

Auftritt im Westen – Zur Wirkung byzantinischer Kunstwerke

Vielfältig ist die Wirkung byzantinischer Artefakte auf die Kunstproduktion im Westen. Noch facettenreicher ist das Bild bei Byzantinica, die ihrerseits schon Anregungen aus den angrenzenden Kulturen übernommen hatten. Einige kostbare mittelalterliche Textilien spiegeln die Reflexe wider, die exotische Motive auf ihrem weiten Weg aus dem Vorderen Orient Richtung Westen hinterließen. Orientalische Seidenstoffe inspirierten beispielsweise die Motivwelt der Seidenweber im Byzantinischen Reich. Anschauliche Beispiele für einen solchen Vorgang bieten drei Textilfragmente mit majestätisch schreitenden Löwen, die in den Kirchenschätzen von St. Servatius in Maastrich, von St. Servatius in Siegburg und von St. Heribert in Köln-Deutz überlebten¹. Die kostbaren Textilien kamen im Gepäck von Gesandten oder Händlern in den Westen. Sie dienten als Gewandstoffe oder Behänge und zuletzt meist als Grabtücher bzw. Reliquienumhüllungen. Als solche blieben sie über Jahrhunderte erhalten und wurden erst bei den Schreinöffnungen und Reliquienerhebungen im 19. Jahrhundert als Fragmente geborgen. Auf dem in Maastrich erhaltenen Seidenfragment schreiten zwei Löwen in einer Reihe hintereinander (**Abb. 1**)². Ihr monumentaler Körper erscheint im Profil, während sich der Kopf mit der Physiognomie frontal dem Betrachter zuwendet. Das aus dem Alten Orient tradierte Löwenmotiv erfreute sich offenbar großer Beliebtheit, denn die Musterrapporte der beiden byzantinischen Seiden lehnen sich eng an orientalische Stoffe dieser Art an. Die sog. Löwen-seiden sind uns vor allem durch die älteren Fragmente aus dem Annoschrein in Siegburg (**Abb. 2**) und durch das jüngere Fragment aus dem Heribertschrein in Köln (**Abb. 3**) bekannt³. Die beiden byzantinischen Seiden sind dank eingewebter Inschriften zeitlich einzugrenzen. Die Inschriften der Siegburger Fragmente nennen den Kaiser Romanos Lekapenos und seinen Sohn und Mitregenten Christophorus und datieren daher in das Jahrzehnt zwischen 921 und 931⁴. Das Fragment aus dem Heribertschrein in Köln führt Basileios II. und Konstanti-

nos X. auf und dürfte daher zwischen 976 und 1025 entstanden sein. Dass die Mustermotive der byzantinischen Werkstätten durch Seiden im Typus des zufällig in Maastrich überlieferten Fragmentes angeregt wurden⁵, indizieren die auffallenden Übereinstimmungen der jeweiligen Motive und der Struktur des Musterrapports. Dies ist die Monumentalität der Löwenkörper, die Ansicht ihrer gesamten Körperlänge im Profil, das majestätische Schreitmotiv und die Drehung des mit üppiger Mähne umrahmten Kopfes in die Frontale, wobei der Löwe im Kölner Fragment das Anlitz nur ins Dreiviertelprofil wendet. Einzig die gleichlaufende Reihung der Tiere in eine Richtung unterscheidet die persische oder zentralasiatische gegenüber den byzantinischen Seiden, in denen die Tiere heraldisch konfrontiert sind. Zusammenhänge stellen zudem pflanzliche Motive her: Jeweils mittig hinter den Löwenkörpern wachsen kleine Rankenbäume empor. Auch der aufgerichtete Schwanz der Tiere mit der stilisierten Quaste, die ornamentale, durch geometrische Formen abstrahierte üppige Löwenmähne und die Physiognomie des Kopfes mit den ebenso geometrisierten Binnenzeichnungen sind wesentliche Merkmale, die bei den byzantinischen Seiden auf die Herkunft des Motives aus dem vorderasiatischen Raum verweisen. Für die Beispielgruppe der Löwen-seiden erweist sich Konstantinopel quasi als Drehscheibe und Umschlagplatz, nicht nur materiell hinsichtlich des Handelsguts, sondern insbesondere auch als Rezeptor und Verbreiter des Musterrepertoires. L. von Wilckens attestierte Seiden dieser Art, dass sie »die persisch-sassanidische Bildtradition in die byzantinische Sprache des 9./10. Jahrhunderts übersetzt haben«⁶. Es ist eine besondere Eigenschaft der Seidenweberei, dass neben dem Rohmaterial und dem technischen Know-how mit den Geweben die Mustermotive aus dem vorderasiatischen Raum in das östliche Mittelmeergebiet kamen. Textilien eignen sich aufgrund ihrer Mobilität als kostbares Handelsgut und diplomatisches Geschenk besonders gut als Transfermedium der Mustermotive⁷.

1 Mit diesen drei Beispielen sind die am besten erhaltenen, und damit noch einigermaßen aussagekräftigen Fragmente ausgewählt. Von den jeweiligen Gewebegruppen sind noch weitere kleinere Fragmente erhalten, die in den folgenden Anmerkungen zum Textil aufgeführt werden.

2 Stauffer, Textilien 56f. Nr. 3. – Wilckens, Künste 52 Abb. 48. L. von Wilckens verortet die Entstehung dieser Seide in das 9./10. Jh. in Persien, A. Stauffer und A. Muthesius dagegen in das 10./11. Jh. in Zentralasien. – Ein weiteres Fragment dieser Seide befindet sich im Kunstgewerbemuseum in Berlin: Wilckens, Seidenstoffe 30 Nr. 35. – Es lässt sich für diese Seide eine Rapporthöhe von 24,5 bis zu 26,5 cm errechnen. – Ein anderes Fragment im Berliner Kunstgewerbemuseum mit ebenfalls im Profil schreitenden Löwen aus dem persischen Raum und aus dem 9. Jh. gibt im Hinblick auf die stark reduzierte Überlieferungssituation einen

Hinweis auf die einstige Beliebtheit und Verbreitung dieser Muster: Wilckens, Seidenstoffe 29 Nr. 33.

3 Wilckens, Seidenstoffe 32 Nr. 41 mit Literatur zu den weiteren Fragmenten in Düsseldorf und Krefeld und dem verschollenden, das aus einer niederrheinischen Kirche stammen soll.

4 Brachwitz, Löwenstoff 103-117.

5 Fragmente mit fast entsprechenden Mustern sprechen für die ursprüngliche Vielzahl und Verbreitung dieser Motive, siehe dazu oben Anm. 3.

6 Die Aussage bezog sich konkret auf die Erde-Meer-Seide aus dem Cuthbertschrein in Durham: Wilckens, Künste 50 Anm. 55. – Wilckens, Seidenweberei 82. – Vgl. auch Ierusalimskaja, Soieries 16-25.

7 Koenen, Übertragung 231.

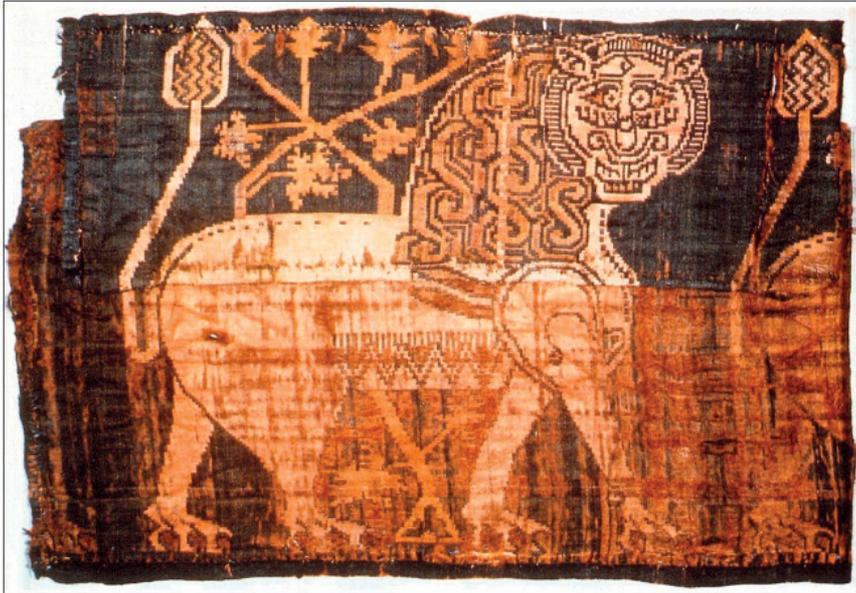


Abb. 1 Maastricht, St. Servatius, Seidenfragment mit Löwen. – (Nach Wilckens, *Künste* 52 Abb. 48).



Abb. 2 Siegburg, St. Servatius, Löwenseide. – (Foto U. Koenen).

Die Löwenseiden sind nur ein Beispiel unter vielen. Denn auch weitere altorientalische Motive – Fabelwesen wie beispielsweise Greif und Senmurv –, die sich in der byzantinischen Seidenweberei großer Beliebtheit erfreuten, kamen wohl auf diesem Wege in den Westen. Hier wurden die begehrten Seidenstoffe mittelbar angenommen und genutzt. So beispielsweise durch die Verarbeitung zu kostbaren Gewändern für die Herrscherfamilien und hohe Kleriker oder durch den Gebrauch als repräsentative Behänge, was die Löwenseiden aufgrund der relativen Monumentalität des Mustermotivs nahelegen. Dann fanden sie eine weitere und vorläufig letzte Verwendung als wertvolle Grabbeigaben hochrangiger Ver-

storbener oder als Reliquienhüllen. Darüber hinaus erzielten sie aufgrund ihrer kostbaren und exotischen Aura eine Wirkung, die zu vielfältigen Formen der Aneignung ihrer Mustermotive und Nachahmung der gattungsspezifischen Eigenschaften im Westen führte. Ein berühmtes Beispiel verdeutlicht diesen Effekt auf das Eindrücklichste. Bei der Gestaltung der Heiratsurkunde der Theophanu (**Abb. 4**), die anlässlich ihrer Hochzeit mit Kaiser Otto II. im Jahre 972 verfasst wurde, vereinen sich mehrere Traditionen und verschiedene mediale Praktiken zu einem einzigartigen Ganzen⁸. Als Niederschrift der kaiserlichen Schenkungen zur Morgengabe steht sie in der Tradition derartiger Urkunden, die Verfügungen schrift-

⁸ Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv, 6 Urk. 11. Die Urkunde besteht aus drei aneinandergeliebten Pergamentblättern und misst 144,5cm x 39,5cm, sie wurde am 14. April 972 in Rom ausgestellt. – Euw, *Ikonomie* 175-191 bereits

mit den wesentlichen Erkenntnissen zur Herleitung der Gestaltungselemente der Urkunde. – Cutler, *Word* 167-187.



Abb. 3 Köln, St. Heribert, Löwen-
seide. – (Nach Kat. Hildesheim 1993
Bd. 2, 57 Nr. II-19).

Abb. 4 Wolfenbüttel, Niedersächsisches
Staatsarchiv, 6 Urk. 11, Heiratsurkunde der
Theophanu. – (Nach Kat. Hildesheim 1993
Bd. 2, 63 Nr. II-23).



lich auf Pergament verewigen. Als kaiserliche Urkunde wird sie durch die aus dem Bereich der luxuriösen Buchausstattung übernommene Einfärbung des Pergaments mit purpurfarbenem Krapp und die Verwendung von Goldtusche für die Schrift nobilitiert. Gleichen Luxus präsentierte schon ein Jahrzehnt vorher das sog. Ottonianum, eine ebenfalls auf rot grundiertem Pergament mit Goldtusche verfasste Urkunde⁹. Diese Art der kostbaren materiellen Ausgestaltung steht in der Tradition der Ausstattung spätantiker und mittelalterlicher Prachthandschriften, die Gottes Wort mit Gold auf purpurfarbenem Grund verschriftlichten. Ähnlich sind auch byzantinische Auslandsschreiben durch Farbgrundierung des Pergaments und Beschriftung mit Gold- oder Silbertuschen ausgestattet¹⁰. Das Besondere an der Urkunde Ottos II. ist nicht nur die Einfärbung der aneinandergeliebten Pergamentblätter mit einem Purpurimitat, sondern auch der Umstand, dass die Hintergrundgestaltung des goldenen Textblocks suggeriert, es handle sich dabei um ein kostbares Textil. Der Musterrapport mit aneinandergereihten Medaillons galt im Westen als typisches Merkmal byzantinischer Seiden¹¹. Die Medaillons umrahmen alternierend verschiedene, äusserst sorgfältig mit der Feder gezeichnete Tierpaare, wobei jeweils das stärkere obere Tier das schwächere untere durch die dargestellte Position bezwingt. Es wechseln sich der Sieg eines Greifen über eine Hirschkuh mit dem eines Löwen über einen Stier ab. Diese Kompositionen in den Medaillons sind entlang der Symmetrieachse gespiegelt. Dies ist ein spe-

zifisches, herstellungstechnisch bedingtes Merkmal der gewebten Textilien und geht auf die Generierung des Musterrapports am Webstuhl zurück. Ebenso findet der in kontrastreichem Blau ausgefüllte vegetabile Dekor zwischen den Medaillons enge Parallelen in den Zwickeln einiger mit Medaillons strukturierter Textilien. Auch die Einfassung der Pergamentbahn ähnlich einer gestickten goldenen Litze verweist auf Stoff. Insbesondere aber der beabsichtigte Beschnitt der Medaillons an der unteren Kante zeugt eindeutig von der Anlehnung an das textile Medium. Es wurden bei der Gestaltung nicht nur Motivanregungen von hochwertigen Seiden aufgenommen und zur Ausschmückung einer besonderen Urkunde verwendet, sondern es wurde durch die Art der Zusammenstellung und Farbwahl bewusst ein kostbares Textil suggeriert. Die Tierpaarmotive in den Medaillons haben ihre Wurzeln in der altorientalischen Kunst¹²; sie wurden wie die schreitenden Löwen u. a. über Seidenstoffe aus dem persisch-sassanidischen oder zentralasiatischen Raum nach Byzanz tradiert und von dort weiter vermittelt. Auch solche Stoffe legten den weiten Weg in den Westen bereits im Mittelalter zurück, wie beispielsweise die Fragmente aus dem Vientia-Sarkophag in St. Ursula in Köln belegen (Abb. 5)¹³. Die sog. Vientia-Seide stammt aus dem östlichen Mittelmeergebiet und datiert in das 10. oder 11. Jahrhundert, doch dürften die Tiermotive bereits früher verbreitet gewesen sein¹⁴. In einem Zweifarbkontrast mit Violett auf hellem Grund sind in ovalen Medaillons Greifen dargestellt, die einen

⁹ Georgi, Ottonianum 135-160.

¹⁰ Die erhaltenen Beispiele sind allerdings jünger als die ottonischen Privilegien, siehe Georgi, Ottonianum 143-146 Abb. 11-12. – Kresten, *Correctiunculae* 143-162.

¹¹ Stauffer, *Gewand* 19.

¹² Zu den Tiermotiven und ihrer Überlieferungsgeschichte: Euw, *Ikonologie* 181-186.

¹³ Euw, *Ikonologie* 189f. Abb. 19. – Niepold, *Textilien* 64-68.

¹⁴ Niepold, *Textilien* 65. – Siehe für frühere Beispiele die Tierpaarmotive in der Seide des Bahram Gur Abb. 6 und Anm. 15.

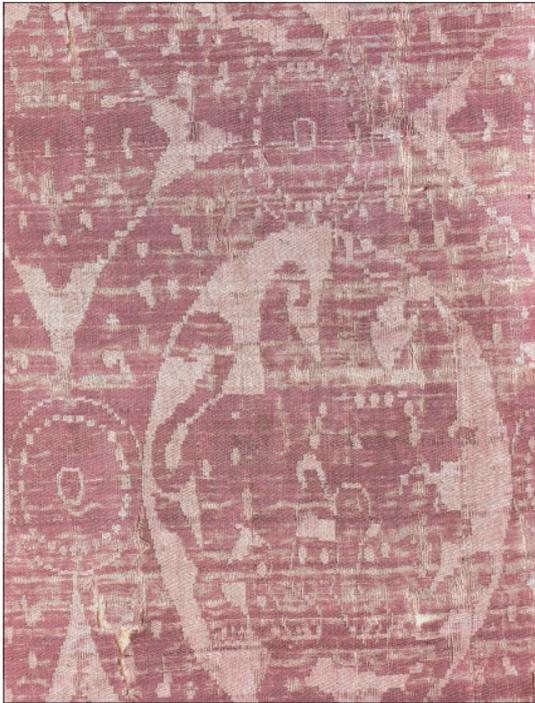


Abb. 5 Köln, Museum Schnütgen, sog. Viventia-Seide. – (Nach Euw, *Ikonologie* 189 Abb. 19).



Abb. 6 Köln, St. Kunibert, Seide mit der Jagd des Bahram Gur. – (Nach Euw, *Ikonologie* 188 Abb. 18).

Stier beherrschen, jeweils paarweise an einer Symmetrieachse gespiegelt. Die Gestaltung der vegetabilen Ornamente in den Zwickeln der Urkundenmedaillons (**Abb. 4**) scheint ebenso von Textilien aus dem Osten inspiriert. Das wohl recht weit verbreitete Seidengewebe, das aus webtechnischen Gründen in leicht ovalen Medaillons die Jagd des Bahram Gur spiegelsymmetrisch und damit doppelt darstellt, steht als Beispiel für Gewebe, die die Ausführung der Zwickelmotive in der Heiratsurkunde anregen konnten (**Abb. 6**)¹⁵. Ein Gewandfragment aus diesem kostbaren Gewebe hat sich als Reliquienumhüllung im Schrein des hl. Kunibert in Köln erhalten. Zwischen den Medaillons erscheinen üppig ausgestaltete vegetabile Ornamente mit verschlungenen Ranken in geometrischer Ordnung, die sich in reduzierter Form auf dem Pergament der Urkunde wiederfinden. Ebenso erkennt man unter dem imperialen Reiter entsprechende Tierpaarmotive; in diesem Fall eine Löwin, die eine Hirschkuh bezwingt. Sie sind hier in den szenischen Kontext der imperialen Jagd eingebunden und nicht isoliert in Medaillons repräsentiert. Die detailliert dargestellte Jagd des Königs geht auf eine persische Legende zurück, und die Tracht des Reiters entspricht der persischen Herrscherikonographie. Dennoch dürfte die Seide in einer byzantinischen Werkstatt in Anlehnung an entsprechende persische Gewebe hergestellt worden sein¹⁶. Die Seide mit

der Jagd des Bahram Gur war im Westen bereits im frühen Mittelalter verbreitet¹⁷. Von byzantinischen Seiden in Art der Viventia-Seide und der mit der Jagd des Bahram Gur ging offensichtlich eine derartige Faszination aus, dass sie die Gestaltung der Heiratsurkunde inspirierten: sowohl in der Wahl verschiedener textiler Motive als auch im gesamten Erscheinungsbild, das den Anschein eines kostbaren Gewebes erweckt. Auf welchen Zweck diese aufwendige Form der Ausstattung abzielte, ist immer noch ein Rätsel. Die dahinter stehende Absicht lässt sich schwer erschliessen, denn über die zeitgenössische Rezeption dieser kostbaren Urkunde kann nur spekuliert werden¹⁸. Bei der Anfertigung der Urkunde wurden buchmalerische Herstellungsverfahren bemüht. So war es wohl kein weiter Schritt, der zur Aufnahme textiler Muster in die Ausstattungen kostbarer Prachthandschriften führte. Ein Corveyer Sakramentarfragment des ausgehenden 10. Jahrhunderts präsentiert auf einem Blatt den hl. Gregor vor einem ornamentalen Hintergrund, der sich an textile Muster anlehnt (**Abb. 7**)¹⁹. Deutlicher und ebenso zeitnah erinnern die abstrahierten Hintergrundflächen der Evangelistenbilder des Egbert-Codex an Textilien²⁰. In beiden Beispielen wird mit Purpurersatzstoff und Goldtusche auf kostbaren Materialeinsatz verwiesen und die Allusion von textiler Hintergrundausrüstung erzeugt. Einige Jahrzehnte später führen

15 Stauffer, *Gewand* 17-21.

16 Stauffer, *Gewand* 19. – Ierusalimskaja, *Soeries* 23.

17 Für Beispiele siehe Stauffer, *Gewand* 19-21.

18 Schulze, *Purpur* 136-159.

19 Die Handschrift befindet sich heute in der Leipziger Universitätsbibliothek und besaß ursprünglich einen Buchdeckel, den ein byzantinisches Elfenbeinrelief mit der halbfigurigen Hodegetria schmückt: *Kat. Magdeburg* 2001 Bd. 2, 192-198 Nr. IV. 15 (R. Kahsnitz).

20 Franz, *Egbert Codex* 85. 90 Abb. 86-89.

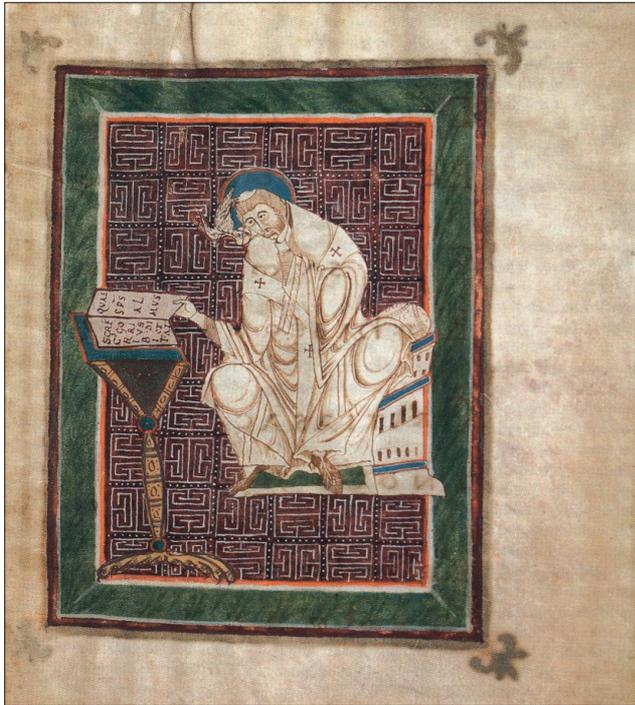


Abb. 7 Leipzig, Universitätsbibliothek »Bibliotheca Albertina«, Ms. Rep. I 57 fol. 2, Corveyer Sakramentarfragment, hl. Gregor. – (Nach Kat. Magdeburg 2001 Bd. 2, 195 Kat.-Nr. IV. 15).

in einigen Echternacher Handschriften die textilen Motive ein Eigenleben als Ziermuster von Doppelseiten²¹. Die Tierpaarmotive, die offensichtlich die Medaillonbilder der Heiratsurkunde anregten, wurden auch in das textile Medium übertragen. Eine der ältesten Wirkereien des Westens, der im 11. Jahrhundert gefertigte Gereonsteppich aus Köln (**Abb. 8**), ahmt solche Motive vorderasiatischer Seiden nach²². Der sich wiederholende Musterrapport zeigt in den runden Medaillons einen Greif, der einen Vierfüßler beherrscht. Die mit runden Elementen verknüpfte Medaillonstruktur entspricht dem Musterrapport der sog. Viventia-Seide. Der Ring im Schnabel, das schmückende Geschirr der Tiere und der Adler über dem Greifen legen nahe, dass die Anregungen von importierten Seidengeweben in Art der überlieferten Viventia-Seide ausgingen und diese Motive nachgeahmt wurden²³. Die exotischen Medaillonmotive wurden in eine Struktur mit Stiermasken und Rankenspangen, die den Rahmen bilden, aufgenommen. Eine intensive Auseinandersetzung mit den begehrten fremden Stoffen führte offensichtlich zur Aufnahme eines Motivs in bekanntes Repertoire und schuf somit etwas Neues.

21 So enthält der berühmte Codes Aureus, der um 1045 im Echternacher Skriptorium ausgestattet wurde, auf fol. 17'-18' eine sog. Teppichseite in Imitation eines purpurnen Seidenstoffs, auf fol. 51'-52' eine Teppichseite mit Streifenmuster, auf fol. 75'-76' eine Teppichseite mit purpurfarbenen Löwen in Purpurquadranten und auf fol. 109'-110' eine Teppichseite mit Lilien in Pupprauten: Grebe, Codex 50-54 Abb. 32-33. 50. 60. 71. – Ganz, Buch-Gewänder Abb. S. 361 f.

22 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gew 421; Lyon, Musée des Tissus, Inv.-Nr. 330-95. – Ein Bortenfragment dieser Wirkerei ist auch im Köl-



Abb. 8 Lyon, Musée historiques des tissus, sog. Gereonsteppich, Fragment. – (Nach Euw, Ikonologie 191 Abb. 20).

Diese Beispiele führten die vielfältige Wirkung der kostbaren Textilien auf ihrem Weg aus dem Osten in den Westen vor. Auch andere Byzantinica hatten Auswirkungen auf die Kunstproduktion des Westens. Einige ausgewählte Beispiele, bei denen die verschiedenen Modi der Übertragungsprozesse vergegenwärtigt werden können, offenbaren die vielgestaltigen Formen der Rezeption der fremden Kunst aus dem östlichen Mittelmeerraum. Mit Einbeziehung von Konzeption und Herstellungsprozess dieser kunsthandwerklichen Erzeugnisse werden im Folgenden die Vorgänge der Aufnahme andersartiger oder bislang fremder Elemente behandelt. Es zeigen sich dabei verschiedene Formen der Auswirkung byzantinischer Kunstwerke auf die kunsthandwerkliche Produktion im Westen. In folgendem Beispiel ist der Übernahmeprozess nachvollziehbar. Das im 10. Jahrhundert in Byzanz aufkommende Bildthema des Marientodes fand kurz nach der ersten Jahrtausendwende Eingang in die Buchmalerei des Reichenauer Skriptoriums. R. Kahsnitz hat diesen Sachverhalt bereits ausführlich dargelegt²⁴, aber im Hinblick auf den Übertragungsprozess möchte ich dies nochmals auffächern. Denn in diesem Fall können wir ziemlich genau nachvollziehen, wie es zur Aufnahme dieses Themas in das westliche Bildrepertoire kam. Ein hochwertiges Elfenbeintriptychon mit der Darstellung des Marientodes (Koimesis) auf der Mitteltafel (**Abb. 9**) kam aus Byzanz an den kaiserlichen Hof der Ottonen. Es war kostbar im Material und exquisit in der Ausführung. Das im Prachteinband des Evangeliiars Ottos III. erhaltene Koimesis-

ner Schnütgen-Museum (Inv.-Nr. N 1068) erhalten: Kat. Köln 1985, Nr. E 30 (RBA 195 881). – Zu den erhaltenen Fragmenten des Gereonsteppich: Stracke-Sporbeck, Reliquie 99 f.

23 Niepold, Textilien 65 sieht den Zusammenhang beider Textilien noch enger, denn sie »erkennt außerdem deutliche stilistische Parallelen zum sog. Gereonsteppich«.

24 Kahsnitz, Koimesis 91-122. – Klein, Aspekte 132-135 Abb. 119-123. – Kat. München 1998-1999, 154-158 Nr. 41 (R. Kahsnitz).



Abb. 9 München, Bayerische Staatsbibliothek, dlm 4453, Elfenbeinrelief mit Koimesis. – (Nach Kat. München 1998-1999, 157 Nr. 41).

relief ist nur eines unter vielen mit dieser Thematik. Aber von diesem wissen wir, dass es vom Kaiser gestiftet wurde, um den Einbanddeckel eines Evangeliars zu zieren, das er im Reichenauer Skriptorium in Auftrag gegeben hatte. Es ist daher davon auszugehen, dass diese Pretiose im Kloster auf der Reichenau vorlag und auch der Bucheinband dort gefertigt wurde. Mindestens ein weiteres byzantinisches Elfenbeinrelief mit der Marientodthematik in umgekehrter Komposition war im Inselkloster präsent und schmückte ebenfalls den Buchdeckel einer Handschrift aus dem Reichenauer Skriptorium²⁵. Diese Elfenbeintafeln übten auf der Bodenseeinsel nun eine Wirkung aus, die zu folgenden Rezeptionsprozessen führte: Zuerst erfolgte die Aufnahme des materiellen Objektes. Der Gebrauch byzantinischer Elfenbeinriptychen mit Öffnen und Verschließen der Flügel zwecks bewusster Inszenierung des Mittelmotivs war im Westen fremd. Also demonitierte man den einfachen, über Zierleisten hergestellten Klappmechanismus und nutzte die Mitteltafel entsprechend den eigenen Gepflogenheiten. Seit dem frühen Mittelalter schmückte man die Einbände kostbarer Handschriften vorzugsweise mit Elfenbeinreliefs, oft mit bereits geschnitzten Tafeln, die somit wiederverwendet wurden. So verfuhr man auch mit den aus Byzanz vor allem im 10. Jahrhundert zahlreich eintreffenden Elfenbeintafeln und passte die kostbaren Geschenke den eigenen Normen an. Dass damit der Gesamtkontext und die eigentliche Funktion dieser kleinen Kunstwerke zerstört wurde,

²⁵ Klein, Aspekte Abb. 121.



Abb. 10 Würzburg, Universitätsbibliothek M. p. theol. q. Ia, Elfenbeinrelief mit Martyrium des hl. Kilian und seiner Gefährten. – (Nach Kat. Paderborn 2006 Bd. 1, 420 Abb. 1).

spielte offensichtlich keine Rolle. Die Nutzung des Werkes und die Anpassung gemäß den eigenen Vorstellungen war vorrangig. Dem Ensemble selbst brachte man demnach wenig Respekt entgegen. Das Elfenbeinrelief – nun aus seinem ursprünglichen Kontext isoliert – wurde bei dem hochrangigen Auftrag als zentraler Schmuck eingesetzt. Neben der materiellen Aneignung entfalteten auch die Bildinhalte ihre Wirkung: Von dem byzantinischen Relief ging offensichtlich eine derartige Faszination aus, dass man das bis dahin unbekannte Bildthema in die laufende buchmalerische Produktion aufnahm. Der übermittelte Bildtypus wurde aber nicht unverändert übernommen, sondern die Komposition wurde in einigen Details abgewandelt und ergänzt²⁶. Die Darstellung des Marientodes tritt in verschiedenen Varianten auf, womit die Bildaussage jeweils eine andere Gewichtung erhält. Das Bildthema wurde den jeweiligen theologischen Vorstellungen der Konzepture oder des Auftraggebers bzw. an den Handschriftentypus, in den es integriert wurde, angepasst. Die unmittelbare Auseinandersetzung der Kunsthandwerker, Buchmaler und Konzepture mit der fremdartigen Pretiose führte in diesem Fall zur Aufnahme des Bildmotivs in die nachfolgenden Handschriftenausstattungen des Reichenauer Skriptoriums. Nach dem Tode Ottos III. überreignete Heinrich II. die Prachthandschrift mit dem Elfenbeinrelief im Einbanddeckel dem Bamberger Domschatz. Die Wirkung der kunstvollen Schnitzerei im neuen Umfeld war mit der unmittelbaren

²⁶ Siehe dazu Kahsnitz, Koimesis 91-122. – Klein, Aspekte 132-135.



Abb. 11 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 7 und Msc. Lit. 8, Elfenbeintafeln mit Christus, Maria, Petrus und Paulus. – (Nach Kat. München 1998-1999, 168-169 Nr. 44).

Aufnahme des Bildmotivs in das Repertoire der Illuminatoren noch nicht ausgeschöpft. Generationen später regte die feingliedrige Ausarbeitung des fast freistehenden Baldachins offensichtlich zu Nachahmungen in einer Bamberger Elfenbeinwerkstätte an, aus der zwei Tafeln mit der Darstellung der Kiliansmarter (**Abb. 10**) zum einen und Maria mit dem hl. Nikolaus zum anderen erhalten sind²⁷. Die byzantinische Relieffarbe inspirierte die Schnitzer in der Weise, dass auch sie à jour gearbeitete Baldachinarchitekturen ihren Darstellungen überstülpten, auch wenn der Bildinhalt – zumindest bei der Kiliansmarter – gar keine Andeutung einer Innenraumarchitektur erforderte. Es war vielleicht eine künstlerisch-technische Herausforderung, diesen freistehenden Baldachin nachzuahmen.

In einem weiteren Fall ist durch den gegebenen Werkstattzusammenhang und die Rekonstruktion des Herstellungsprozesses die Übernahme bestimmter Figurenkompositionen nachvollziehbar²⁸. Heinrich II. stiftete aus seinem Schatz vier Elfenbeintafeln, die einst als Diptychen zusammengefügt waren: zum einen Christus und Maria und zum anderen die Apostelfürsten Petrus und Paulus (**Abb. 11**)²⁹. Sie waren als Einbanddeckel zweier Musikhandschriften vorgesehen, wovon zumindest eine im bayerischen Kloster Seeon angefertigt wurde. Zur Konzeption der auf das Maß der Tafeln abgestimmten Cantatorien lagen die Elfenbeintafeln wahrscheinlich schon einige Zeit vorher im Seeoner Kloster vor, und sie inspirierten offensichtlich die Gestaltung des Widmungsbildes im Evangelistar Heinrichs II. (**Abb. 12**)³⁰. Denn nur so erklärt sich die seltene Ausführung des Dedikationsbildes: Verteilt

auf einem Doppelblatt gehen der Stifter als Geber und Maria als Empfängerin, jeweils unter Arkaden gestellt, aufeinander zu³¹. Heinrich II. hatte das Evangelistar ebenfalls in Seeon in Auftrag gegeben und wahrscheinlich als Stiftung für den Hauptaltar im Ostchor des Bamberger Doms vorgesehen, der am 6. Mai 1012 Maria geweiht wurde³². Die von den Elfenbeinreliefs übernommene Haltung und Gestik passt zur Übergabe der Handschrift vom Stifter an die Empfängerin. Das Buch ist nun nicht mehr rein attributiv zugewiesen, sondern erhält als ins Bild gesetztes Stiftungsobjekt einen Sinn. Das für ein Dedikationsbild ungewöhnlich isolierte Erscheinen der Figuren unter getrennten Arkaden vor leerem Hintergrund ist wohl dem Format der inspirierenden Relieftafeln geschuldet. Die Figurenkompositionen der byzantinischen Reliefs fanden in einem anderen Medium und in anderer Funktion in einem vollkommen neuen Kontext Aufnahme.

Die Aneignung des Motivs der Maria Hodegetria im Westen gilt geradezu als Paradebeispiel für den sog. byzantinischen Einfluss auf die Kunst des Westens. Auch dieser in Konstantinopel geprägte Bildtypus³³ war vor der Jahrtausendwende wohl ebenfalls über byzantinische Artefakte übermittelt worden. Als Exempel wird meist das Elfenbeinrelief bemüht, das nach der Jahrtausendwende in den sog. Goldenen Buchdeckel in Aachen eingefügt wurde³⁴. Dies erfolgte gemäß den oben erwähnten westlichen Gepflogenheiten: Das materielle Objekt wurde – wie so viele byzantinische Elfenbeinreliefs – den eigenen Normen angepasst. Weitere Indizien für den Übernahmeprozess sind in diesem Fall nicht

27 Kahsnitz, *Byzantinische Kunst* 64-67 Abb. 20-21.

28 Koenen, *Elfenbeinreliefs* 75-86.

29 Kat. Bamberg 2012, 104-106 Nr. 7 (W. Taegert).

30 Das Evangelistar wurde wohl vor 1012 fertiggestellt, wie Suckale-Redlefsen, *Handschriften* Bd. 1, 108-111 Nr. 68 überzeugend darlegt. Die Cantatorien entstanden zwischen 1014 und 1024 bzw. vor 1024.

31 Kat. Bamberg 2012, 100 Nr. 3 (W. Taegert).

32 Suckale-Redlefsen, *Handschriften* Bd. 1, 108-111 Nr. 68.

33 Hallensleben, *Marienbild* 168-170.

34 Lepie/Münchow, *Elfenbeinkunst* 18-25.



Abb. 12 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 95, fol. 7^v-8^r, Evangelistar Heinrichs II. Widmungsdoppelblatt. – (Nach Beuckers/Cramer/Imhof, Ottonen 82).



Abb. 13 Hildesheim, Dombibliothek, DS 18, Kostbares Evangeliar Bischof Bernwards, Rückdeckel. – (Nach Brandt, Evangeliar Taf. 2).

greifbar, da uns keine materiellen Belege der unmittelbaren Rezeption überliefert sind und sich daher ein Zusammenhang faktisch nicht rekonstruieren lässt. Bei der Einbandgestaltung des sog. kostbaren Evangeliers Bischof Bernwards von Hildesheim ist die Adaption nachvollziehbar. Bernward stiftete seine Schätze – darunter die Mitteltafel eines byzantinischen Triptychons mit der Deesis – zur Ausstattung einer kostbaren Handschrift, die er dem Marienaltar in seiner neuen Stiftung St. Michael in Hildesheim zudachte³⁵. Der Rückdeckel

ist mit einer flachen, teilvergoldeten Silberausschnittarbeit geschmückt (Abb. 12): Die stehende Muttergottes im Typus der Hodegetria nimmt die gesamte Fläche ein und wird von einem Rahmen mit einer Inschrift eingefasst, die in großen Lettern den Stiftungszweck hervorhebt. Noch erhaltene einzelne Buchstaben im Bildfeld stammen von einer in Byzanz üblichen Namensbeischrift *Meter Theou* (Muttergottes) und sind in griechischer Schreibweise ausgeführt. Der Bildtypus der stehenden Maria mit dem Christusknaben dürfte ebenfalls auf byzantinische Elfenbeinreliefs oder andere Byzantinica zurückgehen. Als Paradebeispiel wird immer wieder das im Utrechter Catharijneconvent überlieferte Relief zitiert³⁶. Aber zahlreiche vergleichbare Marienfiguren in europäischen Kirchenschätzen und Sammlungen, wie beispielsweise die ausgeschnittene Relieffigur im Hamburger Kunstgewerbemuseum repräsentieren diesen Marienbildtypus. In Hildesheim erfolgte die Übernahme des Motivs auf eine spezielle Weise: Maria trägt den Christusknaben auf ihrem rechten Arm und die gesamte Figurengruppe wendet sich nach links. Man könnte nun meinen, es handle sich um den selteneren Bildtypus der *Dexiokratusa* (Rechtsträgerin)³⁷. Der Umstand, dass Christus seine linke Hand wie zum Segen erhoben hat, zwischen Daumen und Mittelfinger aber einen kleinen runden Gegenstand hält, liegt zum einen wohl in theologischen Vorstellungen begründet. Darüber hinaus könnte der Grund für die Seitenverkehrtheit in der Übertragung des Bildmotivs mittels einer Schablone liegen. Denn nur dies erklärt die ungewöhnliche Wahl der linken Hand Christi für den bedeutenden Gestus, während seine rechte Hand im Schoß ruht. Dass Maria einen Palmzweig in ihrer freien Hand hält und daher nicht auf den Christusknaben in ihrem Arm weist, ist ebenfalls im aktuellen theologischen Diskurs am Hildesheimer Bischofsitz begründet³⁸. Das Motiv der stehenden Hodegetria

35 Brandt, Evangeliar 56-63.

36 Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Inv. Nr. ABM b.i. 751: Kat. Hildesheim 1993 Bd. 2, 54-56 Nr. II-18 (A. Effenberger). – Brandt, Evangeliar 56 Abb. 1.

37 Hallensleben, Marienbild 170.

38 Brandt, Evangeliar 57.



Abb. 14 Limburg an der Lahn, Domschatz, Staurothek, Innenansicht. – (Foto M. Benecke, Nentershausen/Ww.).



Abb. 15 Trier, St. Matthias, Schatzkammer, Kreuzreliquiar. – (Nach Kat. Köln 1985 Bd. 3, 129 Nr. H 41).

wurde zwar weitgehend übernommen, erfuhr aber durch die technischen Maßgaben des Übertragungsprozesses zum einen und durch die theologischen Vorstellungen zum anderen eine Abänderung.

Weitere Varianten der Wirkung der byzantinischen Kunstwerke sind bei einigen im Westen gefertigten Reliquienbehältnissen zu verzeichnen. Es werden dabei insbesondere formale Merkmale der Byzantinica adaptiert. So löste zu Beginn des 13. Jahrhunderts die berühmte Limburger Staurothek (**Abb. 14**) kurz nach ihrem Eintreffen im Moselgebiet in Werkstätten im näheren Umkreis einen neuartigen Typus bei Kreuzreliquiaren aus, der eindeutig Anregungen von der byzantinischen Staurothek empfangen hat³⁹. Die Form der flachen Kreuzlade mit ihrer Binnenstruktur und Rahmung wurde bei dem Kreuzreliquiar in Trier (**Abb. 15**) übernommen⁴⁰. Das Mettlacher Kreuzreliquiar übernahm ebenfalls die Form und Struktur der flachen Lade mit einglegtem Doppelkreuz, ergänzte diese aber noch um Flügel, sodass die Form der dreiteiligen Triptychen mit in die Kon-

zeption einging⁴¹. Dies ist nun bemerkenswert gegenüber dem vormaligen ca. zwei Jahrhunderte zurückliegenden Usus, die Elfenbeintriptychen aus Byzanz zu demontieren. Die bewusste Aufnahme des Triptychonformats ist bei dem Reliquiar von Stavelot in besonderer Weise zu verzeichnen (**Abb. 16**)⁴². Dort regten kleine Emailtriptychen aus Byzanz die Form des Gehäuses an, in denen sie im Westen zur Schau gestellt werden. Die goldenen Emailklapptafeln enthielten Reliquien und wurden von ihrem Besitzer in schutzbringender Funktion als Anhänger auf der Brust getragen (Enkolpion). Die byzantinischen Triptychen verloren aber im Westen ihre besondere funktionale Eigenschaft, die es ermöglichte, die Reliquie im Mittelfeld durch Öffnen und Verschließen der Flügel in besonderer Weise darzubieten. Diese übertrug man auf das neugeschaffene Behältnis, in dem die Enkolpion wie kleine Trophäen zur Schau gestellt und wohl entsprechend inszeniert wurden. Das neue, große Werk erhielt Form und Funktion der kleinen Pretiosen und wurde mit den gleichen Materialien ausgeführt.

39 Klein, Aspekte 143-149 Abb. 150-152. – Klein, Byzanz 105-112 Abb. 19a-b; 254-266 Abb. 105-106.

40 Trier, St. Matthias, Schatzkammer (Trier, um 1220, 73 cm × 56 cm): Kat. Köln 1985 Bd. 3, 124-129 Nr. H 41 (U. Henze).

41 Mettlach, Kath. Pfarrgemeinde St. Lutwinus (Trier, um 1220, 38 cm × 58 cm): Kat. Köln 1985 Bd. 3 130-132 Nr. H 42 (U. Henze).

42 Klein, Byzanz 206-219 Abb. 91. – Kat. New York 1997, 461-463 Nr. 301 (W. M. Voelkle).



Abb. 16 New York, The Pierpont Morgan Library, sog. Stavelot-Triptychon. – (Nach Kat. New York 1997, 462 Nr. 301).



Abb. 17 Trier, Domschatz, Willibrord-Tragaltar. – (Nach Kat. Hildesheim 1998, 143 Nr. 76).

Die Gestaltung des Tragaltars des heiligen Willibrord in Trier (**Abb. 17**)⁴³ vereint mehrere Formen der Rezeption byzantinischer Kunstwerke: Formal folgt er den byzantinischen Rosettenkästen, wie ein Beispiel aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt zeigt⁴⁴. Es handelt sich um kastenförmige Behältnisse, die mit dünnen Elfenbeinplatten und Leisten aus Bein beschlagen sind. Charakteristisch ist ihre einheitliche Struktur aus ornamentalem Rahmensystem

und modularisierten Relieftafeln. Der eingeschränkte Kanon an Bildthemen geht wohl auf die Funktion dieser verschliessbaren Schatullen zurück. Der Willibrordus-Altar übernahm die modularisierte Struktur der Oberflächen. Die nun in der zeitgenössischen Niellotechnik ausgeführten Ornamente der Rahmenbänder gehen eindeutig auf die namengebenden Rosettenleisten der byzantinischen Kästen zurück. Neben diesen Anleihen an Form und Dekor werden auch materi-

43 Klein, Aspekte 140-142 Abb. 137. – Kat. Trier 1984, 110f. Nr. 40 (F. Ronig mit älterer Lit. – Kat. Utrecht 1995, 84f. Nr. 55 (M. van Vlierden). – Kat. Budapest 2000-2002, 442f. Nr. 21.02.04 (I. Siede). – Kat. Amsterdam 2001, 162 Abb. 193. – Koenen, Forschungen 58f. Abb. 13-14. – Koenen, Kopien 198f. Abb. 7. In den beiden letzten Beiträgen noch mit der Annahme, dass alle dort integrierten Elfenbeintafeln im Westen gearbeitet wurden. – Kat. St. Paul 2009,

66f. Nr. 4.42 (H. Kempkens). – Kat. Paderborn 2013, 292f. Nr. 241 (Ch. Stiegemann).

44 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. Kg 54.219 (Konstantinopel, Anfang 11. Jh., H. 12,5 cm, B. 46 cm, T. 19 cm): Jülich, Elfenbeinarbeiten 54-61 Nr. 6.



Abb. 18 Trier, Domschatz, Elfenbeinrelief mit Hodegetria vom Willibrord Altar. – (Foto U. Koenen).



Abb. 19 Paris, Musée de Cluny, Cl. 1399, Elfenbeinreliefs mit Hodegetria und Heiligen im Einbandrückdeckel. – (Nach Caillet, *Antiquité* 136 Nr. 61).

aliter Byzantinica integriert. Zwei demontierte Triptychen schmücken die Langseiten, die in drei Felder unterteilt sind. Die Mitteltafel nimmt das zentrale Feld der Längsseite ein, und die Flügel sind in die seitlichen Module integriert. Dabei werden die Heiligenbüsten der Flügelinnenseiten unmittelbar in dem einfassenden Rahmenstreifen aus Silbertreiarbeit repetiert. Doch die Mitteltafel mit der stehenden Hodegetria (**Abb. 18**) wurde wohl im Westen nachgearbeitet, möglicherweise als Ersatz für eine beschädigte Tafel. Man orientierte sich anscheinend an einer stehenden Maria Hodegetria der originären Mitteltafel und behielt somit das Bildthema bei. Die herabschwebenden Engel aber, die mit ihren nach unten ausgestreckten und mit einem Tuch verhüllten Händen augenscheinlich etwas in Empfang nehmen wollen, gehen wohl auf die beiden Engel der Mitteltafel des anderen Triptychons mit dem Koimesisrelief zurück. Eins zu eins erfolgte die Übertragung der Engelfiguren, und sie ist wohl im Zuge der Neufertigung des Kastens in Art der Rosettenkästen erfolgt, als die zum Einsatz bestimmten Triptychen bereits in der Werkstatt vorlagen. In diesem Fall können wir wieder einigermaßen konkret den Übertragungsprozess nachvollziehen. Hier liegt eine Nachahmung eines byzantinischen Elfenbeinreliefs vor. Es wurde im Westen eine Elfenbeinschnitzerei im byzantinischen Stil geschaffen. Auch dies ist eine weitere Variante der Auswirkung der Byzantinica auf die kunsthandwerkliche Produktion des Westens, die bisher kaum beachtet und in ihrem Ausmaß noch nicht ausreichend

erfasst wurde. Ein adäquater Vorgang liegt bei einem weiteren Elfenbeinrelief mit der stehenden Hodegetria vor. Die Fertigung dieses Reliefs im Westen, genauer im Rhein-Maas-Gebiet, ist von den Bearbeitern erkannt worden⁴⁵. Auch hier steht der Nacharbeitungsprozess mit der beabsichtigten Integration eines byzantinischen Triptychons in ein westliches Kunstwerk, in einen Buchdeckel, im Zusammenhang. Möglicherweise geht diese Nacharbeitung ebenso auf eine Beschädigung der originären Mitteltafel zurück. In jedem Fall ist sie aber in der Anpassung des byzantinischen Artefakts an die Proportionsverhältnisse des westlichen Kunstwerks begründet. Das Hodegetriarelief sitzt mittig zwischen den Triptychenflügeln im Rückdeckel des Bucheinbandes (**Abb. 19**) und folgt somit der Disposition des originären Triptychons. Die ungefähre Anpassung an ein ausgewogenes Proportionsverhältnis von Rahmen und Elfenbeinschmuck entsprechend den Formaten des Vorderdeckels, der ebenfalls zentral mit einem Elfenbeinrelief geschmückt ist, erforderte die Neuanfertigung eines äußerst schmalen Reliefs für den Mittelteil. Das Funktionieren des Klappmechanismus war mit der Wahl als Buchdeckelschmuck hinfällig, sodass man einen ganz schmalen Reliefstreifen mit einer sehr beengt stehenden Marienfigur einsetzen konnte. Sie sprengt gar den schmalen, einfassenden Rahmen der Tafel. Zusätzlich wurden die Triptychonflügel an ihren Innenkanten beschnitten, denn anders war das intendierte Format dieses zusammengesetzten Ensembles nicht zu erreichen. In diesem Fall erfolgte

45 Koenen, *Rezeption* 323-326. – Caillet, *Antiquité* 134-137 Nr. 61.

eine Nachbildung zwecks Integration und Präsentation der byzantinischen Elfenbeine.

Die Auswahl der Beispiele führte vor Augen, wie vielfältig die Formen der Rezeption byzantinischer Artefakte im Westen waren. Die Palette reicht von der Übernahme einzelner Motive oder Themen in gleichen oder anderen Medien, über die Integration der Byzantinica unter prominenter Zurschaustellung in neukonzipierte westliche Werke, über die Aufnahme formaler oder herstellungstechnischer Eigenschaften ihres fremdartigen Erscheinungsbildes bis hin zur Imitation. Dies erfolgte meistens mit individueller Anpassung an die eigenen Vorstellungen und Normen. Die Aufnahme ist ein Reagieren auf die Besonderheiten der fremden Werke und vollzieht sich in einem sukzessiven und mitunter längeren

Prozess der Auseinandersetzung der Kunsthandwerker und Auftraggeber mit den fremden und bestaunten Pretiosen. Die Aneignungen von Merkmalen aus der byzantinischen Kunstproduktion sind derart vielfältig, dass man sie kaum unter einem Begriff zusammenführen kann. In jedem einzelnen Fall ist der Vorgang der Übernahme zu vergegenwärtigen, um die jeweils individuellen Nuancen der Adaption zu erfassen. Generell darf man vielleicht abschließend resümieren, dass unter dem Oberbegriff der Rezeption die jeweils verschiedenen und auch sukzessiv erfolgenden Vorgänge der anfänglichen Aufnahme, der Anpassung an die eigenen kulturellen Gegebenheiten, der Inspiration – in welchen Facetten auch immer –, und gegebenenfalls der Imitation zusammengeführt werden dürften.

Literatur

- Beuckers/Cramer/Imhof, Ottonen: K. G. Beuckers / J. Cramer / M. Imhof (Hrsg.), Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte (Petersberg 2002).
- Brachwitz, Löwenstoff: P. Brachwitz, Der »Löwenstoff« – Geschichte und Konservierung eines byzantinischen Seidengewebes. In: S. Martius / S. Ruß (Hrsg.), Historische Textilien. Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung. Veröffentlichung des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 6 (Nürnberg 2002) 103-117.
- Brandt, Evangeliiar: M. Brandt (Hrsg.), Das Kostbare Evangeliiar des Heiligen Bernward (München 1993).
- Caillet, Antiquité: J.-P. Caillet, L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny (Paris 1985).
- Cutler, Word: A. Cutler, Word over Image. On the making, uses, and destiny of the Marriage Charter of Otto II and Theophanu. In: C. Hourihane (Hrsg.), Interactions. Artistic interchange between the Eastern and Western worlds in the Medieval period (Princeton NJ 2007) 167-187.
- Cutler/Spieser, Byzanz: A. Cutler / J. M. Spieser, Das mittelalterliche Byzanz 725-1204 (München 1996).
- Euw, Ikonologie: A. von Euw, Ikonologie der Heiratsurkunde der Kaiserin Theophanu. In: A. von Euw / P. Schreiner (Hrsg.), Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin 2 (Köln 1991) 175-191.
- Franz, Egbert-Codex: G. Franz (Hrsg.), Der Egbert Codex. Das Leben Jesu. Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren. Handschrift 24 der Stadtbibliothek Trier (Darmstadt 2005).
- Ganz, Buch-Gewänder: D. Ganz, Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter (Berlin 2015).
- Georgi, Ottonianum: W. Georgi, Ottonianum und Heiratsurkunde 962/972. In: A. von Euw / P. Schreiner (Hrsg.), Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin 2 (Köln 1991) 135-160.
- Grebe, Codex: A. Grebe, Codex Aureus. Das Goldene Evangelienbuch von Echternach (Darmstadt 2007).
- Hallensleben, Marienbild: LCI III (1971) s.v. Maria, Marienbild. II. Das Marienbild der byz.-ostkirchl. Kunst nach dem Bilderstreit, 161-178 (H. Hallensleben).
- Ierusalimskaja, Soieries: A. Ierusalimskaja, Les soieries byzantines à la lumière des influences orientales: Les thèmes importés et leur interprétations dans le monde occidental. Bulletin du Centre International d'Études des Textiles Anciens 80, 2003, 16-25.
- Jülich, Elfenbeinarbeiten: Th. Jülich, Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt (Regensburg 2007).
- Kahsnitz, Byzantinische Kunst: R. Kahsnitz, Byzantinische Kunst in mittelalterlichen Kirchenschätzen: Franken, Schwaben und Altbayern. In: Kat. München 1998-1999, 47-69.
- Koimesis: R. Kahsnitz, Koimesis-dormitio-assumptio. Byzantinisches und Antikes in den Miniaturen der Luithargruppe. In: P. Bjurström (Hrsg.), Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum (Stockholm 1987) 91-122.
- Kat. Amsterdam 2001: H. van Os (Hrsg.), Der Weg zum Himmel: Reliquienverehrung im Mittelalter [Ausstellungskat.] (Regensburg 2001).
- Kat. Bamberg 2012: N. Jung / W. F. Reddig (Hrsg.), Dem Himmel entgegen – 1000 Jahre Kaiserdom Bamberg [Ausstellungskat.] (Petersberg 2012).
- Kat. Berlin 2014: Stiftung Deutsches Historisches Museum Berlin (Hrsg.), Kaiser und Kalifen. Karl der Große und die Mächte am Mittelmeer um 800 [Ausstellungskat.] (Berlin 2014).
- Kat. Budapest 2000-2002: A. Wieczorek / H.-M. Hinz (Hrsg.), Europas Mitte um 1000 [Ausstellungskat.] (Stuttgart 2000).
- Kat. Hildesheim 1993: M. Brandt / A. Eggebrecht (Hrsg.), Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen [Ausstellungskat.] (Hildesheim, Mainz 1993).
- Kat. Hildesheim 1998: M. Brandt / A. Effenberger (Hrsg.), Byzanz – Die Macht der Bilder [Ausstellungskat.] (Hildesheim 1998).

- Kat. Köln 1985: A. Legner (Hrsg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* [Ausstellungskat.] (Köln 1985).
- Kat. Magdeburg 2001: M. Puhle (Hrsg.), *Otto der Große, Magdeburg und Europa* [Ausstellungskat.] (Mainz 2001).
- Kat. München 1998-1999: R. Baumstark (Hrsg.), *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen* [Ausstellungskat.] (München 1998).
- Kat. New York 1997: H. C. Evans / W. D. Wixom (Hrsg.), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261* [Ausstellungskat.] (New York 1997).
- Kat. Paderborn 2006: Ch. Stiegemann / M. Wemhoff (Hrsg.), *Canossa 1077 – Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik* [Ausstellungskat.] (München 2006).
- Kat. Paderborn 2013: Ch. Stiegemann / M. Kroker / W. Walter (Hrsg.), *Credo – Christianisierung Europas im Mittelalter* [Ausstellungskat.] (Petersberg 2013).
- Kat. St. Paul 2009: G. Sitar / M. Kroker (Hrsg.), *Macht des Wortes, Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas* [Ausstellungskat.] (Regensburg 2009).
- Kat. Trier 1984: F. Ronig (Hrsg.), *Schatzkunst Trier. Treveris Sacra 3* [Ausstellungskat.] (Trier 1984).
- Kat. Utrecht 1995: M. van Vlieden (Bearb.), *Willibrord en het begin van Nederland. Clavis kunsthistorische Monografieën* [Ausstellungskat.] (Utrecht 1995).
- Klein, Aspekte: H. Klein, *Aspekte der Byzanz-Rezeption im Abendland*. In: Kat. Hildesheim 1998, 122-153.
- Byzanz: H. Klein, *Byzanz, der Westen und das »wahre« Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland* (Wiesbaden 2004).
- Koenen, Elfenbeinreliefs: U. Koenen, *Vier byzantinische Elfenbeinreliefs in Bayern zu Beginn des 11. Jahrhunderts. Ihre Adaption und Wirkung als konkreter Beitrag zur »Byzantinischen Frage«*. In: F. Kolovou (Hrsg.), *Byzanzrezeption in Europa. Spurensuche über das Mittelalter und die Aufklärung bis in die Gegenwart*, Beitragsband der Byzantinischen und Neugriechischen Philologie der Universität Leipzig. *Byzantinisches Archiv* 24 (Berlin, Boston 2012) 75-86.
- Forschungen: U. Koenen, *Forschungen im Elfenbeinturm? Fragen zur Aktualität traditioneller Denkmodelle am Beispiel spätantiker und mittelalterlicher Elfenbeinkunst*. *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 5, 2007, 35-75.
- Kopien: U. Koenen, *»Kopien« imaginärer Vorbilder und Reproduktionen: Spätantike, karolingische und byzantinische Elfenbeinwerke im forschungsgeschichtlichen Diskurs*. In: G. Bühl / A. Cutler / A. Effenberger (Hrsg.), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs. Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Reihe B: Studien und Perspektiven* 24 (Wiesbaden 2008) 191-204.
- Rezeption: U. Koenen, *Zur Rezeption byzantinischer Kunstwerke im mittelalterlichen Westen*. In: M. Altripp (Hrsg.), *Byzanz in Europa: Europa östliches Erbe. Akten des Kolloquiums 'Byzanz in Europa' vom 11. bis 15. Dezember 2007 in Greifswald*. *Byzantios – Studies in the Byzantine History and Civilization* 2 (Turnhout 2011) 309-328.
- Übertragung: U. Koenen, *Übertragung von Motiven und Technik. Textiles Handwerk des östlichen Mittelmeergebietes*. In: Kat. Berlin 2014, 230-241.
- Kresten, *Correctiunculae*: O. Kresten, *Correctiunculae zu Auslandsschreiben byzantinischer Kaiser des 11. Jahrhunderts*. In: P. Ludwig (Hrsg.), *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag. Aachener Kunstblätter* 60 (Köln 1994) 143-162.
- Lepie/Münchow, *Elfenbeinkunst*: H. Lepie / A. Münchow, *Elfenbeinkunst aus dem Aachener Domschatz* (Petersberg 2006).
- Muthesius, *Diplomacy*: A. Muthesius, *Silken Diplomacy*. In: J. Shepard / S. Franklin (Hrsg.), *Byzantine Diplomacy. Papers from the twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Cambridge, March 1990* (Aldershot 1992) 237-248.
- Role: A. Muthesius, *The Role of Byzantine Silks in the Ottonian Empire*. In: E. Konstantinou (Hrsg.), *Byzanz und das Abendland im 10. und 11. Jahrhundert* (Köln u. a. 1997) 301-317.
- Silk Weaving: A. Muthesius, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200* (Wien 1997).
- Niepold, *Textilien*: T. Niepold, *Die frühmittelalterlichen Textilien aus St. Ursula in Köln. Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirche Köln e. V.* 31, 2016, 53-72.
- Oltrogge/Stauffer, *Divisorum*: D. Oltrogge / A. Stauffer, *Divisorum colorum purpura – Neue Forschungen zur Löwenseide in St. Heribert. Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.* 31, 2016, 23-32.
- Schreiner, *Seide*: P. Schreiner, *Seide in der schönen Literatur der Byzantiner*. In: Th. Schilp / A. Stauffer (Hrsg.), *Seide im früh- und hochmittelalterlichen Frauenstift. Besitz – Bedeutung – Umnutzung. Essener Forschungen zum Frauenstift 11* (Essen 2013) 9-28.
- Schulze, *Purpur*: H. K. Schulze, *Purpur und Gold für die Braut*. In: S. Arndt / A. Hedwig, *Visualisierte Kommunikation im Mittelalter. Legitimation und Repräsentation. Schriften des Hessischen Staatsarchivs Marburg* 23 (Marburg 2010) 136-150.
- Stauffer, *Gewand*: A. Stauffer, *Ein prachtvolles Gewand? – Die Seide aus dem Schrein des heiligen Kunibert. Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.* 31, 2016, 17-22.
- Hüllen: A. Stauffer, *Die kostbaren Hüllen der Heiligen. Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.* 31, 2016, 9-16.
- Seiden: A. Stauffer, *Seiden aus Byzanz im Westen*. In: Th. Schilp / A. Stauffer (Hrsg.), *Seide im früh- und hochmittelalterlichen Frauenstift. Besitz – Bedeutung – Umnutzung. Essener Forschungen zum Frauenstift 11* (Essen 2013) 9-28.
- Textilien: A. Stauffer, *Die mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht. Schriften der Abegg-Stiftung Bern* 8 (Riggisberg 1991).
- Stracke-Sporbeck, *Reliquie*: G. Stracke-Sporbeck, *Et aliorum plurimorum sanctorum reliquie. Textile Ausstattung und Reliquienfassung im Stift St. Gereon. Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.* 31, 2016, 97-112.
- Suckale-Redlefsen, *Handschriften*: G. Suckale-Redlefsen, *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg* (Wiesbaden 2004).
- Wilckens, *Künste*: L. von Wilckens, *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500* (München 1991).
- Seidenstoffe: L. von Wilckens, *Mittelalterliche Seidenstoffe. Bestandskatalog 18 des Kunstgewerbemuseums, Staatliche Museen zu Berlin* (Landshut 1992).
- Wittekind, *Altar*: S. Wittekind, *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo. Pictura et Poesis* 17 (Köln u. a. 2004).

