

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	43 (1986)
Heft:	1
Artikel:	Die byzantinische Marienkamee der Abegg-Stiftung in Riggisberg
Autor:	Trümpler, Stefan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-168761

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die byzantinische Marienkamee der Abegg-Stiftung in Riggisberg

von STEFAN TRÜMPFER

In der Abegg-Stiftung in Riggisberg, Kanton Bern, wird eine byzantinische Kamee aufbewahrt, die in mancher Hinsicht ein einzigartiges Stück darstellt, in der Literatur zur byzantinischen Glyptik bisher aber kaum Beachtung gefunden hat (Abb. 1).¹

Die Gemme aus blutrotem, lauchgrün durchzogenem Jaspis ist in einem auf der Rückseite geschlossenen, mit Goldfiligran und farbigen Glaspasten besetzten Rahmen gefasst. Maria steht, zur linken Seite gewendet, auf einem kleinen Podest, ihre Arme sind fürbittend zu Christus erhoben, der in der rechten oberen Ecke als Büste in einem Himmelssegment erscheint. Christus trägt in seiner linken Hand das Buch, mit der Rechten segnet er Maria. Die breiten Kreuzbalken hinter seinem schmalen Gesicht und der voluminösen Haarkappe sind nicht durch einen Nimbus, sondern durch den von kurzen Strahlen durchbrochenen, medaillonartigen Rand der Aureole begrenzt. Die Theotokos, schlank proportioniert mit dünnen, zierlichen Armen und hohem Gesicht, ist in der üblichen Weise gekleidet: das übers Haupt gezogene Manteltuch reicht ihr tief in die Stirn und faltet sich zu beiden Seiten ihrer Gestalt auf. Das Untergewand fällt bis zu den Fuss spitzen, gegliedert in enge Faltenzüge, deren kaum merkliche Biegung einen leichten Kontrapost in der Haltung der Maria andeutet und ihre elegante, säulenartige Schlankheit betont. Die umgekehrte Perspektive des Suppedaneum, die in Untersicht wiedergegebenen Falten des Gewandsaumes und die deutlich vor den Schwerpunkt des Körpers gesetzten Füsse verraten eine Unsicherheit der Darstellung, die sich auch in der Verkürzung des linken Armes äussert. Einmalig in der byzantinischen Glyptik ist meines Wissens die stark erhöhte, astragalartig verzierte Rahmenleiste, die der kleinen Ikone ihre Geschlossenheit und Preziosität verleiht. Die Gemme zeichnet sich durch die äusserst feine, regelmässige Bearbeitung des Steines und die starke Räumlichkeit der Darstellung aus. Vor dem tief in seinen Rahmen eingesenkten Bildgrund wirkt die Mariengestalt, besonders ihr Haupt, nahezu vollplastisch erhaben, einzig die nach aussen hingebreiteten Teile des Manteltuches liegen plan auf dem Grund und «verraten» ihn als wirkliche Fläche. Das verschwindend kleine, nebenan abgebildete Monogramm schliesslich zeigt eine ungewöhnliche, unvollständige Kürzung von «meter».

Vom Kreuz auf der Rückseite der Kamee wird später die Rede sein. Die Rückseitenverzierung vieler byzantinischer



Abb. 1 «Chymeute». Gemme aus rot-grünem Jaspis, Höhe 6,8, Breite 4,1 cm (soweit in der Fassung sichtbar). Abegg-Stiftung, Riggisberg.

Gemmen deutet auf ihre schon ursprünglich «offene» Verwendung als Schmuckanhänger, «enkolpia», hin; ihre Fassung etwa an prunkvollem Mobiliar oder, wie unlängst vermutet (für arkadenförmige Steine), in Kaiser kronen erscheint aus diesem Grund wenig wahrscheinlich.²

Eine Ikone auf Sinai fügt dem Bild der betenden Maria im Halbprofil den Namen «Hagiosoritissa» bei, eine Bezeichnung, die für diese Darstellungsweise geläufig geworden ist.³ Gerade für den Marientyp der Kamee in Riggisberg



Abb. 2 «Hagiosoritissa». Jaspis, Höhe 3,5 cm. Walters Art Gallery, Baltimore.



Abb. 3 «Blacherniotissa». Jaspis, Höhe 6,3 cm. British Museum, London.

müsste man sich eher nach der auf derselben Tafel im Sinaikloster wiedergegebenen «Chymeute» richten, die Gesicht und Hände zu dem im Himmelssegment erscheinenden Christus erhebt, im Gegensatz zu der sich mit gesenktem Haupt und Armen ihrem Gegenüber zuwendenden «Hagiosoritissa», die ursprünglich wohl aus einem Deesisbild stammt. Darstellungen der «Chymeute» sind selten, sie zeichnen sich in der Malerei häufig durch den deutlicher nach oben gewendeten Blick aus als auf Gemmen, wo – aus Platzgründen – Christus oder seine Hand kaum über Augenhöhe der Maria erscheinen.⁴ Nur auf einer einzigen Kamee ist Christus auch wirklich dargestellt: auf der Jaspis-«Chymeute» in der Abegg-Stiftung! Drei weitere byzantinische Gemmen zeigen die segnende Hand: eine «Plasma»-Kamee in Wien⁵, ein Jaspis in Dumbarton Oaks⁶ (Abb. 6) und eine verlorene, heute durch eine Kopie ersetzte Gemme an einem Astkreuz in Cividale⁷. Eine Theotokos

in Jaspis in der Walters Art Gallery in Baltimore⁸ (Abb. 2) und eine weitere in Quarz in Dumbarton Oaks⁹ (Abb. 7) entsprechen dem «Hagiosoritissa»-Typ.

Der Stand von Veröffentlichung und Aufarbeitung byzantinischer Glyptik erlaubt die Einordnung der Marienkamee in Riggisberg nicht ohne weiteres.¹⁰ Die, besonders in der Frühzeit, beschränkte Zahl von geschnittenen Steinen vermittelt ein lückenhaftes Bild von stilistischen Zusammenhängen und Entwicklungen. Ikonografischen Erwägungen bieten die einfachen Darstellungen wenig Spielraum, und ein ausgeprägter Gattungsstil lässt Vergleiche mit anderen Werken, auch der Kleinkunst, nicht von vornherein zu.¹¹ Es fällt beispielsweise auf, dass sich unter den in so beachtlicher Zahl erhaltenen byzantinischen Elfenbeinen keine den Gemmen so nahe verwandte Arbeiten finden, dass man sie etwa denselben Werkstätten zuordnen würde. Eine eigene Formensprache kennzeichnet auch die Steatit-

reliefs, für die Metallarbeiten und die Emails gilt dasselbe.¹² HANS WENTZEL hat jedoch schon früh auf einige genau datierbare Gemmen hingewiesen.¹³ Möglichkeiten stilkritischer Bearbeitung wurden vor allem von ALICE BANK aufgezeigt.¹⁴ In der Tat sind in byzantinischen Münzen und Siegeln meist präzis datierbare, den Kameen eng verwandte kleine Reliefarbeiten auf uns gekommen. Es erweist sich aber auch eine bisher wenig beachtete Eigenschaft des erhaltenen Denkmälerbestandes als sehr aufschlussreich für dessen Verständnis: zahlreiche Steine lassen sich oft zu *sehr engen* Gruppen zusammenschliessen. Viele Kameen treten so aus der – vermeintlichen¹⁵ – Isolation des lückenhaften Bestandes heraus, Werkstätten, ja mehrmals Arbeiten derselben Hand sind auszumachen. Dem Einzelstück erwachsen neue Beurteilungskriterien, und die Schwerpunkte der Entwicklung treten klarer zutage.

Zur «Chymete» in der Abegg-Stiftung gesellt sich die ebenfalls in Jaspis geschnittene «Hagiosoritissa» der Walters Art Gallery, ein Werk, das man ohne zu zögern demselben Gemmenschneider zuschreiben darf (Abb. 2).¹⁶ Wohl findet die Arkadenform und die glatte Abtreppung des Rahmens keine Entsprechung. Die Übereinstimmung der beiden Reliefs äussert sich jedoch bis in kleinste Einzelheiten der Gewandung (sie lässt sich Falte um Falte verfolgen!) sowie in der Haltung der beiden Mariengestalten. Die nahezu identische Bildung von Gesicht und Händen, des unsicheren Standmotives und der Monogramme zeugen ebenso von einer ausführenden Hand wie die hohe Plastizität, Ausgewogenheit und Feinheit der beiden Gemmen – und das leicht Stilisierte, Grazile der Marienfigur in Riggisberg wird angesichts der gedrungeneneren Gestalt der «Hagiosoritissa» in ein etwas anderes Licht gerückt. Ein durch Röntgenaufnahmen sichtbar gewordenes, sorgfältig in die Rückseite der Kamee in Riggisberg eingraviertes Kreuz bestätigt die Verwandtschaft der beiden Stücke (Abb. 10, 11).¹⁷ Eine dritte Kamee in London steht den beiden sehr nahe. Diesmal handelt es sich um eine «Blacherniotissa», eine dem Betrachter zugewendete Maria Orans¹⁸ (Abb. 3). In ihr wiederholen sich sowohl die Größenverhältnisse von Rahmen, Figur und der winzigen Monogramme als auch die schönlinige Gewanddarstellung mit charakteristischen Einzelheiten, wie den doppelten Säumen an der Haube und am unteren Rand der Tunika.

Der Blick auf eine Folge weiterer klar fassbarer Gruppierungen lässt die Eigenheiten der drei Marienkameen und ihre Stellung in der Entwicklung der byzantinischen Glyptik deutlich werden.

Die frühesten Steine stehen in eher lockerem Zusammenhang um eine Christuskamee im Victoria and Albert Museum in London¹⁹ und ein Gemmenpaar mit der Blachernenmaria (Abb. 4) und einem Christus Pantokrator in Leningrad.²⁰ Die drei Jaspisgemmen haben Grösse, Arkadenform und Vertiefung in einen Rahmen gemeinsam. Alle drei zeigen Ganzfiguren, die – entsprechend den drei Marienkameen – die Höhe des Bildfeldes gänzlich ausfüllen, ja teilweise auf den Rahmen übergreifen. Die Gestalten, stark erhaben modelliert, sind gekennzeichnet durch ihre



Abb. 4 «Blacherniotissa». Jaspis, Höhe 4,5 cm. Ermitage, Leningrad.

kompakten Proportionen und durch die vielfältige und lebendige Gewanddarstellung. Antikische Anklänge sind hier wie in den gelöst sicheren Gebärden deutlich spürbar. Auch die Eintiefung in die Schmiege des Rahmens und die Vermeidung starrer Frontalität tragen nicht wenig dazu bei, malerische Züge dieser kleinen Ikonen vom symbolhaften Amulettcharakter späterer Kameen abzuheben. Monogramme sind, wenn überhaupt vorhanden, auch hier sehr klein und in kurzen, sicheren Strichen angegeben. Zu den Besonderheiten dieser Gemmen zählt, dass sie mühelos zeitlich festgelegt werden können. Die Londoner Christuskamee zeigt auf ihrer Rückseite ein (denjenigen der Gemmen in Riggisberg und Baltimore aufs engste verwandtes) Kreuz und eine Inschrift, die auf Kaiser Leo IV. (886–912) zu beziehen ist. Eine nur von Stichen bekannte Blacherniotissa scheint als Pendant (vgl. das Paar in Leningrad) das Kreuz und eine Beischrift auf denselben Kaiser getragen zu haben.²¹ Bei weiteren kleinen Kameen dieser Gruppe kann man wegen ihrer Wiederverwendung auf ottonischen Goldschmiedearbeiten etwa das Jahr 1000 als «terminus ante quem» annehmen.²² Die ersten, kurz vor dem Ikonokasmus von Iustinian II. (685–695) geprägten und danach von Michael III. (842–867) wieder aufgenommenen Christusbüsten auf Münzen bestätigen den frühen zeitlichen Ansatz dieser Kameen.²³ Bemerkenswert ist auch das Fehlen von Monogrammen auf Münzen bis etwa 970. Die stilistischen Eigenheiten der Glyptik frühmakedonischer Zeit finden sich auch auf Siegeln wieder: Christusbilder,



Abb. 5 «Blacherniotissa». Jaspis, Höhe 6,1 cm. Dumbarton Oaks Collection, Washington DC.

etwa auf dem Siegel von Erzbischof Ignatius (847–877)²⁴, zeigen die füllige, kalottenartige Haargetaltung und Mariensiegel²⁵, z.B. der Patriarchen Stephan (886–893) und Photius (858–867), die einheitlich frühe Haube der Theotokos (mit enganliegendem, von der breiten, flachen Bedeckung der Stirn geradlinig zum schmalen Hals hinuntergeführtem Tuch).

Eine dritte Gruppe zeichnet sich besonders durch ihre stilistische Geschlossenheit aus. Ikonografisch ist sie vielfältig: ein ganzfiguriger Christus Pantokrator in Moskau, vier Büsten desselben Typs in Philadelphia, Paris, Rom und London, ein Brustbild Johannes des Täufers in Wien, eine Kreuzigung mit Maria und Johannes in London, eine ganzfigurige Blachernenmaria in Dumbarton Oaks (Abb. 5) und ein Hl. Nikolaus ehemals in Lyon.²⁶ Allein die Pantomkratorkamee im Kreml ist noch arkadenförmig, alle anderen



Abb. 6 «Chymete». Halbfigur, Jaspis, Höhe 3,5 cm. Dumbarton Oaks Collection, Washington DC.

sind rechteckig, rund oder oval. Keine einzige der Gemmen zeigt die seitliche Rahmenerhöhung der bisher betrachteten Steine. Vielleicht im Zusammenhang damit ist auch die Plastizität der Reliefs geringer geworden. Unverändert geblieben sind die hervorragende Feinheit des Steinschnittes, die sorgfältige, ausgewogene Bildkomposition vor allem der Medaillons bei gleichbleibender, ja gesteigerter Präsenz und Ausdruckskraft der Figuren. Alle Christus- und Heilgendarstellungen verbindet ein identischer Gesichtstyp: ein hageres Antlitz mit langer, gerader Nase, schmalem Mund, aufmerksamen Augen unter aussen leicht hochgezogenen Brauen. Dünnes, enganliegendes, in Strähnen wiedergegebenes Haar rahmt die Gesichter und betont die langrechteckige Kopfform. Beachtlich grosse, klar lesbare Monogramme und Inschriften sind nun wesentliche Bestandteile der Reliefs geworden und werden es bei späteren Gemmen bleiben. Alle Nimben heben sich als Scheiben deutlich vom Grund ab. Mit der Goldprägung Johannes II. (969–976), vor allem aber Basileios II. (976–1025) und Konstantins VIII. (1025–28) tritt bei den Münzen eine zu den beschriebenen Typen der Christusdarstellung führende Stilwende ein.²⁷ Die Gesichter werden länger, das Haar nimmt den charakteristischen rechteckigen Kontur an, zu Buckellocken wird – wie bei den Jaspisreliefs – die Bewegung des Barthaares. Ein Siegel aus einem Vorortkloster Konstantinopels²⁸, kurz vor 1025 entstanden, das der Johanneskamee in Wien außerordentlich nahestehlt, bestätigt die Datierung der Gruppe ins



Abb. 7 «Hagiosoritissa». Halbfigur, «greenish quartz», Höhe 3,1 cm. Dumbarton Oaks Collection, Washington DC.



Abb. 8 «Blacherniotissa». Jaspis, Höhe 4,0 cm. Kloster Chilandari, Athos.

letzte Viertel des 10. und den Beginn des 11. Jahrhunderts.²⁹

Eine ganze Anzahl weiterer Halbedelsteine steht mit diesen zumindest aus derselben Werkstatt stammenden Gemmen auf vergleichbarer Stilstufe. Als Beispiel sei ein Jaspisrelief im Serbenkloster Chilandari auf Athos ausgewählt (Abb. 9).³⁰ Die untersetzte Gestalt des Pantokrator gemahnt noch stark an die Gemmen des 9. und frühen 10. Jahrhunderts. Seine Kopfform, der Gewandtyp (die vereinfachte Faltengebung ist wohl mehr ein qualitatives als chronologisches Merkmal), das Monogramm und die zurückhaltende Modellierung gestatten den Vergleich mit den beschriebenen Kameen.

Die markante Eigenart des durch seine Inschrift auf den Kaiser Nikephoros III Botaneiates (1078–1081) datierbaren Serpentinreliefs mit einer Blachernenmaria im Victoria and Albert Museum³¹ als provinziell zu erklären wäre verlockend, würde sie sich nicht in einer beachtlichen Zahl von Gemmen widerspiegeln. Diese Gemmengruppe nimmt eine wichtige Stellung innerhalb der Entwicklung der byzantinischen Glyptik ein. Zu der Gruppe zählen die «Hagiosoritissa» ehemals in Cividale, die «Chymete» in Dumbarton Oaks (Abb. 6), ein thronender Christus in Leningrad, Kameen mit Pantokratorbüsten in Paris, Wien und Belgrad.³² Mit Ausnahme der über 17 cm grossen Scheibe in London sind sie alle kleinformatisch, sämtliche sind randlos. Nebst einer ungewöhnlichen Flüchtigkeit im Detail, schemenhaften Gesichtszügen mit stark betonten, eng zusammengeführten Brauen und schmalem Mund verbindet sie insbesondere ein etwas summarischer, aber scharfkantiger und zügiger, leicht spröder Faltenstil. Kurz vor der Mitte des 11. Jahrhunderts kommen auf den Münzen erstmals kleine Marienbilder in grosser Zahl und reicher Typenvielfalt vor, auch sie wirken flächig und bis hin zu den Monogrammen recht flüchtig.³³ Gegen das letzte Viertel des Jahrhunderts werden die anfänglich noch

schmalen, aber grossen Mariengesichter voller, und es zeigen sich in Details wie der Haubengestaltung Analogien zur Kamee Nikephoros III. Wie bei der «Chymete» in Dumbarton Oaks (Abb. 6) äussert sich die Verselbständigung der Faltenführung oft im Zusammenfließen der Falten des Metaphorion vor der Brust zu einem den unteren Medaillonrand begleitenden Bogen.³⁴ Unter Manuel II. (1143–1180) wird das Brustbild des Christus Pantokrator, bisher stets Leitmotiv aller Münzserien, abgelöst durch das Bild des jugendlich bartlosen Christus-Emmanuel. Mit dieser Änderung im Münzprogramm hängt möglicherweise eine entsprechende Darstellung auf einer Kamee in Florenz zusammen. Die Stiltendenz dieser Gruppe lässt sich bis ins 12. Jahrhundert verfolgen.³⁵



Abb. 9 Christus Pantokrator. Jaspis, Höhe 4,5 cm. Kloster Chilandari, Athos.

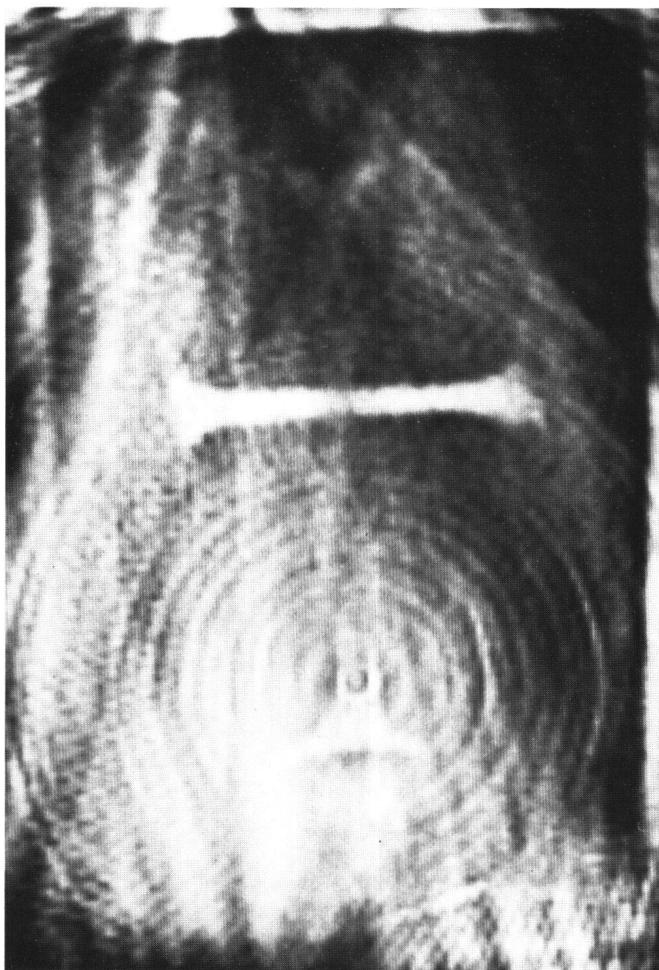


Abb. 10 «Chymeute», Rückseitenkreuz. Röntgenaufnahme. Abegg-Stiftung, Riggisberg (vgl. Abb. 1).

Ihre Fortsetzung führt eine umfangreiche und einheitliche Reihe weiterer Kameen vor Augen, aus denen wir nur zwei herausgreifen: eine «Hagiosoritissa» in Dumbarton Oaks (Abb. 7) und eine «Blacherniotissa» in Chilandari auf dem Berg Athos, ebenfalls ein Jaspisrelief (Abb. 8).³⁶ In dieser späten Stilgruppe finden sich viele verschiedene Sorten von Halbedelsteinen verwendet, was als charakteristisches Merkmal der spätbyzantinischen Gemmenschnidekunst betrachtet werden kann. Bei den Darstellungen überwiegen die Heiligen gegenüber Marienbildern verschiedenen Typs und nur wenigen Christusmedaillons. Die Gravur der kleinen randlosen Amulette ist oberflächlich bis in die mit schnellen Schnitten hingeworfenen Monogramme und die Auflösung der Formstruktur in ein Netz von flüchtigen, oft zusammenhangslosen Stichelzügen unübersehbar. Zeitlich wird die Gruppe durch das Rückseitenmotiv einer Kamee in Venedig – der Kaiser Alexios Dukas (1204) zu Füßen des Hl. Georg – annähernd festgelegt.³⁷ Ihre Eigenheiten stilistischer und ikonografischer Natur finden sich auf Münzen und Siegeln des 12. Jahrhunderts ebenso deutlich ausgeprägt. So beginnt sich von den Münz-

serien Johannes II. (1118–1143) an die Themenwahl zugunsten von Marien- und Heiligendarstellungen zu wandeln, die additive, auf vereinzelten, stark hervorgehobenen Elementen beruhende Reliefgestaltung ist hier sogar bis zur teilweisen Auflösung des Bildzusammenhangs fortgeführt und geht weit über die Tendenzen in der Glyptik hinaus.³⁸ Ausserordentlich gute Parallelen zu spätbyzantinischen Kameen gibt es auch unter den Siegeln, zu einer «Hodegetria»-Gemme dieser Gruppe in Paris etwa ein Siegel des Metropoliten von Athen, Michael (1182–1204); es stimmt motivisch in allen Details überein, und unverkennbar sind derselbe knappe, etwas grobe Faltenstil sowie die hauchdünnen, grossen Monogramme.³⁹

Mit dieser letzten Gruppe sind einige Gemmen verbunden, die uns wieder zurückführen zu den drei Marienkameen in Riggisberg, Baltimore und London. Die Vorder-

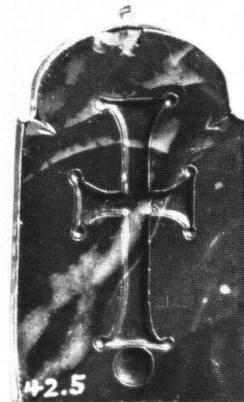


Abb. 11 «Hagiosoritissa», Rückseitenkreuz. Walters Art Gallery, Baltimore (vgl. Abb. 2).

seite der Kamee des Alexios Dukas in Venedig ist merkwürdigerweise mit einem sicher von anderer Hand stammenden, bedeutend geschmeidigeren Relief Johannes des Täufers geschmückt. Auch dieses steht nicht alleine da: ein ebenfalls zweiseitiger Jaspisanhänger in Rom und ein beachtenswerter ganzfiguriger Christus am Reliquienkreuz Karls IV. in Prag⁴⁰ zeigen, nebst einer Anzahl weiterer Steine, eine ruhige, sichere, unzweifelhaft auch leicht klassizistische Formgebung. Der nicht sehr differenzierte Reliefaufbau aus deutlich voneinander abgesetzten, stark erhabenen Einzelteilen, wie beispielsweise der Gewandung (aber ebenfalls dem grossen Monogramme mit S- oder bogenförmigen Balken), legt eine Entstehung dieser Kameen im 12. Jahrhundert nahe. Er bildet meines Erachtens auch die Grundlage zur Stilhaltung paläologischer Kleinplastik, so wie sie sich bei Steatitreliefs und Metallreibarbeiten, aber ebenfalls bei geschnittenen Steinen äussert, nämlich in einer ausgesprochenen Rhythmisierung der verselbständigt durch die scharfe Konturierung grossflächiger Einzelformen betonten Linienstruktur.⁴¹

Wie ich bereits angedeutet habe, weisen die letztgenann-

ten Gemmen gewisse Affinitäten zu unseren eingangs betrachteten drei Marienkameen auf. Diese drei Arbeiten ins 12. Jahrhundert oder gar noch später datieren zu wollen, wie das beispielsweise für die «Hagiosoritissa» in Baltimore (Abb. 2) vorgeschlagen wurde⁴², erweist sich indessen als verfehlt. Den Figuren unserer Kameen fehlen sowohl die spezifischen Eigenheiten des spätbyzantinischen Gewandstiles als auch die kennzeichnenden Gewandmotive paläologischer Reliefarbeiten, wie etwa die häufig auftretenden Staufalten an den unteren Gewandsäumen. Im späten Steinschnitt finden sich wiederum keine Anzeichen jenes extremen Archaismus, dem markante Elemente gerade der Gemme in Riggisberg zugeschrieben werden müssten, wollte man sie später als das 11. Jahrhundert datieren: Besonderheiten der Gewandung, das Fehlen des Nimbus' in der Christusdarstellung und das unverkennbar antikische Randornament, zu dem sich die nächsten Parallelen in Handschriften makedonischer Zeit anbieten.⁴³

In der Grösse und Form der Steine und der wohl ausgewogenen «mise en page» der Marienbilder, in deren akkurate und kräftiger Modellierung und ihrer Einbettung in

den ebenso stark erhöhten Rahmen, aber auch in den überaus altertümlichen Kreuzen auf der Rückseite finden die drei Theotokosgemmen die nächste und beste Entsprechung in gut datierbaren Werken ihrer eigenen Gattung aus dem 10. und frühen 11. Jahrhundert. Die Tendenz zu Stilisierung und Erstarrung, die ohne Zweifel über die «hellenistische», lebendig-natürliche Art der Gestalten auf den ersten nach dem Ikonoklasmus geschnittenen Gemmen hinausführt, ist nicht jene der Reliefs des 12. Jahrhunderts und der paläologischen Zeit, sondern jene, die wir von einer Reihe hochfeiner, «spiritualisierter» mittelbyzantinischer Elfenbeine und Metallarbeiten her gut kennen und von der auch die Gemmengruppen um die ganzfigurige Blachernenmaria in Dumbarton Oaks (Abb. 5) und um das Serpentinrelief von Nikephoros III. berührt sind. Die hervorragende Marienkamee in der Abegg-Stiftung und ihre nicht weniger preziösen «kleinen Schwestern» in der Walters Art Gallery und im British Museum stehen mit den anderen Erzeugnissen dieser vielschichtigen und zweifellos bedeutendsten Phase byzantinischer Glyptik ganz im Spannungsfeld spätmakedonischer und frühkomnenischer Plastik.

ANMERKUNGEN

- ¹ MICHAEL STETTLER/KAREL OTAVSKY, *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg*, 1: *Kunsthandwerk - Plastik - Malerei*, Bern 1971, Taf. 14 (mit begleitendem Text). – HANS WENTZEL, *Kameen*, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 3, 1978, Sp. 918. – Der Abegg-Stiftung in Riggisberg sei für die Publikationserlaubnis, Karel Otavsky für seine Hilfe und den Einblick in die Dokumentation herzlich gedankt.
- ² LJUBICA D. POPOVICH, *Byzantine Cameos with Arched Tops: A Question of Purpose*, in: Byzantine Studies Conference 1, 1975, S. 43f. Gerade Kameen mit halbrundem oberem Abschluss sind häufig doppelseitig, so etwa die Pantokratorkamee Leos VI. im Victoria and Albert Museum (vgl. Anm. 19), das Enkolpion mit dem segnenden Christus und einer Blachernenmaria im Louvre (JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT, *Orfèvrerie, émailerie et gemmes du Louvre*, Paris 1914, Nr. 791, Abb. 55) oder die «Hagiosoritissa» in der Walters Art Gallery (vgl. Anm. 8), in denen POPOVICH Kronzierden vermutet. Dazu auch HANS WENTZEL, 1978 (vgl. Anm. 1), Sp. 904.
- ³ G. et M. SOTIRIOU, *Icones du Mont Sinai*, Athen 1956, 1, Abb. 146ff.; 2, S. 125ff. – SIRARPIE DER NERSESSIAN, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, in: Dumbarton Oaks Papers 14, 1960, S. 73ff. – ANTONELLA NICOLETTI, *Una perduta «pietra incisa» del tesoro del duomo di Cividale*, in: Ce fastu? Rivista della Società Filologica Friulana 50/51, 1974/75, S. 127ff. Vgl. Berlin, Staatsbibliothek, Cod. gr. oct. 13, fol. 250v (KURT WEITZMANN, in: Dumbarton Oaks Papers 30, 1976, Abb. 31, dort weitere Beispiele); mit Stifterdarstellungen: Athos, Lavra, Cod. Nr. 103A, fol. 3 (SIRARPIE DER NERSESSIAN [vgl. Anm. 3], Abb. 13) oder Jerusalem, Megale Panagia 1, fol. Iv (IOANNIS SPATHARAKIS, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Leiden 1981, S. 24, Nr. 72, Abb. 127-129); zur betenden Hannah vgl. KURT WEITZMANN, in: Dumbarton Oaks Papers 30, 1976, Abb. 10-13. Eine «Chymete» in Email zeigt das Reliquiar von Maastricht (KLAUS WESSEL, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis zum 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967, S. 121f., Nr. 39). – Ein goldenes «Chymete»-Enkolpion im Nationalmuseum Sofia: ASSEN TSCHILINGIROV, *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien. 14. bis 18. Jahrhundert*, München 1979, S. 328, Abb. 53f.
- ⁴ FRITZ EICHLER/ERNST KRIS, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum in Wien*, Wien 1927, S. 97, Nr. 134, Taf. 20.
- ⁵ MARVIN C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, 1, Washington DC 1962, S. 101, Nr. 122, Taf. 58.
- ⁶ Zuletzt ANTONELLA NICOLETTI (vgl. Anm. 3), S. 127-135, Abb. 1-3.
- ⁷ MARVIN C. ROSS, *Early Christian and Byzantine Art. An Exposition Held at the Baltimore Museum of Art Organized by the Walters Art Gallery*, Baltimore 1947, S. 114, Nr. 555, Taf. 78. – *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, February 12 through May 10, 1970, Bd. 1: Catalogue by KONRAD HOFFMANN, New York 1970, S. 325f., Nr. 336. – PHILIPPE VERDIER, *Gem Carving. The Virgin of Intercession*, in: The Walters Art Gallery Bulletin 13/4, 1961, S. 101f. – ANTONELLA NICOLETTI (vgl. Anm. 3), S. 130. – ALICE BANK (vgl. Anm. 14), S. 9.
- ⁸ MARVIN C. ROSS (vgl. Anm. 6), S. 102, Nr. 123, Taf. 58.
- ⁹ HANS WENTZEL, *Glittica*, in: Enciclopedia universale dell'arte, Bd. 6, Venedig/Rom 1962, Sp. 267ff. – Derselbe 1978 (vgl. Anm. 1), Sp. 903ff., mit ausführlicher Bibliographie. Weitere neuere Arbeiten: ALICE BANK, *Prikladnoe Iskusstvo Vizantii* (angewandte Kunst in Byzanz), IX-XII BB., Moskau 1978, S. 198ff. (mit engl. Zusammenfassung). – I.A. MIŠAKOVA, *Gemma iz panagii patriarha Iova. Drevnerusskoe iskusstvo*. Zarubeznye syazi, UdSSR 1975, S. 45-54. – LJUBICA D. POPOVICH 1975 (vgl. Anm. 2). – Dieselbe, *The Hilandar Cameos: The Problems of Style and Dating of the Late Byzantine Glyptic Works*, in: Byzantine Studies Conference 4, 1978, S. 17f. – PAUL WILLIAMSON, *A Byzantine Bloodstone Carving in the Victoria and Albert Museum*, in: The Burlington Magazine 122, 1980, S. 66f. – Zwei neuere russische Aufsätze waren mir nicht zugänglich: V.G. PUCKO, *Russjaka putevaja ikona II v.* (eine russische tragbare Ikone des 11. Jhs.), in: Pamjatniki Kul'tury 1981, S. 199-206. – G.V. SIDORENKO, *Novoe v drevnerusskoj melkoj plastike* (zur altrussischen Kleinplastik in Stein), ebenda S. 348-351.
- ¹⁰ Dazu besonders HANS WENTZEL, *Datierte und datierbare byzantinische Kameen*, in: Festschrift Friedrich Winkler, Berlin

- 1959, S. 10. – Derselbe, *Die byzantinischen Kameen in Kassel. Zur Problematik der Datierung byzantinischer Gemmen*, in: «Mouseion», Festschrift für O.H. Förster, Köln 1960, S. 89ff. – ALICE BANK, *Nouveaux travaux concernant la glyptique byzantine*, in: *Byzantinoslavica* 23, 1962, S. 55f.
- ¹² Vgl. dazu ALICE BANK, *Quelques problèmes des arts mineurs byzantins au XI^e siècle*, in: Proceedings of the 13th International Congress of Byzantine Studies (Oxford 1966), London 1967, S. 235. – Dieselbe, *L'argenterie byzantine des X^e-XV^e siècles. Classification des monuments et méthodes de recherche*, in: Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina 17, Ravenna 1970, S. 335ff. – Dieselbe, *Les stéatites. Essai de classification, méthodes des recherches*, ebenda S. 355ff. – SVETOZAR RADOJČIĆ, *Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst*, in: *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 30. Supplementheft, 1966, S. 237ff.
- ¹³ HANS WENTZEL 1959 (vgl. Anm. 11), S. 9ff.
- ¹⁴ ALICE BANK, *An Attempt at Classification of Monuments of Byzantine Glyptics* (serbisch), in: Muzej Primocene Umetnosti (Belgrad) 15, 1971, S. 5ff. – Dieselbe 1962 (vgl. Anm. 11), S. 56. – PAUL WILLIAMSON (vgl. Anm. 10), S. 66f.
- ¹⁵ HANS WENTZEL 1978 (vgl. Anm. 1), Sp. 916.
- ¹⁶ Vgl. Anm. 8.
- ¹⁷ Die Untersuchung wurde von Prof. Dr. med. PETER HUBER vom Neuroradiologischen Institut des Inselspitals Bern durchgeführt; ihm und seiner Frau gebührt herzlicher Dank. – Vgl. das Rückseitenkreuz einer der Gruppe sehr nahestehenden Christuskamee im Kreml, Moskau (ALICE BANK, 1966 [vgl. Anm. 20], S. 359, Abb. 163/164).
- ¹⁸ ORMOND MADDOCK DALTON, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the British Museum*, London 1915, S. 3, Nr. 10. – Zuletzt in: JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE, *Splendeur de Byzance*, Brüssel 1982, S. 125, Nr. St. 4.
- ¹⁹ HANS WENTZEL 1959 (vgl. Anm. 11), S. 11f., Abb. 4/5.
- ²⁰ ALICE BANK, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrad/Moskau 1966, S. 361, Nr. 169 und 170.
- ²¹ Ehemals Rom, Museo Victorio; vgl. HANS WENTZEL 1959 (vgl. Anm. 11), S. 12f., Abb. 6/7.
- ²² HANS WENTZEL 1959 (vgl. Anm. 11), S. 19, Abb. 9/10.
- ²³ ANDRÉ GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, S. 46f., Abb. 12–14.
- ²⁴ V. LAURENT, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, 5: *L'église*, Paris 1963–65, S. 5, Nr. 5, Taf. 1.
- ²⁵ V. LAURENT (vgl. Anm. 24), S. 7, Nr. 7, Taf. 1 und S. 10, Nr. 10, Taf. 2.
- ²⁶ Moskau, Kreml: ALICE BANK 1966 (vgl. Anm. 20), S. 359, Nr. 159. – Philadelphia, University Museum: MARVIN C. ROSS 1947 (vgl. Anm. 8), S. 113, Nr. 554, Taf. 77. – Paris, Bibl. Nat., Cabinet des Médailles: ERNEST BABELON, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1897, Nr. 334, Taf. 39. – Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana: HANS WENTZEL, *Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 7, 1956, S. 271, Nr. 806, Taf. B, Abb. 1. – London, Victoria and Albert Museum: PAUL WILLIAMSON (vgl. Anm. 10), S. 66. – Wien, Kunsthistorisches Museum: FRITZ EICHLER/ERNST KRIS (vgl. Anm. 5), S. 94, Nr. 127, Taf. 20. – Dumbarton Oaks Collection: MARVIN C. ROSS (vgl. Anm. 6), S. 100, Nr. 121, Taf. 58. – Ehemals Lyon, Musée des Beaux-Arts: HANS WENTZEL 1978 (vgl. Anm. 1), Sp. 909. – Auf die Diskussion anderer Gruppierungsvorschläge dieser Gemmen muss hier verzichtet werden.
- ²⁷ WARWICK WROTH, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, 2, London 1908, S. 484ff., Taf. 56ff.; für Mariendarstellungen etwa Taf. 57,13 und 58,5 (Romanos III., 1028–34).
- ²⁸ V. LAURENT (vgl. Anm. 24), S. 114, Nr. 1195, Taf. 152.
- ²⁹ Das Doppelkreuz-Reliquiar aus St. André-le-Bas in Vienne, von dem die Nikolaoskamee stammt, wird von HANS WENTZEL 1978 (vgl. Anm. 1), Sp. 909, «vor dem 11. Jh.», die Christusbüsten durch PAUL WILLIAMSON (vgl. Anm. 10) ebenfalls in die 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts datiert.
- ³⁰ SVETOZAR RADOJČIĆ, *Umetnički spomenici manastira Hilandara*, in: *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, Belgrad 1955, S. 182f., Abb. 43–45. – LJUBICA D. POPOVICH 1978 (vgl. Anm. 10), S. 17f. – Herr Pfr. Dr. PAUL HUBER, Bern, stellte mir grosszügigerweise, als seinen Beitrag zu dieser Festschrift, seine Aufnahmen der wenig bekannten Kameen im Athoskloster Chilandari zur Verfügung.
- ³¹ HANS WENTZEL 1959 (vgl. Anm. 11), S. 10f., Abb. 1. – JOHN BECKWITH, *The Art of Constantinople*, London 1961, S. 118 (griechische Herkunft?).
- ³² Cividale, ehemals Domschatz: ANTONELLA NICOLETTI (vgl. Anm. 3), S. 127ff. – Washington DC, Dumbarton Oaks Collection: MARVIN C. ROSS 1962 (vgl. Anm. 6), S. 101, Nr. 122, Taf. 58. – Leningrad, Ermitage: ALICE BANK 1962 (vgl. Anm. 20), S. 361, Nr. 171. – Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles: ERNEST BABELON (vgl. Anm. 26), Nr. 133, Taf. 39. – Wien, Kunsthistorisches Museum: FRITZ EICHLER/ERNST KRIS (vgl. Anm. 5), S. 95, Nr. 128, Taf. 20, Abb. 49. – Belgrad, Museum für angewandte Künste: BOJANA RADOJKOVIC, *Kameia sa Hristom Pantokratorom*, in: *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, Belgrad 1969, S. 283ff., Abb. 1.
- ³³ Zuerst unter Konstantin IX. (1042–55), siehe WARWICK WROTH (vgl. Anm. 27), S. 499ff., Taf. 59ff.
- ³⁴ WARWICK WROTH (vgl. Anm. 27), Taf. 61–63.
- ³⁵ WARWICK WROTH (vgl. Anm. 27), S. 566ff., Taf. 68, Abb. 14/15.
- ³⁶ Washington DC, Dumbarton Oaks Collection: MARVIN C. ROSS 1962 (vgl. Anm. 6), S. 102, Nr. 123, Taf. 58. – Athos, Chilandari: vgl. Anm. 30.
- ³⁷ Venedig, Sammlung des Conte Cini: HANS WENTZEL 1959 (vgl. Anm. 11), S. 10f., Abb. 2/3.
- ³⁸ WARWICK WROTH (vgl. Anm. 27), S. 555f., Taf. 67f.
- ³⁹ V. LAURENT (vgl. Anm. 24), S. 453, Nr. 607, abgebildet auf Taf. 82. – «Hodegetria»-Kamee in Paris: ERNEST BABELON (vgl. Anm. 26), Nr. 339.
- ⁴⁰ Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana: HANS WENTZEL 1956 (vgl. Anm. 26), S. 271, Nr. 811, Taf. B, Abb. 10, 12. – Prag, Domschatz: Ders., *Mittelalterliche Gemmen. Versuch einer Grundlegung*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8, 1941, S. 53f., Abb. 47, 59.
- ⁴¹ Ein charakteristisches Beispiel: Marienbüste in Kiew, Historisches Museum (O.D. GANINA, *Kievskij muzej istoričnih koštovnostej*, Kiew 1974, Taf. 90), mit ornamentiertem Nimbus. Siehe dazu: ALICE BANK 1970 (vgl. Anm. 12), S. 364f., Abb. 1; tritt bei Steatitreliefs nicht vor dem 12. Jahrhundert auf.
- ⁴² The Year 1200, CONRAD HOFFMANN (vgl. Anm. 8). Vergleich mit den Fresken von Milesevo, 1234.
- ⁴³ KURT WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, Taf. 9, Abb. 46; Taf. 63, Abb. 375.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 10: Abegg-Stiftung, Riggisberg.

Abb. 2, 11: Walters Art Gallery, Baltimore.

Abb. 3: Reproduced by Courtesy of the Trustees of the British Museum, London.

Abb. 4: Ermitage, Leningrad.

Abb. 5, 6, 7: Courtesy of The Byzantine Photograph Collection, neg. 50.63.36 (Abb. 5), S-30 (Abb. 6), 50.63.35 (Abb. 7), (c) 1985 Dumbarton Oaks, Trustees of Harvard University, Washington, DC 20007. Abb. 8, 9: Pfr. Dr. Paul Huber, Bern.