, des Suppedaneums und der Inschriften beschränkt bleibt, während die Figur selbst — wie dies auch Hahnloser zugibt — »im echten Zellschmelz« gearbeitet ist. »Billig« und als »schlechte Imitation des Zellschmelzes« kann dieses Verfahren schon deshalb nicht genannt werden, da die in ihrem Duktus nahe verwandten Rankenarkaden auf fünf von den insgesamt sieben Gliedern der Konstantinos Monomachos-Krone (zw. 1042 und 1050) genau die gleiche Technik aufweisen, wie dies aus dem Vergleich der Auf-

57) Auch hier ist die Datierung VOLBACHS (a. a. O. 3 und 44) 1042—1056 unter Berücksichtigung des Todesjahres der Kaiserin Zoe auf 1042—1050 einzuengen.

58) DEÉR, Hl. Krone (wie Anm. 11) Abb. 22, 24, 26.

59) AMIRANACHVILI, op. cit. (wie Anm. 30) 101.

nahmen der Kronenglieder bei Bárány-Oberschall Taf. III–IV mit der Aufnahme der Rückseite der Dogentafel bei Volbach usw. Taf. III, 1 mit aller Deutlichkeit hervorgeht. Ein zweites Beispiel für die gleichzeitige Anwendung von *émail repoussé* und Zellenschmelz liefert das qualitativ hochstehende Enkolpionkreuz des Königs Kyrik auf der Khakhulli-Ikone ⁶⁰⁾. Da beide Denkmäler älter als die Pala von 1105 sind, so ist der Anwendung von *émail repoussé* neben echtem Zellenschmelz auch dann keine Bedeutung für die Chronologie beizumessen, wenn die erstgenannte Technik auf den Bildern des Festzyklus auf der oberen Pala aus dem 12. Jahrhundert ziemlich häufig vorkommt. Trotz diesen Einwänden bleibt die Beweisführung Hahnlosers insofern richtig, als sich an der Dogen-Platte ornamentale Eigenheiten und eine Technik nachweisen lassen, die sonst an keinem einzigen Email der ersten Stilgruppe, in welche man das Dogenbild einordnen wollte, vorkommen. Das genügt bereits, um Verdacht zu schöpfen, daß wir es hier mit einem Fremdkörper inmitten des Emails sowohl der ersten wie auch der zweiten Stilgruppe zu tun haben. Gültig bleiben auch Hahnlosers Argument bzgl. der minderwertigeren Qualität und sein Hinweis, daß die Inschrift der Dogen-Platte mit keiner einzigen der Pala übereinstimmt. Auffallend ist allein schon der Unterschied in der Sprache der Beschriftung: griechisch bei der Maria Orans, bei der Kaiserin wie wohl auch bei dem nicht mehr vorhandenen Kaiserbild, lateinisch allein bei dem Dogen. Das Vorkommen der beiden Sprachen charakterisiert zwar auch die Inschriften der Propheten ⁶¹⁾; ihre lateinischen Legenden sind aber mit denen der Dogen-Tafel nicht identisch. Die letztgenannte zeigt einen anderen Schriftcharakter und nicht nur, wie Demus meinte (S. 267), einen »etwas abweichenden Duktus«. Bei gleicher Herkunft wäre eine einheitliche, und zwar griechische Beschriftung der Gruppe der »Stifter« zu erwarten. Das überzeugende Gegenbeispiel liefert uns die Fürstengruppe am horizontalen Reif der ungarischen Krone mit ausschließlich griechischen Namensinschriften von einheitlichem Schriftcharakter sowohl für Kaiser Michael VII. Dukas und seinen Mitkaiser Konstantin wie auch für Géza, den »treuen König Turkiens«. Trotz wohlüberlegter Abstufung dieser drei Persönlichkeiten gemäß ihrer Stellung in der byzantinischen Fürstenhierarchie, wie diese in der Wahl der Tracht, der Insignien, aber auch der Farbe der Namensinschriften — rot bei den Kaisern, blau beim König — zum Ausdruck kommt, wurde nicht nur auf die Einheitlichkeit in der Sprache und im Charakter der Beschriftung, sondern auch auf die technische und künstlerische Ausführung die allergrößte Sorgfalt verwendet. Den Unterschied im Range wollte man also bei Arbeiten aus der Hofwerkstatt durch Verschiedenheit der Herrschaftszeichen und der Gewandung sowie der Farbgebung, sicher aber nicht durch minderwertigere Qualität veranschaulichen. Wir können also Hahnloser voll beistimmen, wenn er es für undenkbar hält, daß der Doge technisch und künstlerisch schlechter behandelt werden könnte als Maria Orans, Kaiserin (und Kaiser).

Aber ebenso undenkbar wäre es gewesen, den Dogen von Venedig, der in der Beamtenhierarchie als Protosebastos rangierte, d. h. wesentlich tiefer unter dem Kaiser

60) Ebenda 115, vgl. DEÉR, Hl. Krone 144, Anm. 251.

61) Mit dem Hinweis auf diese zweisprachige Beschriftung wollte de Luigi-Pomorišac (wie Anm. 9) 26 die Zugehörigkeit der Dogen-Platte zur sog. »Stiftergruppe« erhärten.

stand als der vielleicht als Sebastokrator eingestufte Ungarnkönig ⁶²⁾, in Byzanz zumindest mit sehr wesentlichen Elementen der Kaisertracht abzubilden, während man Géza nur ein deutlich rangniedrigeres Kostüm, Beamtenchlamys, schlichtes Diadem ohne Pendilien usw. zugebilligt hatte.

Durchaus mit Recht hat Hahnloser die Dogen-Platte als »die dürftige Imitation eines Kaiserbildes« (S. 92) bezeichnet. Dies trifft nicht nur für die künstlerische Qualität zu, sondern findet auch in der Analyse der Tracht seine Rechtfertigung. Bei der Zuteilung von kaiserlichen Gewändern und Insignien an den Dogen wurde das Kostüm des Basileus nicht nur usurpiert, sondern auch in einem Maße mißverstanden, was bei einem Emaillieur einer so renommierten Werkstatt, aus der die Emails der ersten Stilgruppe hervorgingen, kaum vorstellbar ist. Den eindeutig kaiserlichen Trachtelementen mischten sich auch solche bei, die in einigen Forschern Zweifel über den kaiserlichen Charakter des Kostüms aufkommen ließen. Einige solche Anomalien hat schon J. de Luigi-Pomoršac beobachtet, wenn auch aus ihnen nicht die richtigen Folgerungen gezogen. Aus der m. E. einwandfreien technischen Feststellung, daß »la plaque n'a jamais représenté un empereur, mais le doge Ordélafo Falier« (S. 27), folgt noch keineswegs, daß das darauf sichtbare Kostüm dasjenige eines Dogen, d. h. eines hohen byzantinischen Beamten sein muß, und noch weniger, daß die Platte selbst aus dem Jahre 1105 oder überhaupt aus der Amtszeit des Ordelafo Falier stammt, wie dies übrigens auch Hahnloser und ebenso Demus in seiner letzten Stellungnahme zur Frage annahmen.

Man hat über das Kostüm des Dogen viel geschrieben, aber kaum von der historischen und typologischen Perspektive der Entstehung und Weiterbildung der Hauptarten der Kaisertracht aus, wie uns dafür den Blick die Forschungen von R. Delbrueck ⁶³⁾ und A. Alföldi ⁶⁴⁾ geöffnet haben. Diese drei Arten, nämlich Kriegskostüm, militärisches Friedenskostüm oder Dienstkostüm und Galakostüm, wie sie sich in der spätrömischen Zeit herausgebildet hatten, lebten in Byzanz bei Beibehaltung ihrer Eigenart trotz der Ergänzung mit einigen neuen Insignien und Gewandstücken sowie der Veränderung der Ornamentik weiter, zumindest bis tief in die Komnenenzeit hinein. Für die Kontinuität des Kriegskostüms genügt es, auf das Miniaturbildnis Basileios' II. im Psalter der Marciana in Venedig ⁶⁵⁾ hinzuweisen: es ist im Grunde immer noch die gleiche Tracht, wie sie etwa Honorius auf dem Probus-Diptychon in Aosta ⁶⁶⁾ oder der Kaiser, den der Koloß von Barletta ⁶⁷⁾ darstellt, trägt. Die gleiche Bewandnis

62) DEÉR, Hl. Krone (wie Anm. 11) 75, Anm. 204, 206 mit Hinweis auf die diesbezüglichen Arbeiten Dölgers und auf die Übereinstimmung des Kostüms Gézas I. mit dem des Sebastokrators Kalojan in Bojana.

63) Neben seinen grundlegenden Monographien über »Consulardiptychen und verwandte Denkmäler« (1929), »Antike Porphyrwerke« (1932), »Spätantike Kaiserporträts« (1933) sei besonders auf seinen Aufsatz »Der spätantike Kaiserornat«, Die Antike 8 (1931) 1–21 erinnert.

64) Vor allem: Insignien und Tracht der römischen Kaiser, Mitt. dt. archäol. Inst., Röm. Abt. 50 (1935) bes. 25–68.

65) Cod. Marc. 17; Farbabbildung bei D. TALBOT RICE, Kunst aus Byzanz (München 1959), Taf. XI.

66) DELBRUECK, Consulardiptychen 84, N. 1.

67) VOLBACH, Frühchristliche Kunst (München 1958) Abb. 69–71.

hat es aber auch mit dem Dienstkostüm oder militärischen Friedenskostüm, dem in der kaiserlichen Repräsentation der früh- und mittelbyzantinischen Zeit die allergrößte Bedeutung zukommt⁶⁸). Im Dienstkostüm erscheinen Theodosius I. und seine Söhne auf dem Missorium von Madrid⁶⁹), Justinian I. in San Vitale⁷⁰) und Leon VI. auf dem Mosaikbild über dem Haupteingang der Hagia Sophia⁷¹), um nur die allerbekanntesten Beispiele für diese Art der Kaisertracht anzuführen. Ihre Hauptelemente sind: 1. Der mit dem Kriegskostüm im Schnitt identische, doch reicher ausgestattete und länger herabfallende Mantel, die Chlamys, die an der rechten Schulter mit einer Prachtfibel zusammengehalten wird, 2. eine goldverzierte, an der Hüfte gegürtete und bis zu den Knöcheln reichende Tunika, 3. purpurne Sandalen mit Edelsteinschmuck. Das dritte, das Galakostüm, wird gekennzeichnet vor allem durch den Loros, den der Kaiser unter der Chlamys und über der Tunika trägt und der noch mit einem dem Hals sich eng anschmiegenden Juwelenkragen ergänzt wird. Der Loros, eine mit Edelsteinen besetzte schwere Schärpe, geht auf die Trabea des Jahreskonsuls zurück, von dem sie sich in einer viel luxuriöseren Ausführung seit Justinian I. (541) auf den Kaiser als ewigen Konsul vererbte. Dieses Galakostüm tragen alle Kaiser — mit der Ausnahme Leons VI. auf den Wänden der Hagia Sophia — und die wie Basileis bekleideten Normannenkönige in Palermo und Monreale, auch die Komnenenkaiser Alexios I., Johannes II. und Manuel I. auf mehreren Miniaturbildnissen. Das schönste Beispiel für das Fortleben und das gleichzeitige, nach Anlässen geregelte Tragen sowohl des Dienst- wie auch des Galakostüms während der Komnenenzeit liefert uns das Kuppelmosaik der Cappella Palatina in Palermo⁷²) (Taf. 59, 2): wie eine himmlische Leibwache umsteht eine Engelschar die *imago clipeata* des Pantokrators, angeführt von den vier höchsten Erzengeln in Kaisertracht, und zwar Michael und Uriel im Galakostüm (mit den zwei Varianten des Loros)⁷³), Gabriel und Raphael dagegen im Dienstkostüm, der letztere (Taf. 60) sogar mit jenen goldgestickten Adlern auf seinen Stiefeln, mit deren Hilfe man die Leiche des letzten Kaisers von Byzanz 1453 identifizieren konnte.

In welchem Verhältnis steht nun die Tracht des Dogen einerseits zum Dienst-, andererseits zum Galakostüm des byzantinischen Kaisers? Nur von der Beantwortung dieser Frage können wir die Abklärung des Charakters dieser Darstellung und damit auch der Stellung dieser Platte im Ganzen des unteren Teiles der Pala erwarten.

Der Mantel des Dogen ist grün und mit weißen Herzen und Punkten bestreut. Das Grün war keine kaiserliche Reservatfarbe, und auch das Herzmuster, obwohl an Kai-

68) J. EBERSOLT, *Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, Revue de l'histoire des Religions 76 (1917) 53 ff.

69) VOLBACH, *Frühchristliche Kunst* Abb. 53.

70) Farbabbildung in Großformat bei S. BETTINI, *I mosaici di San Vitale in Ravenna* [L'Arte Racconta, 13] (Milano 1965) 30–32.

71) Farbabbildung bei GRABAR, *La peinture byzantine* (Genève 1953) 91.

72) O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily* (London 1950) 39, Abb. 13 (Anderson 29.002).

73) DEÉR, *Byzanz und die Herrschaftszeichen des Abendlandes*, B. Z. 50 (1957) 409, und oben, S. 45 f., in diesem Band.

sergewändern häufig, war keineswegs nur dem Basileus vorbehalten⁷⁴⁾. Noch merkwürdiger ist sein Schnitt: er ist auffallend kurz und in der Mitte geöffnet, nicht seitlich wie eine Chlamys, auch nicht an der rechten Schulter mit einer Fibel zusammengehalten. Allein schon das verbietet es uns, den Mantel des Dogen mit einer Chlamys, welche der Kaiser zum Dienst- wie auch zum Galakostüm trug⁷⁵⁾, zu identifizieren. Chlamys und Fibel sind aber nach dem Diadem die wichtigsten Insignien und Gewänder eines byzantinischen Kaisers: alle drei werden ihm bei der Krönung vom Patriarchen überreicht und gesegnet⁷⁶⁾; sie durften deshalb auch bei keinem Bild fehlen, das den Kaiser im Dienstkostüm zeigte. Eine Chlamys sollte außerdem entweder ein reichverziertes Besatzstück, Tablion genannt, oder einen breiteren goldgestickten Saum haben⁷⁷⁾, die jedoch hier beide fehlen. Verziert ist dieser Mantel in der Mitte der Oberärme nicht nur mit *orbiculi*, die zur Zier eines jeden Kaisergewandes, auch der Chlamys⁷⁸⁾ gehören, sondern auch, und zwar oberhalb von diesen, unmittelbar unter den Schultern mit sog. *armillae* (περιβραχιόνια oder βραχιόλος), die an einer Tunika wohl am Platze, an einer Chlamys dagegen gänzlich sinnwidrig sind. Den strikten Beweis für das Mißverständnis des byzantinischen Kaisermantels, aber auch des mit dem des Kaisers im Schnitt identischen, davon nur in Farbe und Dekor abweichenden Beamtenmantels, welcher letzteren auch ein Protosebastos wie der Doge tragen konnte und den die Dogen auf den Mosaiken von San Marco auch immer tragen, liefern erst die Ärmelöffnungen, wie dies bei der dem Mantelstoff aufliegenden rechten Hand besonders deutlich ist⁷⁹⁾. Eben in dieser charakteristischen Einzelheit besteht zwischen dem Mantel des Dogen und den Mänteln der Kaiserinnen auf byzantinischen Herrscherinnenbildnissen eine vollständige Übereinstimmung. Etwa seit dem zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts tragen nämlich diese nicht mehr den Mantel ihres Ehegatten, d. h. das Paludamentum des Imperators und die Chlamys des Basileus — wie noch die Theodora in San Vitale und auch noch die Eudoxia an der Seite Romanos' I. auf der berühmten Elfenbeintafel im Cabinet des Médailles —, sondern einen der heutigen Damenpelerine ähnlichen Mantel mit Öffnungen für die Hände. Bei der Beschreibung der

74) Es sei hier auf die zwei Tänzerinnen auf dem Konstantinos Monomachos-Diadem hingewiesen: BÁRÁNY-OBERSCHALL a. a. O. (wie Anm. 3) Taf. VI—VII.

75) DEÉR, B. Z. 50 (1957) 412, unter Berufung auf die Reliefscheiben in Campo Angaran in Venedig und in der Dumbarton Oaks Collection. Gegen den Einwand von H. E. MAYER (wie Anm. 52) 178, daß der Mantel auch ein Sagion sein könnte, sprechen seine Länge und der Reichtum der Ausstattung. Das Sagion ist aber kürzer als die Chlamys, ist von militärischer Herkunft und von geringerer zeremonieller Bedeutung. Ich kenne auch keine Kaiserdarstellung mit einem Sagion. Siehe die Zusammenstellung der Belege aus De Caerim. Bei EBERSOLT a. a. O. (wie Anm. 68) 56 f., Anm. 2—4. Dort erscheint das Sagion entweder mit dem Divitision oder Skaramangion kombiniert, nie aber mit einem Loros. Nach EBERSOLT, Les arts somptuaires de Byzance (Paris 1923) 74, ist der Mantel des Kaisers auf der Scheibe in Venedig eine Chlamys.

76) De Caerim. I, 47, ed. A. VOGT II, 9; I, 50 ebenda 17 und Commentaire II, 9.

77) VOGT, Commentaire 30; für die letztere Art der Verzierung einer Kaiserchlamys siehe das Miniaturbildnis Alexios' I. im Vat. graec. 666, f. 2^r, abgebildet bei GRABAR, L'empereur (wie Anm. 55) Taf. XIX, 1.

78) Z. B. auf den Reliefplatten in Campo Angaran und in Dumbarton Oaks.

79) Richtig betont H. E. MAYER a. a. O. (wie Anm. 52) 176, daß eine Chlamys »weder Ärmel, noch Ärmellöcher hatte«.

Platte der Kaiserin Eirene auf der Pala (Taf. 63) bezeichnet Volbach einen solchen Mantel als Himation. Ein solches tragen aber nicht nur die Eirene Dukas, sondern — und zwar in einer besonders deutlichen Ausführung — auch die Kaiserinnen Zoe (Taf. 62, 2) und Theodora auf den Gliedern der Konstantinos Monomachos-Krone, Maria von Alanien sowohl auf ihrem Miniaturbildnis im MS. Coislin 79, f. 1^v wie auch auf der Emailplatte der Khakhulli-Ikone, sowie die Kaiserin Eirene im Barberini-Psalter und Maria, die Gattin Manuels I., auf Vat. Graec. 1176, f. II (Taf. 64). Es handelt sich also beim Dogenmantel um die Manteltracht für Kaiserinnen in vorkommenischer und komnenischer Zeit schlechthin, woraus zu folgern ist, daß der Emailleur den Dogen statt mit einer Chlamys mit einem Himation aus der Garderobe der Basilissa austattete! Dazu ist noch zu überlegen, daß die Künstler, welche die Emails der ersten Stilgruppe der unteren Pala ausführten, mit der korrekten Wiedergabe der Chlamys-tracht bestens vertraut waren. Unter den Propheten werden auch die beiden biblischen Könige Salomo (Nr. 40) und David (Nr. 46) — neben Konstantin d. Gr. Vorbild für die Kaiser von Byzanz — wie Basileus in Dienstkostüm, und zwar in protokollarisch getreuester Wiedergabe dieses Typus der Kaisertracht dargestellt: d. h. in reichgemusterter Chlamys mit Fibel, Tablion, darunter in langer, in verschiedenen Nuancen des Purpurs gehaltener Tunika (Divitision), die am unteren Saum mit goldgestickten Clavi verziert ist. Es fehlen auch die roten Sandalen nicht. Sogar der Prophet Daniel (Nr. 43), der kein Kaiserdiadem wie Salomo und David trägt, wird uns in der Uniform eines hohen Reichsbeamten in einem kürzeren Mantel, aber ebenfalls im Chlamys-Schnitt vorgeführt. Verglichen mit den angeführten Darstellungen ist das Dogenbild der Pala durchaus unbyzantinisch.

Zum gleichen Resultat führt uns auch die nähere Betrachtung des Kostüms, das Orde lafo Falier unter diesem eigenartigen Mantel trägt. Über eine blaue, unten mit Clavi ausgestattete Tunika trägt der Doge einen schweren, durchaus kaiserlichen Juwelenkragen mit eingelassenen oblongen Steinen, den wir von verschiedenen Kaiser- und Kaiserinnenbildnissen, so auch von solchen in Email⁸⁰⁾, her gut kennen, der aber selbst den höchsten Beamten nicht zustand. Dieser Juwelenkragen von Reservatcharakter findet nach unten in einer ähnlich ausgeführten Schärpe seine Fortsetzung, die im Betrachter auf den ersten Blick den Eindruck eines kaiserlichen Loros, d. h. wiederum eines nur dem Kaiser vorbehaltenen Gewandstückes aus seinem Galakostüm erweckt. Obwohl es keinem Zweifel unterliegen kann, daß der Emailleur den Dogen mit dem Loros des Basileus auszeichnen wollte, wird beim näheren Zusehen doch klar, daß es sich hier um eine ungeschickte und sinnwidrige Kombination von Elementen handelt, die aus zwei verschiedenen Arten der Kaisergewandung, z. T. aus dem Dienst-, z. T. aus dem Galakostüm genommen worden sind und die eben deshalb auf keiner einwandfreien Darstellung eines oströmischen Basileus gemeinsam vorkommen können. Während der Loros auf allen authentischen Kaiserbildern, sei es Mosaik, Email (Taf. 62, 1) oder Buchmalerei, als gleichmäßig breite Schärpe herabfällt, zeigt er beim Dogenbild

80) Z. B. Konstantinos Monomachos auf dem Diadem im ung. Nationalmuseum in Budapest (Farbtafel bei BÁRÁNY-OBERSCHALL); Michael VII. Dukas auf der Khakhulli-Ikone (AMIRANACH-VILI 101) und auch auf der Hl. Krone Ungarns (DEÉR, Hl. Krone Abb. 22).

eine merkwürdige Rundung und eine sich nach unten verjüngende Verlängerung, die dazu noch durch einen mit Perlen besetzten blauen Saum von ihrer Fortsetzung nach unten abgegrenzt ist. Dieser Oberteil des »Loros« wirkt wie ein »Plastron« (J. de Luigi-Pomorišac) und läßt sich in einer freilich viel eleganteren Ausführung an zahlreichen byzantinischen Kaiser- und Erzengeldarstellungen als deutlich erkennbarer Brustschmuck, mehr oder weniger in Form eines Clavus, nachweisen, der in einigen Fällen nur die Brust, in anderen wiederum epaulettenartig auch die beiden Schultern bedeckt. Dieses Trachtstück kommt aber immer nur auf Bildern vor, welche Kaiser oder kaiserlich bekleidete Erzengel im Dienst- und nicht im Galakostüm zeigen⁸¹⁾. Das beste Beispiel dafür sind die Kaiserbilder der ungarischen Krone. Der Hauptkaiser Michael VII. Dukas trägt das Galakostüm mit Loros, sein Sohn und Mitkaiser Konstantin dagegen das Dienstkostüm mit dem Juwelenkragen (Taf. 59, 1) von gleicher Grundform, nur feiner gezeichnet als der des Dogen Falier (Taf. 58). In der gleichen Tracht steht auch Nikephoros Botaneiates auf einem seiner Miniaturbildnisse in der Chrysostomos-Handschrift der Bibliothèque Nationale (Taf. 61) in Paris⁸²⁾ vor uns: an seiner Brust ein goldgesticktes »Plastron« mit jener herzförmigen Verjüngung nach unten, welche auch der Tunika des Dogen — freilich in plumper Ausführung — aufliegt. Die ähnlich ungeschickte Wiedergabe eines solchen »Plastrons« zeigt uns auch das Kostüm Kaiser Neros auf einem lateinisch beschrifteten Mosaik der Cappella Palatina (Simon Magus)⁸³⁾.

Dieses vom Brustjuwel ausgehende »Plastron« überlappt nun die Fortsetzung des »Loros« des Dogen nach unten. Auch diese Fortsetzung ist oben abgerundet, hängt also mit dem überlappenden Oberteil gar nicht zusammen. Die Schärpe ist nicht einmal gleichmäßig breit, wie dies bei einem nur einigermaßen richtig gezeichneten Loros der Fall sein sollte; dem horizontal um die Hüfte geführten Teil fehlt das zum Umwurf über den linken Arm dienende Ende gänzlich. So etwas kommt bei byzantinischen Kaiserdarstellungen auch dann nicht vor, wenn dieses Endstück nicht um den linken Arm geschlungen ist: sowohl bei Konstantinos Monomachos auf der Emailplatte der Krone (Taf. 62, 1) wie auch auf dem Miniaturbildnis Alexios' I. im Psalterium Barberini⁸⁴⁾ ist das frei herabhängende Ende der Schärpe seitlich deutlich zu erkennen. Das Querstück des Loros sieht wie ein herabgerutschtes Tablion einer Chlamys aus und ist mit einem lateinischen Kreuz verziert, was beim Tablion zwar geläufig, bei einem Loros dagegen ganz ungewöhnlich ist. Daß aber dem Emailleur des Dogenbildes trotz aller Mißverständnisse und Konfusionen ein Loros vorschwebte, beweist wiederum die zweifache Zickzacklinie, welche jene Ketten andeuten will, denen wir auf den meisten Kaiser- und Erzengeldarstellungen mit Loros sowohl aus Byzanz während der

81) Nur in der mystagogischen Zeremonie zu Ostern (De Caerim. II, 40, ed. Bonn. 637 f.; II, 52, 766; II, 15, 591 usw.) durften es in der Prozession auch die Patricii und Magistri tragen. Siehe den Nachweis der Stellen in De Caerim. bei EBERSOLT, Mélanges (wie Anm. 68) 64, Anm. 5, 65, Anm. 4.

82) MS. Coislin 79, fol. 2 = OMONT, Les miniatures . . . Taf. LXIII.

83) DEMUS, a. a. O. (wie Anm. 72) Abb. 43b (Alinari 33132).

84) Barb. graec. 372, f. 5r, abgebildet bei DEÉR, Porphyry Tombs (wie Anm. 51) Abb. 211.

Kommenzeit wie auch aus Sizilien während der Normannenzeit so oft begegnen⁸⁵⁾. Der Goldschmied hat also bei der Kostümierung des Dogen zwei verschiedene und disparate Trachtelemente willkürlich vereinigt: den Brustschmuck mit der clavusförmigen Verlängerung des Dienstkostüms und den Loros des Galakostüms; den letzteren hat er aber gründlich mißverstanden. Dabei wußte er nicht einmal, daß zur Kaisertracht, mit deren sehr wesentlichen Elementen er den Dogen ausstattete, unbedingt auch rote Schuhe gehören. Das Schuhwerk des Dogen ist aber nur rot umrahmt und mit goldenen Streifen vom blauen Inneren abgegrenzt, wie es auch bei den Bildern der hl. Diakonen, insbesondere beim hl. Fortunatus (Nr. 68) der Fall ist. Derartige Mißverständnisse hätten in einer guten hauptstädtischen Werkstatt, insbesondere in jener Hofwerkstatt, aus der die Emails der ersten Gruppe der unteren Pala aller Wahrscheinlichkeit nach auf Bestellung des darin abgebildeten Kaiserpaares hervorgegangen sind, kaum passieren können. Sehr gut verständlich dagegen sind diese Anomalien bei der Nachahmung eines Kaiserbildes in einer Zeit und Umwelt, in der die Tracht des Basileus in ihrer protokollarischen Treue nicht mehr ganz geläufig war und man bei der Herstellung eines solchen Bildes auf Exempla angewiesen war und diese auf der Pala selbst auch fand.

Die Analyse des Kostüms steht also in vollem Einklang mit dem technischen Befund, daß diese Platte eben wegen der dargelegten Mißverständnisse und Verwechslungen niemals Alexios I. oder dessen Sohn Johannes, sondern immer nur den Dogen Ordelafo Falier darstellen konnte. Die Ausstattung des Dogen mit sehr wesentlichen Bestandteilen des imperialen Kostüms, und zwar vornehmlich auf Grund der Bildnisse des Alexios und der Eirene als Vorbilder, die man auf der Pala selbst vorfand, sprechen dafür, daß der ersten Phase der Pala überhaupt kein Dogenbild angehörte: weder das des Ordelafo Falier noch das eines seiner Vorgänger, etwa Vitale Michiel (1096—1102) nach Vermutung Hahnlosers. Denn der Doge galt als Protosebastos als Beamter und *δοῦλος* des Basileus, konnte also nach den Normen des byzantinischen Bildrechtes zusammen mit Kaiser und Kaiserin in den Schutz der Gottesmutter oder Christi, d. h. in die Sphäre des Gottesgnadentums unter keinen Umständen einbezogen werden. Für eine vermeintliche Gruppe, bestehend aus Kaiser, Kaiserin und Dogen, ist die Fürstengruppe auf dem Reif der Hl. Krone Ungarns sicher nicht die richtige Analogie; denn der Ungarnherrscher war, wenn auch kein *ῥῆξ*, so doch der *κράλης* eines dem Reichsverband doch nicht direkt angegliederten Landes, der einen Beamtentitel im Gegensatz zum Dogen in seiner Titulatur überhaupt nicht führte. Und ein König oder Landesfürst besaß einen bestimmten Ausschnitt aus der Allgewalt des Basileus⁸⁶⁾, deren der Doge doch entbehrte. Wir besitzen auch über die ungarische Krone hinaus gemeinsame Darstellungen des byzantinischen Kaisers mit Lokalfürsten sowohl

85) J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires* (wie Anm. 75) 92; J. DE LUIGI-POMORIŠAC (wie Anm. 9) 25, Anm. 27, mit Aufzählungen der Darstellungen für dieses Detail der Tracht. Wenn WESSEL (wie Anm. 14) 135 behauptet: »er (d. h. der Doge) trägt keinen Loros«, so reicht zur Widerlegung dieser Feststellung allein schon der Hinweis auf die Ketten des Loros aus.

86) DÖLGER, Ungarn in der byzantinischen Reichspolitik. *Paraspora* (Ettal 1961) 165 mit Hinweis auf Kinnamos II. 12, ed. Bonn. 68₂₀.

aus Rußland wie auch aus Serbien⁸⁷⁾, nie aber mit Beamten im gleichen kompositionellen Zusammenhang etwa als Stifter. Man konnte freilich Beamte zusammen mit ihrem Kaiser darstellen, diese stehen aber dann hinter seinem Thron wie etwa auf einem der Miniaturbildnisse des Nikephoros Botaneiates im Pariser Codex des Gregor von Nazianz⁸⁸⁾, sicher aber nicht in einer Reihe mit ihm und zusammen mit ihm eine göttliche Person in der Mitte flankierend. Unter den Beispielen, die A. Grabar⁸⁹⁾ für den Bildtypus »Portraits en groupes« aus den Denkmälern oder Schriftquellen sammelte, wäre kaum eine Analogie für die vorausgesetzte Gruppe von Maria, Kaiser, Kaiserin und Dogen zu finden. Aber auch der Doge Ordelafo Falier war im damaligen Venedig keineswegs im Besitze einer derart gehobenen, monarchischen Stellung, daß sie ihn zur Bestellung einer Pala aus Konstantinopel und wohl auch auf Staatskosten zur Anbringung des eigenen Bildes in der Gesellschaft, in der dieses dort heute steht, hätte berechtigen können. Mit vollem Recht folgerte O. Demus⁹⁰⁾ aus den Dogendarstellungen in der Basilica San Marco auf die Tendenz der Venezianer, den regierenden Dogen im Bild nicht in einer Weise darzustellen, welche seine tatsächliche Stellung innerhalb des *Commune Venetiarum* überhöht hätte: »Nicht nur wurde die Darstellung des thronenden Herrschers abgelehnt . . . auch der vorherrschende byzantinische Typus des hohen Mittelalters, der den Herrscher vor Christus oder Maria zeigt, anbetend, Opfer darbringend, gekrönt oder investiert, wurde offenbar als der Stellung des Dogen widersprechend angesehen . . . Jede Anspielung auf Gottesgnadentum wird vermieden; daher durfte der Doge auch nicht in direktem Zwiegespräch mit dem Göttlichen dargestellt werden. Die Darstellung des Dogen wird, soweit sie überhaupt geduldet wurde, aus der Sphäre des Dynastischen und des Gottesgnadentums herausgelöst und in die irdische Gesellschaftssphäre Venedigs gestellt.«

Wie soll man deshalb das sonderbare und in vieler Hinsicht so widerspruchsvolle Dogenbildnis der Pala d'Oro an seiner heutigen Stelle erklären? Einzig und allein als Zutat, und zwar weder aus der Zeit, aus der die Emails der ersten Stilgruppe herrühren, noch aus jener, in der dieser Kernbestand mit den Platten der zweiten Gruppe ergänzt worden ist, sondern aus einer nicht unwesentlich späteren Epoche der Geschichte Venedigs. Die Anbringung des Dogenbildes, und zwar durch Ordelafo Falier selbst im Jahre 1105 scheint mir ebensowenig wahrscheinlich zu sein wie die durch Hahnloser angenommene Ersetzung des Bildnisses eines der Amtsvorgänger durch diesen Dogen. Kein Doge vor und um 1105 hätte sich aus Überlegungen der auswärtigen Politik erlauben können, sich trotz aller Mißverständnisse und Entstellungen derart kaisergleich darstellen zu lassen, wie dies auf der Dogen-Platte geschah. Er hätte Rücksicht nehmen müssen auf seinen Verbündeten und Oberherrn, der als echter Byzantiner in Sachen Repräsentation höchst empfindlich war. Ebenso hätte er aber auch auf seine Mitbürger Rücksicht nehmen müssen, die im Dogen nicht ihren Herrscher, sondern nur den Repräsentanten ihres Staates sehen wollten. Die Bestellung der Pala von 1105

87) GRABAR, *L'empereur* (wie Anm. 55) 30.

88) MS. Coislin 79, fol. 2 = OMONT, *Miniatures* Taf. LXIII; auch Vat. graec. 1851, f. 2^v aus der Paläologenzeit.

89) GRABAR, *L'empereur* (wie Anm. 55) 26–30.

90) Das venezianische Gesellschaftsbild 94.

erfolgte zwar noch vor der großen Verfassungsänderung um 1140⁹¹⁾, aber der Sturz des Vitale Michiel im Jahre 1102 und seine Internierung in ein Kloster⁹²⁾ mußten auch den Nachfolger, Ordelafo Falier, an die Schranken seiner Macht erinnern. Weiter zweifle ich daran, daß um 1105, in der Blütezeit venezianisch-byzantinischer Beziehungen, das Kostüm des Kaisers in Venedig dermaßen in Vergessenheit hätte geraten können, worauf wir auf Grund der Anomalien des Dogenbildes schließen dürfen. Von einer Usurpation der Pala könnte m. E. nicht durch Ordelafo Falier selbst — wie Hahnloser meinte —, sondern nur insofern die Rede sein, als sich die venezianische Tradition mit der Zeit über die kaiserliche Herkunft des Kernbestandes der Pala hinwegsetzte und den ganzen unteren Teil der Pala auf die Bestellung des Ordelafo Falier zurückführte, obwohl dieser Doge in der Tat nur der Besteller der Emails der zweiten Stilgruppe war. Als der wahrscheinliche Zeitpunkt für die offizielle Bestätigung der Urheberschaft Faliers durch die Anbringung seines Bildes, die gleichzeitig mit der Beseitigung des Bildes Alexios' I. vor sich gegangen sein muß, ist die Zeit nach 1204, und zwar jenes Jahr 1209 anzunehmen, als die Pala unter dem Dogen Pietro Ziani und dem Prokurator von San Marco, Angelo Falier, also einem Verwandten des einstigen Dogen, »erneuert wurde« (*renovata fuit*)⁹³⁾. Diesem Angelo Falier ist nicht nur die Ergänzung der Pala mit dem heutigen Oberteil zuzuschreiben, sondern auch mit gutem Recht die Bestellung und Anbringung des Bildnisses seines Ahnen zuzumuten. Die Ersetzung des Kaiserbildes mit dem Dogenbild müssen wir uns keineswegs in der Form der *damnatio memoriae*⁹⁴⁾ des Alexios I., der ja ein Wohltäter Venedigs war, vorstellen, sondern können sie einerseits aus dem Willen, den heimatlichen Stifter des Staatsheiligtums der Pala auszuzeichnen, andererseits aus einer kompositionellen Notwendigkeit heraus erklären. Da die unterste Bildzone im Zusammenhang mit den Erweiterungen der zweiten Phase, welche zur Einschaltung zweier seitlicher Achsen (Hahnloser) führten, zu beiden Seiten der Dreiergruppe von Maria Orans, Kaiser und Kaiserin mit zwei weiteren Platten, deren Bilder wir nicht kennen, ergänzt wurde, mußte um 1105 an dieser Stelle eine Fünfergruppe entstanden sein. Wollte man nun 1209 dem Bildnis des Dogen als des Stifters hier einen entsprechenden Platz verschaffen, so konnte dies nur um den Preis der Entfernung eines der fünf vorhandenen Bilder geschehen. Warum diesem kompositionellen Zwang vor allen anderen das Bild des Kaisers zum Opfer fallen mußte, ist leicht zu erklären. Die ursprüngliche Dreiergruppe von Maria Orans, Kaiser und Kaiserin wurde 1105 wohl mit zwei symmetrischen, ikonographisch korrelativen Darstellungen (etwa Engeln oder Heiligen) ergänzt, von denen keine ohne die andere entfernt werden konnte. In dieser Notlage schien die Beseitigung des Kaiserbildes noch immer die günstigere Lösung zu sein als die Entfernung der Platte mit der Kaiserin; erstens blieb dadurch das herkömmliche Schema einer Gruppe von Mann und Frau zu beiden Seiten der Gottesmutter bewahrt, zweitens konnte dadurch

91) GINA FASOLI a. a. O. (wie Anm. 43) 71–102; PERTUSI a. a. O. (wie Anm. 43) 64 ff.

92) KRETSCHMAYR, Geschichte von Venedig I (Gotha 1905) 164.

93) Siehe unten Anm. 108–109.

94) PERTUSI a. a. O. (wie Anm. 43) 19 betont, daß »i Veneziani non sembrano aver mai condannato la memoria degli imperatori costantinopolitani . . .«

vermieden werden, daß die Stifterschaft des Dogen Falier wegen des neben ihm stehenden Bildes des Kaisers gestört oder nur beeinträchtigt wurde. Da damals die Bestellung der Pala durch Ordelafo Falier schon mehr als ein Jahrhundert zurücklag, wagte man es, den längst verstorbenen Dogen in einem kaisergleichen Kostüm vorzuführen und ihn in Anpassung an den monarchischen Bildtypus mit der Aura von Gottesgnadentum zu umgeben, was man bei der Darstellung eines Dogen der Gegenwart sicher vermieden hätte: Beides, sowohl Insignien und Tracht wie auch Bildschema, war im Zustand der Pala von 1209 bereits gegeben: sowohl die Kaiserbilder als Exempla für das neu zu schaffende Dogenbild wie auch der Platz für diese Platte in einer durch die Gestalten der Gottesmutter und der Kaiserin Eirene bereits bestimmten Bildgattung der byzantinischen Kaiserdarstellung.

Die hier gebotene Deutung des Dogenbildes wurde in ihrem Wesenskern *mutatis mutandis* eigentlich schon von O. Demus in seiner Studie über »Das älteste venezianische Gesellschaftsbild« vertreten, wo er »die Abänderung der Kaiserfigur in das posthume Stifterporträt des Ordelafo Falier« ebenfalls in jenes Jahr 1209 setzte, in welchem »der Doge Pietro Ziani die Pala erweitern und neu fassen« ließ und als »auch der damals amtierende Procurator von San Marco, Angelo Falier, dafür gesorgt haben« mochte, »daß seinem Vorfahren Ordelafo die Ehre eines Stifterporträts zuteil wurde« (S. 93). Der seither erbrachte und neuestens auch von Demus als richtig anerkannte Nachweis, daß die Figur aus technischen Gründen schon ursprünglich niemand anderen als den Dogen Ordelafo Falier darstellte und daß sie nicht aus einem Kaiserbild nachträglich zu einem Dogenbild umgestaltet wurde, ändert kaum etwas an der grundsätzlichen Richtigkeit seiner Zeitbestimmung für die Einschaltung des Dogenbildes in das Gesamtgefüge der Pala.

Aber auch die Tatsache, daß das Dogenbild trotz der oben dargelegten Mißverständnisse und Entstellungen in einem so hohen Grade einem byzantinischen Kaiserporträt angeglichen wurde, findet in den Zeitumständen, unter denen die Erweiterung der Pala im Jahre 1209 vorgenommen wurde, ihre befriedigende Erklärung. Nach 1204 sind nämlich in Venedig mehrere Gruppenbilder entstanden, in denen auch der Doge in Gruppenbildern von zeremoniellem Charakter in Erscheinung tritt. Zwar wird er in keinem von diesen mit Requisiten des Galakostüms des Kaisers — wie Loros und Juwelenkragen — dargestellt, doch steht seine Gewandung der anderen Abart der Kaisertracht, nämlich dem Dienstkostüm, auffallend nahe. Vor allen anderen am nächsten steht sie dem ältesten dieser Dogenbilder in der Cappella San Clemente von San Marco in der Empfangsszene der Markusreliquien durch den Dogen Giustiniano Partecipazio und sein Gefolge im Jahre 829, das bald nach 1204 entstanden ist⁹⁵). Die Chlamys des Dogen ist im Schnitt und Muster der des Kaisers Alexios I. im Cod. Vat. graec. 666, f. 2^v sehr ähnlich, worauf bereits Pertusi hingewiesen hat. Die darunter sichtbare Tunika weist ein Blattmuster auf und ist am Oberarm mit goldgestickten περιβραχιόνια oder βραχιόλος verziert. Die Kopfbedeckung sieht nicht — wie Pertusi (a. a. O. S. 40) meint — wie ein Barett aus, und auf keinen Fall darf sie mit der Do-

95) DEMUS, Gesellschaftsbild 96, Abb. 1; S. BETTINI, Mosaici antichi di San Marco a Venezia (Bergamo 1944) Taf. 28.

genhaube, wie diese auf den anderen insgesamt drei Mosaikbildern, zwei im Inneren⁹⁶⁾ und eines in der Portallunette, von San Marco aus dem 13. Jahrhundert⁹⁷⁾ zu sehen ist, gleichgesetzt werden. Auch von den Hauben hoher byzantinischer Beamter, die an der rechten Seite hinter dem Thron des Nikephoros Botaneiates auf MS. Coislin 79, f. 2 stehen⁹⁸⁾, unterscheidet sich die Kopftracht des Dogen durch das Stirnjuwel, einen oben bogenförmig geschliffenen großen Saphir, der an das gleiche Detail byzantinischer Kaiserdiademe erinnert. Am bezeichnendsten für die Bestimmung ist die Bommel an der Spitze, nach Pertusi ein Diamant. Diese Einzelheiten lassen eine Deutung auf eine Haube kaum zu, sie sprechen entweder für ein Kamelaukion oder zumindest für einen Prunkhelm, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß das Bild in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts arg verrestauriert wurde⁹⁹⁾. Auf jeden Fall steht dieses früheste Dogenbild in Mosaik einer Kaiserdarstellung sehr nahe. Pertusi hat den Eindruck, »che il mosaicista . . . abbia copiato o almeno si sia ispirato da una iconografia imperiale del secolo XII«. Der Grund für diese imperialisierende Wiedergabe der Tracht kann aber kaum darin erblickt werden, daß der Künstler über die Uniform eines Dogen des 9. Jahrhunderts nicht mehr recht Bescheid wußte. Zeitgemäße Treue in der Wiedergabe des Kostüms früherer Zeiten ist von einem mittelalterlichen Künstler auch in diesem Falle nicht zu erwarten: auch unser Mosaizist hätte sich kaum geweigert, den Dogen des 9. Jahrhunderts im Kostüm des Enrico Dandolo darzustellen. Entscheidend ist jedoch keineswegs die treue Abbildung weder der alten noch der neueren Dogentracht, sondern die die Darstellung durchdringende repräsentative Tendenz: diese ist aber umsomehr in einer *imitatio imperatoris Constantinopolitani* zu erkennen, als die ganze Bildkomposition direkt oder durch venezianische Zwischenstufen auf das Justinianmosaik in San Vitale als Vorbild zurückgeht¹⁰⁰⁾.

In einer Hinsicht noch deutlicher imperialisierend als das Dogenbild in der Cappella San Clemente ist die Tracht des Dogen in der Ankunftsszene der Markusreliquien im südlichen Querschiff von San Marco¹⁰¹⁾. Nicht nur die Haube ist purpurn, sondern auch die Strümpfe und die Chlamys, letztere ganz nach kaiserlicher Art mit einem goldenen Saum genau wie im oben erwähnten Miniaturbildnis des Alexios I. (Vat. graec. 666, f. 2^v). Eine bläuliche Variante des Purpurs zeigt uns die lange Tunika unter der Chlamys des Dogen, eine Farbe, die der Tunika des Alexios I. in Barb. graec. 372, f. 5^r ebenso in Vat. graec. 666, f. 2^r, auch Manuels I. in Vat. graec. 1176, f. II^r, sehr nahe steht, wovon ich mich auf Grund der Autopsie der Originale unlängst überzeugen konnte. Besonders kaiserlich sind die goldgestickten Armillae und die ebenfalls goldenen Clavi am unteren Saum des Skaramangions des Dogen. Nur noch Baretts und die schwarzen Schuhe sind es, welche dieses Dogenkostüm vom Dienstkostüm des Basileus

96) DEMUS, Gesellschaftsbild Abb. 2–3; BETTINI, op. cit. Taf. 92–93.

97) DEMUS, ebenda Abb. 4.

98) OMONI, op. cit. Taf. LXIII.

99) DEMUS, Gesellschaftsbild. Für die gleiche Schmückung des Kamelaukions siehe die Beispiele bei DEÉR, Kaiserornat Friedrichs II. (Bern 1952) Taf. III Abb. 1–2 und DERS., Porphyry Tombs (wie Anm. 51) Abb. 218.

100) DEMUS, Gesellschaftsbild 98.

101) Ebenda Abb. 3; BETTINI, op. cit. Taf. 93.

unterscheiden. In diese Reihe byzantinisch-imperialisierender Dogendarstellungen nach 1204 ist auch die Falier-Platte der Pala einzuordnen. Die Unterschiede zu den Mosaikbildern sind in der Wahl des Vorbildes begründet, d. h. in den Platten mit den Bildern des Kaiserpaares, vielleicht auch anderer Kaiserbilder in Email. Bei einem eklektischen Verfahren sind dabei dem Emailleur zahlreiche Mißverständnisse und Fehler unterlaufen. Im Gegensatz zur Zeit um 1105 ist für die Zeit um 1209 das Nachlassen der genauen Kenntnis des Kostüms des Basileus in Venedig ebenso selbstverständlich wie in Süditalien während des 11.—12. Jahrhunderts, wo der gleiche Prozeß von den Kaiserbildern der Exultet-Rollen deutlich abzulesen ist ¹⁰²⁾.

Nach der trachtgeschichtlichen und ikonographischen Untersuchung der Dogenplatte muß noch die Frage aufgeworfen und beantwortet werden, wieweit die vorgeschlagene Spätdatierung in die Zeit um 1209 statt in die um 1105 mit dem stilistischen Befund in Einklang gebracht werden kann. Entscheidend dafür ist die Stegführung jener Teile der blauen Tunika des Dogen, die vom »Loros« und vom Mantel nicht verdeckt sind. Diese Partie zeigt uns einen höchst schematischen Faltenstil, der neben Winkelstegen mit Volute (beim rechten Knie) vornehmlich aus Parallelstegen (am Untergewand) und aus schmalen, klingenförmigen Stegen (am Bauch) gebildet ist. Eine irgendwie nur verwandte Stegführung ist unter den Schmelzen des unteren Teils der Pala weder in der ersten noch in der zweiten Stilgruppe zu finden; um so evidentier ist aber die Verwandtschaft mit dem Faltenstil der Gruppe von kleinen Medaillons auf der oberen Pala Nr. 153—162, insbesondere mit Nr. 153—158. Die gleiche schematische Parallelität der Stegführung finden wir aber auch an einigen stehenden Figuren der Platten aus dem Festtagszyklus — etwa am Chlamydatus im Stadttor von Jerusalem Nr. 80—85, die stilistisch alle zusammenhängen und von Volbach in das 12. Jahrhundert datiert wurden (zu Nr. 153). Hierher gehören ferner außerhalb der Pala die Emails auf dem Rahmenwerk der Gottesmutter-Ikone in Freising ¹⁰³⁾, die vor 1235 entstanden sind und wohl auch die beiden Medaillons aus Orléans mit den Bildnissen Christi und der Gottesmutter ¹⁰⁴⁾. Die gleiche Stilstufe ist aber auch bei einer beträchtlichen Zahl lateinisch beschrifteter abendländischer Nachahmungen byzantinischer Schmelze vertreten, so an den Medaillons der Linköping-Mitra, der liturgischen Handschuhe von Brixen und Gnesen usw., deren Herkunft Referent kürzlich auf Venedig zurückzuführen und sie in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren gesucht hat ¹⁰⁵⁾. Danach wäre man um 1209 in Venedig durchaus imstande gewesen, Zellenschmelze, die in einem gewissen qualitativen Abstand von den byzantinischen Originalen standen, herzustellen.

102) G. B. LADNER, The »portraits« of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls, *Speculum* 17 (1942) 181—200.

103) Siehe oben Anm. 11. Zum Weiterleben des Zellenschmelzverfahrens in Byzanz und im byzantinischen Kulturbereich nach 1204 siehe: A. FROLOW, *Émaux cloisonnés de l'époque post-byzantine, Cahiers Archéologiques* 1 (1945).

104) Katalog der Ausstellung »Les trésors des églises de France« (Paris 1965) 97 f., Nr. 188, Taf. 27; J. TARALON, *Les trésors des églises de France* (Paris 1966) 286, Taf. 172. Die dort vertretene Datierung in das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts ist wohl zu früh.

105) Die byzantinisierenden Zellenschmelze der Linköping-Mitra (wie Anm. 11).

Mit der Annahme einer venezianischen Entstehung wäre auch der von allen lateinischen Inschriften der Pala abweichende, von Gräzismen vollständig freie Charakter der Legende des Dogenbildes erklärt.

In die gleiche Richtung weisen auch gewisse negative Indizien, die sich aus dem Vergleich der Dogen-Platte mit der der Gottesmutter und der Kaiserin ergeben. Grundverschieden ist die Statur: eher gedrunken und fest auf beiden Füßen stehend die Maria Orans und die Kaiserin, schmal, mager, ja »gotisch« hochgezogen der Doge, etwas unsicher auf dem Suppedaneum stehend. Dazu kommt noch der Unterschied in den Farben: beim Dogen weisen sie nicht die gleiche Transluzidität und den gleichen Glanz auf wie bei den daneben stehenden beiden Figuren, insbesondere bei der Platte der Kaiserin.

Sicher könnte man viel mehr über den Stil aussagen, wäre uns der ursprüngliche Kopf des Dogen erhalten geblieben. In seiner eingehenden Besprechung des Pala-Werkes der Fondazione Cini ist O. Demus für die Lösung des Rätsels, warum der originale Kopf durch den heutigen ersetzt wurde, mit einer neuen und höchst geistvollen Erklärung hervorgetreten. Davon ausgehend, »daß der gegenwärtige Kopf des Dogen ganz wesentlich zu klein ist«, stellt er die Frage, ob es nicht denkbar wäre, »daß der ursprüngliche Kopf des Dogen (und zwar von vornherein des Dogen Ordelafo Falier) ohne Nimbus gebildet war und daß dies der Grund war, warum der Kopf nachträglich durch einen neuen, nun aber nimbierten, ersetzt wurde? Ein Kopf ohne Nimbus in normalem Maßstab hatte in der Arkade bequem Platz; und ein normal großer Kopf konnte in der Arkade nur Platz finden, wenn er keinen Nimbus hatte. Der zu substituierende nimbierte Kopf mußte daher kleiner sein, um in die Arkade hineinzupassen« (a. a. O. 267 f.). Demus weist dabei auf den Unterschied hin, der in dieser Hinsicht zwischen den Bildern der drei Herrscher auf dem Reif der ungarischen Krone besteht: nur den beiden Kaisern, nicht aber auch dem Ungarnkönig wird dort »die Auszeichnung der nimbierten Darstellung« zugestanden. Aus der primären, nimbuslosen Darstellung des Dogen folgert nun Demus, indem er aus diesem vorausgesetzten ikonographischen Befund technische und stilistische Schlüsse zieht, auf die Entstehung der ganzen Dogen-Platte in Konstantinopel selbst »und nicht in Venedig, wo man dem Dogen von vornherein den auszeichnenden Nimbus gegeben hätte« (278). Eben an dieser letzten Voraussetzung muß leider die auf den ersten Blick gewinnende Hypothese scheitern. Dank der sorgfältigen Zusammenstellung aller Dogendarstellungen durch A. Pertusi können wir mit Sicherheit feststellen, daß es weder auf Münzen und Bleibullen, auf Mosaikbildern noch sonst irgendwo je eine nimbierte Dogendarstellung in Venedig gegeben hat. Dementsprechend konnte der Grund für die Ersetzung des ursprünglichen Kopfes durch den gegenwärtigen unter keinen Umständen in der Absicht bestehen, dem Dogen Falier die Auszeichnung des Nimbus zuteil werden zu lassen. Deshalb scheint es ratsamer anzunehmen, daß bereits der ursprüngliche Kopf ein Diadem trug und von Nimbus umgeben war und daß er auch »ganz wesentlich zu klein« war — was ich einzig und allein auf die lange Liste der künstlerischen Unzulänglichkeiten dieser Darstellung schreiben möchte. Daß der Doge neben Szepter, Juwelenkragen und Loros auch noch mit Diadem und Nimbus ausgezeichnet wurde, läßt sich ohne Schwierigkeit aus der Wahl des Vorbildes, nämlich des ursprünglich auf der Pala

vorhandenen Porträts Alexios' I. sowie aus den imperialisierenden Tendenzen der venezianischen Dogendarstellungen nach 1204 erklären. Wäre die Krone des Dogen eine von jeder Vorlage unabhängige Zutat, so würde sie in der Gesamtform und in der Form und Anordnung der sie schmückenden Edelsteine einem offenen byzantinischen Diadem sicher nicht dermaßen ähnlich aussehen. Wir wissen zwar nicht, wann die Substituierung stattfand, sicher ist nur, daß sie nicht 1209, sondern wesentlich später, vielleicht erst nach 1345 durchgeführt ¹⁰⁶⁾ wurde. Wer hätte nun nach 1209 Interesse daran gehabt, an einer der wichtigsten Darstellungen der schon längst als Staatsheiligtum geltenden Pala d'oro etwas zu ändern, wegen eines ikonographischen Details wie des fehlenden Nimbus, den man' als Auszeichnung einer Persönlichkeit, die kein Heiliger war, im späteren Mittelalter geradezu als befremdend empfinden mußte? Der wahrscheinliche Grund für diese Operation ist daher in der Beschädigung der Kopfpattie oder im Ausfall ihres Emails zu suchen: beides mußte eine Substituierung als unvermeidlich erscheinen lassen.

Nach der eingehenden Besprechung der Probleme, welche der untere Teil der Pala der Forschung stellt, soll nur noch in aller Kürze auf die Beurteilung des oberen Teils, insbesondere der großen Festtagsbilder in der neuesten Forschung eingegangen werden. Es sei gleich gesagt, daß sowohl Hahnloser wie auch Demus in ihren oben angeführten Stellungnahmen auch in dieser Hinsicht über die im Katalogteil geäußerten Ansichten nicht unwesentlich hinausgegangen und zu neuen und positiven Erkenntnissen vorgedrungen sind.

Im Anschluß an die vorherrschende Meinung sieht Volbach im oberen Teil der Pala eine Ergänzung der Falier-Pala von 1105 einerseits mit der vierpaßförmigen Platte des Erzengels Michael (Nr. 79) und den sechs großen Tafeln eines ursprünglich aus zwölf Bildern bestehenden Zyklus der großen Kirchenfeste (Nr. 80–85), andererseits mit einer großen Zahl von Emails verschiedenen Formats und aus verschiedenen Zeiten, welche ebenso wie die kleinen Medaillons auf dem gotischen Rahmenwerk ohne Programm und Zusammenhang an ihrem neuen Standort nur eine rein dekorative Bestimmung erhielten (Nr. 86–182). Die Festtagsdarstellungen und vielleicht auch die Michael-Platte, welche größer als die Festtagsbilder ist, bildeten »il coronamento di un'iconostasi«, deren ebenfalls aus sechs Bildern bestehende andere Hälfte verlorengegangen sei. Die Platten aus dem Zyklus der Kirchenfeste führt Volbach auf die venezianische Beute von 1204 zurück. Er ist geneigt, der Aussage des Patriarchen Joseph von Konstantinopel anläßlich seines Besuches in Venedig im Jahre 1438 Glauben zu schenken, nach der diese Emails aus der Pantokratorkirche, aus einer Stiftung der ungarischen Gattin des Johannes II. Komnenos (1118–1143), der am 13. August 1134 in Bithynien ¹⁰⁷⁾ gestorbenen Eirene, erbeutet worden wären. Durch das Typikon des Kaisers Johannes II. aus dem Jahre 1136 erhielt das Kloster, dem drei Kirchen ange-

106) W. BUCHER, Diss. cit. (wie Anm. 8) 117 denkt an die Restaurierung der Pala im Jahre 1509.

107) und nicht 1124 — wie es bei MEGAW (siehe Anm. 112) 343–344, und nach ihm bei HAHNLOSER, Pala d'oro 98, Anm. 23 und 99 — wohl als Druckfehler zu lesen ist.

hörten, noch eine zusätzliche Ausstattung mit Gütern und Mobiliar¹⁰⁸⁾. Volbach datiert deshalb die großen Emails etwa auf 1140 und führt ihre Einfügung in die Pala auf Grund der Chronik des Andrea Dandolo¹⁰⁹⁾ und der Inschriftentafel Nr. 4 aus dem Jahre 1345¹¹⁰⁾ auf die 1209 erfolgte *renovatio* zurück.

Demgegenüber wies Hahnloser (III, 4 S. 94 ff.) auf die technischen und stilistischen Unterschiede hin, welche zwischen den sechs Festtagsbildern bei näherem Zusehen festzustellen sind. Der Einzug in Jerusalem (Nr. 80) ist nicht nur größer als die anderen Tafeln der Reihe, sondern von diesen sowohl technisch wie auch stilistisch leicht verschieden. Neben dem reinen Cloisonné fällt vor allem die teilweise Anwendung des Repoussé (bei den Treppen, auf denen die im Stadttor stehenden Empfänger des Heilands stehen), aber auch die Inschrift ohne Stege und auch ihr von den Inschriften der anderen Festtagsbilder abweichender Duktus (Pertusi) ins Auge. Damit zieht Hahnloser die von Volbach (S. 39) noch angenommene Einheit und damit auch die gemeinsame Herkunft der Festbilder von ein und derselben Ikonostasis in Zweifel: der Einzug in Jerusalem gehörte also einem anderen Dodekaortion, d. h. einem aus zwölf Bildern bestehenden Festtagszyklus, als die Tafeln Nr. 81–85 an. Die Venezianer kombinierten also Fragmente zumindest von zwei von ihnen in Konstantinopel erbeuteten Ikonostasen. Auf Grund der technischen und stilistischen Eigenheiten der in der Mitte der sechs Festtagsbilder stehenden vierpaßförmigen Platte mit dem Bilde des Erzengels Michael (Nr. 79) könnte man nach Hahnloser sogar die Herkunft dieses Emails aus einer dritten Gruppe, d. h. aus einem dritten Templon erwägen. Bei der hypothetischen Zurückführung aller drei Gruppen innerhalb des halben Festtagszyklus auf das Pantokratorokloster war aber für Hahnloser nicht die oben erwähnte, in der florentinischen Konzilsgeschichte aus Syropulos überlieferte Aussage des Patriarchen Joseph von 1438 ausschlaggebend¹¹¹⁾, der er im Grund ebenso ablehnend gegenübersteht wie Demus (a. a. O. S. 273). Auch seiner Ansicht nach liegt der Herleitung aus dem Pantokratorokloster durch den Patriarchen die Verwechslung der auf der unteren Pala sichtbaren Kaiserin, d. h. der Eirene Dukas, der Gattin Alexios' I., mit der Arpadenprinzessin Piroska-Eirene, der Frau Johannes' II. Komnenos, zugrunde. Wenn Hahnloser den ursprünglichen Standort der sieben großen Schmelze der oberen Pala trotzdem im Bereich des Pantokratoroklosters sucht, so beruht seine Hypothese auf den folgenden, von der Aussage des Patriarchen Joseph gänzlich unabhängigen drei Überlegungen:

1. Das Pantokratorokloster war während der lateinischen Besetzung Konstantinopels (1204–1261) Sitz des venezianischen Podestà.

108) DÖLGER, Reg. 1311; Gy. MORAVCSIK, Szent László leánya és a bizánci Pantokratorokloster (Die Tochter Ladislaus' d. Hl. und das Pantokratorokloster in Byzanz), Budapest-Konstantinopel 1923 (mit deutscher Zsfg.); DEÉR, Porphyry Tombs 130–134.

109) ... *tabulam altaris sancti Marci additis gemmis et perlis, ducis iussu reparavit* ... a. a. O. (Anm. 15) 284.

110) ... *que renovata fuit, te Petre, ducante, Ziani, et procurabat tunc Angelus acta Faledrus anno milleno bis centenoque noveno* (S. 9).

111) Wie dies A. GRABAR in seiner oben Anm. 20 angeführten Besprechung des Pala-Werkes behauptete.

2. Auf Grund der neuesten Ausgrabungen¹¹²⁾ gehörten dem Pantokratorkloster drei aneinander gebaute Kirchen an, d. h. drei Kirchen mit je einer Ikonostasis aus der Zeit etwa zwischen 1136 und 1149 (S. 99), von denen also die drei Gruppen des halben Festtagszyklus an der oberen Pala gut hätten herkommen können. Dazu wurden in einer der Kirchen nicht nur Fragmente einer Ikonostasis, sondern auch das Fragment eines Emailmedaillons mit der Darstellung des Pantokrators gefunden »simili al nostro stile« (S. 98, Anm. 23). Das Material des Rezipienten ist ebenso vergoldetes Silber wie bei den aus dem 12. Jahrhundert stammenden kleinen vergoldeten Medaillons an der Pala (Nr. 154, 156, 158, 159).

3. Im Anschluß an die von Volbach vorgeschlagene Datierung der sieben Tafeln in die Zeit um 1140 beruft sich Hahnloser auf die zeitliche Koinzidenz mit der Gründung und Ausstattung der dem Pantokratorkloster angehörigen Kirchen. All das muß freilich Hypothese bleiben, die mir aber viel eher erwägenswert als »im höchsten Grade unwahrscheinlich« (Demus a. a. O. S. 273) scheint.

Während man sich bisher nur mit einem allgemeinen Hinweis auf die Herkunft der großen Emails von einer Ikonostasis begnügte, versuchte Hahnloser auch, den Aufbau und die Bebilderung einer solchen Ikonostasis-Bekrönung zu rekonstruieren. Dabei stützte er sich vor allem auf die Ikonostasis der kleinen Kirche S. Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo unweit von Aquila in den Abruzzen (Taf. LXX) aus der Zeit um 1150. In dieser hat schon E. Bertaux eine Nachahmung der berühmten Ikonostasis des Abtes Desiderius von Montecassino aus dem Jahre 1071 erkannt, wie diese in der Cassinesischen Klosterchronik beschrieben wird. Den kurzen Hinweis von Bertaux hat aber Hahnloser mit einem eingehenden Vergleich zwischen Denkmal und Beschreibung zur gesicherten Erkenntnis erhoben und dazu noch die Ikonostasis-Fragmente (Taf. LXIX–LXX) sowie eine Ikone mit zwölf Festtagsbildern, welche K. Weitzmann aus dem Katharinenkloster auf dem Berg Sinai zu Tage gefördert hat, zum Vergleich mit dem halben Festtagszyklus der Pala herangezogen. So ist er zur Vorstellung eines mehretägigen Ikonostasis-Aufbaus gelangt, bei dem oberhalb der Zone der Festtagsbilder die Erzengel Michael links und Gabriel rechts eine in der Mitte stehende Hetomasia flankierten.

Nicht nur K. Weitzmann stimmte dieser Rekonstruktion bei¹¹³⁾, sondern auch Demus hat sie als »verdienstvoll und wohl gelungen« (S. 273) bezeichnet. Letzterer unterwarf dazu noch die sieben großen Platten der oberen Pala einer eingehenden Stilanalyse, deren Resultat mit dem oben wiedergegebenen Hahnlosers auf weiten Strecken übereinstimmt, vor allem in der Wahrnehmung des Unterschieds, der zwischen dem Einzug in Jerusalem und den anderen fünf Festtagsbildern besteht. Keine Einigkeit konnte dagegen in der Beurteilung und zeitlichen Einordnung des großen Michael-

112) A. H. S. MEGAW, Notes on Recent Works of the Byzantine Institute in Istanbul, *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963) 333–371, bes. 348, fig. 16–17.

113) Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung, *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*, Festschrift f. K. H. Usener zum 60. Geburtstag (Marburg a. d. Lahn 1967) 11–20 bes. 18 f. mit Anm. 31.

Vierpasses (Nr. 79) erzielt werden. Während ihn Hahnloser für gleichzeitig mit den Festtagsbildern hält und die Qualität der Ausführung als »meno fine di quella delle altre lastre« bezeichnet, kommt der gleiche Vierpaß Demus nicht nur »prachtvoll« und den Festtagsbildern überlegen, sondern auch als nicht unwesentlich älter als diese vor: er will »den großen Erzengel . . . nicht später datieren als spätestens um 1100, ihn also für älter halten als die sechs Festbilder, in deren Mitte er sich jetzt befindet« (a. a. O. S. 274).

Bei der Beurteilung dieser und ähnlicher Differenzen empfiehlt sich neben der Beobachtung der Stegführung die stärkere Berücksichtigung eines technischen Kriteriums, d. h. des Aufkommens des Emails *en repoussé*, und zwar in jener klärenden und abgrenzenden Bestimmung, in der dieses Verfahren an den Tafeln mit dem Einzug in Jerusalem, mit der Anastasis und Koimesis in unterschiedlichem Ausmaß angewendet wird, am stärksten wohl eben beim Michael-Vierpaß. Dabei handelt es sich nicht nur um eine andere, mit der des Zellschmelzes parallele Technik, sondern auch um eine zeitlich später auftretende, für das fortgeschrittene 12. Jahrhundert besonders bezeichnende Technik. Sie ist das Resultat einer Entwicklung des Zellschmelzes — und innerhalb dieses insbesondere des Senkschmelzes —, der ich bei der Beschäftigung mit den romanischen Emails auf den Bügeln der Hl. Krone Ungarns nachzugehen suchte¹¹⁴⁾. Auf der Pala läßt sich diese Technik weder auf den Emails der ersten, noch auf denen der zweiten Stilgruppe des unteren Teils, d. h. in der Zeit vor 1105 nachweisen. Der ausgiebige Gebrauch, den der Emailleur von dieser Technik bei dem Michael-Vierpaß gemacht hat, scheint nicht für eine Frühdatierung zu sprechen und damit auch nicht für seine zeitliche Priorität gegenüber den Festtagsbildern, insbesondere gegenüber Kreuzigung, Himmelfahrt Christi und Pfingsten, bei denen keine *en repoussé* bearbeiteten Felder nachzuweisen sind. Eine besondere Beachtung verdient die schon von Volbach hervorgehobene Übereinstimmung, die die »fregi ornamentali« (Nr. 163—168)¹¹⁵⁾ in bezug auf Technik, Ornamentik und Farben insbesondere mit dem Erzengel Michael (Nr. 79), mit der Anastasis (Nr. 82) und Koimesis (Nr. 85) verbindet. Da sie nach Volbachs Urteil aus derselben Werkstatt wie die großen Tafeln des oberen Teiles stammen, wären sie vielleicht bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage des Festtagszyklus auf den Ikonostasen zu berücksichtigen.

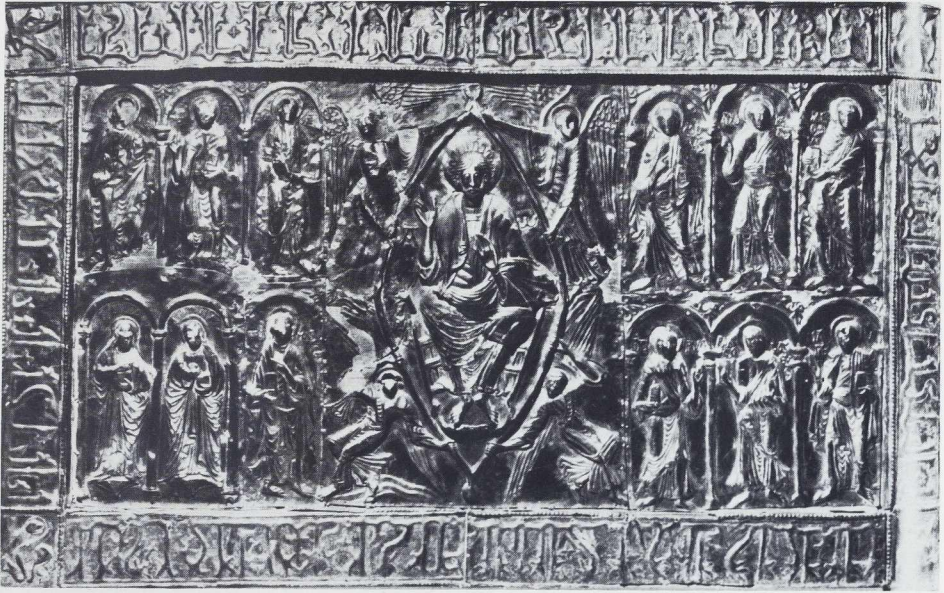
Auf die kleinen Emails auf dem Oberteil und am Rahmenwerk kann hier ebenso wenig eingegangen werden wie auf die Meinungsverschiedenheiten, die bei der Beurteilung einiger Stücke dieser Gruppe zwischen Volbach und Demus bestehen.

Eben diese für den Außenstehenden nicht immer verständlichen Divergenzen müssen uns — trotz des Reichtums, den uns die Pala bietet — immer wieder an die Trümmerhaftigkeit unserer Denkmalüberlieferung und damit an die Schranken unserer Erkenntnismöglichkeit erinnern. Der Raub der Venezianer hat nur einen geringen Teil des unermesslichen Reichtums an Emailarbeiten, der einst in den Kirchen Konstantino-

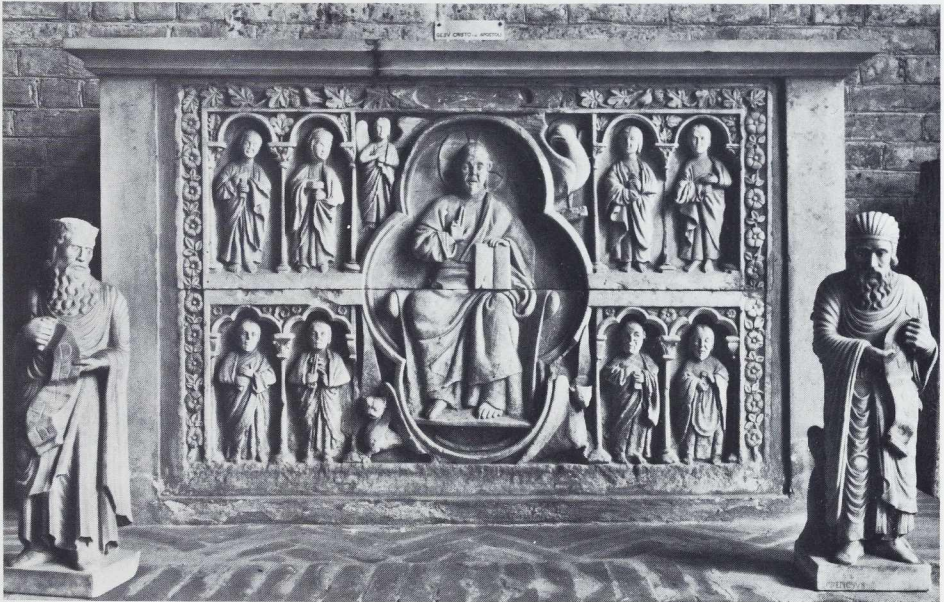
114) Op. cit. 99—110.

115) Technisch identisch, in der Ornamentik nahe verwandt mit diesen »fregi« ist das Rahmenwerk einer Ikone in Santa Prassede in Rom, siehe DEÉR, Hl. Krone 109, Abb. 167.

pels angehäuft war, für die Nachwelt gerettet. Selbst im Westen gingen u. a. das Antependium und die Ikonostasis des Abtes Desiderius in Montecassino unter, und die Zahl der Denkmäler, die in den Kriegen und Revolutionen der nachmittelalterlichen Geschichte vernichtet wurden, ist nicht einmal annähernd abzuschätzen. Was uns geblieben ist, ist also nur Bruchstück, und aus diesen Fragmenten muß die Wissenschaft das einstige Ganze wiederherzustellen suchen — freilich mit allen Risiken eines solchen Unternehmens. Ohne Hypothesen und Diskussionen, ohne Aufstellung und Widerlegung von Thesen geht es nicht. Daß aber all' das nicht umsonst ist, sondern letzten Endes immer der Erkenntnis dient, dafür liefert eben das große Pala-Werk der Fondazione Cini, die Leistung seiner gelehrten Mitarbeiter und ebenso seines kritischen Kommentators O. Demus, den einleuchtenden Beweis.



1



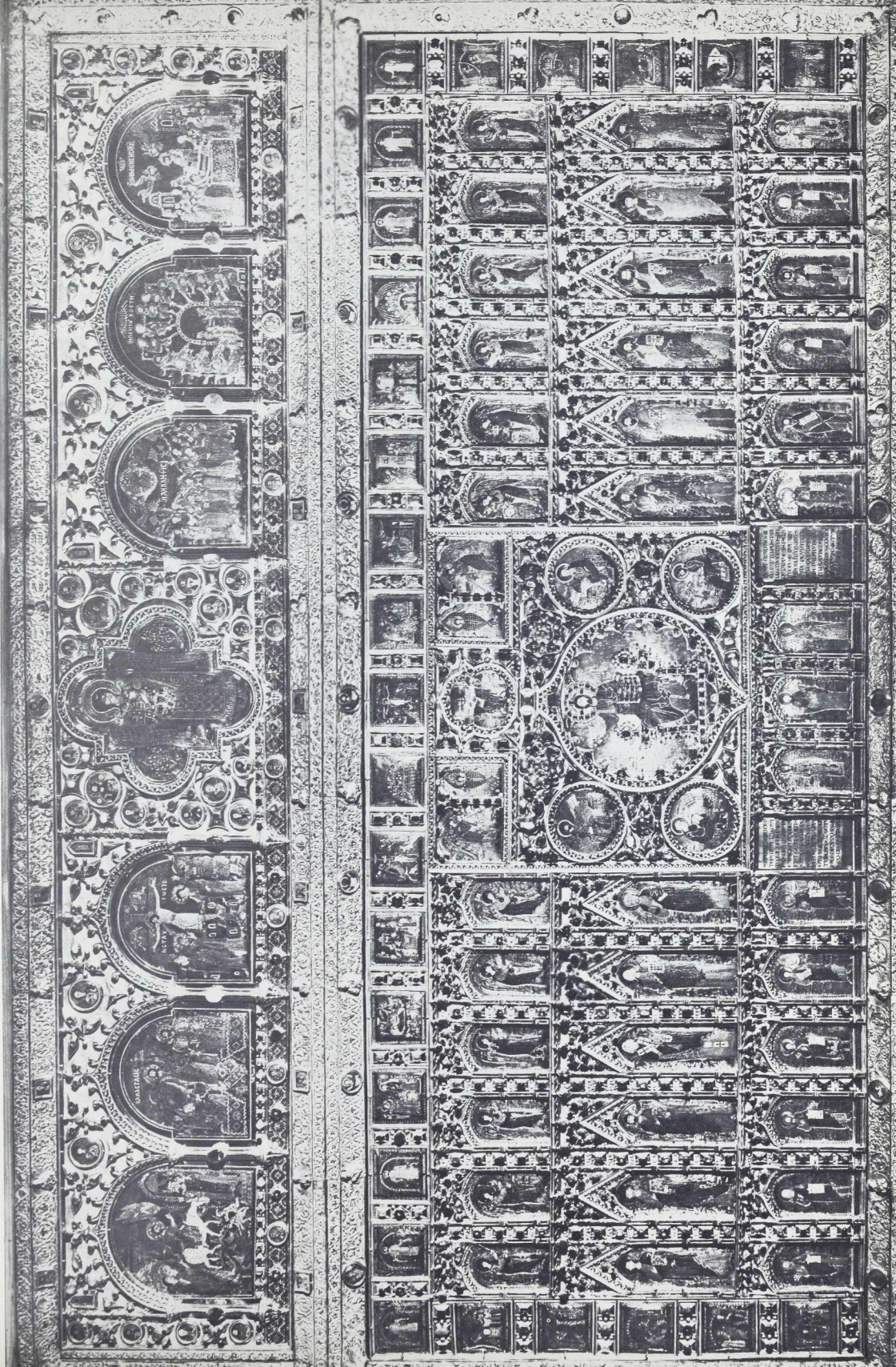
2

1 Arca Santa. Oviedo, Kathedrale, Camara Santa

2 Marmorines Altarantependium. Asti, San Pietro in Consavia



Goldgesticktes Altarantependium. Anagni, Schatz der Kathedrale





Goldmailplatte mit dem Bildnis des Dogen Ordelafo Falier von der Pala d'Oro



1



2

- 1 Goldemaillbildnis des Mitkaisers Konstantin Dukas, des Sohnes des Kaisers Michael VII. Dukas, von der Hl. Krone Ungarns
- 2 Kuppelmosaik der Cappella Palatina, Palermo



Der Erzengel Raphael vom Kuppelmosaik der Cappella Palatina in Palermo



Miniaturbildnis des Kaisers Nikephoros II. Botaneiates. Paris, Bibliothèque Nationale, MS Coislin 79, f. 2



1

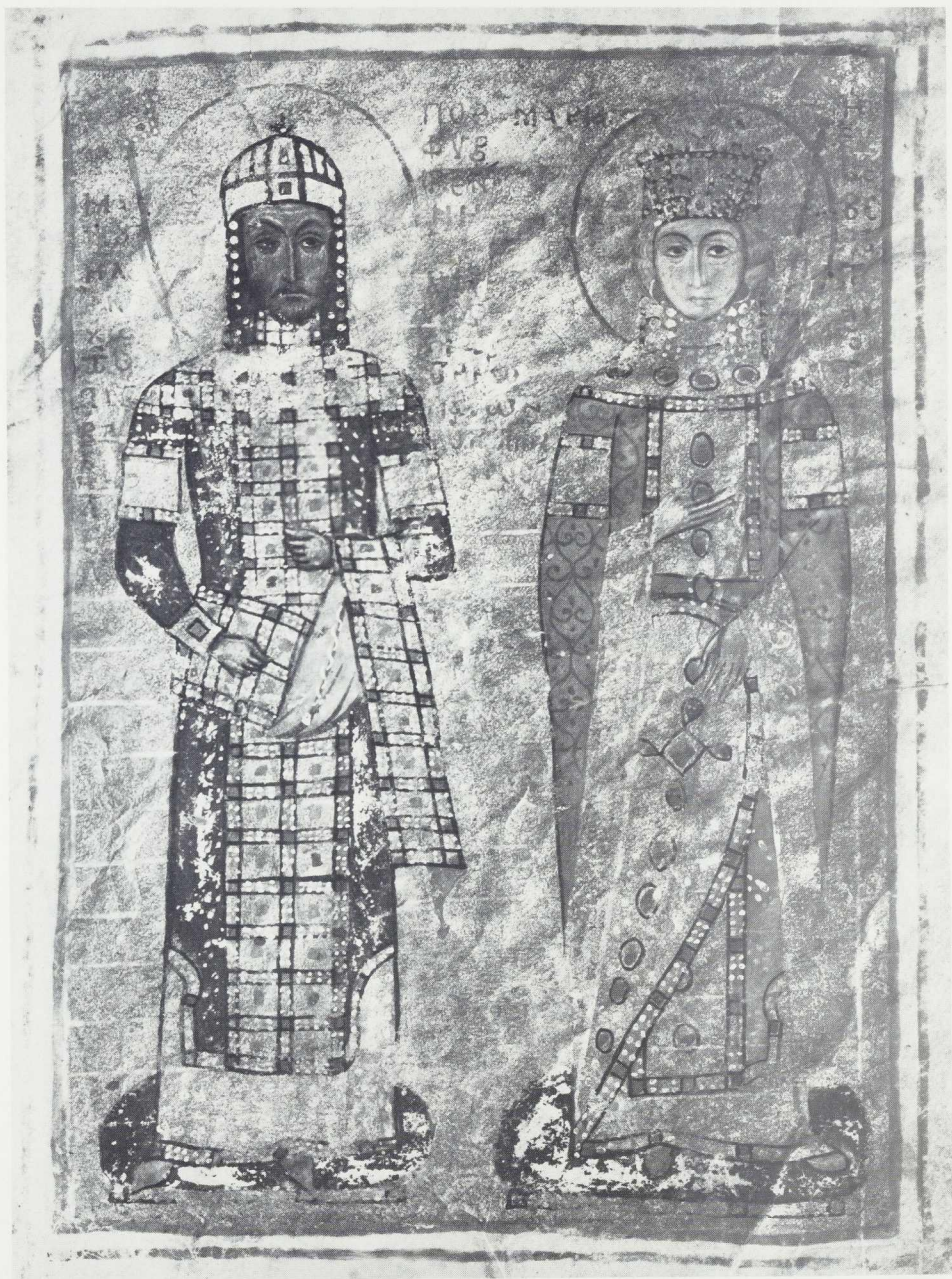


2

- 1 Goldmailbildnis des Kaisers Konstantin IX. Monomachos. Budapest, Ungarisches Nationalmuseum
- 2 Goldmailbildnis der Kaiserin Zoe. Budapest, Ungarisches Nationalmuseum



Goldemalbildnis der Kaiserin Eirene von der Pala d'Oro, Venedig



Miniaturbildnis des Kaisers Manuel I. Komnenos und der Kaiserin Maria von Antiochien.
Cod. Vat. Graec. 1176, f. II.