

Die Goldkanne von St-Maurice d'Agaune

Autor(en): **Alföldi, A.**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **10 (1948-1949)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-650508>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Goldkanne von St-Maurice d'Agaune

VON A. ALFÖLDI

(FARBTADEL I UND TAFELN 1-18)

Das Goldgefäß, dem wir unsere Aufmerksamkeit widmen (Farbtaf. 1, Taf. 2, 2-3; 3, 1-3, 6; 4, 2, 3, 5, 8; 5; 6, 1-3; 7, 1, 4, 5; 10, 1-3; 13, 1; 15, 1), ist der kunstgeschichtlichen Forschung seit 100 Jahren wohlbekannt. Man hat vor allem seinem prachtvollen Emailschnuck Beachtung geschenkt; aber wenn man vor einer Generation schreiben konnte, daß es zu den meistgenannten, doch nicht zu den bestgekannten Denkmälern des Zellschnmelzes gehöre¹, so besteht dies auch in unseren Tagen noch zu Recht. In der Tat sind die Meinungen betreffs Herkunft und Datierung dieses Prunkgefäßes unerhört divergierend und miteinander gänzlich unvereinbar. Doch kann dies nicht wundernehmen, denn das Problem ist ungemein kompliziert: Motive der altorientalischen Kunst treten hier auf, welche sich nicht nur auf das achämenidische und sassanidische Persien vererbten und in diesem Lande auch unter dem frühen Islam weiterblühten, sondern über Persien sogar die byzantinische Kunstindustrie und die Kunst des neu erwachenden Westens stark befruchtet haben. Die möglichst treue Nachahmung von bewunderten «klassischen» Vorbildern erschwert in außerordentlicher Weise ebenso die genaue Unterscheidung, wie die zeitliche Fixierung. Wenn man daher wegen der diesbezüglich herrschenden Unstimmigkeit und Verwirrung den Gelehrten, die sich über die Kanne äußerten, keinen Vorwurf machen kann, so fällt es doch auf, daß die ganze bisherige Forschung meist nur mit Photographien arbeitete; ja es ist sogar der Wachsklumpen, mit welchem die verzierte Mundöffnung (Taf. 3, 1-3; 4, 5) im Jahre 1303 verschlossen wurde², und der dann im Jahre 1923 entfernt worden ist, sogar noch auf Abbildungen aus dem Jahre 1946 zu sehen³; aber auch Forscher, die die Kanne tatsächlich gesehen haben, haben sie nicht technisch untersucht. — Die Überlieferung der ehrwürdigen, fast anderthalb tausend Jahre alten Abtei⁴, daß die Goldkanne ein Geschenk des abbasidischen Kalifen Harun al Raschid an Karl den Großen gewesen sei, konnte nur in einem Punkt durch den exakten archäologisch-kunsthistorischen Befund als richtig nachgewiesen werden⁵, nicht aber als Ausgangspunkt für die Untersuchung dienen.

¹) M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Zellschnmelz III. 1922, 22.

²) D. L. Galbreath, *Sigilla Agaunensia* (Extraits des Archives Héraldiques Suisses 1925/26) 1927, Tafel XI und Nr. 94.

³) The Art Bulletin 28, 1946, Abb. 1-2, neben S. 160.

⁴) M. Besson, *Monasterium Acaunense*, 1913. — L. Dupont Lachenal, *Les abbés de St-Maurice d'Agaune*, 1929. — L. Blondel, *Les basiliques d'Agaune* (Extr. de «Vallesia» 3, 1948), 1 ff. — H. Leclercq, in: Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* 1, 850 ff. und ebd., 10, 2699 (mit reicher Bibliographie).

⁵) M. Aga-Oglu, *Art Bulletin* 28, 1946, 160 ff., verwirft die mündliche Überlieferung der Abtei, weil die Quellen die Schenkung nicht erwähnen. Dies wäre gar nicht so arg: viel wichtigere Tatsachen sind damals nicht registriert oder später verdunkelt worden. Freilich ist es aber richtig, daß solche Legenden nur allzu leicht um große historische Persönlichkeiten entstehen.

Der orientalische Charakter der Emails ist schon den ersten Kunstschriftstellern aufgefallen, die sich mit unserer Goldkanne beschäftigt hatten. So *J. D. Blavignac*⁶ im Jahre 1853, der darin eine orientalische Schöpfung des IX. Jahrhunderts sah; gleichzeitig hat *Abbé Martin*⁷ die beiden Löwen mit dem Lebensbaum als sassanidisches Motiv angesprochen. *Fr. Bock* betrachtete ein Jahrzehnt später die Kanne entweder als ein echt arabisches Kunstwerk, oder als eine sehr alte Imitation eines solchen, welches Karl der Große von dem erwähnten Kalifen als Geschenk erhielt⁸. *M. Dieulafoy* wollte darin eine iranische Arbeit des VIII. Jahrhunderts erblicken⁹.

Die Position der Parteigänger der orientalischen Herkunft der Emails wurde aber dadurch sehr geschwächt, daß sie auch den Körper der Kanne mit seiner Filigranverzierung und dem Blatterschmuck aus dem Osten herleiten wollten. So z. B. *S. Guyer*¹⁰, der die Entstehung des Goldgefäßes in den Anfang der Araberherrschaft und nach Mesopotamien verlegen möchte.

Auch in der Datierung macht sich eine große Schwankung bemerkbar: *Sir Arthur Evans* sah in diesem Goldkrug das Werk eines sassanidischen Künstlers ungefähr aus dem VI. Jahrhundert¹¹; auch *P. Clemen* hält ihn «wohl sicher sassanidischer Herkunft»¹², wie auch *R. Bernheimer* und *E. Margulies*, dessen Wiener Dissertation aus dem Jahre 1932 mir leider nicht zugänglich ist¹³, ferner ein so vornehmer Kenner der byzantinischen Kunst, wie *A. Grabar*¹⁴. Demgegenüber haben sich ausgezeichnete Orientalisten für eine spätere Datierung eingesetzt: *E. Herzfeld*¹⁵ hält die Kanne für frühislamisch und *Fr. Sarre* – leider nur mündlich – für abbassidisch¹⁶.

Damit gelangen wir zu einer zweiten Kategorie von Meinungen, die über die Goldkanne von St. Maurice geäußert wurden. *J. Marquet de Vasselot*¹⁷ war einer der ersten, die sie für byzantinisch hielten; er möchte sie später als das X. Jahrhundert datieren. *Sir Martin Conway* will sie als byzantinisch aus der ikonoklastischen Zeit¹⁸ bestimmen; *E. H. Zimmermann* wirft leicht das Urteil «sicher byzantinischen Ursprungs» hin¹⁹, vermutlich durch die klamischen Akanthusblätter des Gefäßkörpers beeinflusst, ebenso wie *M. Rosenberg*²⁰, der die Emails für eine byzantinische Arbeit nach persischen Vorlagen hält.

Ein so hervorragender Kenner des mittelalterlichen Kunstgewerbes, wie *O. v. Falke*²¹, sieht sogar in unserer Kanne den wichtigsten Meilenstein am Anfang der byzantinischen Emailtechnik und einen Hauptbeweis für den alexandrinisch-syrischen Ursprung der ganzen reichsbyzantinischen Zellschmelzkunst. Zwar ist es ihm nicht entgangen, daß in den Löwen und Palmetten der Schmelzplatten sich sassanidischer Einfluß bemerkbar macht, aber er meint, dieser sei nicht mehr und nicht anders vorhanden als in den alexandrinischen, antioënsischen und syrisch-byzantinischen Seidenstoffen des VI. Jahrhunderts. Zu diesem Urteil wurde er verleitet, weil er die spätantike Gesamtform des Gefäßes und die Akanthusblattreihe auf dem kreisrunden Wulst,

⁶) J. D. Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du IV^e au X^e siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, 1853, 156ff., Tafel 26.

⁷) CH. Cahier-A. Martin, *Mélanges d'archéologie et d'histoire et de litt.*, 3, 1853, 126.

⁸) Fr. Bock, *Mitt. d. k. u. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 9, 1864, 9.

⁹) M. Dieulafoy, *L'art antique de la Perse* 5, 159.

¹⁰) S. Guyer, *Die christlichen Denkmäler des 1. Jahrtausends in der Schweiz*, 1907, 104.

¹¹) Sir A. Evans, bei Sir M. Conway, *Burlington Magazine* 21, 1912, 269.

¹²) P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, 1916, 716.

¹³) R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive* 1931, 46. – L. Margulies, *Der Schatz von St. Maurice*, Diss., Wien 1932. – Derselbe in: *A Survey of Persian Art* 1, 1938, 779ff.

¹⁴) A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique*, 1928, 36.

¹⁵) E. Herzfeld, *Der Islam*, 1, 1910, 32 A. 1.

¹⁶) Fr. Sarre bei M. Rosenberg, *Der Zellschmelz*, 3, 1922, 23.

¹⁷) J. J. Marquet de Vasselot, in: *Histoire de l'art*, publiée sous la direction de A. Michel, I, 1, 1905, 401.

¹⁸) Sir M. Conway, *Burlington Magazine*, 21, 1912, 269.

¹⁹) E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen (Denkmäler deutscher Kunst III, 1)* 1916, 32.

²⁰) M. Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Zellschmelz*, 3, 1922, 22ff., 27f.

²¹) O. v. Falke, *Belvedere* 1, 1922, 157f.

der die Schmelzscheiben einrahmt, als mit den Emails organisch zusammengehörende Bestandteile aufgefaßt hat. Dabei ist ihm ein merkwürdiger Irrtum unterlaufen: da er sah, daß die Palmetten der breitseitlichen Zellschmelzstreifen des Kannenhalses absolut stilgleich mit dem Palmettenbaum der großen mit dem Löwenpaar geschmückten Schmelzscheibe auf dem Bauch der Kanne sind, und da er mit Rosenberg den Hals als intakt und ursprünglich, den Gefäßkörper als beschädigt und restauriert auffaßte, folgerte er, daß die Zellschmelzstücke des ursprünglichen und intakten Halses auch die ursprüngliche Zugehörigkeit der rundlichen Emailkalotten zum Gefäß gewährleisten. Doch werden wir sehen, daß die glatten Emailstreifen in sekundärer Verwendung an den Gefäßhals kamen und daher die Schlußfolgerung von Falke falsch ist.

Ein bekannter und bewährter Kenner der byzantinischen Kunstindustrie, J. Ebersolt²², wandelt in den Fußstapfen des letztgenannten Gelehrten, wenn er, den persischen Ursprung der Ziermotive der Emails der Kanne nicht verkennend, schreibt²³: «Ce décor... a passé de là dans l'ornementation byzantine, où il a eu une longue fortune. Les animaux héraldiques, fantastiques ou réels, sont figurés souvent sur les sculptures, les étoffes et les enluminures, dont l'origine est incontestable. Ces motifs ont été employés aussi par les émailleurs.» Aber eben der Lebensbaum mit den Greifen auf der Emailscheibe an der Pala d'oro im Schatz von San Marco²⁴ stellt uns vor Augen, wie ganz anders die byzantinische Abwandlung eines solchen Motivs aussieht. Von der Zusammengehörigkeit des klassizistischen Kannenkörpers und dessen Emails Schmuck fest überzeugt, möchte Ebersolt feststellen, daß dieses Kunstwerk «doit être une œuvre du XII^e siècle, époque à laquelle les orfèvres byzantins possédaient encore la maîtrise dans cet art de l'émaillerie cloisonnée, qui a atteint, grâce à leur habileté, le plus haut degré de perfection»²⁵.

Zu einer anderen Datierung ist ein weiterer Anhänger der byzantinischen Lösung, N. Mavrodinov²⁶ gekommen, der in richtiger Einschätzung des Zusammenhangs mit den glasierten Ziegeln von Preslav auch die Emails der Goldkanne in die Zeit um 900 n. Chr. versetzt; J. Braun²⁷ spricht von unserem Kultgefäß als von einer dem VIII. Jahrhundert entstammenden Kanne byzantinischer Herkunft.

Schließlich hat neuerdings M. Aga-Oglu²⁸ versucht, die byzantinische Herkunft der Goldkanne und ihre Datierung durch eine eingehende Analyse zu ergründen. Auch er konnte sich vor der Erkenntnis nicht verschließen, daß der Motivenschatz der Emails orientalischen Ursprungs ist, doch nahm er an, daß dessen degenerative Vereinfachung im Bereiche von Byzanz vor sich ging: wenn er die Kunstindustrie der landnehmenden Ungarn näher gekannt hätte, in welcher dieser Degenerationsprozeß und dieselbe Umgestaltung der sassanidischen Kunstmotive ohne Zutun von Byzanz erscheint, wäre er von diesem Irrtum bewahrt worden. So bleibt für ihn überall und für alle Details die Analogienreihe maßgebend, die er aus dem oströmischen Kunstbereich fleißig zusammentrug, obwohl es sich alles nur um sekundäre Übernahmen handelt, die aus einer Quelle schöpfen, der der Verfertiger unserer Emails näher stand als die Byzantiner, wie wir es noch zu zeigen hoffen. Diese ängstliche Anklammerung an die byzantinischen Entsprechungen läßt ihn glauben, daß wir es mit einem Produkt der byzantinischen Kunstindustrie aus dem späten X. oder frühen XI. Jahrhundert zu tun haben.

In das andere Extrem sind dann wieder diejenigen Forscher verfallen, die – stets in der Voraussetzung, daß die Kanne eine einheitlich entstandene, unkontaminierte Schöpfung sei – die karo-

²²) J. Ebersolt, Syria 9, 1928, 32 ff.

²³) a. a. O. 36 ff.

²⁴) Pasini, Il tesoro di S. Marco, 1888, 149. – A. Venturi, Storia dell'arte italiana 2, 1902, 642, Abb. 479, 480. – N. Kondakow, Geschichte d. Denkmäler d. byz. Emails, 1892, 121.

²⁵) J. Ebersolt, l. c. 39. – Er glaubt (S. 33), daß «l'œuvre paraît avoir été conçue et exécutée d'un seul jet».

²⁶) N. Mavrodinov, Le trésor protobulgare de Nagy-Szent-Miklós (Archaeologia Hungarica 29), 1943, 177.

²⁷) J. Braun, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, 1940, 247.

²⁸) M. Aga-Oglu, The Art Bulletin 28, 1946, 160–170.

lingische Eigenart des Akanthusrahmens auf das Ganze übertragen. Es handelt sich um bedeutende Kunstkenner, wie *Chr. de Linas*²⁹ und *E. Molinier*³⁰. Ihnen schließt sich *M. Besson*³¹ an, mit der folgenden Variante: «Elle est un beau travail d'orfèvrerie carolingienne, probablement exécuté en Occident, d'après des modèles orientaux.» Nicht unähnlich ist der Gedanke von *N. Kondakov*³²: «Pour nous, ce monument n'est pas un travail byzantin, mais bien une copie faite en Occident (en Sicile ou à Venise) d'après un original byzantin. Quant à sa date, on... peut l'attribuer... au XI^e et même au XII^e siècle.»

Nun gab es aber schon lange Kunsthistoriker, denen die Kreuzung zweier Kunstkreise an der Goldkanne klargeworden ist. Es ist kein Zufall, daß es Männer waren, denen das Objekt selbst am leichtesten zugänglich war oder die Autopsie am meisten am Herzen lag. So *Ed. Aubert*, der schon im Jahre 1872 schrieb³³: «...il est certain que les émaux de l'aiguière, ...présentent tous les caractères de l'art oriental. Quant à leur monture, elle rappelle bien formellement, selon moi, le système de décoration antique, dans la composition et le dessin du bandeau de feuillage qui règne autour de la panse et dans la forme élégante de l'ensemble du vase. Ne pourrait-on admettre qu'un orfèvre byzantin, nourri des vieilles traditions, aura, du VI^e au VIII^e siècle, composé cette remarquable pièce avec des plaques émaillées, venues d'Orient?» Ähnlich äußerte sich etwas später *R. Rahn*³⁴: «Die Emails tragen in der Tat einen fremdartigen, orientalischen Charakter und berechtigen sehr wohl zu der Annahme, daß dieser Schmuck, wenn nicht orientalischen Ursprungs, so doch aus der Nachahmung mohammedanischer Vorbilder entstanden sei. Die goldene Einfassung dagegen und der Henkel, die beide mit römischen Akanthusblättern in einfacher Reihenfolge geschmückt sind, dürften eher für eine abendländische oder römisch-byzantinische Arbeit gelten.» *A. Ilg*³⁵ hat für die Emailplatten orientalische Herkunft angenommen, das Gefäß aber von einem byzantinischen Künstler herrührend bezeichnet.

*Sir Martin Conway*³⁶ hat die Diskrepanzen im Stile dadurch erklären wollen, daß man den Fuß des Kruges gewaltsam geöffnet habe, um darin Reliquien bergen zu können; doch stellte es sich seither heraus, daß man die kleinen Reliquienpakete, die im Gefäß enthalten waren, auch durch den schmalen Hals hatte einführen können. Schließlich finde ich es gerecht und notwendig, auch noch die Ausführungen eines ausgezeichneten technischen Experten, der schon manches Richtige festlegte, anzuführen. «Emails und Fassung gehören – sagt *M. Rosenberg*³⁷ – verschiedenen Zeiten an, und das Gefäß selbst kann in seiner jetzigen Gestalt überhaupt keinem lebendigen Gebrauch gedient haben. Man beachte, wie der gedrückte Gefäßkörper schlecht auf dem kreisförmigen Fuß sitzt, wie die schalenförmigen Emails hohl und nur dekorativ angebracht sind, wie sie nach unten hin keinen rechten Anschluß an die Fassung finden und dadurch das Gefäß engbrüstig und lebensunfähig machen. ...Um uns unter diesen vielfältigen Schwierigkeiten zurechtzufinden, müssen wir zu einem kleinen Roman unsere Zuflucht nehmen: Ein byzantinischer Goldschmied hat in Anlehnung an arabisch-sassanidische Elemente ein Gießgefäß von Gold gemacht und es mit verschieden geformten Emailplatten inkrustiert. Das Stück gelangte dann mutmaßlich als Geschenk ins Abendland, traf aber offenbar in zerbrochenem Zustand ein. Hier wurde es unter Benutzung intakt gebliebener und neu hinzugekommener Teile wieder hergestellt...» Rosenberg

²⁹) Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée* I, 1877, 248f.

³⁰) E. Molinier, *l'émaillerie* 1891, 77. – Derselbe, in: *Histoire générale des arts appliqués du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, IV. *L'orfèvrerie religieuse et civile*, 1900, 79ff.

³¹) M. Besson, *Antiquités du Valais*, 1910, 23f., 31.

³²) N. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantines*, 1892, 212f.

³³) Ed. Aubert, *Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, 1872, 157f., 160.

³⁴) R. Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, 1876, 118.

³⁵) A. Ilg, *Geschichte der technischen Künste*, herausgegeben von Br. Bucher, 2, 1886, 204.

³⁶) Sir Martin Conway, *Burlington Magazine* 21, 1912, 269.

³⁷) M. Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst*, *Zellenschmelz* 3, 1922, 25.

weist dann darauf hin, daß gerade an der Stelle, wo solche Gefäße am meisten lädiert sind, nämlich da, wo Fuß und Bauch zusammenstoßen, auch die Goldkanne den allerauffälligsten Eingriff zeige. «Die beiden Emailscheiden sind hier horizontal abgeschnitten, ursprünglich waren sie aber rund, denn sowohl auf Gefäßen wie auf Textilien kommen solche Scheiben nur in voll durchgeführter Rundung vor. Der Bruch gerade an dieser Stelle gewährt uns ein Zeugnis dafür, daß unsere Kanne ebenso aufgebaut gewesen ist wie jene sassanidischen und sassanidisch-arabischen Gefäße... Der Goldschmied am Hofe Karls des Großen oder im Kloster Agaunum, dem die Wiederherstellung anvertraut wurde... war nicht im Stande, die... Emails zu restaurieren... In kunstarmer Weise verband er die unten abgebrochenen Emailscheiden durch ein angelötetes flaches Bodenstück.» Alle spätern Autoren folgten dann Rosenberg, wenigstens insofern, daß sie die runden Emailkalotten als unten verstümmelt und abgeschnitten auffaßten und an der Neugestaltung im Sinne Rosenbergs festhielten; sie reproduzierten immer die vermeintliche Rekonstruktion des sphärischen Emailbildes mit den zwei Löwen, indem sie es unten abrundeten und die Rosettenmuster weiterführten. Sehen wir zu, was an diesem geistreichen Phantasiebild richtig ist.

II.

Die prachtvolle farbige Abbildung, die *Fr. Gysin* in der Zeitschrift «Du» brachte³⁸, hat mich von der Unhaltbarkeit dieser Annahmen überzeugt, und mit Hilfe des Instituts für Urgeschichte in Basel³⁹ konnte ich das Goldgefäß am 5. Juni 1947 zum ersten Male kurz untersuchen. Die gewonnenen Resultate habe ich Herrn Dr. Fr. Gysin, dem Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, unterbreitet, der mir von der Abtei die Bewilligung zu einer gründlichen Untersuchung verschaffte. Die Hauptsache bestand in der vorübergehenden Entfernung der beiden emaillierten sphärischen Hauptstücke der Kanne. Die Arbeit wurde von Herrn *W. Kramer*, dem Techniker des Landesmuseums, unter Aufsicht des Herrn Konservators *Prof. E. Vogt* unter meiner Assistenz in drei harten Arbeitstagen (13.–15. II. 1948) vortrefflich erledigt, unter verständnisvollstem Beistand der geistlichen Herren der Abtei⁴⁰. Die Resultate wurden durch Photographien festgehalten, die unseren Abbildungen Taf. 2, 2–3; 4, 5 (nach Abdruck); 5, 6, 1–3; 7, 4–5; 10, 1–3 als Vorlage dienten.

Es hat sich dabei die folgende Sachlage herausgestellt:

1. Die sphärischen Emailkalotten sind zwar anlässlich ihrer Entfernung vom ursprünglichen Objekt, das sie verzierten, an ihrer Peripherie mehrfach beschädigt worden, aber sie zeigen auch heute noch ihre originale Form: ein unten abgeschnittenes Kugelsegment. Der Rand der Goldblechplatte nämlich, welche die Basis der Zellschmelzeinlagen bildet, wurde bei ihrer Anfertigung rundherum senkrecht aufgebogen (siehe die Rückseiten Taf. 6, 3), um den grünen Glasfluß, der als Hintergrund der Zellenmuster dient, festhalten zu können.

2. Auch die gebogenen Emailstreifen am Rand des Gefäßkörpers wie auch die vier geraden Emailbänder am Hals der Kanne haben denselben, ursprünglich aufgebogenen Rand, der als äußere Grenze des farbigen Glasflusses bei der Herstellung notwendig war. Trotzdem hat man alle diese stilistisch, technisch und hinsichtlich der Farben mit den runden Hauptstücken engstens

³⁸) Fr. Gysin, in «Du», Nr. 3, 1943.

³⁹) Herr Prof. R. Laur-Belart hat mich tatkräftig unterstützt, wofür ich ihm sehr verpflichtet bin.

⁴⁰) S. Exc. Mgr. Louis Haller, Bischof von Bethlehem, Abt von St-Maurice, hat seine volle Zustimmung zur Ausführung unserer Untersuchung gegeben. Außerordentlich viel hat uns Hw. H. Chorherr Leo Dupont Lachenal, der gelehrte Kenner der Geschichte der Abtei, mitgeholfen, und ebenso unterstützten uns auch die Hw. HH. Chorherren René Gogniat und Louis Poncet in tatkräftigster Weise. Mein herzlichster Dank gilt aber nicht nur ihnen, sondern auch den Herren Dr. F. Gysin, dem Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Dr. K. Frei, Vizedirektor ebendort, Prof. E. Vogt, Konservator der archäologischen Abteilung des Landesmuseums und seinem trefflichen technischen Mitarbeiter W. Kramer.

zusammengehörigen Zellschmelzpartien bei der Herstellung der Kanne mit einem einfachen Goldblechstreifen eingefast und diesen auf den Gefäßkörper aufgelötet. Entsprechend sind auch die beiden Mittelstücke befestigt worden (Taf. 2, 2). Es standen also dem Goldschmied, der den Auftrag zur Anfertigung des Goldgefäßes erhalten hatte, sämtliche Emailstücke, die heute an der Kanne zu sehen sind, zur Verfügung.

3. Die Emails sind zwar nicht kunstvoll gezeichnet und haben keinen künstlerischen Eigenwert, sind aber technisch hervorragend. Sie stammen aus einer Werkstatt, die sich in einem Kulturzentrum mit alter Tradition befinden muß; die Herstellung der mannigfaltigen Färbestoffe, die Applikation der Zellen, der Glasguß und die Glättung der Oberfläche – was bei den gebogenen Flächen besonders schwer ist – sind durchwegs ausgezeichnet. Demgegenüber ist der Kannenkörper das Werk eines wenig geschulten Handwerkers mit sehr begrenzten Fähigkeiten, dem aber zu seiner Arbeit kostbares Material reichlich zur Verfügung stand. Er war jedoch nicht imstande, für die ihm übergebenen Emails eine passende Gefäßform zu entwerfen, sondern er verfertigte nur eine flache Scheibe aus Goldblech mit einem absurd dünnen Hals und applizierte in roher, unbeholfener Weise die Emailstücke, Akanthusblätter, Edelsteine und das Filigran darauf.

Wir vermögen sehr gut die einzelnen Phasen der Herstellung der Kanne zu verfolgen. Zuerst wurde die flache Rundscheibe gemacht, und zwar aus Goldblech, das Risse zeigt; es hat dabei den Anschein, als wäre es aus einem oder mehreren gebogenen Stücken plattgehämmert worden. Der Gedanke ist naheliegend – und ist auch Herrn *Chanoine Poncet* gekommen –, daß das Blech demselben Rundobjekt entstammte, zu dem die gebogenen Zellschmelze gehörten. Die beiden Löcher in der Mitte des flachen Gefäßkörpers, die mit aufgelöteten viereckigen Goldblechflecken verdeckt worden sind (Taf. 5, 2, 4), waren vielleicht die oberen und unteren Mittelpunkt einer Goldblechkugel, über deren vermutlichen Zweck wir uns weiter unten verbreiten möchten.

Auf diese flache Rundscheibe wurden nun die Emails folgenderweise appliziert:

a) Um die beiden großen, unten waagrecht begrenzten Kugelsegmente aufsetzen zu können, hat man beiderseits je einen kleinen, vorne gebogenen und unten mit radialen Wulststäben verzierten Vorsatz aufgelötet (Taf. 3, 6; 5, 1, 3). Rundherum sind die beiden kugeligen Kalotten durch einen einfachen Goldblechstreifen festgehalten (Taf. 2, 2); da diese Streifen das Wackeln der Emails nicht verhindern konnten, hat man ihren Hintergrund mit Wachs ausgegossen (Taf. 2, 3; 5, 6). Dann hat man die mit radialen Schnitten durchbrochenen Wülste aufgelötet und mit zwei gerippten dicken Golddrähten außen und innen eingefast. Auf die Wülste lötete man einzeln die Akanthusblätter auf, nicht aber die Cabochonsteine (große Saphire verschiedener Qualität, die vielfach durchbohrt sind, also früher auf Halsketten usw. angebracht waren). Die Cabochonfassungen sind nämlich direkt an die flache Scheibe gelötet, die den Körper der Kanne bildet, und um dies bewerkstelligen zu können, wurden die beiden Wülste an Stelle dieser Fassungen durchbrochen.

b) Die gebogenen Emailstreifen, die, laut Zeugnis ihrer Muster, zu den emaillierten Goldkugelsegmenten gehörten, brachte man an der flachen und schmalen Peripherie der Gefäßrundung an (Taf. 2, 3; 5, 1, 3); aber da sie ursprünglich ein kleineres Rund bedeckten und so für ihre neue Rolle nicht ausreichten, hat man an der Gefäßkante beiderseits je ein viereckiges Goldblechstück aufmontiert, auf dem in Niello das Pflanzenmuster des Gefäßhalses nachgeahmt wird (Taf. 3, 6; 4, 8).

c) Der dünne, mit dem bauchigen Gefäßkörper in keinem organischen Zusammenhang stehende Hals ist so entworfen worden, daß er die schmalen Emailstreifen aufnehmen konnte, die dem ehemaligen, zwecks Ausschmückung der Kanne zergliederten Gegenstande angehört hatten. Auch darauf gab man acht, daß man diese schmalen Streifen in derselben axialen Stellung wie ursprünglich zu den Emailkalotten wiederverwendet, nur wurden sie, wie wir sehen werden, nicht unter, sondern über ihnen appliziert.

Der Fuß der Kanne hat eine etwas abweichende Farbe wie deren übrige Teile und ist auch aus einem viel dickeren Gold gehämmert als jene. Da auch die Verzierung vom Ansatz des Fußes an jäh aufhört, müssen wir annehmen, daß der ursprüngliche Fußteil verloren oder zugrunde gegangen ist und irgendeinmal durch den heutigen ersetzt wurde⁴¹.

III.

Durch diese technischen Feststellungen haben wir eine sichere Grundlage für die genauere Bestimmung der Herkunft unserer Kanne gewonnen. Die archäologisch-kunsthistorische Analyse, die wir durchführten, spricht entschieden dafür, daß hier tatsächlich ein Werk der höfischen Kunst Karls des Großen vorliegt, und zwar aus folgenden Gründen:

Zum ersten darf angenommen werden, daß die Form der Kanne, die damals in Byzanz und im Nahen Osten weit verbreitet war⁴², auch dem karolingischen Goldschmied, der sie nur wegen ihrer Eignung für den Einbau der ihm bereitgestellten Zierstücke gewählt hat, geläufig sein konnte. Viel wichtiger aber als die allgemeine Form sind die Besonderheiten der Ausführung.

a) Alle wesentlichen Elemente der Komposition und Verzierung des Gefäßkörpers finden sich nämlich in derselben Kombination wieder in einem – heute leider verschollenen – frühkarolingischen Kunstdenkmal, nämlich im sogenannten *Talisman Karls des Großen* (Taf. 2, 1–2)⁴³. Die Einfügung eines rundlichen Zierstückes in eine flache Goldblechscheibe mit viereckigem Hals; die Einsäumung jenes Schmuckstückes mit einem Kranz aus Goldblechblättern; die Verzierung der Goldscheibe auf den beiden Hauptseiten mit Edelsteinen in Einzelfassungen und Goldblättchen sowie die Einfassung des äußeren und inneren Randes der Scheibe um das mittlere Zierstück mit einem dickeren gepertelten Draht; die Anwendung von Edelsteinen in Einzelfassungen, auch am flachen Rande der Scheibe; die Art und Weise dieser Cabochonfassungen, d. h. eine Umhüllung des Edelsteines mit einer glatten, unten mit einem Perldraht umfaßten Goldblechhülle, all dies ist dem «Talisman» Karls des Großen, den er zeitlebens am Halse trug und mit sich ins Grab nahm, wie auch unserer Kanne gemeinsam. Die Wiederholung eines so komplizierten Ziergedankens kann kein Zufall sein.

b) Schon Rosenberg beobachtete, daß der Goldschmied, der die Kanne entwarf, die Akanthusblätter den *karolingischen Elfenbeinschnitzereien* entlehnte⁴⁴; ja wir haben sogar Beispiele, wo selbst Elfenbeinschnitzereien mit einer metallenen Akanthusblattreihe umgeben sind⁴⁵ (Taf. 1, 2). Auch hat diese klassizistische Akanthusornamentik in der karolingischen Renaissance eine so große Rolle gespielt, daß sie uns erlaubt, die Zeitstellung unserer Kanne etwas enger zu fassen. Denn während diese Akanthusblätter anfangs nur die Elfenbeinblätter (vgl. Taf. 18, 1) in Metall nachahmten, also lediglich für die Einsäumung eines Bildfeldes verwendet wurden, treten sie etwas später aus ihrer bescheidenen Rolle heraus und überziehen das ganze Bildfeld, zunächst

⁴¹) Auf dem Miniaturgefäß des Metropolitan Museums (New York) von einer byzantinischen Halskette bei Aga-Oglu, Abb. 4, ist es ersichtlich, daß der heutige Ringfuß als Typus schon vorhanden war.

⁴²) M. Aga-Oglu, a. a. O. 162f., mit Aufzählung der Analogien.

⁴³) E. Aus'm Werth, Jahrb. d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 39–40, 1866, 265ff. – Cabrol-Leclercq, Dict. d. antiq. chrét., fasc. 25, 1911, 696ff. – Unsere Abbildungen auf Tafel 2, 1–2, sind nach den Photos von Aus'm Werth gefertigt. – Die obigen Hinweise verdanke ich Prof. J. Deér.

⁴⁴) M. Rosenberg, a. a. O. 26f. – Sir M. Conway, a. a. O. 269 meint, daß die karolingischen Goldschmiede darin die Byzantiner nachgeahmt hätten, was er aber nicht erwiesen hat.

⁴⁵) Zum Beispiel auf einem Buchdeckel mit Szenen aus dem Leben von S. Arnoul, Bischof von Metz, Bibliothèque Nationale, Paris, Nr. 8638, hier Tafel 1, 2. Vgl. s. v. «Metz», in Dict. d'Archéol. chrét. de Cabrol-Leclercq.

wohl bei prunkvollen Buchdeckeln, wie beispielsweise dem jüngeren Deckel des *Lindauer Evangeliums* ⁴⁶.

Zwar hat die *karolingische Hofkunst* auch Akanthuskompositionen in gegossener und ziselierter Metalltechnik hervorgebracht, wie z. B. die prachtvolle klassizistische *Silberschale* des British Museums ⁴⁷; aber diese haben wohl nicht dieselbe Wirkung wie die Akanthusmotive in Preßtechnik gehabt. Die Ausstrahlung solcher gepreßten Akanthusblätter aus der Sphäre der Hofkunst sowie ihre Verbreitung und Übertragung in die Gußtechnik der allgemeinen Kunstindustrie jener Epoche hat unlängst Holger Arbmänn trefflich beleuchtet ⁴⁸; wir entnehmen seinen Ausführungen einige Beispiele, die uns den Gang dieser Entwicklung näherbringen können.

Die prachtvolle, aus Goldblech hergestellte *Dreipaßspange* (Taf. 1, 1) des Hon-Fundes in Norwegen (Univ. Oldsaksamling, Oslo), die gegen die Mitte des 10. Jahrhunderts entstanden ist ⁴⁹, illustriert schon die zweite Phase der karolingischen Akanthusornamentik, wo sie raumfüllend auftritt. In dieser Phase ist sie in die leichtere und billigere Gußtechnik übertragen worden, wie es das *Riemenende aus Slagveld* bei Muysen in Brabant (Belgien) ⁵⁰ vor Augen führt (Taf. 1, 5), dessen große, mit Perldraht umgebene Nietköpfe ebenfalls aus der (von der spätmerowingischen Kunstindustrie geerbten) Preßtechnik der Goldgeschmeide übernommen worden sind. Die goldenen Riemenenden aus Preßblech haben auf ihrer Rückseite eine Filigranverzierung, wie es Taf. 1, 3 a illustriert ⁵¹. Die eingetiefte Wiederholung der Filigranmuster auf der Rückseite des *karolingischen Fundstückes* im Nationalmuseum Kopenhagen (Taf. 1, 4–4 a) ⁵² veranschaulicht klar den unmittelbaren Zusammenhang der in die niedrigeren Schichten herabgestiegenen Kunstmode mit den höfischen Vorbildern. Die verwilderte Ornamentik der Riemenzunge aus Dänemark (Taf. 1, 4) verdeutlicht zugleich die schnelle Degeneration der klassischen Muster im Frankenreich.

Diese Entwicklung kurz zu überblicken war notwendig, um zu zeigen, daß die Akanthusblätter der Kanne von St-Maurice, die am äußeren und inneren Rand der wulstigen Umrahmung der Emailkalotten angebracht sind, noch ihre ursprüngliche Rolle wahren, d. h. daß sie ganz an den Anfang der karolingischen Erneuerung des klassischen Motivenschatzes gehören. Der Zusammenhang mit dem Talisman Karls des Großen hat uns schon in diese Zeit geführt, und wir können deshalb diese frühe Datierung als gesichert betrachten.

Die eingravierten Akanthusblätter am Griff der Kanne (Taf. 3, 1) fügen sich gut in diese Formenwelt ein. So erinnert das plastische Akanthusblatt am Henkelknie an entsprechend gestaltete und ausgeführte Ornamentblätter der Karolingerzeit, wie sie an den beiden Henkeln des

⁴⁶ G. Schwarzenski, Jahrbuch der k. Preuß. Kunstsammlungen 23, 1902, 81f. – M. Rosenberg, ebd. 39, 1918, 20, Abb. 37; vgl. S. 22. – M. Friend, Art Studies, ed. by Members of the Dep. of the Fine Arts at Harvard and Princeton Univ., 1923, 67f., und Abb. 49. – Vgl. auch Bibl. Nat. Lat. 9383 (Handb. der Kunstwiss., hrsg. v. A. E. Brinckmann 2, 1930, 91 und Abb. 79). – E. Bassermann-Jordan und W. M. Schmidt, Der Bamberger Domschatz, 1914, 57f. und Tafel XII usw.

⁴⁷ H. Read and A. B. Tonnochy, Catalogue of the Silver Plate... bequeathed to the Brit. Mus. by Sir A. W. Franks, 1928. – H. Arbmänn, Schweden und das karolingische Reich (K. Vitterhets... Akad. Handlingar, del. 43), 1937, 167ff.

⁴⁸ H. Arbmänn, a. a. O. 147f. – Vgl. z. B. noch J. Strzygowski, Die altslawische Kunst, 1929, 175f. und Abb. 161 bis 164 (Biskupija); L. Niederle, Seminarium Kondakovianum 3, 1929, 41f.; N. Fettich, Die Metallkunst der landnehmenden Ungarn (Archaeologia Hungarica XXI), 1937, 278f.; A. Riegl-E. Zimmermann, Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreichisch-Ungarn 2, 1922, 63f.; H. Jankuhn, IPEK. 9, 1934, 111f. Vorgeschichte der deutschen Stämme, hrsg. v. H. Reinerth 3, 1940, Tafel 548, 4 (Haithabu-Hedaby) usw. – Ähnliche Ornamentik in der frühislamischen Kunst: T. J. Arne, Från Gästrikland, 1943, 7f.

⁴⁹ H. Arbmänn, a. a. O. 155 n.

⁵⁰ Baron A. de Loë, Bulletin des Musées Royaux à Bruxelles, No. 10, 1909, 74f. – Vgl. H. Arbmänn, a. a. O. 163: «spätestens in die Mitte des 9. Jhts, eher etwas früher» (zu datieren); vgl. noch S. 169.

⁵¹ Nach N. Fettich, a. a. O. Tafel 55, Nr. 5.

⁵² H. Arbmänn, a. a. O. 156.

– aus mannigfaltigen Bruchteilen verschiedener Zeitläufte zusammengewürfelten⁵³ – großen *Reliquiars* des Statens Historiska Museum zu Stockholm (Taf. 3, 5) vorkommen.

c) H. Arbmänn⁵⁴ hat auf den Filigranarbeiten des *Hon-Fundes* die Gepflogenheit der karolingischen Goldschmiede beobachtet, daß man die geperlten Drähtchen an hochkant gestellte Goldblechstreifen auflötete, um durch die Heraushebung aus der Grundfläche und die erhöhte Schattenwirkung dem Filigranmuster ein stärkeres Relief zu geben; so auf dem *Brustschmuck* (Taf. 3, 4), ein Beutestück aus Frankreich, wie auch der übrige Bestand des Fundes. Demselben Verfahren begegnen wir bei den Filigranspiralen am Hals der Kanne von St-Maurice (Taf. 3, 1–3), jedoch mit dem Unterschied, daß hier kein Perldraht auf die schmalen Goldblechstreifen, die das Muster bilden, aufgelötet worden ist, sondern daß die obere Kante der Lamellen selbst mit kleinen Einschnitten gegliedert wird und so den Anschein des Filigrans erweckt.

Schließlich noch ein Wort über die Fassungen der Saphire. Bei der Montierung der schachtelförmigen Cabochonfassungen hat man, wie auf Taf. 2, 2 ersichtlich, winzige, vertikale Lamellen als Stützen und zum Festhalten angelötet: es scheint mir, daß dies der Ausgangspunkt der späteren reichen Entfaltung der «*Brücken*» sein könnte, denen wir unter den Edelsteinen auf Schmuckstücken der Folgezeit begegnen. Ein Grund mehr, die Kanne mit ihrer unbeholfenen technischen Herstellungsart in die Epoche des Neuanfangs der europäischen Kunst unter Karl dem Großen zu setzen.

Ein besonderes und merkwürdiges Kapitel der Ornamentik der Kanne bildet die Verzierung des Mundstückes, das bis 1923 durch das Siegelwachs verdeckt gewesen ist und auch später der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen ist. Das ganze Muster ist auf dem ausgebreiteten Abdruck (Taf. 4, 5) ersichtlich. Was an ihm am meisten auffällt, ist der mit kleinen eingepunzten Halbkreisen aufgerauhte Hintergrund hinter den pflanzlichen Motiven, ein wohl bekanntes Merkmal der späteren persischen Kunst, das sowohl nach Westen und Norden⁵⁵ wie auch nach dem Fernen Osten⁵⁶ eine enorme Verbreitung fand. In Persien war es in der nachsasanidischen Epoche besonders beliebt⁵⁷ und strahlte stark zu den Reitervölkern des eurasischen Nordens aus, wie es der *altungarische Säbelbeschlager* (Taf. 4, 7)⁵⁸ beweist.

Das dekorative Schema der stilisierten Pflanze (Taf. 4, 5) ist ebenfalls entschieden als persisch anzusprechen. Neben naturalistischem Gebüsch mit entsprechenden Blättern⁵⁹ finden wir auf *sasanidischen Stuckreliefs* auch schematisierte Darstellungen, wie auf Taf. 4, 4 (Metropolitan Museum, New York⁶⁰), wo das fünfteilige Blatt mit Mittellinien in der Längsachse der Einzelblätter, die dreieckige Basis und der Wulst darüber Elemente sind, die auf der eingravierten Ver-

⁵³) Vgl. O. Källström, *Fornvännen*, 1945, 1ff. (des Sonderdruckes). Demselben Gelehrten verdanken wir auch die photographische Vorlage unserer Abbildung.

⁵⁴) H. Arbmänn, a. a. O. 187f.

⁵⁵) N. Åberg, *Keltiska och orientaliska stilinflytelser i Vikingatidens nordiska konst* (K. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien Handlingar, del 46:4), 1941, 70f.: «orientalisk bakgrundsmönstring».

⁵⁶) H. Salmony, *Gazette des Beaux Arts*, févr. 1943, 76.

⁵⁷) M. S. Dimand, *Ars Islamica* 8, 1941, 200: «the ewer (Survey Tafel 223, A–B) and the cup (Tafel 222) have a common stylistic feature unknown in Sasanian silver, but typical of Islamic metalwork: in both pieces the engraved ornament is placed against a background of punched dots.» Ich glaube aber, daß Belege dieser Ornamentik auch für die Sasanidenzeit nicht fehlen. Für die uns diesmal interessierende Epoche siehe z. B. J. Orbeli-C. Trever, *Orfèvrerie sassanide*, 1935, Tafel 49f.; H. Read, *Archaeologia* 63, 1912, 251; A. Alföldi, in: *Tschumi-Festschrift*, 1948 usw.

⁵⁸) Nach N. Fettich, a. a. O., Tafel 47, 2.

⁵⁹) J. H. Schmidt, *L'expédition de Ctésiphon en 1931–1932, dans Syria* 15, 1934 = A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides* 2, 1944, 390.

⁶⁰) Man könnte z. B. noch das sasanidische Gewebe der Kathedrale von Sens anführen, in: *Revue de l'Art Chrétien* 61, 1911, 28, fig. 16; dann den Bronzeüberzug im Felsendom zu Jerusalem, bei K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture* 1, 1932, Tafel 27a (691/2 nach Chr.); *A Survey of Persian Art* 4, 1938, Tafel 242 (post-sasanidisches Entengefäß, Staatl. Mus., Berlin).

zierung der Mundöffnung der Goldkanne wiederkehren. Ziermuster auf den Goldkrügen aus dem *Schatze von Nagy-Szent-Miklós* (Wien, Kunsthistorisches Museum), wie Taf. 4, 6, geben uns einen Begriff von der Fortsetzung dieses Ornamentschemas in der postsassanidischen Zeit, das die Grundlage für das komplizierte Gewächs am Mundstück der Kanne (Taf. 4, 5) bildet; das Niellomuster der goldenen Auflagen am Rand des Kannenkörpers (Taf. 4, 8) gibt das Muster von Nagy-Szent-Miklós (Taf. 4, 6) noch unmittelbarer. Auch die stabartige Linienführung der Pflanzenornamente wie auch deren mehrfache Gliederung mittels durchgezogener Linien in der Längsrichtung – wie in Minusinsk üblich –, widerspiegelt die nachsassanidisch-frühislamische Verzierungsmode.

Auf Grund dieser Übereinstimmungen und der Verwandtschaft dieser Ornamentik mit jener der Emails habe ich erwogen, ob das Mundstück nicht auch zum Originalobjekt gehört haben könnte, an dem die Zellschmelze angebracht waren. Die nähere Prüfung hat mich dann aber vom Gegenteil überzeugt. Denn die Pflanzenmuster sind so angebracht, daß sie der dreifachen Gliederung der Mundöffnung entsprechen sollen (Taf. 3, 1–3), was bei einer nachträglichen Anpassung eines schon bemusterten Goldblechbelags kaum möglich gewesen wäre; und da die Wiederholung des Musters in Niello (Taf. 3, 6 und 4, 8) unbedingt von einem karolingischen Goldschmiede her stammt, rückt es in den Bereich der Möglichkeit, daß dieser auch die Pflanzenmotive mit aufgerauhtem Hintergrund graviert hat. Ob er dabei vielleicht das Muster des kelchförmigen Untersatzes der emaillierten Kugel nachahmte, deren Zerstückelung ihm die Emailteile für die Goldkanne lieferte, muß eine Vermutung ohne Gewähr bleiben. Um so mehr, als entsprechende sassanidische Motive gleichzeitig auch im arabischen Spanien auftreten⁶¹.

IV.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der auf die Kanne applizierten Zellschmelze und fassen zunächst die beiden großen Kugelsegmente ins Auge.

Die prächtige Farbenwirkung⁶² der Löwenseite (vgl. unsere Farbentafel) beruht nicht zuletzt auf dem edlen Farbenton des durch eine durchsichtige, smaragdgrüne Glasfläche gebildeten Hintergrundes. Diese erhält durch den durchschimmernden goldenen Grund eine besonders warme und anmutige Tönung. Einzig die Innenzeichnung der Hinterpranken der Löwen ist auf dieser Hauptseite grün. Die herrschende Farbe der Darstellungen ist ein ebenfalls durchsichtiges *Lapislazuliblau*; die Körper der Löwen, der Greifen sowie erhebliche Teile des Lebensbaumes und der Rosetten sind mit dieser Farbe ausgefüllt. Die blauen Wildschweinköpfe von Bāmiyān (Afghanistan) und Toyuk Mazar (Ostturkestan), deren sassanidische Herkunft bereits Hackin betont hat, deuten die Quelle für diese Farbengebung an, ähnlich wie auch der grüne Hintergrund seine Entsprechung in der Färbung persischer Textilien hat. Ein gleichfalls durchscheinendes, *bräunliches Tiefrot* ist für die beiden obersten Palmettenblüten, die kleinen hängenden Beeren und einige runde Rosetten sparsam verwendet und an der Blätterreihe am Hinterschenkel der Löwen zu beobachten. Die übrigen Farben sind opak: ein *reines Weiß* tritt am Lebensbaum auf, an der Mähne der Löwen und als Rippen- und Muskelbetonung ihres Leibes, ferner bei den Rosetten und stets appliziert. Etwas weniger kommen ein anmutiges *Hellblau*, lebhaftes *Ziegelrot* und ein klares *Gelb* vor. Dieselbe Farbenskala treffen wir auch auf der Greifenseite; auch hier beherrscht der goldgrüne, schimmernde Hintergrund und die durchscheinende Lapislazulifarbe der Greifenkörper das Bild, während die übrigen aufgezählten Farben zurücktreten und durch das Fehlen des buntgefärbten Lebensbaumes der Farbenreichtum und die Abwechslung nicht so groß sind. Überhaupt hat

⁶¹ J. H. Schmidt, *Syria* 15, 1934, 19, fig. 15 (Steinfries einer vorromanischen Kirche bei Burgos in Spanien).

⁶² Gute Farbenreproduktionen noch bei E. Aubert, *Le trésor de l'abbaye de St-Maurice d'Agaune*, 1872, pl. 21–22.

man den Eindruck, daß die Löwenseite wichtiger war. Auch die Emailstreifen – sowohl die gebogenen an der Peripherie des Kannenkörpers wie die glatten auf den vier Seiten des Halses – haben die gleichen Farben; wir kommen noch auf sie zu sprechen (vgl. S. 22).

Vollwertige Analogien zu diesen Zellenschmelzen, die in Farbe, Technik sowie in der Auswahl und Stilprägung der Muster das gleiche oder wenigstens stilistisch Entsprechendes bieten könnten, gibt es nicht. Die oft aufgezählten kleinen Schmuckstücke, die unseren Emails teilweise wirklich nahestehen, sind zu unbedeutend, um deren Quelle beleuchten zu können. So müssen wir zunächst an eine allgemeine Analyse der Einzelmotive herangehen. Wir dürfen dabei vorausschicken, daß jede, auch die geringste Einzelheit ihren Ursprung in der altorientalischen Kunst oder ihre Erklärung aus der orientalischen Kunstentwicklung hat; und da der Motivenschatz des Nahen Ostens im frühen Mittelalter das Gemeingut der Mittelmeerwelt geworden ist, kann uns nur die Rückentwicklung der Komposition und die Überwucherung gewisser Details zur näheren Herkunftsbestimmung verhelfen.

Beginnen wir gleich mit dem Lebensbaum (Taf. 7, 1), bei dem Äste und Blätter, ja selbst der Baumstamm verschwunden sind, um einer riesigen, in Stockwerken aufgetürmten Blüte Platz zu geben. Dies ist das Ergebnis einer Entwicklung, deren Wurzeln und Werdegang in der sassanidischen Kunst deutlich zutage treten. Man könnte Dutzende von Beispielen heranziehen, die zeigen, wie in dieser Epoche der persischen Kunstentwicklung eine unverhältnismäßig große tulpenartige Blüte (vgl. Taf. 7–9) mit einem verkümmerten Stamm und zusammengeschrumpftem Blattwerk an Stelle der besser proportionierten Lebensbäume älterer Zeitläufte aufkommt; so auf Kapitellen in Ispahan⁶³, Bisutun⁶⁴ (Taf. 8, 1), auf Silbergefäßen⁶⁵, dann aber auf Textilien, deren vereinfachte und farbige Muster mit der Emailtechnik ganz besonders verknüpft sind. Ich erinnere ferner an die auf den Felsreliefs von *Tāq-i-Bostān* plastisch wiedergegebenen Blumenkelche mit ihren lächerlich kleinen Stielen und Blättern (Taf. 8, 4)⁶⁶, deren Blütenblätter deutlich die «Stockwerk»-bildung erstreben; dann an das sassanidische Textilmuster (Taf. 8, 2)⁶⁷, wo die überentwickelte Blüte mit ihren vervielfachten Blattreihen auf einem geometrisch-dreieckigen Stammansatz sitzt, wie der Lebensbaum unserer Emailkalotte. Dann begegnen wir dieser «Tulpenblüte» nicht nur am Ende der Sassanidenherrschaft auf den Kapitellen von *Qal'at-i-Kubna*⁶⁸, sondern auch auf den Wandmosaiken des von Adb-el-Malik (691/92 n. Chr.) erbauten Felsendoms in Jerusalem in manchen Varianten, von denen wir drei abbilden (Taf. 8, 3, 6, 7). Am wichtigsten für uns ist die aus aufeinandergetürmten Blüten zusammengesetzte Abart (Taf. 8, 6)⁶⁹, da auch der Lebensbaum der Löwenkalotte von St-Maurice nichts anderes ist als ein solcher Blütenturm. Interessant ist auch Taf. 8, 7⁷⁰, wo noch die zwei geschweiften Flügel der Kopfbedeckung sassanidischer Herrscher anstatt der geschweiften Palmettenblätter unter der «Tulpe» abgebildet sind. Die «Stockwerkblüte» mit Dreieckfuß der nachsassanidischen Bronzekanne aus *Daghestan* (Taf. 9, 2)⁷¹ und die schon ohne Baumstamm übereinandergestellten «Tulpen» der bemalten Wandstreifen der Großen Moschee von Kairouan (862/63 n. Chr., Taf. 9, 3)⁷² führen uns klar vor Augen, wie sklavisch die

⁶³) K. Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sassaniden, 1943, Abb. 12.

⁶⁴) Flandin-Coste, Voyage en Perse, vol. d. pl. 1, pl. 17bis.

⁶⁵) J. J. Smirnov, Vostočnoje serebro, 1909, Tafel 49.

⁶⁶) Nach Fr. Sarre, Die Kunst des alten Persien, 1925. – O. v. Falke, Die Kunstgeschichte der Seidenweberei, 1913, Fig. 93.

⁶⁷) R. Pfister, Revue des Arts Asiatiques 6, 1929/30, 13f.

⁶⁸) E. Herzfeld, Am Tor von Asien, 1920, Abb. 30, 31. – K. A. C. Creswell, a. a. O. 1, 1932, 208, Abb. 259.

⁶⁹) K. A. C. Creswell, a. a. O. 1, 1932, Abb. 244.

⁷⁰) a. a. O. Abb. 229–230 mit den Bemerkungen des Verfassers.

⁷¹) J. Orbeli-C. Trever, Orfèvrerie sassanide, 1935, pl. 73.

⁷²) G. Marçais, Revue des Arts Asiatiques 9, 1934/35, 1f. und Tafel I.

Nachahmung dieses degenerierten Motivs in der byzantinischen Miniaturmalerei des 9. Jahrhunderts gewesen ist⁷³ (vgl. Taf. 9, 4).

Die Form der breiten Blätter des Lebensbaumes auf der sphärischen Emailkalotte, die weißen Randstreifen sowie die spitzen und halbrunden Knospen in der Mitte der beidseitig geschweiften und punktierten Blätter – all diese Merkmale wiederholen sich in den Malereien der farbglasierten Ziegel aus den Jahren um 900, welche die Wände der Gebäude des kurzlebigen bulgarischen Königssitzes im Preslav bedeckten (Taf. 7, 3⁷⁴, vgl. auch 12, 3–6). Die Stockwerkblüten sind im Preslav auch vorhanden. In Beispiel Taf. 8, 8 bewahren sie mit der Gesamtform auch die geschweiften Halbpalmetten mit ihren Mittellinien⁷⁵, dann die für uns wichtigen Zwickelrosetten neben und unter der konischen Mittelknospe (vgl. Taf. 8, 2–3), wie schließlich auch das herzförmige Reihenornament, die sassanidische Stilprägung, während der klassische Eierstab eine byzantinische Einwirkung darstellt.

Den auffallendsten Einzelzug der Blütenkelche des Lebensbaumes unserer Emailkalotte (Taf. 7, 1) bilden die farbigen Schmelze im Innern jedes Blütenblattes. Diese sind ebenfalls ganz deutlich ein Produkt der sassanidischen Kunstentwicklung⁷⁶. Man erinnere sich zunächst daran, daß die sassanidischen Steinreliefs oft Pflanzenmuster aufweisen, wo Blätter mit Furchen übersät sind⁷⁷; aber auch die Blumenkelche der Lebensbäume haben diese innere Gliederung, wie Taf. 14, 1 (Tāq-i-Bostān) und Taf. 8, 1 (Bisutun)⁷⁸ es veranschaulichen. Auch auf den Stuckreliefs fehlt diese Binnenmusterung nicht⁷⁹. Für die sassanidische Toreutik bietet die schöne neue *Silberschale des Museums von Teheran*⁸⁰ dafür das beste Beispiel. Zu vergleichen sind auch die Fransen auf der Oberkante der Blüten auf dem *persischen Silbergefäße* (Taf. 9, 1)⁸¹. Wir begegnen aber auch dem umgekehrten Verfahren, bei dem diese Innengliederung nicht durch vertiefte Furchen, sondern durch plastische Rippen angegeben wird, wie auf der *Bronzekanne von Daghestan* (Taf. 9, 2). Ein datiertes Beispiel aus der frühesten Periode der islamischen Kunst (691/92 n. Chr.) bieten die *Bronzeüberzüge der Holzbalken des Felsendoms zu Jerusalem*⁸². Ein syrisches *Alabasterkapitell* aus der Zeit der Araberherrschaft, das unlängst M. Dimand publizierte⁸³, und omayyadische *Stuckreliefs aus Qasr-el-Heir-el-Gharbi*⁸⁴ usw. sind weitere Belege.

Wenn die sassanidische Innengliederung schon bei den plastischen Darstellungen durch diesen Entwicklungsprozeß eine Abtrennung der gefransten inneren Teile von den Blütenblättern selbst

⁷³ K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des IX. u. X. Jh., 1935, Tafel 42, 234; Tafel 44, 223; Tafel 46, 276 und 277 (= Tafel 9, 4 hier); Tafel 47, 278 und 282; Tafel 72, 432 und 435; Tafel 80, 500; Tafel 89, 558, 559; Tafel 90, 563, 564; Tafel 82, 515; alle Miniaturen zeigen post-sassanidischen Stil. – Vgl. auch O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, 1911, 435, fig. 257, 407; G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, 1904, 126. – Karolingische Nachahmungen: P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, 1916, 713 f. und Abb. 475 (St-Germigny-des-Prés; 806 nach Chr.).

⁷⁴ Nach Kr. Miatev, Die Keramik von Preslav, 1936, Tafel 28; ferner im gleichen Werk Abb. 42, 44, 45, 48 b, 49 b, c, 51 a; Tafel 11, 1 f.; Tafel 12, 3, 11; Tafel 15, 2; Tafel 16, 2; Tafel 17, 1–3.

⁷⁵ Vgl. noch die sassanidischen Stuckreliefs bei E. F. Schmidt, Excavations at Tepe Hissar Damghan (Publ. of the Iranian Sect. of the Univ. Mus. Philadelphia), 1937, Tafel 77.

⁷⁶ Man darf auch die Textilfunde von Noin Ula bei Urga (Mongolei) nicht vergessen. Vgl. J. Strzygowski, Asiens bildende Kunst, 1930, Abb. 110 a.

⁷⁷ Tāq-i-Bostān, A Survey of Persian Art, ed. by Upham Pope, Tafel 168 c.

⁷⁸ Dieselbe Provenienz; Jahrbuch d. k. Preuß. Kunstsammlungen, 1904, 356, Fig. 118. – Vgl. z. B. noch die Kapitelle von Bisutun bei Flandin-Coste, op. cit. Tafel 17 bis, Tafel 8, 1.

⁷⁹ E. F. Schmidt, a. a. O., Tafel 77 (Tepe Hissar Damghan).

⁸⁰ Iran. Pièces du Musée de Téhéran, du Musée du Louvre et de collections particulières. Catalogue illustré (Musée Cernuschi, Paris 1948), No. 85 (Mazandaran), mit Abbildung.

⁸¹ J. J. Smirnov, a. a. O., Tafel 55, Nr. 89. Vgl. noch Tafel 49 ebenda, usw.

⁸² K. A. C. Creswell, a. a. O. und nach ihm M. Dimand, Ars Islamica 4, 1937, 298, fig. 9.

⁸³ M. Dimand, a. a. O. 318 und Abb. 41. Er datiert es auf das Ende des VIII. Jh.

⁸⁴ D. Schlumberger, Syria 20, 1939, Tafel 47, 4.

bewirkte, so konnte das noch leichter erreicht werden, wenn man diese stilistische Einzelheit mit Farben zum Ausdruck zu bringen suchte. Zwar zeigt ein spätes Beispiel, wie die *Wandmalerei der Großen Moschee von Kairouan* (Taf. 9, 3), die ursprüngliche Tendenz der Wiedergabe von gewellten Flächen; in den *Wandmosaiken des Felsendoms* entstehen dann einwärts gebogene Ränder von gezackten Blättern aus dieser Darstellungstendenz (Taf. 8, 3)⁸⁵.

Noch viel weiter gehen die zur Vereinfachung des Musters wie auch zur Vermehrung der farbigen Flächen neigenden *Textilmuster der Sassanidenzeit*, wie Taf. 8, 2; hier wird aus dem gewellten Blattinnern ein farbiges Innenmuster, nicht nur bei den Blumendarstellungen, sondern auch bei den farbenprächtigen sassanidischen Vogelbildern⁸⁶. Diese Darstellungsweise wurde in der Folge von der oströmischen Kunstindustrie lückenlos übernommen, nicht weil sie die technischen und geistigen Mittel zum selbständigen Schaffen nicht besessen hätte, sondern weil die abstrakt-deduktive Weltbetrachtung dieser müden Generationen die absolute Nachahmung der einmal als klassisch anerkannten Beispiele erfordert hat. So kam man auch zur Beibehaltung persischer Ornamentmuster bei figürlichen Darstellungen klassischen Stils, wie bei dem berühmten *Verkündigungsstoff* (7. Jahrhundert?) des Vatikans⁸⁷. Schon O. v. Falke hat den Zusammenhang der raumfüllenden Palmettenbäume dieses oströmischen Stoffes (Taf. 8, 5) mit dem Lebensbaum der kugeligen Emailplatte von St-Maurice erkannt. Man sieht hier dieselben geschweift gebogenen Blattformen und die sassanidischen Fransen ebenso deutlich wie in unserem Falle. Von den Baumdarstellungen der *Zachariaswebereien* (Taf. 7, 2)⁸⁸, wo die entsprechenden Innenmuster eine hervorragende Rolle spielen, hoffe ich anderswo nachweisen zu können, daß sie sassanidische Stoffmuster nachahmen. Obwohl die farbigen Fransen in der byzantinischen Kunst auch sonst oft zu belegen sind (Taf. 9, 4)⁸⁹, bedeutet dies nur, daß letztere aus derselben orientalischen Quelle schöpfte wie der Meister der Zellenschmelze von St-Maurice.

Dasselbe besagt auch die nähere Prüfung der übrigen Details am Lebensbaum der Löwenkalotte. Ihre von einem weißen Saumband umgrenzte quer-oblonge Basis mit ihrer weißen Punktreihe ist nämlich in gleicher Weise für die Darstellungsmotive der *sassanidischen Stoffe* kennzeichnend. Wir bilden dafür ein Medaillon der Vatikanischen Sammlungen ab (Taf. 9, 6)⁹⁰. Der *Stuckfries* (Taf. 4, 4), das Diademband im Halse des Tieres (Taf. 9, 5) geben einen kleinen Ausschnitt von den unzähligen Darstellungen der geperlten Bänder in der persischen Kunst, die auch der Basis unserer «Stockwerkpalmette» zugrunde liegen. Auch bezüglich der geperlten Bänder ist die Analogie der glasierten *Ziegel von Preslav* bemerkenswert⁹¹.

Ebenso sind die kleinen herabhängenden, herzförmigen Blätter und Beeren am Lebensbaum (Taf. 7, 1) ein Zubehör sassanidischer Muster, wie dies *Stoffe von Astana* in Delhi zeigen, oder, nach den Forschungen R. Pfisters, unsere Abbildung auf Taf. 15, 3⁹². Byzantini-

⁸⁵) K. A. C. Creswell, a. a. O. I, Abb. 252.

⁸⁶) R. Pfister, *Revue des Arts Asiatiques* 6, 1929/30, 13 f. und 12, 1938, Tafel 25 f. – Vgl. noch Friedr. Fischbach, *Ornamente der Gewebe*, Tafel 3 b; F. Sarre-F. R. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst*, München (1910) 3, 1912, Tafel 177; G. Migeon, *Manuel d'Art Musulman* 2, 1907, fig. 225. (Vase lustré, art fatimide) usw.

⁸⁷) O. v. Falke, *Kunstgesch. d. Seidenweberei* I, 1913, 49 f. und derselbe, *Belvedere* I, 1922, 157 f., hat den persischen Ursprung nicht gesehen; dagegen schreibt W. F. Volbach, *Tessuti I. (Catalogo del Museo Sacro della Bibl. Apost. Vaticana III, 1)*, 1942, 39: «la palmetta... è influenzata forse da un prototipo sassanide.»

⁸⁸) Nach O. v. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei* I, 1913, Abb. 60.

⁸⁹) C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, 1938, Tafel 14 (Ms. des X. Jh.).

⁹⁰) W. F. Volbach, a. a. O., No. T 108–109: «sassanide, sec. 6–7». – Vgl. noch die Seidenstücke von Antinoë im Musée Guimet Paris und im Kunstgewerbemuseum Berlin; E. Kitzinger, *Dumbarton Oaks Papers* no. 3, 1946, fig. 9 usw. – Die byzantinischen Nachahmungen besagen nichts gegen den persischen Ursprung (dies gegen O. v. Falke, *Belvedere* I, a. a. O. und M. Aga-Oglu, a. a. O. 166).

⁹¹) K. Miatev, *Die Keramik von Preslav*, 1936, Abb. 42, 43, 44, Tafeln 11, 12; Tafel 12, 3, 8, 9; Tafel 17 b; Tafeln 26–28.

⁹²) R. Pfister, *Revue des Arts Asiatiques* 6, 1929/30, Tafel 2, Nr. 268 a und S. 18.

sche Nachahmungen⁹³ sind auch hier häufig, weisen aber stets deutlich nach Iran zurück. Wieder wollen wir die Analogien auf den Preslaver glasierten Wandziegeln nicht vergessen⁹⁴ (vgl. Taf. 15, 9).

Wenden wir uns jetzt den Löwen- und Greifenbildern der beiden sphärischen Emailstücke zu (Farbentafel und Taf. 4, 2–3; 7, 1; 10, 1–3). Manche Details auf ihnen sind uralte Merkmale der Kunst Vorderasiens: so hat schon die Hofkunst der Achämeniden⁹⁵ die unten eingerollten Strähnen der Löwenmähne von älteren Kulturen geerbt. Ebenso alt ist das Motiv der im Profil dargestellten Greifen mit in Vorderansicht abgebildeten Flügeln, wofür wir uns einfach auf die von M. Aga-Oglu bereitgestellten Analogien berufen können. Die an den Enden einwärts gebogene Flügelform ist zwar auch eine alte Erbschaft (man denke z. B. an die Flügelform der Löwengreifen des Schwurrings im *Oxus-Schatz*⁹⁷, an die geflügelten Stiere der achämenidischen glasierten *Ziegelreliefs* usw.), aber der den Vorderleib der Tiere halbmondförmig umgebende Flügelumriß ist für die Sassanidenzeit recht bezeichnend⁹⁸. Ich erinnere an die Gemen im Gewandmuster der rudernden Frauen auf den *Felsenreliefs von Taq-i-Bostan*⁹⁹, an die Frauenbüste der *Stuckreliefs von Ravy* (?)¹⁰⁰, an den sassanidischen Pegasustypus der *Seidengewebe* des Musée des Tissus de Lyon und des Musée Guimet¹⁰¹ (Taf. 4, 1) usw.

Schon die Beispiele, die M. Aga-Oglu selbst für das Vorkommen der Greifen mit Adlerschnabel in der sassanidischen Kunst gesammelt hat, illustrieren genügend die Tatsache, daß das Motiv in diesem Bereich gar nicht so selten gewesen ist, wie er es meint¹⁰². Echt sassanidische Gewebemuster, wie das von R. Pfister besprochene Greifenprotome (L; 268)¹⁰³, bestärken uns in der Auffassung, daß auch der *Adlergreif des «Chosroës-Stoffes»* von S. Ursula in Köln¹⁰⁴ zu der originalpersischen Vorlage der königlichen Jagd gehört hat. Denn man darf das Auftreten dieses Fabeltiers im sassanidischen Persien nicht als eine rezente hellenistische Wirkung auffassen. Der griechische Adlergreif faßte um die Mitte des 5. Jahrhunderts vor Chr. nicht nur bei den pontischen Skythen Fuß, sondern war noch mehr als tausend Jahre später bei den Reiterhirten der eurasischen Steppenwelt sehr beliebt, wie es seit der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts bis tief in das 9. Jahrhundert hinein die typischen *Riemenbeschläge* der ungarländischen Awaren lebhaft bezeugen.

Jedenfalls sind die Umriss der Tiere, trotz glänzendster Beherrschung der Emailtechnik und trotz tadelloser Überwindung der durch die gebogene Oberfläche gebotenen Schwierigkeiten, schwach und nicht stilgerecht. Und da man schon wegen der Kostbarkeit des verwendeten Materials die höchste Stufe der Leistungsfähigkeit der betreffenden Periode annehmen muß, weist diese lockere Zeichnung auf die Zeit nach der sassanidischen Kunstblüte ebenso wie die Überwucherung der Blütenkrönung des Palmettenbaumes. Gleich stark ist diese Entartung des orientalischen Erbgutes in der uralten farbigen Gelenksbetonung zu beobachten: noch mehr als die Gelenke werden die Rippen der Tiere farbige hervorgehoben, z. B. auf *spätskythisch-sarmatischen Goldschmiede-*

⁹³ E. Kitzinger, a. a. O., Fig. 1 und 12. (Dumbarton Oaks. – Zu vergleichen ist auch das Dreieck als Basis des Pflanzenornaments!) – C. Nordenfalk, a. a. O., Tafeln 11 und 12. – K. Weitzmann, a. a. O., Tafel 48 (286), 55 (328), 64 (384), 65 (420) u. a. m.

⁹⁴ K. Miatev, a. a. O., Fig. 41, 42, 43, 47, 50b; Tafeln 10, 18; Tafel 15, 4; Tafel 23, 1; Tafel 25; Tafel 26 und Tafel 27, 8.

⁹⁵ Fr. Sarre, Die Kunst des alten Persien, 1925, Tafel 17. – E. Herzfeld, Archäolog. Mitteilungen aus Iran 1, 1929/30, Tafel 23, Fig. 42 (Persepolis) usw.

⁹⁶ M. Aga-Oglu, a. a. O. 167f.

⁹⁷ O. M. Dalton, The Treasure of Oxus 1926, Tafel 16, Abb. 116.

⁹⁸ R. Pfister, Revue des Arts Asiatiques 6, 1929/30, 9f.

⁹⁹ E. Herzfeld, Am Tor Asiens, 1920, Abb. 35.

¹⁰⁰ A Survey of Persian Art, ed. by Upham Pope, 1938, 4, Tafel 178E.

¹⁰¹ Ibid. Tafel 202B. – O. v. Falke, Kunstgesch. d. Seidenweberei 1, 1913, Fig. 49.

¹⁰² M. Aga-Oglu, a. a. O.

¹⁰³ R. Pfister, Revue des Arts Asiatiques 6, 1929/30, Tafeln 1 und 3; vgl. S. 18.

¹⁰⁴ J. Lessing, Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, 1900, Tafel 26.

arbeiten durch Granateinlagen¹⁰⁵, aber auch auf einem persisch beeinflussten *oströmischen Reiterstoff*¹⁰⁶. Die weißen Punktreihen über den weißen Rippeneinlagen, eine sinnlose Übertragung des Ornaments der perlengeschmückten Bänder, sind ebenfalls ein Zeichen der nachsasanidischen Entstehungszeit.

Chronologisch am besten faßbar ist die charakteristische Pflanzenverzierung am Körper der Löwen und der Greifen. Wir wollen hier nicht, bis in das 2. Jahrtausend v. Chr. zurückgreifend, verfolgen, wie in der Kunst Asiens spiralförmige Einrollungen an Schultern und Hüften sich melden, wie diese Tendenz z. B. in der skythischen Kunst überhand nimmt und den Körper in Spiralen auflöst¹⁰⁷; auch ist es hier nicht angebracht, der entsprechenden Entwicklung in China nachzugehen, oder darzustellen, wie in der Nomadenkunst Eurasiens die chinesischen Gelenkvoluten und die persische Verpflanzlichung der Hüften- und Schultergelenke sich auswirken und kreuzen¹⁰⁸. Auch für Persien müssen wir uns auf einige Andeutungen beschränken.

Ansätze zur Verpflanzlichung der oberen Fußgelenke der Tiere erscheinen schon früh in der iranischen Kunst¹⁰⁹, und der Blatterschmuck am Beinwirbel ist für die sassanidischen Tierbilder ganz allgemein bezeichnend. Ein schönes Beispiel dafür ist erst neuerdings bekanntgeworden: der Pfauengreif am Boden der *Silberflasche* des Teheraner Museums¹¹⁰. Jetzt erscheinen auch sonst entlang den Umrißlinien der Tierkörper schon einzelne Blätter, besonders an Brust und Nacken, während die Beingelenke noch stärker mit Blattwerk, Palmetten, Schuppen usw. hervorgehoben werden. So auf folgenden Beispielen, deren Zusammengehörigkeit längst erkannt worden ist¹¹¹: auf dem Pfauengreifen der *Silberschüssel aus Sibirien* bei Smirnov, Vostočnoje Serebro, Taf. XXII, 49 (hier Taf. 10, 6); auf dem *Seidengewebe* des Victoria- und Albert-Museums (Taf. 10, 7)¹¹² und auf der skulptierten Darstellung eines *Gewebemusters* am Gewand des Großkönigs in Tāq-i-Bostān¹¹³ (Taf. 10, 5). Wie dann das Blattwerk von den Rändern auf den Körper selbst übergreift, illustriert trefflich die *Silberschale* in: A Survey of Persian Art 4, 1938, Taf. 226¹¹⁴. Die Greifendarstellung einer postsasanidischen Silberschale (bei Smirnov a. O., Taf. 42, Nr. 76) in oval ausgezogener Muschelform verdient auch deswegen angeführt zu werden, weil der Flügelansatz mit einer horizontalen Doppellinie bzw. Streifen abgeschlossen ist, wie bei unseren Greifen (Taf. 10, 1)¹¹⁵.

Es ist nur natürlich, daß auf den *sassanidischen Textilien* das pflanzliche Ornament an den Tierkörpern gang und gäbe ist. Das Bestreben, eine angenehme Abwechslung der Farben herbeizu-

¹⁰⁵) E. H. Minns, Scythians and Greeks in South Russia, 1913, Abb. 139ff., 176, 188, 191, 196, 198 und A. Salmony, Gazette des Beaux-Arts, 1947, 5ff., 321ff.

¹⁰⁶) O. v. Falke, a. a. O.

¹⁰⁷) Sir Ellis H. Minns, The Art of the Northern Nomads, 1942, 35, mit reicher Bibliographie. Vgl. auch meine Bemerkungen, in: «Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien» 2, 1926, 26ff.

¹⁰⁸) Einige Beispiele für diese Kreuzungen: O. Janse, Revue des Arts Asiatiques 8, 1933/34, Tafel 52, 3 (vgl. S. 170). Materiali po archeologii Rossii 34, 1914, Tafel 14, Fig. 43 a-b (Pereščepina). – H. d'Ardenne de Tizac, Ostasiatische Zeitschr. 18, 1932, Tafel 2 (rechts). – A. Salmony, Sino-Siberian Art in the Coll. of. C. T. Loo, 1933, Tafel XI, 11; Tafel XIV, 2; Tafel XIX, 10; Tafel XXIV, 4. – J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, 1917, 60, Fig. 63.

¹⁰⁹) Sir Ellis H. Minns, op. cit., Tafel 15 A.

¹¹⁰) Athar-e-Iran, 1938, 291f. = Musée Cernuschi, Iran. Catal. ill. 1948, 45f., No. 81. – Der Pfauengreif bei E. Herzfeld, Iran in the Ancient East 1941, 331, Abb. 414, ist nicht nach einer hephthalitischen Münze reproduziert!

¹¹¹) E. Herzfeld, Am Tor Asiens, 1920, 162. – Fr. Sarre, Die Kunst des Alten Persiens, 1925, Tafel 94f.

¹¹²) O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, 1911, 587, Abb. 368. – A Survey of Persian Art, Tafel 200. – O. v. Falke, Kunstgesch. d. Seidenweberei 1, 1913, Abb. 96 (vgl. 99). – Die Blätter entlang des Konturs des Halses vom Greif wiederholen sich auf einem Seidengewebe des Kunstgewerbemuseums in Berlin (J. Lessing, Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museums 1, 1900, Tafel 1a).

¹¹³) Zur Chronologie von Tāq-i-Bostān zuletzt gegen K. Erdmann, Ars Islamica 4, 1937, 79ff.: E. Herzfeld, Archaeol. Mitteil. aus Iran 9, 1938, 91ff. und M. S. Dimand, Ars Islamica 8, 1941, 193.

¹¹⁴) Zur Datierung: M. S. Dimand, a. a. O. 199. Vgl. A. Survey..., Tafel 227 (VIII.-IX. Jh. n. Chr.). – Bei J. J. Smirnov, op. cit., Tafel 48, Nr. 82, ist die Umgestaltung einer Menschenmaske durch Pflanzenmotive zu sehen, die durch dieselbe Tendenz herbeigeführt ist.

¹¹⁵) A. a. O., Tafel 45, Nr. 78, sind auf dem Vorderleib des ausruhenden Cerviden solche Pflanzenornamente angebracht.

führen, kam dieser Tendenz der Verpflanzlichung sehr entgegen. Diese Tatsache wird auch dadurch nicht entkräftigt, daß uns die sassanidischen Tiermotive viel mehr aus ihren, in den oströmischen Reichsprovinzen verfertigten Nachahmungen als aus persischen Originalstücken geläufig sind. Die durch Ph. Ackerman veröffentlichte ausruhende Gemse¹¹⁶ soll z. B. aus technischen Gründen echt sassanidisch sein, während die Gemen und Löwen des «Chosroës-Stoffes» der St.-Ursula-Kirche zu Köln¹¹⁷ schon – in diesem Detail getreue – Imitationen sind (vgl. Taf. 11, 1, 3). Sehr charakteristische Beispiele sassanidischer Formprägung, wie z. B. der sitzende Löwe des Seidenstoffes im Rijksmuseum zu Amsterdam¹¹⁸, könnten dutzendweise aufgezählt werden.

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß diese pflanzliche Umbildung der Tierbeinansätze aus Iran sich nicht nur nach dem Westen, sondern auch ostwärts verbreitete, wofür wir nur die – sonst chinesisch beeinflusste – *Löwendarstellung aus Tuen-Huang*¹¹⁹ (Taf. 11, 5), den mythischen Vogel, auf welchem eine Gottheit sitzt, von ebendaher¹²⁰ (Taf. 11, 2) und die *Hirschdarstellung von Chotscho* in Berlin¹²¹ anführen wollen. Schon dadurch wird es offenbar, wie sekundär und abgeleitet diese Erscheinung in Byzanz gewesen ist.

Die bereits erwähnten Fälle, die die Fortsetzung dieser Verzierungsmode im persischen Kunstbereich des 8. und 9. Jahrhunderts vor Augen führen, könnte man noch bis zum Überdruß vermehren¹²²; doch soll hier nur auf die reiche Entfaltung dieser pflanzlichen Stilisierung der Tierbilder auf so charakteristischen Schöpfungen der postsassanidisch-frühislamischen Kunst, wie die *Goldgefäße von Nagy-Szent-Miklós*¹²³ und bei den Tieren auf den Kristallvasen¹²⁴, nachdrücklich verwiesen werden. Wegen der engen Verwandtschaft der Blattform, die am Hinterkörper der Greifen auf der Zellenschmelzkalotte der Goldkanne von St.-Maurice zu sehen ist (Taf. 10, 1), müssen wir noch zwei miteinander nahe verwandte Denkmäler erwähnen: den Vogel des mittleren Medaillons der *Silberschale bei Orbeli-Treuer*, op. cit. Taf. 25¹²⁵ aus Perm, und die Vögel des *Stoffes aus Antinoë* in Berlin¹²⁶, die allgemein das Entwicklungsstadium des späten 7. und frühen 8. Jahrhunderts repräsentieren.

Dazu kommt nun, daß auf unserem Emailstück der horizontale Streifen am Flügelansatz der Greifen und die drei gleichen Blütenblätter darunter (Taf. 10, 1) identisch auf einem *Marmorrelief von Preslav* wiederkehren¹²⁷ (Taf. 10, 4); diese Blütenblätter kommen dann auch am Halse des Löwen auf der Kristallkugel des *ungarischen Königszepters* (Taf. 11, 4)¹²⁸ vor. So ist es – wenig-

¹¹⁶) Phyllis Ackerman, Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology IV, 1, 1935, 3 f., die J. J. Smirnov, a. a. O., Tafel 63, Nr. 106, richtig heranzieht.

¹¹⁷) J. Lessing, a. a. O., Tafel 26.

¹¹⁸) Ausgezeichnete Reproduktion bei Fr. Sarre und Fr. Martin, Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910, 3, 1912, Tafel 177.

¹¹⁹) Nach Sir Aurel Stein, Serindia 4, 1921, Tafel 97 (Ch. 00147).

¹²⁰) Ebenda 4, Tafel 91 (Ch. 00162).

¹²¹) Reproduziert z. B. bei J. Strzygowski, Asiens bildende Kunst, 1930, Abb. 488. – Toyoi Shuko, Le trésor impérial, vol. I, Spiegel mit Phönix illustriert den sassanidischen Einfluß in China durch diese Einzelheit.

¹²²) Wir erwähnen noch kurz die Bronzekanne bei Fr. Sarre-Fr. Martin, a. a. O. 2, Tafel 129. Fr. Sarre, a. a. O., Tafel 133; ferner den schönen Greifen bei Smirnov, a. a. O., Tafel 123, Nr. 307, und den anderen, A Survey, Tafel 225 a (E. Herzfeld, Archäol. Mitt. aus Iran 4, 1932, 140 f. und M. S. Dimand, op. cit., 196, datieren diese Anfang VIII. Jh.).

¹²³) N. Mavrodinov, Le trésor protobulgare de Nagy-Szent-Miklós (Archaeologia Hungarica 29, 1943), Tafel 15; 29; 30; 35.

¹²⁴) Über die orientalischen Kristallarbeiten siehe auch: Gy. László, Szent István Emlékkönyv, Budapest, 1938, 552 ff.

¹²⁵) M. S. Dimand, a. a. O. 199, datiert es auf das Ende des VII. Jhs.

¹²⁶) J. Lessing, a. a. O., Tafel «C».

¹²⁷) Die beste Reproduktion befindet sich bei G. Fehér, Les Monuments de la Culture protobulgare (Arch. Hung. VII, 1931), Abb. 72. Vgl. noch N. Mavrodinov, a. a. O. 159 und Abb. 101.

¹²⁸) Vgl. die eingehende Studie von Gy. László und weiter unten.

stens für mich – klar, daß die Emails der Kanne von St-Maurice eine Entwicklungsphase der persischen Kunst widerspiegeln, die unmittelbar nach dem Sturz des Sassanidenreiches erreicht worden ist. Da die Emails keine Kennzeichen eines byzantinischen Sondereinflusses – wie auf dem Emailmedaillon der Pala d'Oro – oder des karolingischen Stils zeigen, müssen wir uns mit den letzteren, sekundären Abwandlungen dieser persischen Stilprägung gar nicht befassen¹²⁹.

Das ornamentale Gebilde unter den Greifen – nennen wir es der Kürze halber das Leiermotiv (Taf. 15, 1) – ist, wie M. Aga-Oglu es betont hat, in der Mittelmeerwelt außerordentlich verbreitet gewesen. Wenn er jedoch meint¹³⁰, daß es von «distinctly non-Sassanian origin» ist, so irrt er sich, denn kleine, aber bezeichnende Details beweisen das Gegenteil. So die kleine Zwickelrosette an der Stelle, wo sich die beiden volutenartig ausladenden Umrisslinien oben begegnen, und dann die kleinen, aus drei halbkreisförmigen Blütenblättern und zwei geschweiften Kelchblättern zusammengesetzten stilisierten Blumen, die in der Krümmung der beiden oben umgeschlagenen Ranken sitzen. Die entsprechenden Blüten am *sassanidischen Stoff* (Taf. 15, 3)¹³¹ erweisen klar die Herkunft der letzten Einzelheit. Die Gesamtform dieses Leiermotivs aber war in der nachsasanidischen Kunst sehr beliebt, wie die dekorativen *Bronzereliefs des Felsendoms* (Taf. 15, 4, nach Creswell) es zeigen. Von dieser Sphäre strahlte es auch zu den Steppenvölkern aus, wie der *awarische Riemenbeschlag* (Taf. 15, 2) es veranschaulicht¹³² oder wie die Goldzieraten des süd-russischen *Schatzfundes von Perešepina*¹³³ (Taf. 15, 5–6) es weiter illustrieren. Wegen den vielen übrigen Beziehungen unserer Emails notieren wir für das Leiermotiv auch die glasierten *Ziegel aus Preslav*¹³⁴. Ja, auch der Übergang des Motivs in die westliche Sphäre zeigt noch deutliche Spuren des persischen Ursprungs; so in der nicht richtig als «byzantinisch» bezeichneten Punkt-Strich-Ornamentik in der Goldschmiedekunst des 7. Jahrhunderts, wie z. B. auf dem *Reliquiar* (Taf. 15, 7) in Holland¹³⁵. Mit demselben vermischten orientalisch-byzantinischen Einfluß kommt das Motiv auch im langobardischen *Kirchlein von Cividale* vor (Taf. 15, 8)¹³⁶ usw.

Die kleinen runden Rosetten, die in der Verzierung der Zellenschmelze unserer Goldkanne eine ziemlich große Rolle spielen, gehören ebenfalls zur Eigenart der iranischen Kunstindustrie. Schon die Kleider der Leibwächter des Dareios auf dem *glasierten Ziegelfries* seines Palastes in Susa¹³⁷ sind mit runden und rhombischen Flecken bestreut. Wie A. Geijer meint¹³⁸, könnte es sich bei diesen Flecken ursprünglich um aufgenähte Goldblechstücke handeln, deren zu winzigen Teilchen zusammengeschrumpfte Nachkommen die unzähligen Goldfitter der sarmatischen Gräber Südrußlands gewesen sein könnten. Doch muß auch das eingewobene Medaillonmuster

¹²⁹) Vgl. einen byzantinischen Stoff mit siegreichem Zirkuskutscher, aber mit rein sassanidischen dekorativen Elementen bei O. v. Falke, *Kunstgesch. d. Seidenweberei* 1, 1913, Abb. 97 (zwei Gazellen). Ferner die altungarische Riemenzunge von Benepusztá bei N. Fettiçh, a. a. O., Tafel 32, die Beispiele der Flöralisation der Tiere bei T. J. Arne, *La Suède et l'Orient*, 1914, Abb. 334 (Gotland), Abb. 335 (Hamadan, Persien) und Abb. 336 (Muranka, Gouv. Simbirsk); ferner J. J. Smirnov, a. a. O., Tafel 290 usw.; M. Moberg, *Acta Archaeologica* 11, 1940, 139ff.; A. Grabar, *Seminarium Kondakovianum* 4, 1931, Tafel 12 (Griech. Ms. von 949) und K. Weitzmann, a. a. O., Tafel 26, Nr. 142; Tafel 71, Nr. 430; Tafel 90, Nr. 566; Tafel 91, Nr. 572 (charakteristische Beispiele aus der byzantinischen Buchmalerei des X. Jh.). Für die entgegengesetzte Meinung ist M. Aga-Oglu, a. a. O. 166ff. zu vergleichen.

¹³⁰) M. Aga-Oglu, a. a. O. 169.

¹³¹) Nach R. Pfister, *Revue des Arts Asiatiques* 6, 1929/30, 18 und Tafel 2.

¹³²) Nach N. Fettiçh, a. a. O., Tafel 97, 12. Bezüglich der postsasanidisch-frühislamischen Einflüsse auf die ungarländische Kunstindustrie der Awaren vgl. meine Bemerkungen in: *Tschumi-Festschrift*, 1948, 126ff.

¹³³) Nach dem Grafen Bobrinskoi, in *Mat. po arch. Rossii* 34, 1914, Tafel 12 und 14. Vgl. auch den Fund von Taganča bei Kiew, Gy. László, a. a. O. 523 (XI. Jh.?).

¹³⁴) Kr. Miatev, a. a. O., Tafel 14, 1–2.

¹³⁵) N. Åberg, *The Orient and the Occident in the VIIth cent.* 2, 1945, Abb. 78, 2 (nach Ch. de Linas).

¹³⁶) Ebenda, Abb. 21, 1.

¹³⁷) *A Survey of Persian Art* 4, 1938, Tafel 19B–C.

¹³⁸) Mündliche Mitteilung.

der Textilien in Iran sehr alt sein¹³⁹. Die einfache Form, die aus einer in einem Kreis gefaßten Rundrosette besteht, deren vier Blätter kreuzförmig angeordnet sind, findet sich auch auf dem Kapitell von *Tāq-i-Bostān* (Taf. 14, 1). Und Rundrosetten mit vier halbrunden Blättern, wie Taf. 3, 2; 4, 2; 7, 1; 10, 1–3, verzieren auch das Kleid des jagenden Großkönigs auf mehreren *Felsreliefs* von *Tāq-i-Bostān*, die wir auf Taf. 13, 3 und 14, 4¹⁴⁰ abbilden; die achtblättrige Variante desselben Typus (Taf. 2, 3; 7, 1, 5; 10, 1–2) ist aus der nachsassanidischen Epoche wohl bekannt. Ein *Stuckrelief* aus *Samarra* (Taf. 13, 5) soll als einziges Beispiel dafür genannt werden. Ähnliche Rosetten verwenden in spielerischer Weise auch *Mosaiken des Felsendoms* in Jerusalem (Taf. 14, 6).

Rosetten aus vier herzförmigen Blättern, manchmal noch belegt mit vier diagonal gestellten dünnen, spitzen Blättchen, sind auch in Iran beheimatet. Die *Goldschale des Chosroës* in der Bibliothèque Nationale (Taf. 13, 2), das *sassanidische Stoffmuster* (Taf. 14, 2)¹⁴², zeugen dafür; dann aber auch *Wandmalereien von Dura-Europos*, wo dieses Motiv, als glückbringendes Motiv parthischer Herkunft, oft erscheint¹⁴³. Auf *Textilien* sassanidischer Herkunft und auf deren Nachahmungen kommt es auch sonst oft vor¹⁴⁴. Die mit der einfachen vierblättrigen Rosette kombinierte und rundherum mit Kügelchen verzierte komplizierte Variante unserer Emails (Taf. 7, 1) ist auch auf der emaillierten *Goldkapsel von Risano* im Ashmolean Museum¹⁴⁵ vorhanden, deren Verwandtschaft mit den Emails der Kanne von St-Maurice längst erkannt worden ist. Nachahmungen der iranischen Rosettenform in der von der frühislamischen Kunst beeinflussten *byzantinischen Miniaturmalerei*, wie Taf. 13, 4¹⁴⁶, überraschen uns nicht. Die aus einem Viereck sich entwickelnden vier Halbkreise in verschiedenen Formvarianten, die, in einen Kreis gefaßt, ebenfalls auf den gebogenen Emailstreifen an der Peripherie des Gefäßkörpers der Kanne vorkommen (Taf. 2, 3), sind auf Mosaiken des durch Abd-el-Malik gebauten *Felsendoms zu Jerusalem* zu belegen (Taf. 14, 3)¹⁴⁷, auf einem *Miniaturbild eines kufischen Korans* aus dem 8. Jahrhundert¹⁴⁸, und sonst noch oft. Eine karolingische Nachahmung (Taf. 14, 5) lieferte das Gräberfeld Bel-Air bei Lausanne¹⁴⁹. Schließlich sind auch die einfachen Herzrosetten (Taf. 10, 1) und die Zwickelrosetten derselben Form in den Ecken der sphärischen Emailkalotten ein Lieblingsmotiv persischer Kunstindustrie¹⁵¹. Und wieder spricht nichts für eine byzantinische Abwandlung. Ja die eingerollten Goldspiralen auf der Greifenkalotte (Taf. 10, 1) scheinen auf die chinesischen Wolkendarstellungen zurückzugehen, womit der intakt-orientalische Charakter bestärkt wird. Wohl das wichtigste aber in diesem Zusammenhange ist die Kombination der kleinen Rosettenmedaillons mit den Fabeltieren auf den beiden sphärischen Emailkalotten der Kanne. Dieselbe Kombination kehrt nämlich im Ge-

¹³⁹) Vgl. z. B.: E. Herzfeld, *Am Tor Asiens*, 1920, 124ff. und Tafel 65; H. F. C. Jayne, *Bull. of the Pennsylvania Museum* 28, 1933, 48; K. Erdmann, *Ars Islamica* 4, 1937, Abb. 14 (Sassanidische Stuckreliefs). – Beispiele aus der nachsasanidischen Zeit: E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra* (Die Ausgrabungen von Samarra III), 1927, 70, 88 und Fig. 65, weiter Tafel 8, 43 und 69; A. Musil, *Kuseyr'Amra*, 1907, Tafel 20, 22.

¹⁴⁰) Nach E. Herzfeld, *Iran and the Ancient East*, 1941, Tafel 127.

¹⁴¹) E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra* (Forschungen zur islamischen Kunst, hrsg. v. Fr. Sarre II), 1923, Abb. 10.

¹⁴²) Nach O. v. Falke, a. a. O.

¹⁴³) M. Rostovtzeff, *Dura and the Problem of Parthian Art*, 1935, Abb. 32.

¹⁴⁴) J. Lessing, a. a. O., Tafel 5, 8, 21. – O. Wulff-W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen*, 1926, 9, Tafel 7, Nr. 9078, Nr. J. 6811, J. 4640, 9227, 9228, 9230, 9232.

¹⁴⁵) *A Survey of Persian Art* 4, 1938, Tafel 248 A.

¹⁴⁶) Nach K. Weitzmann, a. a. O., Tafel 50, Nr. 296.

¹⁴⁷) Nach C. Creswell, a. a. O., Tafel 22 d.

¹⁴⁸) Fr. Sarre-F. R. Martin, a. a. O., Tafel 1.

¹⁴⁹) M. Besson, *L'art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*, 1909, 60, fig. 28. – Frl. Dr. Anne-Lise Reinbold, conservateur du Musée hist. de Lausanne, hat mir die Photographie gütig zur Verfügung gestellt.

¹⁵⁰) N. Toll, *Seminarium Kondakovianum* 3, 1929, 169ff. – E. Kitzinger, *The Horse and Lion Tapestry* (Dumbarton Oaks Papers no. 3), 1946, Abb. 1 usw.

¹⁵¹) Kr. Miatev, *Die Keramik von Preslav*, 1936, 1ff.

wandmuster des Großkönigs auf den *Felsreliefs von Tāq-i-Bostān* (Taf. 13, 3; 14, 4) wieder und erweist damit die sassanidische Eigenart der ganzen Komposition.

Die vielfachen Zusammenhänge mit der Dekoration der glasierten Wandziegel zu Preslav zwingen uns, auch noch diesen ein Wort zu widmen. Die Funde der Rundkirche des Klosters von Patleina und des Palastes bieten ein einheitliches Bild¹⁵¹ des künstlerischen Schaffens in der Zeit des Zaren Simeon um 900 n. Chr.¹⁵² Die orientalischen Elemente der Dekoration dieser glasierten Ziegel hatten zuerst Strzygowski dazu veranlaßt¹⁵³, die Gegenwart von wandernden iranischen oder armenischen Künstlern in Preslav anzunehmen, und diese Ansicht wurde dann von A. Grabar vertieft und gefestigt¹⁵⁴, mit dem Ergebnis, daß «on peut sans crainte d'erreur affirmer qu'un atelier des Mésopotamiens a travaillé à Preslav vers la fin du IX^e ou au X^e siècle.» Dann wurden aber in Konstantinopel den Wandziegeln von Preslav technisch entsprechende glasierte Ziegelfragmente entdeckt, und dies hat D. Talbot Rice zur Annahme veranlaßt, die Preslaver Wandverkleidungen könnten durch reichsbyzantinische Orientalen, z. B. durch Armenier, hergestellt worden sein¹⁵⁵. Später hat Kr. Miatev entdeckt, daß auf den Preslaver Ziegeln neben den mit mangelhafter Orthographie geschriebenen griechischen Heiligennamen auch kyrillische Schriftreste vorhanden sind¹⁵⁶, und er folgerte daraus mit Recht, daß die Verfertiger der Preslaver Glasurmalereien bulgarischer Abstammung seien; er konnte auch nachweisen, daß die herstellende Werkstätte sich an Ort und Stelle befand¹⁵⁷. Doch leitet er den ganzen Betrieb fälschlich von der Kunstindustrie der Hauptstadt des byzantinischen Reiches ab¹⁵⁸, denn die in Istanbul gefundenen glasierten Fragmente weisen die charakteristische Palmettenornamentik von Preslav nicht auf.

Die Unsicherheiten in der Beurteilung dieser Sachlage kommen davon, daß die postsassanidisch-frühislamische Keramik damals das ganze oströmische Gebiet überschwemmte. Auch Miatev ist sich der Tatsache bewußt, daß die eben bezeichnete kunstindustrielle Wirkung des Nahen Ostens auch in Konstantinopel die farbige keramische Wandbekleidung herbeiführte¹⁵⁹.

Freilich darf man nicht vergessen, daß die durch die ungeheure arabische Expansionsbewegung neubelebte nachsassanidische Kunst Persiens nicht nur in das oströmische Reich ausstrahlte, sondern nach allen Windrichtungen in grundlegender Weise wirkte. Die kunst- und kulturhistorische Forschung hat sich z. B. noch nicht vergegenwärtigt, daß die eurasischen Reitervölker, vom heutigen Ungarn bis in die Mongolei, unter dem entscheidenden Einfluß der nachsassanidisch-frühislamischen Kunstindustrie standen. Unlängst konnte ich dies am Beispiel eines spätawarischen Fundes veranschaulichen¹⁶⁰, und seit G. Nagy und J. Hampel ist es allbekannt, daß die Zierkunst, die sich in der Hinterlassenschaft der landnehmenden Ungarn (10. Jahrhundert) spiegelt, nichts anderes als eine Abart der postsassanidischen Palmettenornamentik ist¹⁶¹, und zwar eine viel allgemeinere Abart, als man es zuletzt annahm: es ist die gleiche, die auch die Metallkunst

¹⁵²) Ebenda 62ff.

¹⁵³) J. Strzygowski, *Armenien* 2, 1918, 569.

¹⁵⁴) *Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique*, 1928, 7ff., 16ff.

¹⁵⁵) D. Talbot Rice, *Byzantine Glazed Pottery*, 1930, 19; vgl. auch 96ff.

¹⁵⁶) Kr. Miatev, a. a. O. 60ff.

¹⁵⁷) Ebenda, 51ff.

¹⁵⁸) Ebenda 116, 118, 122.

¹⁵⁹) Ebenda 127 und 129ff. Vgl. noch Fr. Sarre, *Der Islam* 5, 1914, 187; derselbe, *Die Keramik im Euphrat und Tigrisgebiet*, 1923, 27; J. Ebersolt, *Catalogue des poteries byzantines et anatoliennes du Musée de Constantinople*, 1910, 5f.

¹⁶⁰) A. Alföldi, *Ein Awarenfund aus Keszthely*, in: *Tschumi-Festschrift*, 1948.

¹⁶¹) J. Hampel, *Archaeologiai Értesítő*, 1904, 105ff. – Derselbe, *Die Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn* 1 1905, 700. – N. Fettich, *Archaeologiai Értesítő*, 1931, 311. – Derselbe, *Die Metallkunst der landnehmenden Ungarn* (*Archaeologia Hungarica*, vol. 21), 1937, 208ff., 244ff., 272. – N. Toll, *Seminarium Kondakovianum* 3, 1929, 169ff. – N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagy-Szent-Miklós* (*Archaeologia Hungarica* 29), 1943, 68ff.

der Wikinger stark beeinflusste¹⁶², ja sogar die bisher nur aus Ungarn bekannten silbernen, ornamentierten Taschenbleche sind jüngst in Schweden nachgewiesen worden¹⁶³; solche waren aber auch bis in die Mongolei hinein bei den Reiternomaden verbreitet¹⁶⁴.

Da nun das Volk der Donaubulgaren dieselbe onogur-türkische Herrschicht gehabt hat wie die Ungarn – obwohl die Masse der ersteren slawisch, bei letzteren ugrisch gewesen ist –, nimmt es nicht wunder, daß bei den Bulgaren dieselbe postsassanidische Palmettenornamentik verwurzelt gewesen ist wie bei den Ungarn, wie dies aus den Forschungen von G. Fehér¹⁶⁵ und N. Mavrodinov¹⁶⁶ hervorgeht. Wenn also Kr. Miatev die bulgarische Nationalität der Verfertiger der Preslaver glasierten Ziegel feststellte, so muß man diese orientalischen Elemente nicht auf byzantinische Einflüsse zurückführen¹⁶⁷, sondern ihre Wurzel eben in der gleichzeitigen bulgarischen Volkskunst suchen. Freilich vermischt sich diese spätpersisch-frühislamische Kunstindustrie¹⁶⁸ mit christlichen Elementen. Auf dem altungarischen *Taschenblech von Bezded*¹⁶⁹ flankieren z. B. zwei geflügelte Fabeltiere das Kreuz des neuen Bekenntnisses¹⁷⁰, und auf dem Preslaver Ziegel wird das Kreuz Christi durch zwei sassanidische Flügelpalmetten umrahmt¹⁷¹. Während aber die westliche Kirche alles intransigently unterdrückt hat, was mit der heidnischen Vergangenheit verbunden war, und so diese orientalische Kunst in Ungarn früh zugrunde ging¹⁷², hat die tolerantere Haltung der byzantinischen Kirche, deren Mission bei den Reitervölkern Südrußlands eine ehrwürdige Vergangenheit hatte¹⁷³, eine friedlichere Verschmelzung des Neuen und des Hergebrachten ermöglicht. Dieser Kompromiß spiegelt sich m. E. in Preslav ab, wo die postsassanidische Ornamentik der Heidenzeit noch für die Ausschmückung von kirchlichen Bauten verwendet werden durfte.

Den engeren Zusammenhang der altungarischen und der bulgarischen Ornamentik illustriert die Zusammenstellung auf Taf. 12. Die zungenartigen Muster der Wandziegel von Preslav¹⁷⁴ (Taf. 12, 2–4; 6, 8–9) sind m. E. nichts anderes als vergrößerte Nachahmungen der Ziermuster von Riemenenden im Stile wie etwa Taf. 12, 7 aus Nagy-Ösz in Ungarn¹⁷⁵ oder Taf. 12, 10 aus dem Gräberfeld der auch mit dem Nordosten lebhaft Handel treibenden Wikingerstadt Birka¹⁷⁶. Vergleiche man nun das Palmettenmuster des altungarischen Säbelgriffbeschlages von Geszteréd

¹⁶²) I. J. Arne, *La Suède et l'Orient*, 1914, 6ff., 98ff., 117ff. – N. Åberg, *The Occident and the Orient in the Art of the VIIIth cent.* 2, 1945, 40ff. (mit einer reichen Bibliographie). – Derselbe, *Keltiska och orientaliska stilinflytelser i Vikiingatidens nordiska konst* (K. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien Handlingar, del 46:4), 1941, 41ff. – C. J. Lamm, *Oriental Glass of Mediaeval Date, found in Sweden* (ebd. del 50:1), 1941, Tafel XV, 1 usw.

¹⁶³) H. Arbmänn, *Acta Archaeologica* 13, 1942, 309ff.

¹⁶⁴) A. Alföldi, *Wikinger und Reiternomaden*, in: *Forwännen*, 1948.

¹⁶⁵) G. Fehér, *A bolgár-törökök szerepe és műveltsége*, 1940, 61ff.

¹⁶⁶) N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare* usw. 62.

¹⁶⁷) Kr. Miatev, a. a. O. 108.

¹⁶⁸) Den islamischen Charakter der Verzierungen von Preslav bezeugt z. B. noch das Motiv Abb. 40 bei Kr. Miatev, a. a. O., vgl. G. Marçais, *Manuel de l'art musulman* 1, 1926, 153, fig. (Sarre-Herzfeld, *Archaeol. Reise* 3, Tafel 70); E. Herzfeld, *Ausgrabungen von Samarra* 1, 1923, Tafel 45 usw.

¹⁶⁹) Vgl. z. B. N. Fettich, *Archaeologiai Értesítő*, 1931, 312. – Derselbe, *Metallkunst* 244, n. 32 (Bibliographie).

¹⁷⁰) Den christlichen Charakter des Kreuzes mit Fettich (a. a. O.) abzuleugnen geht nicht an.

¹⁷¹) Kr. Miatev, a. a. O., Abb. 28. Vgl. R. Pfister, *Revue des Arts Asiatiques* 6, 1929/30, 11, Abb. 11, sassanidisches Motiv; L. A. Matzulewitsch, *Seminarium Kondakovianum* 1, 1927, Tafel VIII, 3 (Fund von Pereščepina, VII. Jh. n. Chr.), N. Fettich, *Arch. Ért.*, 1931, 101, Abb. 88, 1 (Grab Nr. 50 des altungarischen Gräberfeldes von Kenézlő).

¹⁷²) Spuren der postsassanidischen Ornamentik hat D. Dercsényi auf Skulpturen aus romanischen Kirchen Ungarns gefunden; leider ist es mir zur Zeit nicht möglich, genaue Zitate zu geben.

¹⁷³) Gy. Moravcsik, *Ungarische Jahrbücher* 10, 1930, 53ff.

¹⁷⁴) Kr. Miatev, a. a. O., Abb. 48–51 und Tafeln XV–XVII.

¹⁷⁵) Nach N. Fettich, *Metallkunst*, Tafel 74, 1.

¹⁷⁶) T. J. Arne, *La Suède et l'Orient*, 1914, 124ff. zitiert folgende Analogien: *Otčet Arch. Comm.*, 1904 (1907), Abb. 253 (Gouv. Kazan); ebenda 1900, S. 49 (Gouv. Terek); B. Posta, *Archaeol. Studien auf russischem Boden*, S. 301 (Kuban). – Vgl. noch H. Arbmänn, *Birka* 1, 1940, Tafel 90, Grab 1074.

(Taf. 12, 1) mit der daneben befindlichen Preslaver Ziegeldekoration. Die schraffierten Randfelder der Palmetten, die ein Wesenszug der sassanidischen Zierkunst sind (vgl. auch Taf. 12, 5), sind bei beiden identisch, wie auch die Linien, welche die Längsachse markieren, und die Punkte, in denen sie enden; ähnlich auch der Aufbau der Palmette. Die geschweiften Palmettenblätter und ihre mandelförmige Variante sind, wie auch noch andere Details, den Riemenenden und den zungenförmigen Ziegeln gemeinsam, was aus unseren Bildern zu ersehen ist; niemand wird ihre enge Zusammengehörigkeit leugnen wollen.

Ich sehe in dieser Kunstindustrie weder eine altungarische noch eine türkisch-bulgarische Schöpfung. Zwar zeichneten sich diese Völker durch ihre hervorragende politische Begabung, Organisationsfähigkeit und Kriegskunst aus; eine Kunstproduktion eigener Prägung haben sie aber m. E. nicht gehabt. Die weitgehenden und umfassenden Parallelismen und Entsprechungen der «Nomadenkunst» dieser Zeit machen es deshalb nötig, uns nach einer gemeinsamen Quelle oder nach gemeinsamen Trägern ihrer Zierkunst umzuschauen. Ich glaube, daß beide Faktoren bei ihnen am Werk waren.

Merkwürdig enge Zusammenhänge, die ich zwischen der Hinterlassenschaft der mongolischen Reiterhirten des 9. Jahrhunderts und derjenigen der ungarländischen Awaren entdeckt habe¹⁷⁷, zwangen mich zur Annahme eines sehr starken persischen Exporthandels in beiden Richtungen. Doch möchte ich zugleich auch die Anwesenheit von persischen Völkergruppen bei den Awaren annehmen. Lehrreich sind in dieser Hinsicht die Nachrichten über die uns hier angehenden Steppenvölker. Betreffs der erstgenannten Zusammenhänge möchte ich anführen, was Kr. Miatev¹⁷⁸ zusammengestellt hat: «Die Beziehungen von Volgabulgarien und des Chazarenlandes zu den Abbasiden sind wohl bekannt¹⁷⁹. Man weiß auch von direkten Beziehungen der Araber zu Donaubulgarien im 9. Jahrhundert. Schon am Hofe Krums gab es einen sehr geschickten arabischen Mechaniker, der die Bulgaren den Bau von Belagerungsmaschinen und verschiedenen Waffen lehrte¹⁸⁰. Um die Mitte des 9. Jahrhunderts kamen von den Chazaren her mohammedanische Missionäre nach Bulgarien, die im Lande arabische Bücher verbreiteten¹⁸¹. Noch später, im Jahre 922, schließt Simeon ein Kriegsbündnis mit dem Kalifen Al-Mahdi aus der Dynastie der Fatimiden¹⁸².» Es sind freilich auch Handelsbeziehungen nicht ausgeschlossen, ja sogar sehr wahrscheinlich, wie die ungarische Analogie es gleich beleuchten soll, die zugleich die Fäden sichtbar macht, welche die Ziegel von Preslav mit der Kunst des frühen Islams verknüpfen.

Ich denke an die Rolle der Ismaeliten in Ungarn zur Arpadenzeit, wobei ich mich mit der Wiedergabe der Ergebnisse eines bisher wenig beachteten, wichtigen Buches von Z. v. Tóth begnügen muß¹⁸³. Wir sehen, wie nach der Ansiedlung der Ungarn in ihrer heutigen Heimat (896 n. Chr.) sich ihnen Sarazenen oder Ismaeliten zugesellen, ähnlich wie wir auch bei den Chazaren in Südrußland entsprechende mohammedanische Gruppen beobachten können, die dort Handel und Gewerbe treiben. Eine dieser Gruppen kam aus der persischen Provinz Khiva zu den Chazaren, aus einem Lande, wohin auch der Name *Kaliz* der ungarländischen Ismaeliten weist. Mit Recht bringt v. Tóth die postsassanidische Ornamentik der ungarischen Landnahmezeit mit diesen Ismaeliten zusammen. Der anonyme Notar des Ungarkönigs Béla III. (um 1200) schreibt – und sein Bericht beruht auf einer guten Quelle –, daß diese Ismaeliten in der Zeit des Fürsten

¹⁷⁷) A. Alföldi, Ein Awarenfund aus Keszthely. Tschumi-Festschrift, 1948, 126ff.

¹⁷⁸) Kr. Miatev, a. a. O., 136ff.

¹⁷⁹) W. N. Zlatarski, Gesch. d. Bulgaren (bulgarisch) I, 2, 67. – J. Markwart, Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge, 1903, 25.

¹⁸⁰) W. N. Zlatarski, a. a. O., I, 1, 263.

¹⁸¹) Ebenda I, 2, 67. – Derselbe, Otgovority na papa Nikolaj I po dopitvanista na bljarstve, ed. de D. Dečev, LIII und 98ff.

¹⁸²) W. N. Zlatarski, Gesch. d. Bulg. I, 2, 431.

¹⁸³) Z. v. Tóth, Attila's Schwert, 1930, 56ff., mit Quellenangaben und Literatur.

Taksony (10. Jahrhundert) *de terra Bular* kamen, und zwar *quidam nobilissimi domini cum magna multitudine Ismaelitarum*, was man auf Wolgabulgarien bezieht. Doch erhellt daraus auch, daß die Donaubulgaren ebenfalls durch starke Fäden mit der spätpersisch-frühislamischen Welt und ihrer Kunst verbunden waren. Dadurch wird Preslav verständlich.

Für die Rekonstruktion des Gegenstandes, als dessen Verzierung unsere Zellschmelze entworfen und hergestellt worden sind, haben wir oben (S. 5 ff.) wesentliche Anhaltspunkte gewonnen.

Der kugelige Gegenstand, den unsere Emails einst verziert haben, muß auf zwei Hauptansichten eingestellt gewesen sein, wie es sich in der Verzierung spiegelt: die Palmettenblumen des Lebensbaumes setzten sich in seiner vertikalen Mittelachse auf den entsprechenden Blüten der Flachbänder fort, die jetzt am Krughals sitzen, und die kleinen Rundmedaillons, die um die Fabeltiere herum das Feld beleben, haben einerseits ihre verstärkte Fortsetzung auf den gekrümmten Emailbändern, die durch den karolingischen Goldschmied auf die Kante des Goldgefäßes appliziert worden sind¹⁸⁴; andererseits entsprachen ihnen in der Vertikalachse die Rundrosetten der Flachbänder an den Nebenseiten des viereckigen Halses der Goldkanne.

Alles spricht aber dafür, daß die flachen Emailbänder der Vertikalachse nicht *über*, sondern *unter* der Kugel angebracht waren. Erstens zeigt der halbkreisförmige Ausschnitt des gekrümmten Emailstreifens, der jetzt zwischen Henkel und Kannenhals verwendet ist, daß die Vertikalachse einen runden Abschluß hatte; ich denke an eine Zierrosette wie Taf. 17, 1. Und da die waagrechte Abtrennung der beiden Kalotten auch für die gebogenen seitlichen Bänder unten keine vollrunde Gestaltung zuläßt, kann sich diese Rundung – das entsprechende Emailstück von der anderen Seite fehlt – nur oben im Mittelpunkt der Kugel befunden haben. Dies bedeutet aber zugleich, daß die etwa 8 × 2 cm messenden glatten Zellschmelzbänder nur unten sein konnten, also einen viereckigen Griff verzierten, etwa wie unsere Skizze (Taf. 6, 1) es verdeutlicht¹⁸⁵. Die Kugel selbst muß, wenn sie nicht etwas gedrückt war, nach der Berechnung von Prof. E. Vogt 12–13 cm gemessen haben.

Trotz ihrer augenscheinlichen Zusammengehörigkeit zeigen unsere Emails nirgends Vorrichtungen, die sie verbunden hätten; weder Nieten noch Klammern oder Ähnliches war da, und Lötstellen oder angeschmolzene Partien sind innen auf den Kalotten nicht sichtbar. So kann ich mir nur denken, daß die absichtlich dünnen Goldbleche mit den Zellschmelzen auf eine glatte Goldkugel gesetzt worden sind. Wie ich es oben schon aussprach, ist vielleicht diese Kugel für die Herstellung des Gefäßkörpers der Goldkanne verwendet worden. Da nun zwischen den Kalotten und den Seitenstreifen noch eine Lücke gewesen sein muß, um die zum Diameter notwendige Rundung zu erreichen, darf man annehmen, daß zwischen den beiden Kalotten goldene Zierbänder angebracht waren, die die Schmelzstücke zusammenhielten, und zwar in der Weise, wie es Taf. 17, 1, 8–10 veranschaulicht. Die Lücke zwischen der unten waagrecht abgeschnittenen Kugel und dem viereckigen Griff muß durch einen blumenkelchförmigen Untersatz aufgefüllt gewesen sein (vgl. Taf. 16, 1 oder 17, 8–10).

So ergibt sich aus dem Zusammenhang der emaillierten Teile die Gestalt einer rundköpfigen Keule aus Gold, die aber wegen ihrer Leichtigkeit und Empfindlichkeit keine Waffe, sondern nur ein Herrscherattribut gewesen sein konnte. Solche kugelförmige Keulenzepher waren einst tatsächlich im Gebrauch, und zwar im alten Orient. Daß die orientalischen kugelförmigen Zepher

¹⁸⁴) Schon M. Rosenberg, *Gesch. d. Goldschmiedekunst... Zellschmelz* 3, 1922, 27, hat konstatiert, daß «durch die Biegung in der Grundfläche beweisen einzelne (Emailbänder) ..., daß sie zwar ohnehin für einen gerundeten Körper bestimmt waren, aber durch die nachträgliche Unterfütterung, durch die verjüngte Form, nicht minder auch durch die Zahl... läßt sich beweisen, daß sie ursprünglich einen Körper von anderem Radius verziert haben».

¹⁸⁵) Wahrscheinlich hat diese Zepherform mit Emailschmuck die Idee gegeben, das Trierer Nagelreliquiar so zu gestalten. M. Rosenberg, *Zellschmelz* 1–2, Abb. 83. – Vgl. O. v. Falke-H. Frauenberg, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, 1904, 5 ff. («Egbertschule, um 980»).

ursprünglich Prunkwaffen gewesen sind, ist schon längst erkannt worden¹⁸⁶. Unlängst hat Gy. László ihnen eine Studie gewidmet¹⁸⁷, der wir manches verdanken und auf welche wir nachdrücklich verweisen möchten.

Eine solche Keule, mit welcher der Pharao seine Feinde zermalmt, ist in Ägypten ein uraltes Symbol der Sieghaftigkeit gewesen¹⁸⁸, wenn auch daneben noch andere Zepterformen die Herrschaft bildhaft vertraten¹⁸⁹. Auch sehen wir den Gottherrscher mit einer rundköpfigen Keule im siegreichen Kampf auf der «*stèle des vautours*» von Tello (Anfang des 3. Jahrtausends v. Chr.), und auch sonst erscheint oft in der Hand der Könige von Babylon und Assyrien das rundköpfige Keulenzepter¹⁹⁰. Die archäologischen Funde haben uns ihrerseits mit einer ganzen Reihe solcher runden Keulenköpfe aus der Frühzeit von Mesopotamien und Persien (Luristan) bekannt gemacht¹⁹¹, und feststeht auch die Tatsache, daß Prunkwaffen und Zepter dieser Gestalt in der Folgezeit im Nahen Osten stets in Gebrauch geblieben sind¹⁹². Wegen der Emailverzierung interessiert uns hier besonders ein goldenes Zepter aus Zypern mit zwei Sperbern auf seinem mit Schuppen in Zellenschmelz bedeckten kugeligen Kopf¹⁹³.

Wir vernehmen aus den literarischen Quellen, daß die Großkönige Persiens eine Stierkopfkeule als Symbol ihrer Herrschaft trugen⁹⁴, doch scheinen archäologische Indizien darauf zu deuten, daß auch Kugelzepter bei ihnen nicht fehlten; ich denke dabei an *ägyptische Textilien*, wie Taf. 16, 6, die Darstellungen von sassanidischen Großkönigen nachahmen¹⁹⁵ und wo die feierliche Gebärde der rechten Hand nicht auf die Handhabung einer Waffe, sondern auf die Vorweisung eines Herrschersymbols deutet. Dann spiegeln auch Herrscherattribute aus Randgebieten der sassanidischen Kultur die Ausstrahlung dieses Machtsymbols aus diesem Zentrum nach allen Windrichtungen. So *Münzen von syrisch-arabischen Dynasten*¹⁹⁶, dann die *Papiermalerei aus Tun-Huang*¹⁹⁷ (Taf. 11, 2), wo das Totenkopfzepter in der Hand der Göttin nicht zufällig einen abgerundeten Kopf hat und auch die Diadembinde darunter nicht zufällig an den sassanidischen Brauch gemahnt.

Auch die Steppenvölker des eurasischen Nordens, deren Hinterlassenschaft die sassanidische und nachsassanidische Zivilisation spiegelt, haben das Zepter mit kugeligem Keulenkopf als Würdezeichen benützt. Wir begegnen zwei verschiedenen Formen dieses Machtsymbols: es kommt sowohl mit kurzem Griff wie auch mit einem langen Stiel vor.

¹⁸⁶ Géza Nagy, in der Studienreihe «III. Béla magyar király emlékezete», red. von Gy. Förster, 1900, 231 ff.

¹⁸⁷ Gy. László, in: Szent István Emlékkönyv, Budapest, 1938, 532 ff.

¹⁸⁸ Sir A. H. Gardiner, *Egyptian Grammar*, 1927, 496 (T. 2: pear-shaped mace in act of smiting) und 497 (T. 3: pear-shaped mace, vertical). – Dr. J. Leclant, Paris, hat mir die ägyptischen Angaben gütigst zur Verfügung gestellt.

¹⁸⁹ A. a. O. 495 (S 38.40.41), 496 (S 42.44.45). Vgl. noch: Wolf, *Die Bewaffnung des altägyptischen Heeres*, 1926; G. Jéquier, *Les frises d'objets des sarcophages du Moyen-Empire* (Mémoires... de l'Institut français d'Archéologie Orientale du Caire), 1921, 175 ff.

¹⁹⁰ Musée du Louvre, dépôt du British Museum, AO.16.109. – B. Meißner, *Babylonien und Assyrien* 1, 1920, 46 ff. – E. Eichmann, *Die Kaiserkrönung im Abendland* 2, 1942, 83 ff. – H. Schaefer-W. Andrae, *Die Kunst des alten Orients*, 1925, Tafel 497 usw.

¹⁹¹ T. J. Arne, *Prussia* 33, 1939, 15 ff.

¹⁹² C. J. Lamm, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten* (Forschungen zur islamischen Kunst, hrsg. v. Fr. Sarre, V.), 1930, 188 ff.

¹⁹³ Eine schöne Farbenreproduktion findet man in der *Revue Man*, 1932, vorne. Eine detaillierte Studie darüber ist zu erwarten von Dr. Westholm-Göteborg. – Vgl. noch: *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum* (Ausstellung in Berlin), 1939, Tafel 35, Nr. 117.

¹⁹⁴ Zum Beispiel bei Firdausi, *passim*. Eine, der Herculeskeule ähnliche Zepterform in der Nomadenwelt zeigt die Silberschale J. J. Smirnov, *Vostočnoje srebro*, 1909, Tafel XXXVII, Nr. 66.

¹⁹⁵ Auf einigen Zachariasstoffen sieht man noch eine Sassanidenkrone auf dem Kopf des Reiters, z. B. bei O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, 1911, 585, Abb. 367 und S. 592, G. Migeon, *Arts du Tissue*, 26–27 usw.

¹⁹⁶ *Catal. of Coins... Br. Mus., Arabia*, 1922, Tafel XIV, 1–3; XV, 15–16; XX, 1–13. – Vgl. Gy. László, a. a. O. 533.

¹⁹⁷ Sir Aurel Stein, *Serindia* 4, 1921, Tafel 91, Nr. CH. 00.162.

Schon Gy. László hat darauf hingewiesen, daß der *knöcherne Kopf* (Taf. 18, 2) aus einem awarischen Grab von *Püspök-Szent-Erzsébet* in Ungarn der Knauf eines Zepters mit kurzem Griff gewesen sein müsse¹⁹⁸. Er vermutete in dieser Knochenkugel von 4,4 cm Durchmesser das Stababzeichen eines Würdenträgers niedrigen Ranges. Der gleiche Forscher hat aber auch ein Keulenzepter mit langem Stil aus dem Bereich der Steppenvölker nachweisen können (Taf. 16, 1)¹⁹⁹, das aus einem durch J. A. Khoinovski²⁰⁰ veröffentlichten *Grabfunde aus Taganʒa* (Gouvernement Kiew, Kreis Kanew) stammt. Kugel und Stil sind beide aus schlechtem Silber verfertigt; das blumenkelchförmige und geriefelte Bindeglied zwischen Kugel und Stab, das uns einen Anhaltspunkt für die Ergänzung des fehlenden Teils des goldenen Zepterkopfes der Kanne von St-Maurice geben kann, besteht aus vergoldetem Silberblech.

Die wichtigsten Stücke des Inventars dieses Reitergrabes, der Säbel, der Kettenpanzer, eine flache Pfeilspitze, der Bogenköcher sowie der spitze Helm, Trense und Steigbügel gehören der Zivilisation der Steppenvölker an, für die auch der Grabritus kennzeichnend ist. Ein Silberkelch und ein Halsring vertreten Typen der slawischen Schatzfunde, und eine Scheibe mit einem Christusbild ist byzantinisch. Auf Grund dieses Befundes sieht László mit Recht in dem in diesem Hügelgrab bestatteten Toten einen Steppenfürsten des 11. Jahrhunderts.

Aus dem Kreise der Steppenvölker besitzen wir aber auch ein prachtvolles Beispiel einer Variante des Zepters mit kugeligem Knauf, das einen kurzen Handgriff hat: die Prunkkeule, die vom 10. Jahrhundert an bis in unsere Zeit Krönungszepter und geheiligtes Abzeichen bei der Weihe der Könige des Ungarvolkes gewesen ist. Leider war es mir selbst nicht möglich, dieses hervorragend wichtige historische Denkmal im Original zu prüfen; die Photographien, die unseren Abbildungen, Taf. 17, 1, 8–10 und 18, 4, zugrunde liegen, reichen für die Entscheidung wesentlicher Detailfragen nicht aus und genügen z. B. nicht, um die verschiedentlich angenommene Abweichung zwischen der Filigranverzierung des Handgriffs (Taf. 17, 10 und 18, 4) und der Umfassungsbänder der Kristallkugel (Taf. 17, 1) bestätigen zu können.

László vermutete²⁰¹, daß die goldene Umhüllung des Zepterstabes vom Anfang des 11. Jahrhunderts stamme, die Goldbänder der Kristallkugel aber etwa hundert Jahre später seien. Nicht nur das historische Interesse des Stückes, sondern auch der Umstand, daß die Goldblechbänder, die die Kugel an seiner Spitze festhalten, die einzige Analogie zur Montierung unserer emaillierten Goldkugel bilden, verpflichtet uns, auf die Fragen seiner Datierung und Herkunft etwas näher einzugehen. Das Schuppenmuster des Handgriffs, mit einer schematisierten Blume als Füllung der Schuppen, kommt vermutlich aus der sassanidischen Kunstindustrie. Ein *Säulenkapitell von Bisutun* ist z. B. mit solchen Schuppen bedeckt, nur sind sie geschweift, nicht halbrund²⁰²; ähnlich auch die Randleiste eines *Kapitells von Tāq-i-Bostān*²⁰³. Doch kommt in diesem Kreise auch die Variante dieses Musters mit Halbkreisbögen und entsprechender Blumenfüllung vor, wie auf einer postsassanidischen *Bronzekanne*²⁰⁴, oder als *Wandschmuck in Samarra*²⁰⁵. Auch in der byzantinischen Kunstindustrie scheint dieses Motiv aus der gleichen iranischen Quelle zu fließen²⁰⁶. Doch wurde

¹⁹⁸) Gy. László, a. a. O., 534ff.

¹⁹⁹) A. a. O., 519ff.

²⁰⁰) J. A. Khoinovski, *Kratkija arheološki svedenija o predkach Slavjan i Rusi*, vjp. 1, 1896, 118ff. und Tafeln VI–XI.

²⁰¹) A. a. O., 549ff.

²⁰²) Flandin-Coste, *Voyage en Perse*, Tafelband I, Tafel 17.

²⁰³) Fr. Sarre, *Die Kunst des alten Persiens*, 1925, 92. Vgl. auch den Reliefschmuck am Eingangsgewölbe der großen Grotte in Tāq-i-Bostān.

²⁰⁴) Fr. Sarre, a. a. O., Tafel 127.

²⁰⁵) E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und ihre Ornamentik*, 1923, Abb. 221.

²⁰⁶) C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, 1938, Taf. 11 (X. Jh. n. Chr.). – Vgl. auch dasselbe Motiv an Brakteaten von Gotland im Statens Hist. Mus., Stockholm, inv. 1413.4079.

es auch von der karolingischen Goldschmiedekunst aufgegriffen; das Filigranmuster des *Reliquienkästchens Pipins von Aquitanien*²⁰⁷ (Taf. 18, 5) bietet eine ganz nahe Analogie dazu. Die Filigranverzierungen des Zepterkopfes weichen tatsächlich mit ihrer komplizierteren, unruhigeren Zeichnung von dem vornehm-einfachen Schuppenmotiv des Griffes ab, doch müssen sie gar nicht unbedingt so spät sein, wie László es annahm. Die Schmuckbrakteaten des Hon-Fundes (Norwegen) aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts²⁰⁸, die wir auf Taf. 17 mit dem Filigrans Schmuck des ungarischen Krönungszepters vergleichen können, zeigen ein ähnliches Verzierungssystem wie der letztere; auch das Flechtmuster am oberen Abschluß des Zepters (Taf. 17, 1) hat auf den Brakteaten (Taf. 17, 2–3) eine wenn auch nur allgemeine Analogie.

Viel genauer faßbar als der Filigrans Schmuck des ungarischen Krönungszepters ist die Herkunft der Kristallkugel, die nach F. Bock²⁰⁹ einen Durchmesser von 7 cm hat und drei in Relief geschnitzte Löwenbilder (Taf. 17, 8–10) aufweist, die Gy. László nach den Photographien in Zeichnung zu rekonstruieren versuchte (Taf. 11, 4). Die Blumenblätter auf dem Hals des Löwen erinnern uns sofort an die entsprechende Verzierung am Hals der Greifen der Emails von St-Maurice, und tatsächlich ist die Kristallkugel schon längst als ein Produkt der postsassanidisch-frühislamischen Kunst erkannt worden. Am besten kann man aus der Zusammenfassung von C. J. Lamm ersen, wie lückenlos sie sich in die Reihe der postsassanidischen Kristallarbeiten einfügt²¹⁰. Dieser Forscher hält die Kristallkugel des ungarischen Krönungszepters für eine Arbeit des 10. Jahrhunderts aus dem fatimidischen Ägypten, gleich wie die stilistisch verwandte Kristallkugel mit drei liegenden Greifen im Bamberger Domschatz (Durchmesser 6,8 cm)²¹¹ und diejenige im Berliner Zeughaus mit drei Vögeln (Taf. 16, 8)²¹². Wie schon Gy. László²¹³ bemerkt hat, sind die vertikalen Riefelungen zwischen den Vögeln für die Montierung von Metallbändern, wie auf dem ungarischen Königsszepter, berechnet: also stammt diese Art und Weise der Montierung der Zepterkugel ebenfalls aus dem Nahen Osten, was für die Herkunft derselben technischen Form in St-Maurice wichtig ist. Da nun Stephan der Heilige als großer Neuerer seine monarchische Repräsentation nach westlichen Formen prägte und da wir andererseits gleich sehen werden, daß unsere Zepterform nichts mit dem Okzident zu tun hat, können wir es als eine gesicherte Tatsache buchen, daß das ungarische Zepter zumindest von dem Fürsten Géza auf seinen Sohn Stephan vererbt worden ist; aber der Typus selbst muß schon vor 896 beim Ungartum in Südrußland verwurzelt gewesen und von dort in die neue Heimat an der Donau gebracht worden sein.

²⁰⁷) E. Molinier, *L'orfèvrerie religieuse et civile du V^e à la fin du XV^e s.*, pl. III (Reliquaire de Pépin d'Aquitanie, or et émaux, IX^e s. Trésor de Conques).

²⁰⁸) H. Arbmman, *Schweden und das karolingische Reich*, 1937, 180ff.

²⁰⁹) Fr. Bock, *Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation*, 1864, 71.

²¹⁰) C. J. Lamm, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten* (Forschungen zur islamischen Kunst, hrsg. von Fr. Sarre, 5, 1930, Nr. 9, mit Bibliographie).

²¹¹) Fr. Sarre-F. R. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, 1910, Tafel 164 (Nr. 2091). – E. Bassermann-Jordan, *Der Bamberger Domschatz*, 1914, 28, Nr. 49, Abb. 30.

²¹²) Fr. Sarre-F. R. Martin, a. a. O., Tafel 164, Nr. 2090. – R. Schmidt, *Die Hedwiggläser* (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, n. F. 6), 1912, 67.

²¹³) Gy. László, a. a. O. 551. – Prof. J. Deér hat mir folgende Stelle bei E. Lesne, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France* 3, 1936, p. 178–179, angegeben: «L'inventaire de Saint Riquier signale à côté d'un bâton fabriqué en or, argent et cristal, la „praeparatio baculi unius ex crystallo“ (Chronicon Centulanense III 3, ed. F. Lot, p. 88), c'est-à-dire sans doute des morceaux de cristal taillé tout prêts pour la confection d'un autre bâton.» Man muß aber betonen, daß die Bearbeitung des Bergkristalls im persischen Bereich weit vor den Fatimiden beliebt war; Hiuen-Tsiang, der chinesische Pilger, hat es schon im VII. Jh. (Patkarian, *Journ. Asiat.* 1866, I, 113) bemerkt; der goldene Teller des Chosroës II im Cabinet des Médailles, Paris, bezeugt es ebenfalls; Al-Biruni ist der Zeuge dafür, daß Basra eines der Zentren für die Bearbeitung war (P. Kahle, *Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ.* Ges. 89, 1935, 329ff. und ebd., 90, 1936, 322ff.); doch ist die Wichtigkeit Ägyptens unter der arabischen Herrschaft (C. J. Lamm, *Oriental Glass*, 1941, 16) ebenfalls evident.

²¹⁴) Prof. J. Deér bereitet darüber eine umfassende Arbeit vor: Der Konservatismus, der sich in der Beibehaltung des Zepters offenbart, ist auch wichtig für die Beibehaltung der Krone.

Daß diese ehrwürdige Insignie, die tausend Jahre hindurch das Symbol der Herrschaft der ungarischen Könige gewesen ist, nichts mit den königlichen Attributen Deutschlands, Frankreichs, Italiens oder sonstigen Staaten Westeuropas zu tun hat, ist längst erkannt worden²¹⁵. Ja es ist sogar nachzuweisen, daß Byzanz und der Westen im 9. Jahrhundert – in der Zeit also, die uns hier angeht – das kugelhöfliche Zepter wohl gekannt, aber als typisch für die fremden, heidnischen und barbarischen Herrscher betrachtet haben. A. Grabar hat mich zuerst auf *byzantinische Miniaturen* dieses Jahrhunderts hingewiesen, wo die Rute des Moses (Taf. 16, 2–4) oder der Herrscherstab des Königs Antiochos (Taf. 16, 5)²¹⁶ als ein Kugelzepter mit langem Stiel dargestellt ist. Auf der *Elfenbeinschnitzerei von Metz* aus der gleichen Zeit (Taf. 18, 1) erscheint Herodes mit einem Kugelzepter, diesmal mit kurzem Griff²¹⁷, ebenso Pilatus (?) auf dem *capuanischen Relief* des 9. Jahrhunderts (Taf. 18, 3)²¹⁸. Diese Tradition setzt sich auch in der Folgezeit fort. Auf *Regensburger Miniaturen* des 12. und 13. Jahrhunderts z. B. erhalten heidnische Königsgestalten der Bibel und der Legenden dieses Abzeichen, wie Abimelech, Ahasver, Herodes, Kaiser Damas, König Astyages und Eglipus (Taf. 6, 4)^{218a}. Dort, wo in der westlichen Kunst ein runder Knopf am Ende des von einem abendländischen König des Mittelalters gehaltenen Stabes erscheint, ist nicht das Zepter, sondern der Richterstab gemeint²¹⁹; auch ist hier der Knopf eben von bescheidenen Ausmaßen. Aus dem *Siegel* des Burgunderkönigs Rudolf III., bzw. aus dem Umstand, daß er in der Rechten ein Lilienzepter hält, ergibt sich, daß das *baculum* mit kugeligem Knauf etwas anderes ist²²⁰, ebenso aus dem Siegel des Kaisers Heinrich III.²²¹ (Taf. 16, 7), wo das Adlerzepter in der Rechten neben dem Richterstab in der Linken abgebildet ist. Auf dem Siegel von Otto II. (Taf. 16, 9) verdeutlicht das Größenverhältnis des Stabes zum Reichsapfel, daß der Stab nur einen kleinen runden Knauf hat, also nicht keulenförmig war. Es ist also kein Mißverständnis möglich: das Keulenzepter bleibt im Westen – wenigstens bis zum Ende des Hochmittelalters – durchwegs ein Merkmal des Barbarentums.

So ist es klar, daß die Bruchteile des emaillierten Goldzepters von St-Maurice nicht nur aus kunstgeschichtlichen und aus rechtsarchäologischen Gründen nicht byzantinisch sein können, sondern aus der Sphäre der postsassanidischen Zivilisation herkommen. Ihr Herstellungsort ist laut Zeugnis ihrer kostbaren Ausführung zweifellos in einem der großen Kunstzentren des frühislamischen Nahen Ostens zu suchen. Ein ganz anderes Problem stellt sich uns aber, wenn wir nach dem Ort ihrer Anwendung als Herrschersymbol fragen. Bevor wir auf diesen letzten Punkt eingehen,

²¹⁵) Die Meinungen von Fr. Bock, A. Ipolyi und G. Nagy sind bei Gy. László, a. a. O. 533 angeführt.

²¹⁶) K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jh.*, 1935, Tafel LIX, 352 (Pantokratoros cod. 61, fol. 151v). – N. V. Malitzky, *Traits d'iconographie palestinienne dans le psautier byzantin à illustrations marginales du type Chloudoff* (extr. du Sem. Kondakovianum I, 1927, 49ff., Tafel III, 3 und V, 2. – H. Omont, *Miniatures des plus anciens m. s. grecques de la Bibl. Nat. du VI^e au XIV^e s.*, 1929, Tafel 40 (M. S. Gr. 510, fol. 226v; Tafel 77, Nr. 17). Später kommt diese Zepterform auf Miniaturen der slawischen Manuskripte am Balkan vor, z. B. in der Hand von Alexander d. Gr.; vgl. A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique*, 1928, 118ff. und Tafel XII, 2.

²¹⁷) J. Labarte, *Histoire des arts industriels. Album I*, 1864, Tafel 10, 218. – E. Schraffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, 1941, Tafel 42a (Capua, S. Giovanni a Corte).

²¹⁸) E. Schraffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, 1941, Tafel 42a.

^{218a}) A. Boeckler, *Die Regensburg-Prüfener Buchmalerei des XII. und XIII. Jh.*, 1924, Tafeln 31, 33, 47, 48, 49, 53, 55. Den Nachweis verdanke ich wieder Prof. J. Déér.

²¹⁹) Literatur bei K. v. Amira-CI. Freiherr v. Schwerin, *Rechtsarchäologie* (Deutsches Ahnenerbe, Abt.: Arbeiten zur indogerm.-deutschen Rechtsgesch., Bd. II), 1943, 44.

²²⁰) D. L. Galbreath, *Sigilla Agaunensia* (extr. des Archives héraldiques suisses, 1925/26), 1927, 3. Nr. 1. – Vgl. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich 5, 1925, Tafel V.

²²¹) O. Posse, *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I*, 1909, Tafel 14, 2. Vgl. noch: P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit I* (Tafeln), 1928, Abb. 18a, 73, 74b, 75.

²²²) Ebenda Tafel VIII, 6. Vgl. noch den Stab in der Hand eines Engels in einem syrischen Ms. aus dem VI. Jh. bei C. Nordenfalk, a. a. O., Tafel 117, oder das Zepter einer byzantinischen Kaiserin auf einem Elfenbeinrelief im Bargello, Florenz, bei O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, 1911, 213, Abb. 128 usw.

sei nur noch bemerkt, daß eine Goldkugel von ungefähr 13 cm Durchmesser für ein Zepter mit kurzem Griff allzu groß ist. Die Einstellung auf zwei Hauptansichten könnte auch mehr für ein dem Herrscher vorgetragenes als für ein von ihm in der Hand gehaltenes Attribut sprechen. Jedenfalls dürfte es einen ca. 150 cm langen Stil gehabt haben (siehe die Rekonstruktion von Prof. E. Vogt, Taf. 6, 3).

VI.

Die nur mündlich überlieferte Tradition der Abtei von St-Maurice kommt in einem Punkte der Wahrheit nahe: daß, wenn auch nicht die Goldkanne selbst, so doch ihr Emails Schmuck aus dem Osten stammt. Doch müssen wir es für ausgeschlossen halten, daß das Zepter ein Geschenk von Hārūn al Raschid sei. Denn die Schenkung eines solchen Machtsymbols drückt entweder eine politische Überlegenheit aus, eine Art Belohnung, oder aber eine Selbstdemütigung, indem man dem Stärkeren das Symbol der Macht übermittelt. Beides ist in unserem Falle ausgeschlossen. Auch wäre unverständlich, daß Karl der Große, dessen Rolle bei der Entstehung der Goldkanne die mündliche Überlieferung, wenn auch verdreht, bewahrt hat, ein politisch so bedeutendes Geschenk des Kalifen, wie das Zepter, einfach hätte zerstückeln lassen; die Überreichung eines solchen Machtsymbols wäre für ihn ein Triumph gewesen, eine Zerstückelung widersinnig. Viel näher liegt eine andere Erklärung.

Wir sahen schon oben, daß das nordasiatische Reitervolk der Awaren, das seit der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts im heutigen Ungarn saß, die in Rede stehende Zepterform gekannt und gebraucht hat. Auch erweist sich aus der Forschung immer klarer, daß die Kunstindustrie dieses Steppenvolkes in eine weitgehende Abhängigkeit von derjenigen des frühen Islams geriet²²³; andererseits wissen wir von Masudi und andern, daß die Emailgegenstände in dem Schatze der fatimidischen Herrscher eine Rolle spielten²²⁴. Wie unsere Untersuchung die Herstellung des Emailzepters in diesem Bereich lokalisiert hat, so bezeugen m. E. die Emailspuren einzelner Gefäße des Schatzes von Nagy-Szent-Miklós²²⁵ auch tatsächlich, daß die emaillierten Prunkgegenstände der postsassanidisch-frühislamischen Werkstätten des Nahen Ostens nach dem Karpatenbecken gelangt sind.

Der riesige Goldschatz des awarischen Khagans wurde von Karl dem Großen erbeutet, und er hat daraus seine Hofleute, Heerführer und auch die wichtigeren Kirchen und Klöster seines Reiches reich beschenkt²²⁶, so daß, wie J. Deér es genauer darlegen wird, plötzlich ein unerhörtes Goldreichtum das Frankenreich überschüttete.

Nichts ist wahrscheinlicher, als daß auch ein so wichtiges kirchliches Zentrum wie St-Maurice d'Agaune seinen Anteil aus dem Awarenschatz geschenkt erhielt. Und wenn wir nun annehmen, es habe sich darunter auch ein barbarisches Zepter befunden, so liegt der Schluß nahe, man habe dieses Machtsymbol eines verruchten Feindes zerlegt und seine Zierden für ein Gefäß verwendet, das für gottesdienstliche Zwecke bestimmt wurde, für die Kanne von St-Maurice.

²²³) Zuletzt: A. Alföldi, Ein Awarenfund aus Keszthely (Tschumi-Festschrift 1948). Vgl. noch I. Kovrig, Magyar Muzeum, Juni 1947, 15 ff. – T. J. Arne, La Suède et l'Orient 1914, 62 ff., 157 ff.; N. Fettich, Metallkunst 186 f., sprechen über die Handelswege zwischen Awaren und Persien wie über die Vermittlerrolle der Khasaren.

²²⁴) A. v. Kremer, Kulturgeschichte des Orients unter den Khalifen 2, 281 ff. – P. Kahle, a. a. O.

²²⁵) N. Mavrodinov, Le trésor protobulgare de Nagy-Szent-Miklós (Archaeologia Hungarica 29, 1943), 177.

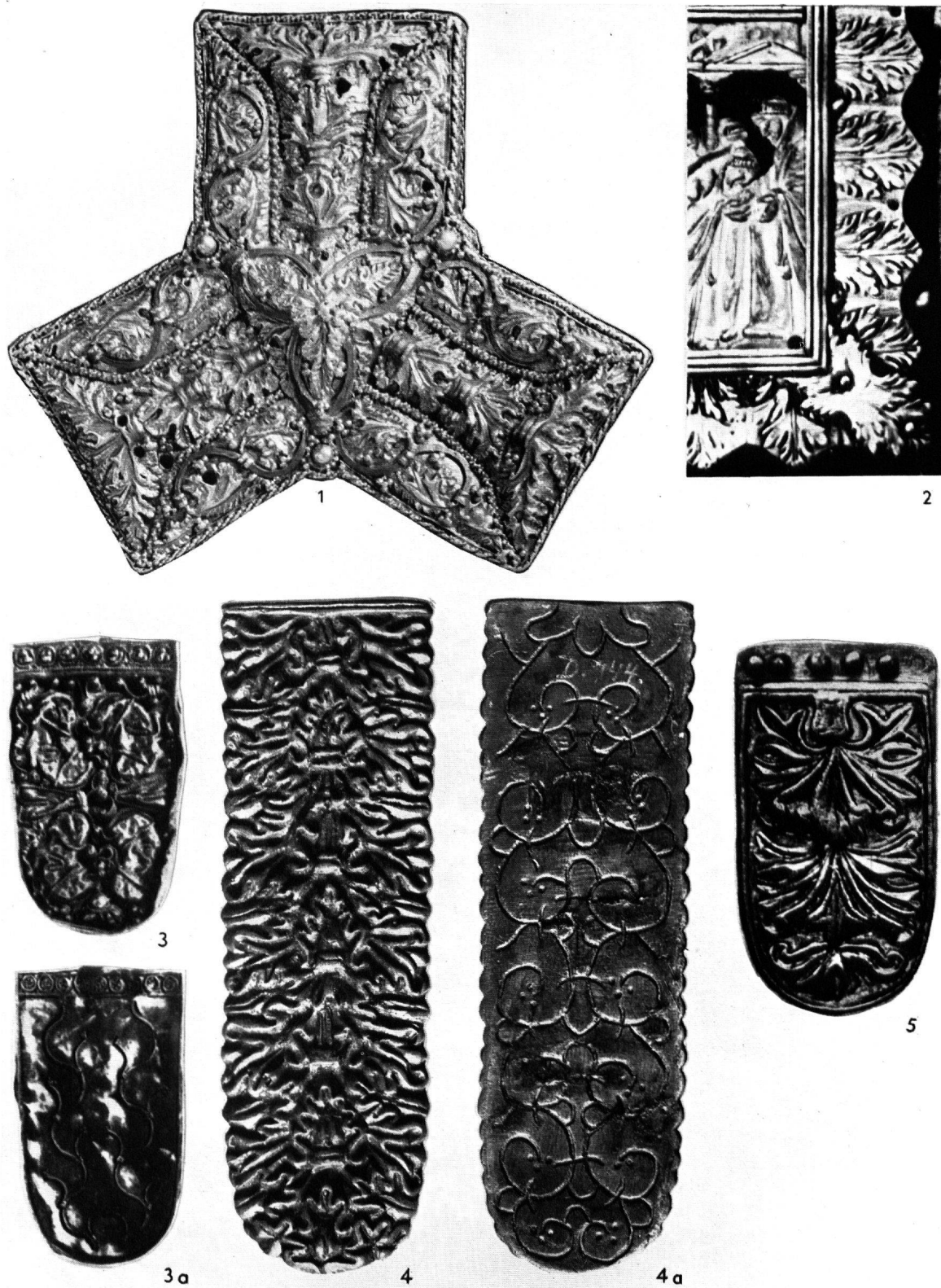
²²⁶) Die umfassende historische Bedeutung der awarischen Beute für die höfische Repräsentation, für die Entstehung der karolingischen Renaissance usw. wird ein Buch von Prof. J. Deér darlegen.



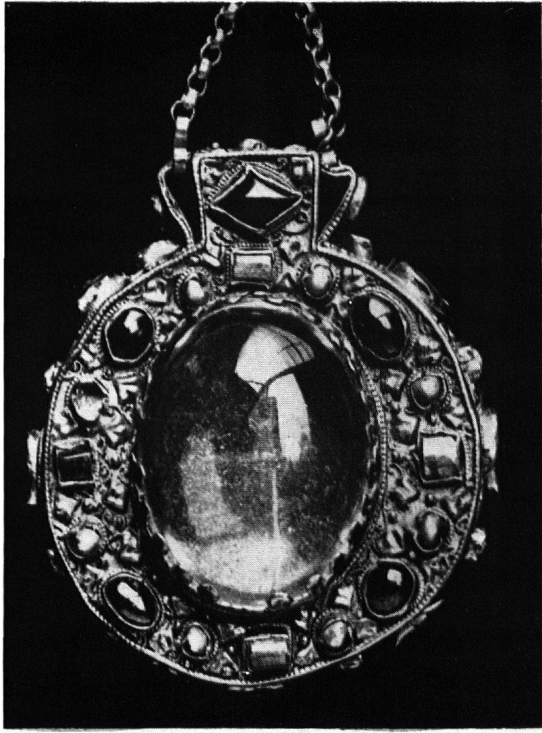
DIE GOLDKANNE DER ABTEI SAINT-MAURICE

Höhe des Originals 30,3 cm

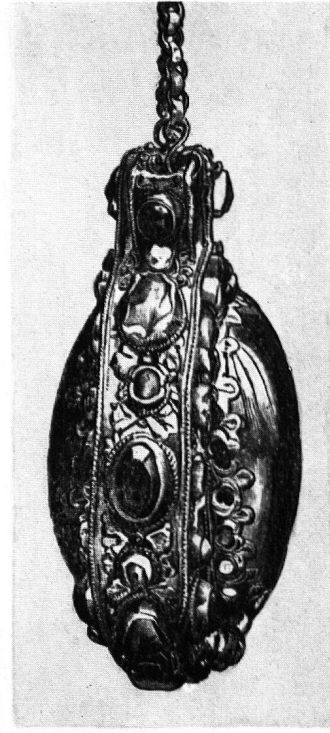
Die Kosten für die Herstellung der Clichés übernahm in verdankenswerter Weise
die Firma SCHWITTER AG., Basel und Zürich



1 Goldene Dreiblattspange aus dem Honfund, Norwegen. – 2 Detail der metallenen Umrahmung eines karolingischen Elfenbeinreliefs (Paris, Bibl. Nat. n° 8638). – 3 Riemenende aus Gold, gef. in Châteauroux, Frankreich (Musée de Cluny, Paris). – 4 Silbernes Riemenende, gef. in Falster, Norra Vedby (Kopenhagen, Dänisches Nat.-Mus.). 5 Silberne Riemenzunge, gef. in Slagveld bei Muysen, Belgien.



1



1a



2

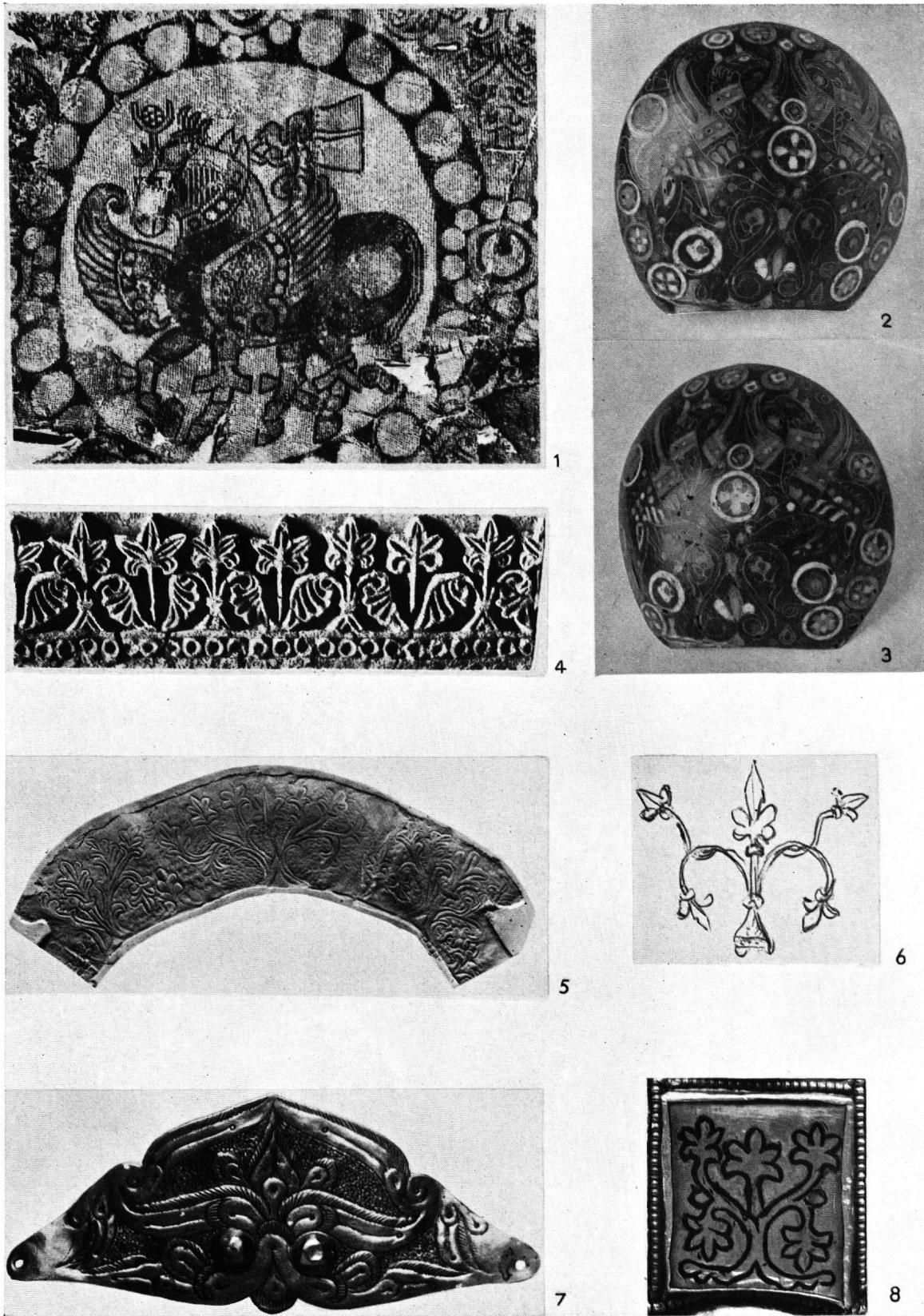


3

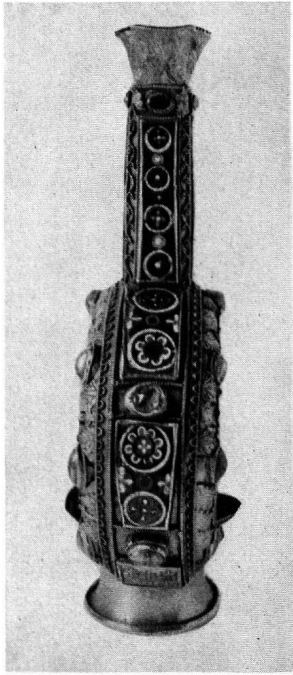
1 Der «Talisman» von Karl dem Großen. — 2, 3 Details der Goldkante von St-Maurice, photographiert nach der Entfernung der Emailkalotten.



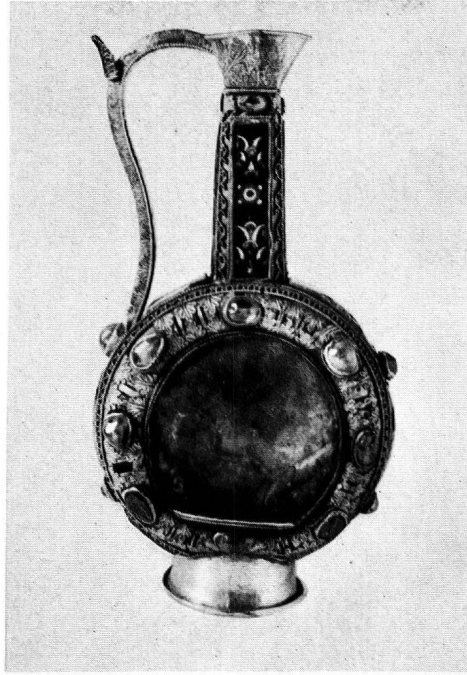
1-3, 6 Details der Goldkanne von St-Maurice. – 4 Goldene Rundfibel aus dem Honfund, Norwegen. – 5 Henkel des großen Reliquiars von Stockholm (Statens Historiska Museum).



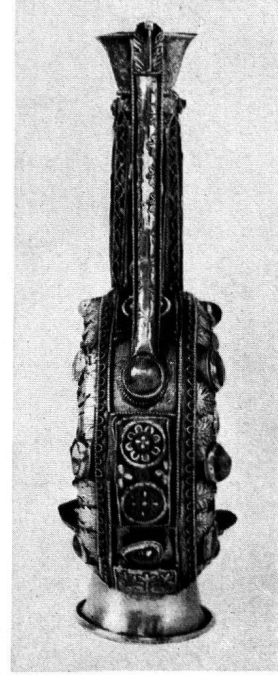
1 Seidengewebe (Musée des tissus, Lyon). – 2, 3 Die Emailkalotte mit den Greifen an der Goldkanne von St-Maurice. 4 Sassanidisches Stuckrelief (Metropolitan Mus., New York). – 5 Abgerolltes Ornament (Abguß) vom Kannenhals der Goldkanne von St-Maurice. – 6 Ornamentmotiv vom Schatz von Nagy-Szent-Miklós, Wien. – 7 Goldener Säbelbeschlag von Geszteréd, Ungarn (Nat.-Mus., Budapest). – 8 Eine der Goldplatten mit Niello, die an der Peripherie der Goldkanne von St-Maurice angebracht sind.



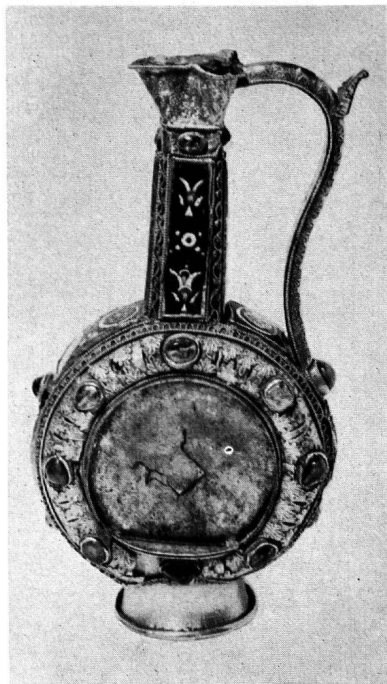
1



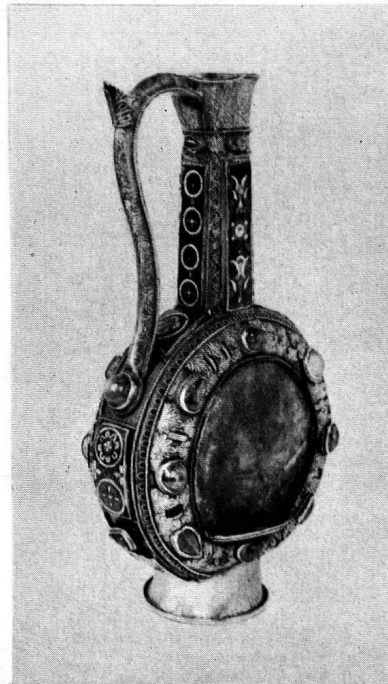
2



3



4

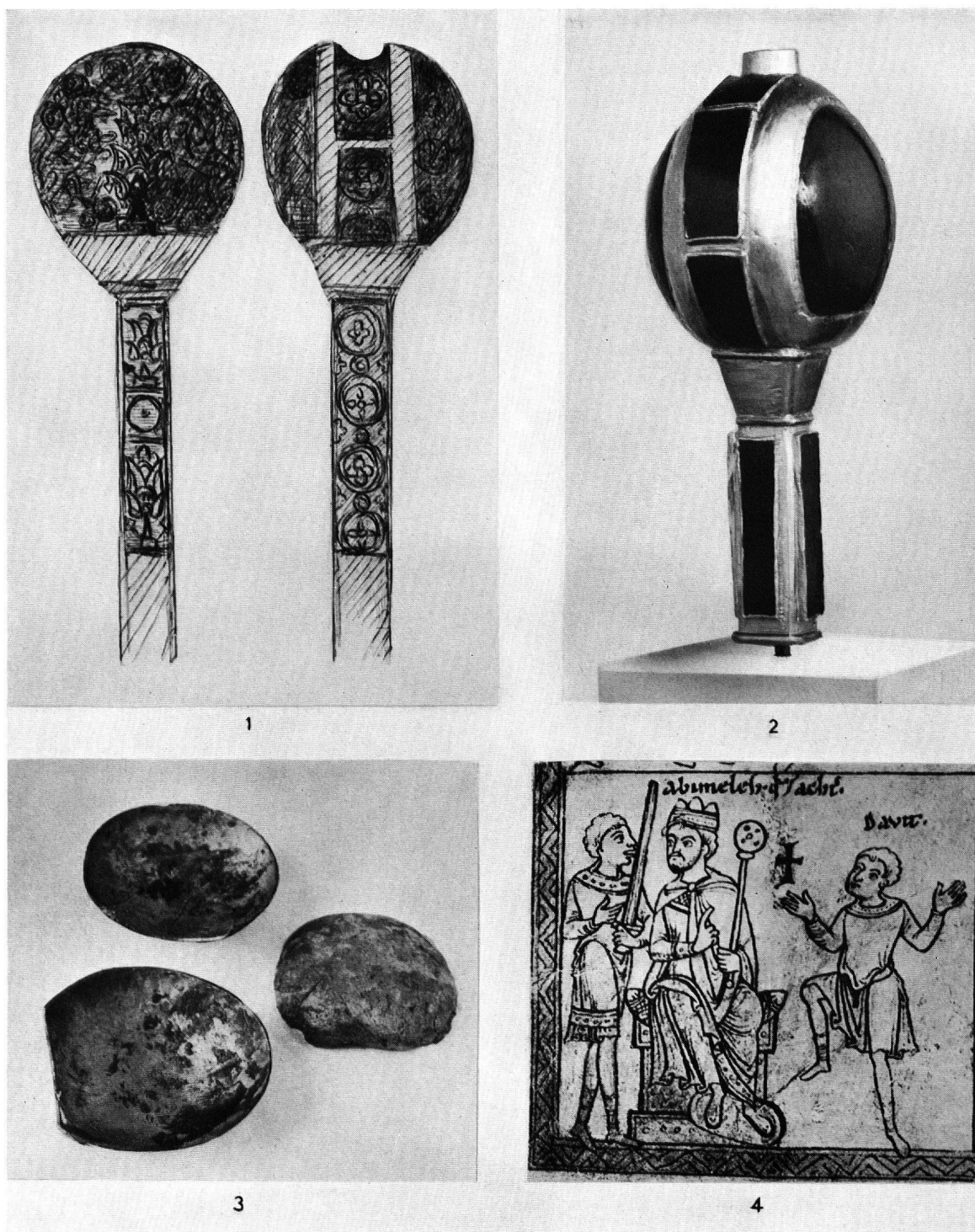


5



6

Die Goldkanne von St-Maurice nach der Entfernung der Emailkalotten.



1 Rekonstruktion des Zepters, zu welchem die Emails der Goldkanne von St-Maurice gehörten; nach E. Vogt.
 2 Alternativer Rekonstruktionsversuch von A. Alföldi. – 3 Die Innenseite der abgenommenen Emailkalotten und
 der Wachsklumpen, mit welchem die eine von ihnen innen gestützt war. – 4 Barbarischer König in einem Ms. d.
 12. Jh.; nach Böckler.



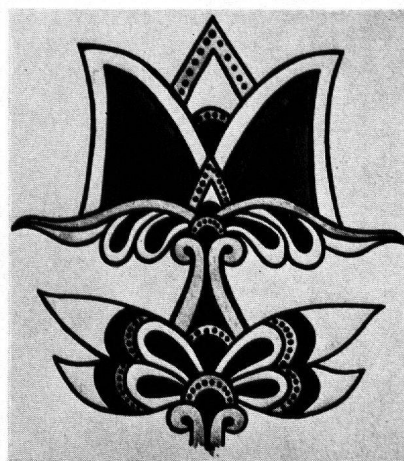
1



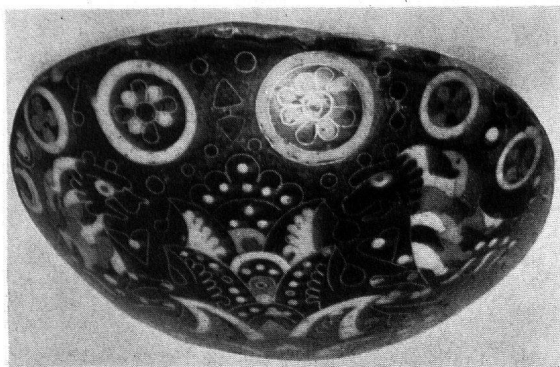
2



4



3



5

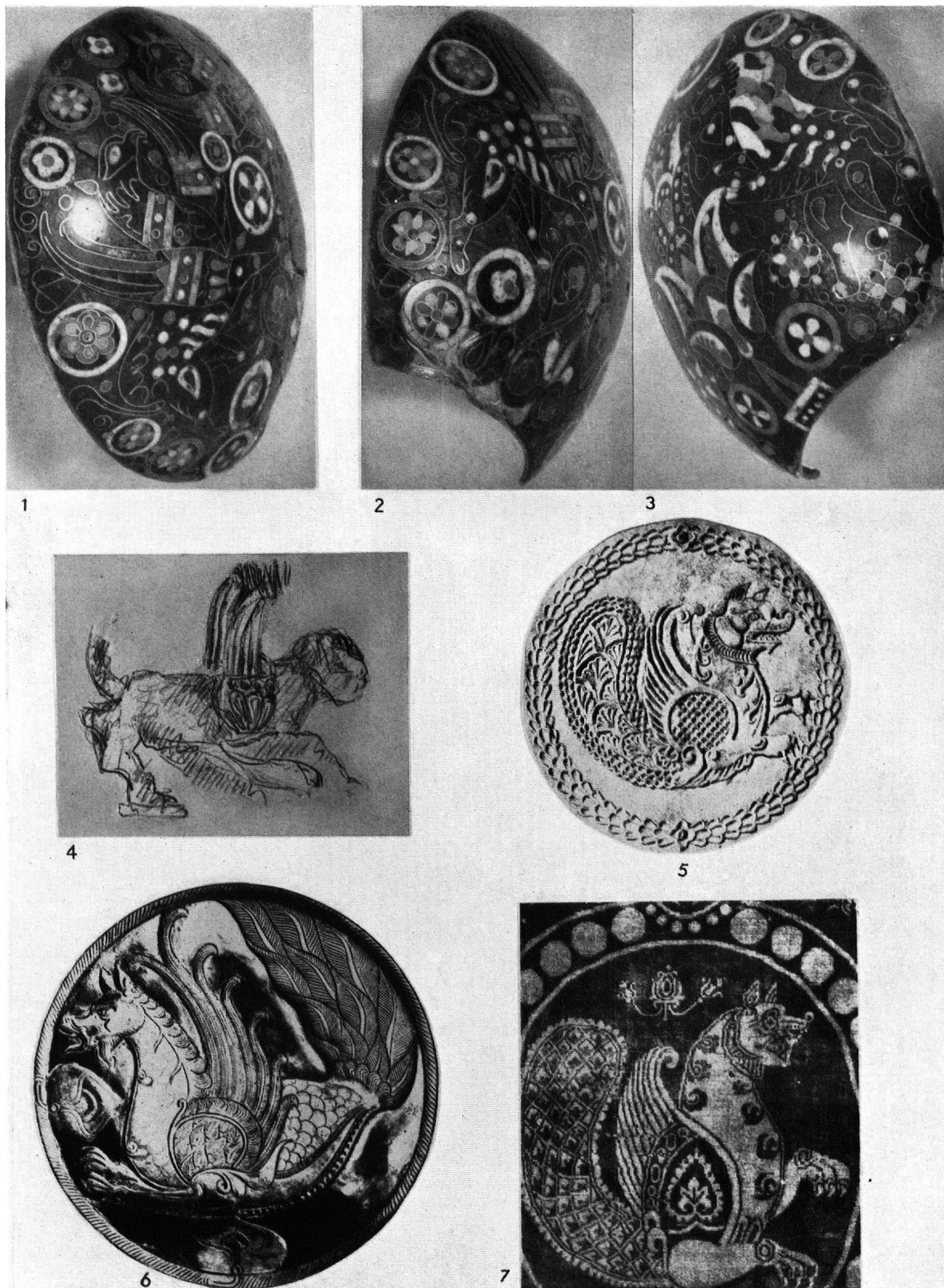
1 Die Löwenkalotte der Goldkanne von St-Maurice. – 2 Seidene Einsatzborte aus der Werkstatt des Zacharias, gef. in Achmim-Panopolis (Staatl. Mus., Berlin). – 3 Pflanzenmotiv auf den glasierten Ziegeln von Preslav, Bulgarien; nach Miatev. – 4, 5 Eine der Emaillkalotten der Goldkanne von St-Maurice, abmontiert.



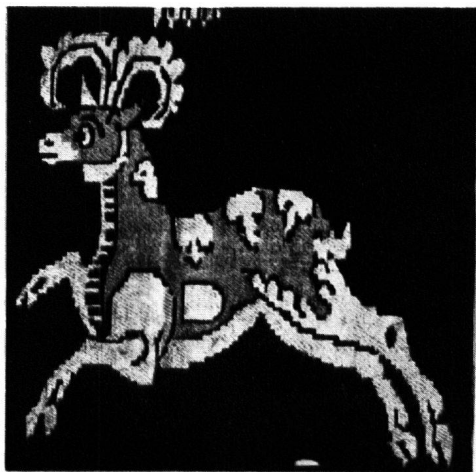
1 Kapitell aus Bisutun; nach Flandin-Coste. – 2 Sassanidisches Blütenmuster; nach R. Pfister (Rev. d. Arts Asiatiques 12, 1938, Taf. 27a). – 3, 6, 7 Mosaikmotive aus dem Felsendom in Jerusalem; nach Creswell. – 5 Blütenmuster vom Verkündigungsstoff der Vatikanischen Sammlungen, Rom. – 8 Blütenmotive der Wandziegel von Preslav; nach Miatev.



1 Detail einer persischen Silbervase; nach Smirnov. – 2 Detail einer Bronzervase aus Daghestan; nach Sarre.
 3 Blütenmuster auf einer Wandmalerei in der Großen Moschee in Kairuan; nach Creswell. – 4 Byzantinische
 Miniaturmalerei; nach Nordenfalk. – 5 Detail eines Seidengewebes in Lyon; nach O. v. Falke. – 6 Detail einer
 Textilie der Vatikanischen Sammlungen, Rom.



1, 2 Die Greifenkalotte der Goldkanne von St-Maurice. – 3 Die (abmontierte) Löwenkalotte der Goldkanne.
 4 Geflügelter Löwe von einer Marmorplatte in Preslav. – 5 Sassanidisches Textilmuster auf einem Felsenrelief
 in Tāq-i-Bostān; nach Sarre. – 6 Medaillon von einer persischen Silbervase; nach Smirnov. – 7 Seidenfragment
 im Victoria-and-Albert-Museum, London.



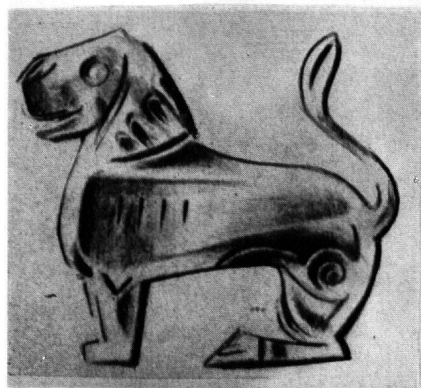
1



2



3

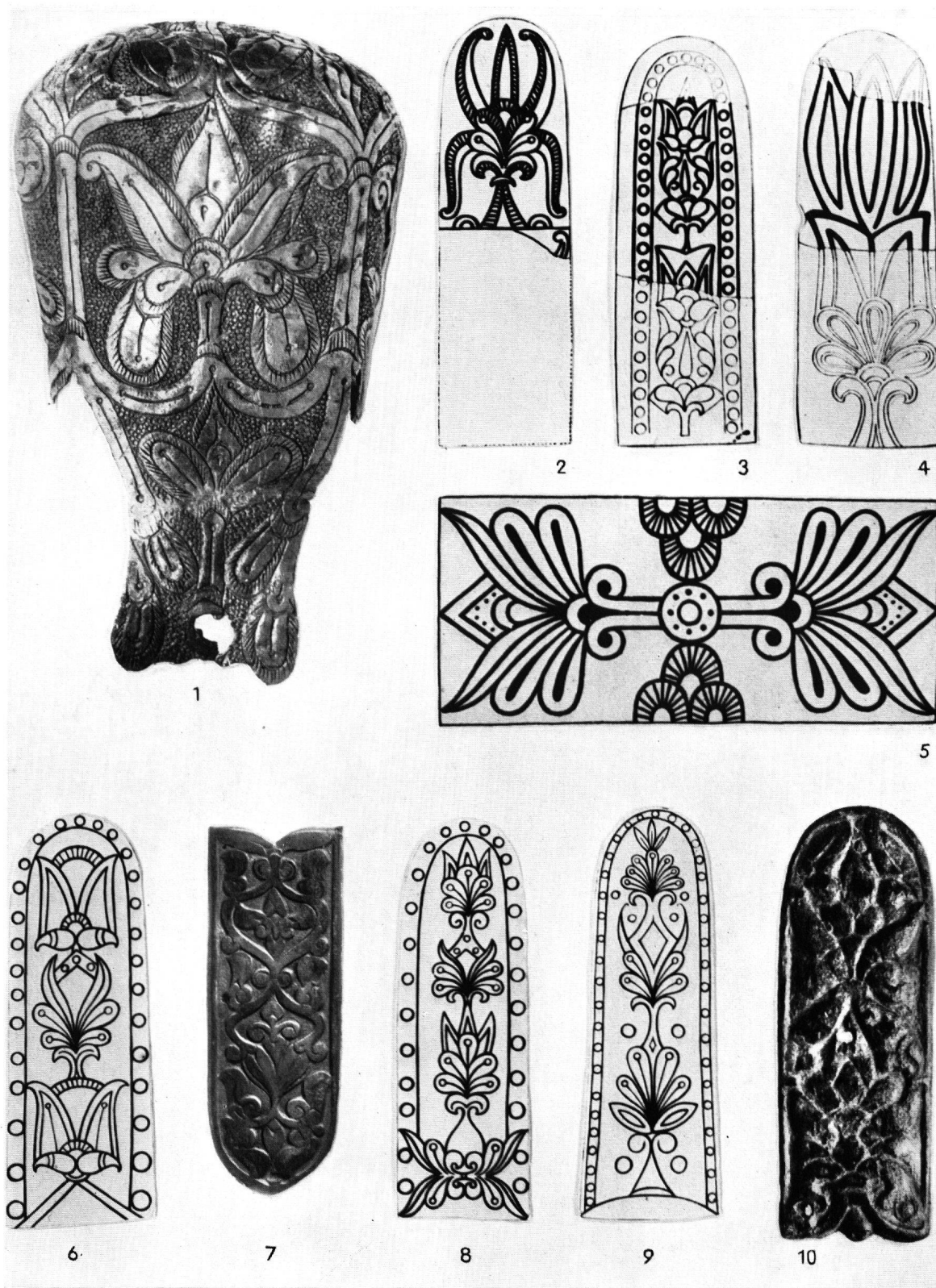


4



5

1, 3 Detail eines Stoffes aus St. Ursula, Köln (Berlin, Kunstgewerbemus.). – 2, 5 Federzeichnungen auf Papier aus Tuen-Huang; nach Sir A. Stein. – 4 Ein Löwe vom ungarischen Krönungszepter; nach Gy. László.



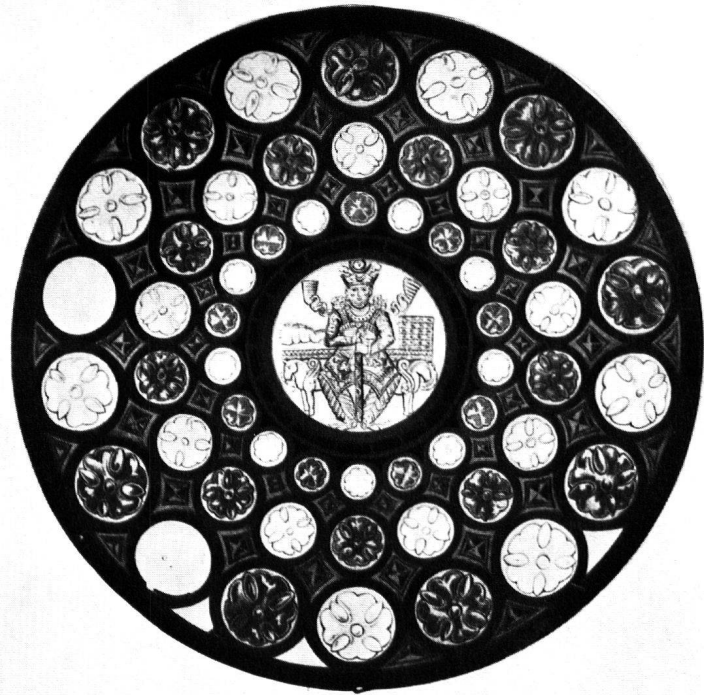
1 Säbelgriff von Geszteréd, Ungarn; nach N. Fettich. – 2–6, 8–9 Muster der glasierten Ziegel von Preslav; nach Miatev.
7 Riemenende aus Nagy-Ósz, Ungarn; nach Fettich. – 10 Riemenende aus Birka, Schweden; nach Arbmänn.



1



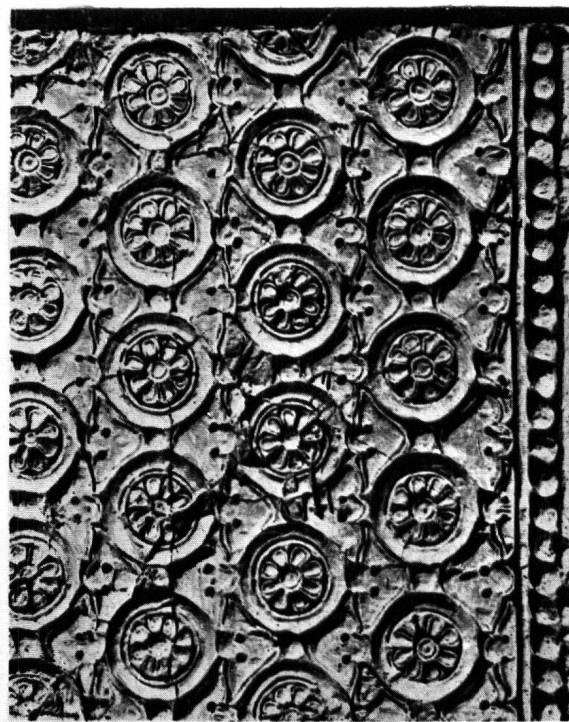
3



2



4

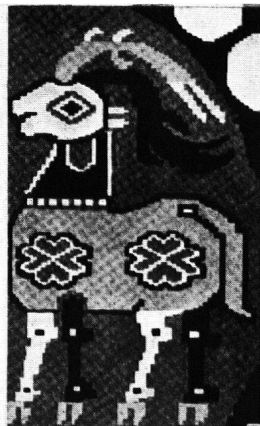


5

1 Gezeichnetes Muster der Löwenkalotte von St-Maurice. – 2 Goldschale des Chosroës II. in der Bibl. Nat., Paris.
3 Detail einer Darstellung des Großkönigs in Tāq-i-Bostān; nach Pope. – 4 Byzantinische Miniaturmalerei; nach Weitzmann. – 5 Stuckrelief aus Samarra; nach Herzfeld.



1



2



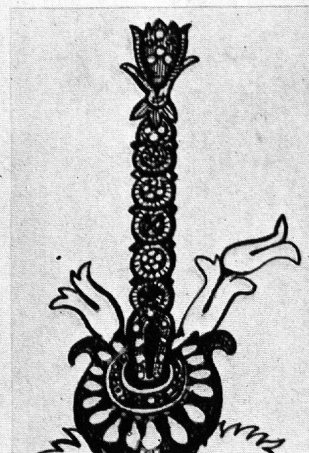
3



4



5



6

1 Pilasterkapitell in Tāq-i-Bostān. – 2 Detail einer Textilie im Kunstgewerbemuseum Berlin; nach Lessing. 3 Detail einer Mosaik im Felsendom, Jerusalem; nach Creswell. – 4 Detail eines Felsenreliefs in Tāq-i-Bostān; nach Herzfeld. – 5 Emailplatte aus dem Gräberfeld von Bel-Air bei Lausanne. – 6 Detail einer Mosaik im Felsendom, Jerusalem; nach Creswell.



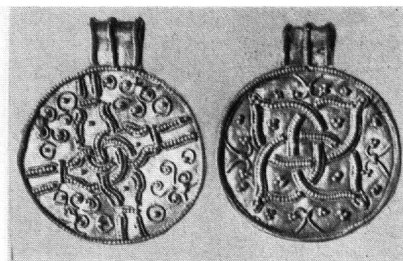
1 Detail der Greifenkalotte der Goldkanne von St-Maurice. – 2 Awarische Riemenzunge (Ung. Nat.-Mus.).
 3 Sassanidisches Gewebemuster; nach R. Pfister. – 4 Bronzerelief aus dem Felsendom, Jerusalem; nach Creswell.
 5, 6 Goldlamellen aus Perščepina; nach Gr. Bobrinskoj. – 7 Ziermotiv von einem Reliquiar in Holland; nach Ch.
 de Linas. – 8 Ziermotiv aus der langobardischen Kirche in Cividale; nach Åberg. – 9 Muster von einem glasierten
 Ziegel in Preslav; nach Miatev.



1 Fund von Taganča bei Kiew; nach László. – 2–5 Motive von byzantinischen Miniaturen; nach Weitzmann. 6 Detail eines Zachariasstoffes; nach Dalton. – 7, 9 Deutsche Kaisersiegel. – 8 Kristallkugel im Zeughaus, Berlin.

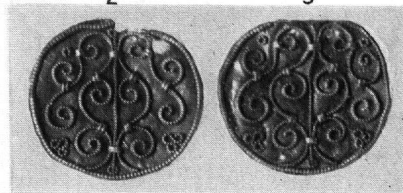


1



2

3



4

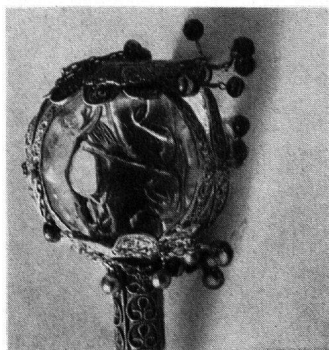
5



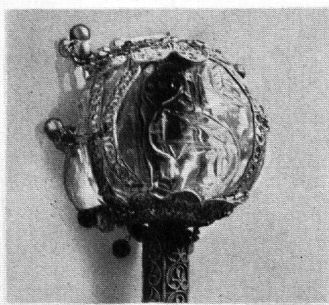
6



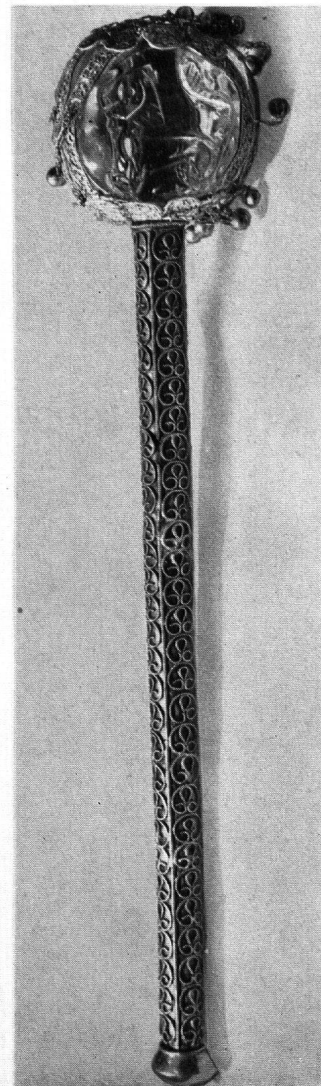
7



8



9



10

1, 8–10 Das ungarische Krönungszepter. – 2–7 Goldmedaillons aus dem Honfund, Norwegen.



1 Elfenbeinkästchen in der Bibl. Nat., Paris. – 2 Knochenkugel aus einem awarischen Grabe von Püspök-Szent-Erzsébet, Ungarn. – 3 Detail eines Reliefs der Kirche S. Giovanni a corte, Capua; nach E. Schaffran. – 4 Das ungarische Krönungszepter. – 5 Das Reliquiar Pippins von Aquitanien; nach Molinier.