

# Zur Rezeption westlich-lateinischer Goldschmiedekunst im spätbyzantinischen Kulturraum

In der Regel stehen die Rezeption und der Umgang mit byzantinischer Kunst und ihren Gestaltungsformen im lateinischen Westen im Mittelpunkt kunsthistorischer Untersuchungen – im vorliegenden Beitrag soll hingegen die Rezeption von Goldschmiedearbeiten aus dem lateinischen Westen im byzantinischen Kulturraum in den Fokus der Betrachtung gestellt werden<sup>1</sup>. Dabei sei vorausgeschickt, dass diese Richtung der Rezeption als Phänomen nicht allein auf das Gebiet der Goldschmiedekunst beschränkt bleibt – das Aufgreifen westlich-lateinischer Formen ist in spätbyzantinischer Zeit in verschiedenen Gattungen anzutreffen, so etwa auch in der Architektur. Als besonders markantes Beispiel sei hier die Kirche des Pantanassa-Klosters in Mystras angeführt, die 1428 geweiht wurde<sup>2</sup>: Ihre Apsiden (**Abb. 1**) besitzen eine aufwändige Ziergestaltung aus gestaffelten Bögen sowie geschwungenen, von Kreuzblattformen bekrönten Giebeln – ein Reflex auf spätgotische Wimperge. Die besondere Betonung der drei gestaffelten Apsiden durch einen solchen Dekorreichtum erinnert in Anlage und Struktur zudem an die Apsiden des Domes in Monreale (errichtet 1172-1176). Auch der Turm der Pantanassa-Kirche verrät eindeutig seine Orientierung an westlich-gotischen Turmlösungen, worauf neben der Gesamtstruktur auch Details wie die Spitzbögen und der Dekor aus (z. T. aufgemalten) Drei- und Vierpässen sowie die Nachahmungen von Eckfialen am Helmansatz verweisen. Auch in anderen Gattungen wurden spätgotische Elemente – wenn auch selten – aufgenommen: Aus dem Bereich der Holzschnitzerei sei auf zwei Lesepulte des 15. Jahrhunderts aus dem Athos-Kloster Vatopaidi verwiesen, die raffinierte Kassettenfüllungen mit spätgotischen Maßwerkmotiven aufweisen<sup>3</sup>.

Im Bereich der Bildkünste lassen sich hingegen nur wenige Beispiele für die Übernahme westlicher Motiv- und Gestaltungsformen nachweisen, da bei den Ikonen und Wandmalereien ein fester Darstellungskanon bestand, der als bindend angesehen wurde und daher in den nicht von Lateinern besetzten Territorien bis ins 16. Jahrhundert nur

wenige Abweichungen und Aufnahmen ikonographischer Motive aus dem lateinischen Westen erlaubte: Ein seltenes Beispiel sind die Keramik-Ikonen aus Arta (**Abb. 2**), die einst den keramoplastischen Dekor im Ostgiebel der im späten 13. Jahrhundert errichteten Basileios-Kirche in Arta bildeten<sup>4</sup>. Die in Majolika-Technik gefertigten Ikonen zeigen in Flachrelief eine dreifigurige Kreuzigung bzw. die drei Hierarchen Gregor von Nazianz, Basileios den Großen und Johannes Chrysostomos und besitzen griechische Beischriften. Insbesondere bei der Kreuzigung zeigen sich in Ikonographie und Figurenanlage jedoch Gestaltungsformen, die ihren Ursprung in der italienischen Kunst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts haben, erkennbar etwa an der Haltung Mariens oder bei der Anlage des Lententuches Christi. Auch die Köpfe der drei Hierarchen folgen italienischen Formulierungen. Es wird angenommen, dass die Keramik-Ikonen in Arta, die sich mit wenigen weiteren zu einer Gruppe zusammenschließen, entweder von einem italienischen Kunsthandwerker oder von einem italienisch geschulten byzantinischen Kunsthandwerker angefertigt wurden<sup>5</sup>.

Vor welchem historischen Hintergrund vollzog sich die hier in den Blickpunkt genommene Rezeption westlich-lateinischer Kunstformen? Seit dem 13. Jahrhundert änderten und erweiterten sich die Vermittlungswege westlicher Artefakte in den byzantinischen Kulturraum, denn mit der Eroberung Konstantinopels durch das Kreuzfahrerheer 1204 standen die byzantinische Hauptstadt und in der Folge große Teile des Byzantinischen Reiches, so etwa auch die zweitgrößte Stadt Thessaloniki, unter lateinischer Herrschaft – Thessaloniki konnte 1246, Konstantinopel 1261 zurückerobert werden, während in anderen Bereichen die Kreuzfahrerstaaten fortbestanden. Diese »Lateinerherrschaft« brachte durch die neuen Herrschereliten auch westeuropäische Lebensgewohnheiten und römisch-katholischen Kult in den Kirchen mit sich – für deren Bedarf haben entsprechend auch »westlich-lateinische« Kunsthandwerker gearbeitet. Die Venezianer beherrschten

1 Bisher ist dieser Themenkomplex – abgesehen von Äußerungen zu Einzelstücken – nur von wenigen Autoren in den Blick genommen worden. Zu nennen ist hier vor allem: Durand, *Innovations gothiques*; außerdem Ballian, *Implements*; Bosselmann-Ruickbie, *Goldsmiths' Works and Enamels*. – Generell zum bisher vernachlässigten Blick auf die Rezeption westlicher Formen in der byzantinischen Kunst: Grabar, *L'Asymétrie*.

2 Chatzidakis, *Mistra* 95-107. – Sinos, *Architektoniké tou Katholikou*.

3 Athos, Kloster Vatopaidi, siehe *Kat. Thessaloniki* 1997, 264-265 Nr. 8.1 (N. Nikonanos). Dort werden die Maßwerkmotive erstaunlicherweise nicht als »westlich« benannt und auch nicht weiter thematisiert.

4 Heute in der Archäologischen Sammlung der Paregorëtissa in Arta, Inv.-Nr. 313, 314; siehe *Kat. New York* 2004, 78-79 Nr. 34A, 34B (V. N. Papadopoulou).

5 Ebenda.



Abb. 1 Kirche des Klosters Pantanassa, Mystras (Morea/Peloponnes), geweiht 1428, Ansicht von Osten. – (Foto B. J. Capper).

Kreta, die Ägäis, Euböa und Teile der Peloponnes; die Genuesen besaßen Pera (das heutige Galata) – die Schwesterstadt Konstantinopels am Goldenen Horn –, Chios und zahlreiche Orte in der Levante; Rhodos gehörte seit 1309 dem Johanniterorden, Athen ab 1311 den Katalanen, 1388 abgelöst von den Florentinern; in Zypern bestand von 1191/1192 bis 1489 ein Kreuzfahrerstaat unter der Herrschaft der südfranzösischen Adelsfamilie der Lusignan. Entsprechend waren die verbliebenen bzw. nach 1261 zurückeroberten byzantinischen Herrschaftsgebiete um Konstantinopel, Thessaloniki und der Morea auf der Peloponnes von – zumindest in den herrschenden Oberschichten – westlich geprägten Kulturräumen umgeben, zu deren »fränkischen« Herrschern dann auch mittels Eheschließungen dauerhafte Verbindungen hergestellt wurden. Über diese aufgezeigten, vielfältigen Vermittlungswege konnten leicht Kenntnisse über den Geschmack und über die Gestaltungsformen des westlich geprägten Kunsthandwerks gewonnen werden.

6 Nationalmuseum Damaskus, Inv.-Nr. 29312; siehe Ulbert, Silberschatz 42-50.  
7 Zu Herleitung und Symbolik der daraus gebildeten Vielpässe Ulbert, Silberschatz 45-46.

Jenseits des hier umrissenen byzantinischen Kulturraums im östlichen Mittelmeer besaßen auch die vom Byzantinischen Reich aus christianisierten und somit für die Orthodoxie gewonnenen slawischen Großreiche Serbien und Russland durch ihre geographische Nähe und durch Handelsbeziehungen vielfältige Austauschmöglichkeiten mit dem lateinischen Westen.

Im Folgenden sollen verschiedene Ausprägungen der Aufnahme und Einbindung westlich-lateinischer, also gotischer Gestaltungsformen im spätbyzantinischen Kulturraum vorgestellt werden.

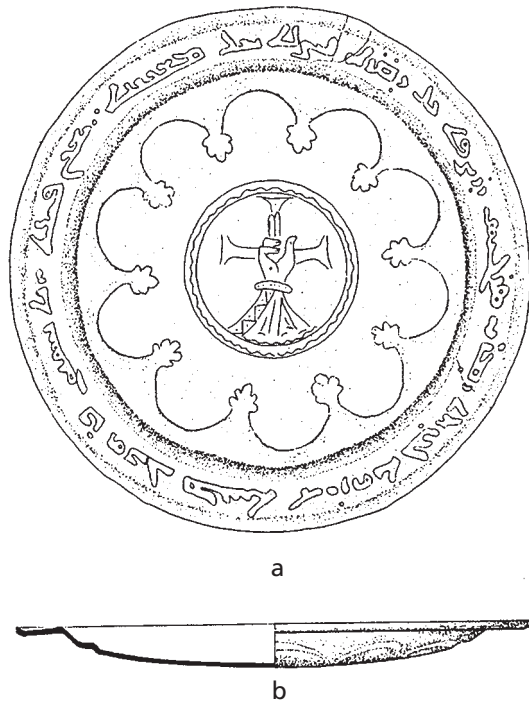
## Westliche Importstücke

Ein westliches Importstück der Kreuzfahrerzeit bildet die Patene aus dem Hortfund von Resafa in Syrien, dem antiken Sergiupolis, der 1982 ausgegraben wurde<sup>6</sup>. Die als flacher Teller von 13 cm Durchmesser angelegte silberne Patene (Abb. 3) zeichnet sich durch den aufwändigen Dekor in Form von zehn gestuften und zusätzlich gravierten, vergoldeten Halbkreisbögen mit verbindenden Blattspitzen sowie dem zentralen, gravierten, teilvergoldeten Zierfeld mit der segnenden Hand Gottes, hinterfangen von einem Kreuz, aus. Während sich das Motiv der als flache Stufe angelegten Kreisbögen grundsätzlich auch auf byzantinischen Patenen findet (erinnert sei nur an den liturgischen Diskos von Halberstadt, s. u.), wobei es dort in der Regel acht und nicht zehn Bögen<sup>7</sup> sind und diese auch einen größeren Durchmesser besitzen, erweist sich das zentrale Motiv der *Dextera Dei* als völlig unbyzantinisch und deutet auf einen Import aus dem Westen, wo das Motiv v. a. auf den Patenen von Grabkelchen in Bischofsgräbern des 11. und 12. Jahrhunderts, aber auch auf nicht als Grabausstattung gedachten Patenen des 13. Jahrhunderts zahlreich überliefert ist<sup>8</sup>. Unter den westeuropäischen Patenen mit Vielpass-

8 Ulbert, Silberschatz 46-47 gibt einen sehr guten Überblick der in Mittel- und Nordeuropa überlieferten Beispiele und verweist auf die grundlegenden Überblücksarbeiten von Elbern, Kelch und Skubiszewski, Bildprogramme.



Abb. 2 Keramik-Ikonen von der Basilios-Kirche in Arta, Ende des 13. Jhs., Archäologische Sammlung der Kirche der Hagia Paregorëtissa Arta. – (Nach Kat. New York 2004 Nr. 34a-b).



**Abb. 3** Patene aus dem Hortfund von Resafa/Sergiopolis (Umzeichnung), 12./Anfang des 13. Jhs., Nationalmuseum Damaskus. – (Nach Ulbert, Silberschatz 43 Abb. 29a-b).

Dekor stellt die um 1360 zu datierende Patene aus Buldern (Abb. 4), heute im Westfälischen Landesmuseum in Münster, mit ihren ebenfalls zehn Halbkreisbögen mit Blattspitzen die engste formale Parallele dar<sup>9</sup>.

Neben der Größe, die nur für die lateinische Messliturgie geeignet war, erweisen auch die ikonographischen und stilistischen Vergleiche die Patene von Resafa als westeuropäisches Importstück, das im Zusammenhang der Kreuzzüge ins heutige Syrien gelangt sein dürfte bzw. – alternativ – dort von einem europäischen Goldschmied für die liturgischen Notwendigkeiten der lateinischen Messliturgie des die Kreuzfahrer begleitenden römisch-katholischen Klerus angefertigt wurde. Später gelangte sie in den Besitz eines Einheimischen, der sie als reine Votivgabe an die Grabeskirche des hl. Sergios in Sergiopolis/Resafa schenkte, worüber die nachträglich eingravierte Inschrift in Altsyrisch Auskunft gibt: »Gestiftet hat diese Patene Hasnōn, der Sohn des verstorbenen Hābēl, der Edessener, der Kirche des Mar Sergios von Resafa. Jeder, der (das) liest, möge für den Stifter beten«<sup>10</sup>. Der genannte



**Abb. 4** Patene aus Buldern, Westfalen, um 1360, LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster. – (Nach Kat. Münster 2012 Nr. 165).

Hasnōn könnte mit einem 1227 verstorbenen Arzt in Edessa zu identifizieren sein, was mit dem stilistischen Befund der Patene, der auf das 12. oder frühe 13. Jahrhundert deutet, überein gehen würde<sup>11</sup>, ebenso wie mit dem *terminus post quem* für die Niederlegung des Hortfundes von frühestens 1243 (Münzfunde, geprägt zwischen 1243 und 1259)<sup>12</sup>.

Ein eindeutiges Importstück aus dem lateinischen Westen stellt ein Reliquiar in Form eines montierten Bergkristall-Gefäßes (Abb. 5) dar, das sich im Schatz des Klosters Vatopaidi auf dem Athos erhalten hat und der Überlieferung nach als Geschenk von Andronikos Palaiologos, Despot von Thessaloniki (reg. 1408-1423), gilt<sup>13</sup>. Sowohl das eigentliche Dekkelgefäß aus mehrseitig geschliffenem Bergkristall als auch die silbervergoldete Fassung sind eindeutig venezianische Arbeiten. Letztere besteht aus dem Achtpassfuß, der einen Ring als Halterung für den Fuß des Kristallgefäßes stützt und von dem wiederum zwei weit ausschwingende, zudem floral verzierte Drachenhenkel ausgehen und sich mit der oberen Fassung des Gefäßes verbinden. Diese ist von einem Blattrand begleitet, der – nun auf dem Kopf stehend – auch als Fassung des Deckels wiederkehrt. Der besondere Akzent liegt auf der Gestaltung des Fußes: Er besitzt eine Zarge aus durchbrochenen Vierpässen, die Passfelder des Fußes sind spitz ausgezogen und vollständig mit freischwebenden Weinranken bedeckt, deren silberne Weinblätter ehemals mit

<sup>9</sup> So bereits Ulbert, Silberschatz 45-46; Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Inv.-Nr. T-5 LM; dazu zuletzt: Kat. Münster 2012, 328 Nr. 165 (H. Kempkens; mit weiterführender Literatur).

<sup>10</sup> Zitiert nach Ulbert, Silberschatz 42.

<sup>11</sup> Die Gravur der *Dextera Dei* spricht für eine Datierung ins 12., frühe 13. Jh., was auch mit den entsprechenden Darstellungen auf den überlieferten Grabpatenen überein geht. Ulbert, Silberschatz 50 erwägt darüber hinaus aufgrund des Umstandes, dass der spätere Besitzer/Stifter Hasnōn aus Edessa stammt, eine mögliche Herkunft von dort und demzufolge eine Entstehung der Patene

vor 1144, dem Untergang des Kreuzfahrerstaates von Edessa. Dies wäre jedoch stilistisch sehr früh. Ulbert zieht aber darüber hinaus auch die genannte Identifizierung mit dem 1227 verstorbenen gleichnamigen Arzt aus Edessa in Betracht, der dann auch auf anderem Wege in den Besitz der Patene gelangt sein könnte, sodass diese auch erst später, zu Ende des 12. oder zu Beginn des 13. Jhs., entstanden sein könnte.

<sup>12</sup> Ulbert, Silberschatz 5.

<sup>13</sup> Athos, Kloster Vatopaidi; siehe Kat. Thessaloniki 1997, 331 Nr. 9.33 (A. Balian). – Durand, *Innovations gothiques* 334-335.



**Abb. 5** Bergkristallreliquiar mit silbervergoldeter Fassung, Venedig, um 1400, Kloster Vatopaidi Athos. – (Nach Kat. Thessaloniki 1997 Nr. 9.33).

transluzidem Email überzogen waren<sup>14</sup>. Die schon deutlich spätgotischen Stilformen und deren charakteristische Ausbildung legen eine Entstehung des Bergkristall-Reliquiars aus dem Kloster Vatopaidi zu Ende des 14. oder zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Venedig nahe.

Aufgrund der Formensprache, insbesondere des virtuellen Umgangs mit gotischen Maßwerkmotiven, kann auch ein Weihrauchfass im Johannes-Kloster auf Patmos (**Abb. 6**) zweifelsfrei als westeuropäisches Importstück angesprochen werden<sup>15</sup>. Das sechseckige Gefäß besitzt einen pyramidalen Fuß mit Zinnenkranz und Krabbenbesatz, die halbkugelige Schale ist sechsseitig beschnitten. Der ebenfalls sechseckige Deckel verfügt über einen reichen, dreifach gestuften architektonischen Aufbau aus durchbrochenen Maßwerkbändern, krabbenbesetzten Bögen und Wimpergen sowie Fialen. Er endet in einer von Blättern umhüllten Kugel. Der hier ablesbare spätgotische Formenapparat spricht für eine Entstehung im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts<sup>16</sup>, die geschlossene Gestaltung von Schale und Fuß sowie der souveräne Umgang mit der Maßwerkarchitektur könnte auf eine Fertigung des Weihrauchfasses im norditalienischen Raum weisen. Die



**Abb. 6** Weihrauchfass, Norditalien (?), 1. Hälfte des 15. Jhs., Johannes-Kloster Patmos. – (Nach Durand, *Innovations gothiques* Abb. 2).

Figurenapplikationen auf der Gefäßwandung scheinen hingegen örtliche byzantinische Hinzufügungen zu sein, um das Weihrauchfass den heimischen Vorstellungen anzupassen.

Ein Kelch aus einer Kirche in Kleinasien (**Abb. 7**), heute im Benaki Museum in Athen<sup>17</sup>, weist ebenfalls unverkennbar westlich-gotische Stilformen in Gestalt und Dekor auf: Etwa eine parabelförmige Kelchkuppa, einen Schaft mit Kielbogen-

14 Anna Ballian verwies in Kat. Thessaloniki 1997, 331 Nr. 9.33 auf ältere Wurzeln der Fassung in der venezianischen Goldschmiedekunst der ersten Hälfte des 14. Jhs. und benannte als Vergleichsstücke die Fassungen zweier byzantinischer Steingefäße im Schatz von San Marco in Venedig, die ebenfalls von Rankenwerk dominiert werden: Venedig, Tesoro di San Marco, Inv.-Nr. 66. 82; Siehe Kat. Köln 1984, 294-307 Nr. 41-42 (jeweils D. Gaborit-Chopin). Ersteres,

ein Kelch, besitzt Henkel aus geflügelten Geparden(?), die möglicherweise als Vorläufer der Drachenhenkel anzusprechen sind.

15 Kominis, Patmos 242 Nr. 2. – Durand, *Innovations gothiques* 335.

16 So bereits Durand, *Innovations gothiques* 335.

17 Athen, Benaki-Museum; Siehe Durand, *Innovations gothiques* 338 (Lit.).



**Abb. 7** Kelch aus einer Kirche in Kleinasien, Ende des 15. Jhs., Benaki Museum Athen. – (© Benaki Museum Athen).



**Abb. 8** Kelch aus den Sammlungen des Moskauer Kreml, Alpenraum, 1. Hälfte des 14. Jhs. und Nowgorod, Anfang 16. Jh., Kreml Museen Moskau. – (Nach Kat. Paris 2010 Nr. 121).

dekor<sup>18</sup>, einen Nodus mit Rotuli aus emaillierten Medaillons, dazu den Sechspassfuß mit zwischengeschalteten Spitzen sowie den Flammendekor unterhalb des Schaftansatzes. Diese benannten Formen sind insbesondere bei Kelchen aus Frankreich und Italien aus der Zeit um 1500 bekannt und weisen auf eine entsprechende stilistische Herkunft des Stücks<sup>19</sup>. Der Kelch trägt jedoch eine griechische Inschrift, welche die Tochter eines Verwalters namens Zacharios nennt und die somit auf eine Verwendung des Kelches in einer orthodoxen Kirche verweisen dürfte. Hier stellt sich nun die Frage, ob es sich um ein im lateinischen Westen gefertigtes Importstück handelt oder um die Arbeit eines westlichen Goldschmiedes, der in den von den Lateinern beherrschten Gebieten (wie Kreta, Rhodos, Zypern) tätig war und bei dem der Kelch erstanden wurde<sup>20</sup>.

18 Ein zweites Schaftstück oberhalb des Nodus, wie es üblicherweise bei gotischen Kelchen anzutreffen ist, scheint heute zu fehlen.

19 So bereits Durand, *Innovations gothiques* 338. Er verweist in Anm. 33 auf zwei Kelche in Solothurn/CH und L'Argentière (Hautes-Alpes/F), jeweils mit weiterführender Literatur.

### »Mischobjekte« – heimische Produktion unter Einbeziehung westlicher Elemente

Ein Kelch aus den Sammlungen des Moskauer Kreml (**Abb. 8**)<sup>21</sup> erweist sich als »Komposition« aus Elementen unterschiedlicher Herkunft: Die Kupa, die mit der üblichen Inschrift mit dem Zitat der Einsetzungsworte Jesu sowie mit emaillierten Medaillons mit der Kreuzigung, einer fünfteiligen Deesis-Gruppe und den anbetenden Aposteln Petrus und Paulus verziert ist, wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts wohl in einer Nowgoroder Werkstatt in traditionellen russisch-byzantinischen Formen gefertigt. Fuß und Schaft erweisen sich hingegen als zweitverwendete westlich-gotische Goldschmiedearbeit. Der Sechspassfuß mit maßwerkdurchbrochener Zarge ist aufwändig mit dreipassigen Email-

20 So bereits Durand, *Innovations gothiques* 338.

21 Moskau, Kreml-Museen, Inv.-Nr. MP-1164; siehe Kat. Paris 2010, 290-291 Nr. 122 (I. A. Bobrovnikskaia / J. Durand).



**Abb. 9** Panagiarion aus der Sakristei der Sophienkathedrale in Nowgorod, Nowgorod, Meister Ivan Arip 1435, Staatliches Museum Nowgorod. – (Nach Kat. Paris 2010 Nr. 122).

plättchen geziert, die mariologische Szenen zeigen; gravierte Felder mit Heiligen unter gotischen Wimpergarkaden leiten zum emaillierten Schaft über, den ein Nodus unterbricht, dessen sechspassige Zapfen Emails mit Maria und Propheten zeigt. Die Stilformen weisen auf eine Entstehung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Alpenraum.

Ein weiteres, markantes Komposit-Objekt stellt das Panagiarion des Meisters Ivan Arip dar (**Abb. 9**), das aus der Sakristei der Sophienkathedrale in Nowgorod stammt und heute ebendort im Staatlichen Museum verwahrt wird<sup>22</sup>.

Die umlaufende kyrillische Inschrift auf dem Deckel nennt das Entstehungsjahr 1435, die Stiftung unter der Herrschaft des Großfürsten Wassili II. Wassiljewitsch dem Blinden (reg. 1425-1462) durch den Erzbischof von Nowgorod Evtimii [Euthymios] II. (amt. 1429-1458) und die Herstellung durch Meister Ivan Arip<sup>23</sup>. Das Panagiarion diente dazu, das der Muttergottes (griech. »Panhagia«, »Allheilige«) geweihte Brot zum Festmahl der hochrangigen Priester zu bringen, wo das in der Rus' seit dem 12. Jahrhundert überlieferte Ritual der »Panha-

gia«, der Elevation des Marienbrotes, stattfand. Auf die Gebete der Brotsegnung bezogen ist auch die Ikonographie des Panagiarion: Auf der Deckplatte ist die Himmelfahrt Mariens in Form eines gegossenen Reliefs dargestellt, im Inneren finden sich als Gravuren Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit in Gestalt der drei Engel sowie eine Maria Orans (Blacherniotissa bzw. Muttergottes vom Zeichen). Das aus zwei Tellern gebildete eigentliche Gefäß wird hier ungewöhnlicherweise von vier atlantenartigen, gegossenen Engelfiguren getragen, die auf schreitenden Löwen knien. Sie fußen auf einem Sockel aus Kupfer, bestehend aus einem Achtpassfuß mit Zarge, die als Stäbchenfries gestaltet ist, einer achteckigen Wandung mit vierteiligen Durchbrüchen sowie einem runden, nicht passgenau aufgesetzten, gegossenen Blattkranz. Während die Darstellungen auf dem Gefäß, die tragenden Engel sowie der Filigrandekor auf deren Nimben und am Rand des Deckels der heimischen russisch-byzantinischen Tradition folgen, weist die ungewöhnliche Sockelzone eindeutig westlich-mitteleuropäische Formen auf, die ihre nächsten Parallelen in der zeitgenössischen deutschen Goldschmiedekunst finden: Der Fuß folgt dabei einem weit verbreiteten spätgotischen Schema, der Blattkranz erweist sich anhand der Ausbildung der alternierenden großen und kleinen Kreuzblätter gar als zu hundertprozentig in westlich-gotischen Formen gearbeitet – daher ist anzunehmen, dass dieses Element entweder direkt aus dem deutschen Kulturraum importiert oder zumindest mit einer importierten Gussform hergestellt wurde.

## Das Aufgreifen westlicher Ornament- und Gestaltungsmotive

Als ein besonders markantes Beispiel für die Adaption westlicher Ornamentformen kann das silbervergoldete Kreuz in der Staurothek des Kardinals Bessarion in Venedig (**Abb. 10-11**) gelten<sup>24</sup>. Diese entstand im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts in Konstantinopel und gelangte 1472 als Schenkung des seit 1439 in Italien ansässigen griechisch-orthodoxen Erzbischofs von Nicäa und lateinischen Kardinals Bessarion (um 1399/1408-1472) nach Venedig. Das Herzstück der Staurothek bildet dabei ein älteres, zwischen 1347 und 1354 entstandenes silbervergoldetes Kreuz (**Abb. 12**), das den Eindruck eines Reliquienkreuzes erweckt, jedoch selbst keine Kreuzreliquien enthält. Es ist vorder- und rückseitig mit einem Flächendekor aus feinen Filigrandraht-Spiralen überzogen, in den – vornehmlich an den Kreuzbalkenenden – Monogramm-Medaillons in »Pseudo-Email« auf Harzbasis eingefügt sind. Auf der Vorderseite des Kreuzes ist zudem ein plastischer Corpus mit einem (später hinzugefügten) edelsteingeschmücktem Nimbus appliziert. Die Flanken des Kreuzes ziert ein

22 Nowgorod, Staatliches Museum, Inv.-Nr. ДРМ / НГМ 1108; siehe Kat. New York 2004, 129-130 Nr. 66 (N. V. Gormina). – Kat. Paris 2010, 290-291 Nr. 122 (N. V. Gormina).

23 Ebenda jeweils vollständige Wiedergabe und Übersetzung der Inschriften.

24 Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv.-Nr. S19; zur Staurothek zuletzt: Klein/Poletto/Schreiner, La Stauroteca di Bessarione. – Kat. Venedig 2018, 200-207 Nr. 7.2 (A. Bosselmann-Ruickbie / H. Kempkens); zur vorliegenden Thematik grundlegend: Bosselmann-Ruickbie, Bessarion Cross.

**Abb. 10** Staurothek des Kardinals Bessarion, Konstantinopel, 3. Viertel 14. Jh., Gesamtansicht mit geöffneter Lade, Gallerie dell'Accademia Venedig. – (Nach Kat. Venedig 2018 Nr. 7.2).



Kreuzbogenfries (Abb. 13), dessen nach oben gerichtete Spitzen abwechselnd in Lilien und Doppelpalmetten enden. Während der Filigrandekor der Kreuzfronten völlig im Kontext der zeitgenössischen spätbyzantinisch-mediterranen Goldschmiedekunst steht, kann der Kreuzbogenfries seine west-

liche Herkunft nicht verleugnen<sup>25</sup>: Er gehört zum klassischen Formenrepertoire der Hochgotik und begegnet sowohl in der Monumentalarchitektur – erinnert sei hier nur an den (in der heutigen Form nach originalem Vorbild erneuerten) Firstkamm des 1322 geweihten Kölner Domchores – als auch

<sup>25</sup> Siehe dazu die Diskussion bei Bosselmann-Ruickbie, Bessarion Cross 187-201 und 202-207.



**Abb. 11** Schiebendeckel der Staurothek des Kardinals Bessarion, Konstantinopel, 3. Viertel 14. Jh., Gallerie dell'Accademia Venedig. – (Nach Kat. Venedig 2018 Nr. 7.2).

in den »Kleinkünsten«, etwa der Buchmalerei und der Goldschmiedekunst, wo er zahlreich als Einfassungselement begegnet, so etwa auch beim Reliquienkreuz von St. Nikolaus in Bad Kreuznach, das um 1330/1340 entstanden sein dürfte<sup>26</sup>.

Der Kreuzbogenfries des Filigrankreuzes findet dabei noch einen bemerkenswerten Reflex im nur wenig jüngeren, silbervergoldeten Ikonenbeschlag des Schiebdeckels der Staurothek (Abb. 11), wo seine Gestaltung am Übergang von oberem Besatzstreifen zur eigentlichen Ikone imitierend aufgegriffen wird.



**Abb. 12** Filigrankreuz aus der Staurothek des Kardinals Bessarion, Konstantinopel, um 1347-1354, Gallerie dell'Accademia Venedig. – (Nach Klein/Poletto/Schreiner 2017 Taf. 8).



**Abb. 13** Filigrankreuz aus der Staurothek des Kardinals Bessarion, Konstantinopel, um 1347-1354, Detail: Flanken des Kreuzes mit Kreuzbogenfries, Gallerie dell'Accademia Venedig. – (Nach Klein/Poletto/Schreiner 2017 Taf. 4b).

<sup>26</sup> Fritz, *Goldschmiedekunst* 200 Nr. 114-115. – Detailabb. in Bosselmann-Ruickbie, *Bessarion Cross* 223 Abb. 21.





**Abb. 14** Kelch des Nowgoroder Erzbischofs Moses, Nowgorod, 1329, Kreml Museen Moskau. – (Nach Kat. Paris 2010 Nr. 110).

Zu erwähnen sind außerdem zwei russische Kelche: Sie besitzen einerseits in byzantinischer Tradition jeweils eine Kupa aus rotem Jaspis bzw. Hartstein, gefasst von Metallspangen, welche eine Verbindung zwischen dem Schaft und dem metallenen Kupperand mit den in kyrillischer Schrift eingravierten Einsetzungsworten Jesu herstellen. Andererseits lassen sie in der Formgebung von Fuß und Schaft deutlich das Aufgreifen westlich-gotischer Gestaltungsmotive erkennen: Der erste (**Abb. 14**), 1329 datiert, entstand im Auftrag des Nowgoroder Erzbischofs Moses (amt. 1324-1330)<sup>27</sup>. Hier folgen insbesondere die Ausbildungen von Fuß und Schaft, deren glatten Flächen unmittelbar ineinander übergehen, und

27 Moskau, Kreml-Museen, Inv.-Nr. ДК-17; siehe Kat. Paris 2010, 276-277 Nr. 110 (I. A. Sterligova).

28 Sergijew Possad, Staatliches Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. 325-IXO; siehe Kat. Paris 2010, 354-355 Nr. 152 (G. P. Tcherkachina).



**Abb. 15** Kelch des Großfürsten Wassili II. Wassiljewitsch für das Dreifaltigkeits-Sergius-Kloster in Sergijew Possad, Moskau, Goldschmied Ivan Fomine 1439, Staatliches Museum Sergijew Possad. – (Nach Kat. Paris 2010 Nr. 152).

der Nodus mit seinen edelsteinverzierten Rotuli »westlichen« Modellen. Besonders deutlich zeigt sich dies zudem bei der durchbrochenen Fußzarge, welche die Arkadendurchbrüche westlich-gotischer Kelche imitiert. Der zweite, rund ein Jahrhundert jüngere Kelch (**Abb. 15**) entstand laut Inschrift 1439 im Auftrag von Großfürst Wassili II. Wassiljewitsch dem Blinden (reg. 1425-1462) als Stiftung für das Dreifaltigkeits-Sergius-Kloster in Sergijew Possad durch den Moskauer Goldschmied Ivan Fomine<sup>28</sup>. Während der feine Filigranrankendekor unterhalb der Inschrift am Kupperand unmittelbar an Hauptwerke der russisch-byzantinischen Goldschmiedekunst wie etwa den Ikonenbeschlag (Thringion/Oklad) der Muttergottes von Wladimir, gestiftet vom Moskauer Patriarchen Photios (amt. 1408-1431) zwischen 1410 und 1431<sup>29</sup>, anzuschließen ist, folgt Ivan Fomine in der Motivik des unmittelbar darunter angrenzenden Kreuzblattfrieses westlich-gotischen Formen. Auch die Formgebung des Schaftes mit melonenförmigem Nodus sowie der Achtpassfuß mit breitem Standring und Stäbchenfries an der Zarge, der sich am Schaftansatz wiederholt, folgt zeitgenössischen gotischen Gestaltungsformen des frühen 15. Jahrhunderts.

29 Moskau, Kreml-Museen, Inv.-Nr. M3-1149; siehe Sterligova, *Byzantine Antiquities* 157-169 Nr. 17 (L. A. Ščenikova / I. A. Sterligova).



**Abb. 16** Katzion, byzantinisch, 2. Hälfte des 13. Jhs., Benaki Museum Athen – (© Benaki Museum Athen).

## Das Aufgreifen westlicher Goldschmiedetechniken

Neben der Integration aus dem westeuropäischen Bereich importierter Goldschmiedewerke in eigene Arbeiten oder zumindest deren Imitation tritt auch die Übernahme typischer westlicher Goldschmiedetechniken. Dies zeigt sich etwa bei einem Katzion (Weihrauchgefäß) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Abb. 16), heute im Benaki Museum in Athen<sup>30</sup>. Sein breiter Griff ist mit Darstellungen der Soldatenheiligen Theodoros und Demetrios verziert, die den konventionellen Darstellungsformen mittelbyzantinischer Zeit folgen. Hier weist jedoch die Herstellung die Rezeption westeuropäischer Techniken auf: Die gravierten Darstellungen der Soldatenheiligen stehen vor einem emaillierten Grund in Grubenschmelztechnik. Die Verwendung von Kupfer als Trägermetall verbindet sie mit zeitgenössischen Emailarbeiten

<sup>30</sup> Athen, Benaki-Museum, Inv.-Nr. 11469; siehe Buckton, *Byzantine Enamel* 47-49. – Durand, *Innovations gothiques* 347-348. – Kat. New York 2004, 128-129 Nr. 65 (A. Ballian). – Kat. Schallaburg 2018, 230 Nr. 192 (A. Drandaki).



**Abb. 17** Liturgischer Diskos des Thomas Preljubović, letztes Drittel des 14. Jhs., Kloster Megisti Lavra Athos. – (Nach Durand, *Innovations gothiques* Abb. 8).



**Abb. 18** Liturgischer Diskos des Thomas Preljubović, letztes Drittel des 14. Jhs., Kloster Vatopaidi Athos. – (Nach Kat. Athen 2013, 151 Abb. 70).

aus Limoges<sup>31</sup>, die damals europaweit exportiert wurden. Daher verwundert es auch nicht, dass über die technischen Gemeinsamkeiten hinaus auch Gestaltungselemente von diesen übernommen werden: So findet sich auf den Limousiner Emailarbeiten seit den 1220er Jahren das Gestaltungsprinzip, die größeren Freiflächen der Emailgründe durch Blattranken

<sup>31</sup> Aus der vielfältigen Literatur sei hier nur auf folgende Publikationen verwiesen: *Les émaux limousins* und Kat. Paris/New York 1995.



**Abb. 19** Kelch des Thomas Preljubović, letztes Drittel des 14. Jhs., Kloster Vatopaidi Athos. – (Nach Kat. Athen 2013, 151 Abb. 70).

zu strukturieren – Jannic Durand verwies unter den zahlreichen erhaltenen Objekten zum Vergleich u. a. auf eine Stifterdarstellung auf einem 1267 datierten Tragaltar, heute im Nationalmuseum in Warschau<sup>32</sup>.

Die Übernahme zweifelsfrei westlicher Goldschmiedetechniken lässt sich für das 14. Jahrhundert beispielhaft



**Abb. 20** Kelch des Papstes Nikolaus IV., Guccio di Mannaia um 1288/1292, Schatz von San Francesco in Assisi – (Nach Callori di Vignale/Santamaria, Calice 16 Abb. 1).

belegen anhand zweier liturgischer Diskoi, die von Thomas Preljubović an die Athos-Klöster Megisti Lavra und Vatopaidi gestiftet wurden. Preljubović (griechisch: Thomas Komnenos Palaiologos) übernahm 1366 als Gouverneur die Verteidigung von Ioannina, der Hauptstadt des serbischen Despotats von Epiros, und regierte dieses bis zu seiner Ermordung 1384. Die beiden Diskoi können somit in die Zeit zwischen 1366 und 1384 datiert werden. In ihrer Grundanlage mit acht Halbkreisbögen folgen beide der traditionellen Form der liturgischen Diskoi aus mittelbyzantinischer Zeit, wie ihn besonders markant der Halberstädter Diskos aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vertritt<sup>33</sup>. Der Bilddekor auf dem Diskos im Kloster Megisti Lavra (**Abb. 17**)<sup>34</sup> ist lediglich graviert und ziseliert und folgt den überlieferten byzantinischen Bildformeln: Die Darstellung des Schmerzensmannes im zentralen Sechspass entspricht dem Ikonentypus »Akra Tapeinosis«, wie ihn u. a. die Ende des 13./Anfang des 14. Jahrhunderts entstandene spätbyzantinische Mosaikikone von Santa Croce in Jerusalem in Rom vertritt<sup>35</sup>. Der zweite Diskos des Thomas Preljubović im Kloster Vatopaidi (**Abb. 18**)<sup>36</sup> zeigt hingegen

32 Durand, *Innovations gothiques* 347-348, dazu Abb. 24.

33 Dazu grundlegend Hecht, Halberstadt.

34 Loverdou-Tsigarida, *Objets précieux*. – Durand, *Innovations gothiques* 339-341, dazu Abb. 8. – Ballian, *Implements* 118-119 (Lit.).

35 Kat. New York 2004, 221-222 Nr. 131 (H. C. Evans). – Kat. London 2008, 260-261 (Abb.) und 437 (Text) Nr. 228.

36 Loverdou-Tsigarida, *Objets précieux*. – Durand, *Innovations gothiques* 339-341, dazu Abb. 7. – Ballian, *Implements* 118-119. – Kat. Athen 2013, 151 (H. Kempkens).



**Abb. 21** Kelch und Patene, Perugia, Cataluccio da Todi, um 1375, Galleria nazionale dell'Umbria Perugia. – (Nach Rossi, Goldschmiedekunst Tafel XV).

emaillierten Bilddekor: Im Zentrum eine Darstellung der Be Weinung (Threnos) und in den Halbkreisen trauende Engel, auch hier jeweils in den traditionellen byzantinischen Bildformeln – gefertigt jedoch in der aus dem Westen über Venedig importierten Technik des transluziden Tiefschnittemails (*émail translucide sur basse-taille*); es wird sogar erwogen, dass die Ausführung möglicherweise in den Händen westlicher, aus Venedig oder Dalmatien geholter Goldschmiede lag<sup>37</sup>. Die Technik des transluziden Tiefschnittemails tritt zuerst in Italien auf, als frühestes heute noch fassbares Zeugnis gilt der Kelch des Papstes Nikolaus IV. (amt. 1288-1292) im Schatz von San Francesco in Assisi (Abb. 20), gefertigt von Guccio di

Mannaia (tätig 1288-1322)<sup>38</sup>. Diese innovative Emailtechnik gelangte über Siena um 1325 nach Venedig<sup>39</sup> und von dort weiter in den östlichen Mittelmeerraum.

Die Emailtechnik wurde – das sei hier besonders betont – in Italien auch zur kostbaren Ausgestaltung von Patenen verwendet, wie das Beispiel der um 1375/1380 entstandenen Patene des Goldschmiedes Cataluccio da Todi (um 1340 bis um 1419) aus San Domenico in Perugia (Abb. 21), heute in der Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia, belegt<sup>40</sup>. Ihre starkfarbigen Emails zeigen im Zentrum eine vielfigurige Kreuzigung, in den Medaillons auf dem Rand weitere Passionsszenen.

37 So Durand, *Innovations gothiques* 341.

38 Dazu grundlegend: Callori di Vignale/Santamaria, *Calice*.

39 Gauthier, *Émaux* 206-226. – Mariani Canova, *Smalto*. – Ballian, *Implements* 119. Vgl. auch Morozzi, *Smalti* und Cioni, *Scultura e smalti*.

40 Dazu u. a. Rossi, *Goldschmiedekunst* 18 und Tafel XV. Zu Cataluccio da Todi: Schepers, da Todi.

## Die Übernahme westlicher Techniken in Kombination mit dem Aufgreifen westlicher Gestaltungsformen

Der zur genannten Patene gehörige Kelch des Cataluccio da Todi (Abb. 21) stellt zudem ein gutes Vergleichsbeispiel für den ebenfalls um 1370/1380 gefertigten Kelch des Thomas Preljubović im Kloster Vatopaidi (Abb. 19) dar<sup>41</sup>. Hier ging der Goldschmied gegenüber den beiden Patenen einen Schritt weiter: Neben der Übernahme und Anwendung westlicher Techniken tritt hier auch ein Aufgreifen westlicher Gestaltungsformen auf. Wie die Gegenüberstellung mit dem Kelch des Cataluccio da Todi zeigt, greift der Kelch des Thomas Preljubović die – in vielen weiteren Beispielen belegte – Grundform eines zeitgenössischen italienischen Kelches der Gotik auf: Ein Sechspassfuß mit zwischengeschalteten Sternspitzen, ein ebenfalls sechseckiger Schaft, darin eingefügt ein gedrückter Kugelnodus mit vortretenden Rotuli, sodann ein separater, dekoriertes Kupa-Korb, in dem eine parabelförmige Kupa ruht. Ihr – bei westlichen Kelchen nicht üblicher – Deckel ist von einem Kranz aufrechtstehender Kreuzlilienblätter eingefasst, wie er bei gotischen Goldschmiedearbeiten häufig anzutreffen ist, so auch bei venezianischen Werken<sup>42</sup>. Hinzu kommt der figürliche Dekor: die vollplastische Figur des thronenden Christus auf der Deckelspitze, als Flachreliefs angelegte halbfigurige Engel-Appliken mit italienischen Zügen unterhalb des Schaftansatzes, außerdem an Fuß, Schaft, Kupa-Korb und Deckel angebrachte transluzide Tiefschnittemails mit Einzelfiguren und szenischen Darstellungen. Diese werden an Fuß und Kupa-Korb eingefasst von Rahmungen aus aufgestifteten Perlen nach venezianischem Muster, wie sie aber auch das ebenfalls von Thomas Preljubović und seiner Frau Maria Angelina Doukaina Palaiologina gestiftete Diptychon (Abb. 22), heute im Schatz der Kathedrale von Cuenca in Spanien, zur Einfassung der zentralen Darstellungen Christi und Mariens zeigt. Dessen Malereien und die zweifellos gleichzeitige, rein byzantinische Fassung aus silbervergoldeten Beschlägen mit Edelsteinbesatz dürften vermutlich zwischen 1382 und 1384 wohl in Konstantinopel, eventuell aber auch in den Meteora-Klöstern entstanden sein<sup>43</sup>.

## Aufgreifen und eigenständige Adaption westlicher Gestaltungsformen

Ein Aufgreifen und eine darüber hinaus gehende eigenständige Adaption westlicher Gestaltungsformen lässt sich hervorragend an einer der bekanntesten Goldschmiedearbeiten

aus palaiologischer Zeit aufzeigen, am Kelch des Manuel Palaiologos Kantakouzenos (Abb. 23)<sup>44</sup>, den dieser dem Vatopaidi-Kloster auf dem Athos gestiftet hat. Manuel war ein Sohn von Kaiser Johannes VI. Kantakouzenos (reg. 1347–1354, gest. 1383) und regierte von 1349 bis 1380 das Despotat von Morea mit Sitz in Mystras.

Die Kupa des Kelches besteht aus poliertem Jaspis, dem ein Schutz vor vergifteten Getränken nachgesagt wurde, so dass angenommen wird, es könnte sich ursprünglich um ein profanes Gefäß gehandelt haben; dieses dürfte italienischen, vielleicht venezianischen Ursprungs sein. Auf der schmalen Montierung des Gefäßrandes sind die Einsetzungsworte gemäß der Liturgie des hl. Basilio wiedergegeben. Auf dem achteckigen Fuß finden sich vier Monogramme, gebildet aus jeweils kreuzförmig angeordneten Buchstaben. Dabei können die Buchstaben  $M \Delta K \Pi$  zu »Manuel Despotēs Kantakouzenos Palaiologos« aufgelöst werden<sup>45</sup>. Die vier übrigen Medaillons enthalten Halbfiguren der vier Hierarchen Athanasios, Basilio, Johannes Chrysostomos und Gregor von Nazianz. Diese folgen ikonographisch den traditionellen byzantinischen Darstellungsmodi. Den Nodus zieren spiralförmige Blattranken sowie Medaillons mit alternierenden Kreuzblattformen und mythologischen Tieren. Nodus und Kupa-Rand verbinden elegant geschwungene Drachen, deren Schwänze ebenfalls in kleinen Drachenköpfen enden.

Wie bereits angedeutet, lässt sich an diesem Stück eine eigenständige byzantinische Adaption westlicher Gestaltungsformen beobachten. So folgt der Grundaufbau westlichem Muster: Achtseitig angelegter Fuß und Schaft mit Nodus, darauf die runde Kupa, deren metallener Rand wie bei gotischen Goldschmiedewerken auf der Außenseite durchbrochen gestaltet ist; auch die Drachenhaken sind westeuropäischen, wohl venezianischen Ursprungs. Dafür spricht der Vergleich mit dem bereits vorgestellten, um 1400 gefertigten venezianischen Bergkristall-Gefäß mit Drachenhaken (Abb. 5), das ebenfalls im Kloster Vatopaidi verwahrt wird (s. o.). Byzantinischen Gestaltungsmodi entsprechen hingegen die kräftigen, fast harten Formen von Fuß, Schaft und Nodus, die Oberflächengestaltung, bei der glatte und reich ornamentierte Bereiche kontrastierend nebeneinander stehen, außerdem – wie bereits angesprochen – das ikonographische Programm mit den vier Hierarchen wie auch die Platzierung der Monogramme des Stifters. All dies macht den Jaspis-Kelch des Klosters Vatopaidi zu einem Hauptwerk der Goldschmiedekunst der Palaiologenzeit.

Anzuschließen ist hier ein weiterer Kelch mit dem seltenen Motiv der Drachenhaken, der jedoch erst etwa 150 Jahre später entstanden ist: der Kelch des Hegumenos Paul in Niko-

41 Loverdou-Tsigarida, Minor Art 279. – Loverdou-Tsigarida, Objets précieux. – Durand, Innovations gothiques 339-340, dazu Abb. 6. – Ballian, Implements 119-120 (Lit.).

42 Durand, Innovations gothiques 340 verweist zum Vergleich auf eng verwandte venezianische Arbeiten wie die Krone im Franziskanerkloster in Trogir (dt. Trau) und diejenige des Simeon-Reliquiars in Zadar, beide in Kroatien.

43 Cuenca, Diözesanmuseum; siehe Bermejo Díez, Reliquien-Diptychon. – Kat. New York 2004, 52-53 Nr. 24c (A. Weyl Carr; Lit.). – Ballian, Implements 120.

44 Athos, Kloster Vatopaidi; siehe Kat. Thessaloniki 1997, 302-303 Nr. 9.14 (K. Loverdou-Tsigarida; Lit.). – Durand, Innovations gothiques 338-339, dazu Abb. 5, 20. – Ballian, Implements 119-120 (Lit.).

45 Vgl. die Monogramme Manuels in der von ihm gestifteten Hagia Sophia in Mystras. Siehe dazu Chatzidakis, Mistra 69-71.



**Abb. 22** Diptychon des Thomas Preljubović und der Maria Angelina Doukaina Palaiologina, Konstantinopel oder Meteora, um 1382/1384, Diözesanmuseum Cuenca/E. – (© Alamy Ltd.).



**Abb. 23** Kelch des Manuel Palaiologos Kantakuzenos, byzantinisch, um 1350/1380, Kloster Vatopaidi Athos. – (Nach Kat. Thessaloniki 1997 Nr. 9.14).

sia (**Abb. 24**)<sup>46</sup>. Dieser wurde laut der umlaufenden Inschrift auf dem Nodus 1506 von dem Hieromonachos (Priestermönch) und Hegoumenos (Abt) Paul einem Kloster des hl. Mamas, wohl demjenigen in Morphou auf Zypern, gestiftet. Der Stifter ist auf einem Medaillon rechts zu Seiten des Klosterpatrons dargestellt, sein Pendant bildet eine Darstellung des ausführenden Goldschmiedes Paschalis, was von einem gewissen Selbstbewusstsein zeugt. Der Kelch besitzt einen steilen Sechspassfuß mit Sternspitzen, der sechseckige Schaft wird von einem mächtigen Kugelnodus unterbrochen, darüber folgt die parabelförmige Kuppel. Zwei zierliche, detailliert durchgearbeitete geschwungene Drachen verbinden diese mit dem Fuß. Dessen Medaillons zeigen neben der bereits erwähnten Dreiergruppe aus Kirchenpatron, Stifter und Goldschmied als weitere Dreiergruppe eine Deesis. In den Rankendekor des Nodus sind zwölf Medaillons mit den Aposteln eingefügt. Die gravierte und ziselierete Kuppelwand zieren vier von Flechtbändern gerahmte Medaillonfelder mit christologischen Darstellungen, die auf die Eucharistie Bezug nehmen: Kreuzabnahme, Auferstehung, den Melismos (Christus als Kind auf dem Opferaltar) sowie das Christkind im Kelch, angebetet von Engeln. Unter dem Kuppelrand verläuft auch hier die bei orthodoxen Kelchen übliche Inschrift mit den Einsetzungsworten Jesu. Die in griechischer Sprache und Schrift verfassten Inschriften weisen eindeutig auf den orthodoxen Kontext des Kelches, ebenso das Bildprogramm. Dieses folgt dabei teilweise jedoch westlichen Darstellungsformeln, so etwa bei der Auferstehung anstelle der im orthodoxen Bereich üblichen Anastasis mit der Höllenfahrt Christi. Auch beim Gesamtaufbau und den Details wie der Gestaltung des Fußes mit den Sternspitzen und der durchbrochenen Zarge sowie dem sechseckigen Schaft folgt der Goldschmied westlichen Mustern. Dennoch scheint es weniger wahrscheinlich, dass der Goldschmied Paschalis ein zugewanderter »Franke« war, sondern eher ein einheimischer Zypriot, dem jedoch die Techniken und Gestaltungsformen der westlich-gotischen Goldschmiedekunst vertraut waren, was sich auch in der Verwendung der Flächenornamente zeigt, die zwar die westlichen Vorbilder erkennen lassen, diese jedoch nicht exakt reproduzieren. Diese hier angenommene Rezeption westlicher Gestaltungsmuster durch einheimische Kunsthandwerker ist im ehemaligen Kreuzfahrerstaat Zypern, seit 1489 unter venezianischer Herrschaft stehend, auch nicht weiter verwunderlich, wo es bis zur osmanischen Eroberung 1571 zu einem regen kulturellen Austausch zwischen der herrschenden lateinischen Oberschicht und der griechischen Urbevölkerung gekommen ist – dies zeigt sich auch in anderen Kunstgattungen jener Zeit wie etwa der Wand- und Ikonenmalerei<sup>47</sup>.



**Abb. 24** Kelch des Hegumenos Paul, Zypern, Goldschmied Paschalis 1506, Byzantinisches Museum Nikosia. – (Nach Kat. Paris 2012 Nr. 175).

Ein weiteres markantes Beispiel für die Adaption westlicher Gestaltungsideen bildet das Aufgreifen des im lateinischen Westen entstandenen Reliquiarstypus der »Redenden Reliquiare«, also der körperteilnachbildenden Reliquienbehälter, wodurch die Unversehrtheit des Heiligenleibes wiederhergestellt und zumeist die darin enthaltene Reliquie in besonderer Weise veranschaulicht werden soll. Die am weitesten verbreiteten Reliquiarformen bilden dabei Büsten- und Armreliquiare<sup>48</sup>. Ihre Adaption in der spätbyzantinischen Goldschmiedekunst soll hier anhand zweier Armreliquiare aus Sis und Genua aufgezeigt werden. Das heute in Antelias im Libanon verwahrte Armreliquiar des hl. Nikolaus (**Abb. 25**) wurde laut Inschrift 1325 (oder 1315?) gestiftet<sup>49</sup>. Es stammt aus

46 Nikosia, Byzantinisches Museum der Stiftung Erzbischof Makarios III., Inv.-Nr. BMIAM.301; siehe Ballian, *Implements* 119. – Kat. Paris 2012, 366-367 Nr. 175 (l. Eliades).

47 Siehe dazu zuletzt die einzelnen Beiträge im Kat. Paris 2012.

48 Immer noch grundlegend dazu: Braun, *Reliquiare* 380-458. – Einen Überblick über byzantinische Armreliquiare gibt Kalavrezou-Maxeiner, *Helping Hands*. –

Siehe zu mittelalterlichen Reliquiarstypen allgemein Beuckers/Kemper, *Typen mittelalterlicher Reliquiare*; zu den Armreliquiaren insbesondere den dortigen Beitrag von Klein, *Apostel-Armreliquiar*.

49 Armenisches Katholikosat des Großen Hauses von Kilikien, Antelias, Libanon; siehe Kat. New York 2004, 136-137 Nr. 72 (A. Ballian; Lit.).



**Abb. 25** Armreliquiar des hl. Nikolaus aus Sis, Kleinarmenien, 1325, Katholikosat der Armenischen Kirche Antelias. – (Nach Kat. New York 2004 Nr. 72).

dem Sophienkloster in Sis, der Hauptstadt des Armenischen Königreichs von Kilikien, genannt Königreich Kleinarmenien. Die unterhalb des Handgelenkes umlaufende armenische Inschrift benennt die Entstehung unter dem Regenten Oschin von Kyrikos (reg. 1320-1329) und die Stiftung durch den Katholikos von Kilikien, Konstantin IV. (amt. 1323-1326), der ein Anhänger Oschins war. Das heute existierende Armreliquiar wurde 1926 aus Fragmenten verschiedener armenischer Reliquiare zusammengesetzt, dennoch ist der Kernbestand aussagekräftig. Auch die Hand mit der Medaillondarstellung des hl. Nikolaus auf dem Handrücken ist authentisch. Zu betonen ist, dass die Hand – wie bei westeuropäischen Armreliquiaren – realistisch gestaltet ist mit einer detaillierten Angabe von Fingernägeln und Hautfalten.

Das zweite Beispiel, das Armreliquiar der hl. Anna, befindet sich im Domschatz zu Genua (**Abb. 26**)<sup>50</sup>. Bis 1810 gehörte es dem Franziskanerkloster Nostra Signora del Monte in Genua. Dorthin gelangte es 1461 aus Pera, der genuesischen Schwesterstadt Konstantinopels am Goldenen Horn, deren Kirchenschätze noch rechtzeitig vor der osmanischen Eroberung in Sicherheit gebracht werden konnten. Das Reliquiar besteht aus der vollplastischen, aber nicht allzu detailliert durchgearbeiteten Hand und dem Arm von ovalem Querschnitt und gleichbleibender Breite. Dieser wird – einen Stoffärmel andeutend – auf der Innenseite von edelsteinbesetzten Schmuckbändern eingefasst und weist einen aufwändigen reliefierten Flächendekor aus einem Rapport von Palmetten, begleitenden Spiralranken und Flechtbandmotiven auf. Die Außenseite hingegen wird fast völlig von einer verglasten Schauöffnung eingenommen, die die Armreliquie der hl. Anna vollständig sichtbar macht. Die Unterseite des Armes ist mit einem Medallion mit sternförmigen Flechtbanddekor verziert und ist zudem gewölbt, sodass das Armreliquiar, anders als seine westlichen Vorbilder, nicht aufgestellt werden kann! Dies zeigt an, dass das Armreliquiar zwar offenbar zum Segnen verwendet wurde, jedoch nicht, wie in der lateinischen Kirche üblich, während des Gottesdienstes gut sichtbar auf den Altar gestellt wurde.

Mit westlichen Armreliquiaren verbindet das Annen-Reliquiar die große Schauöffnung, die hier wie dort vom im 14. Jahrhundert verstärkt aufkommenden Schaubedürfnis der Gläubigen und Pilger zeugt. Die Dekoration hingegen entspricht völlig den Gestaltungsmerkmalen der spätbyzantinischen Goldschmiedekunst, wie ein Vergleich der reliefierten Flächendekore des Ärmels mit dem Ikonenbeschlag (Thringion) einer Ikone der Maria Hodegetria in der Tretjakow-Galerie in Moskau belegt<sup>51</sup>. Dieser wurde Ende des 13./Anfang

<sup>50</sup> Genua, Museo del Tesoro di San Lorenzo; dazu grundlegend Ameri, Reliquiario.

<sup>51</sup> So bereits Ameri, Reliquiario 178. Zur Hodegetria-Ikone: Moskau, Tretjakow-Galerie, Inv.-Nr. 22722, OS 118; siehe Kat. New York 2004, 28-30 Nr. 4 (E. Gladysheva). – Kat. Paris 2010, 347-348 Nr. 146 (E. K. Gousseva).



des 14. Jahrhunderts in Konstantinopel gefertigt. Aufgrund dieses und weiterer Vergleiche kann auch für das Armreliquiar der hl. Anna in Genua eine Entstehung zu Beginn des 14. Jahrhunderts angenommen werden. Gianluca Ameri mutmaßt zudem eine Verbindung zu Johanna von Savoyen (um 1306-1365), seit 1326 als Gemahlin des nachmaligen Kaisers Andronikos III. Palaiologos (reg. 1328-1341) und unter dem Namen Anna Palaiologina byzantinische Kaiserin (1341 bis 1347 Regentin für ihren Sohn Johannes V.). Die Herstellung in einer im »lateinischen« Pera (Galata) ansässigen Goldschmiedewerkstatt, die in westlichen und byzantinischen Formen arbeiten konnte, wie sie Ameri vorschlägt<sup>52</sup>, erscheint hingegen wenig wahrscheinlich in Anbetracht der völlig byzantinischen Ausgestaltung aller Details und der Tatsache, dass das Armreliquiar nicht aufgestellt werden kann – ein Umstand, den ein westlich geschulter Goldschmied zweifellos vermieden hätte.

### Aufgreifen westlicher Gestaltungen bei der Herstellung von Schmuck

Neben sakralen Goldschmiedearbeiten wie liturgischem Gerät und Reliquiaren gehören auch die besonders mobilen und zudem stärker den wechselnden Moden unterworfenen profanen Goldschmiedearbeiten aus dem Bereich des Körperschmucks zu denjenigen Arbeiten der Goldschmiedekunst, bei denen ebenfalls eine deutliche Adaption westlicher Gestaltungsmodelle in byzantinischen Werken zu beobachten ist. Beispielhaft dafür seien hier zwei Fingerringe aus dem Schmuck-Hortfund von Thessaloniki in der Sammlung Stathatos, heute im Nationalmuseum Athen, angeführt, die im 12. oder frühen 13. Jahrhundert entstanden sein dürften<sup>53</sup>. Der eine besitzt eine sechseckige Platte mit leicht eingeschwungenen Seiten, deren Oberfläche einen Dekor aus niellierten Spiralranken und Fächerblättern besitzt. Ringtypus und Details sind dabei auch von französischen Gestaltungsmustern inspiriert. Dasselbe gilt für den zweiten Ring, dessen achteckiger pyramidaler Ringkopf einen niellierten Dekor aufweist, der gotische Dreipässe rezipiert. Die Vermittlung dieser westlichen Schmucktypen und ihrer Gestaltungen dürfte hier über die seit 1204 auf vormals byzantischem Territorium bestehenden Kreuzfahrerstaaten erfolgt sein.

52 Ameri, Reliquiario 191. 196.

53 Athen, Nationalmuseum, Sammlung Stathatos, Inv.-Nr. Στ 474, Στ 470. – Bosselmann-Ruickbie, Byzantinischer Schmuck 317 Nrn. 200 u. 239. – Grundlegend dazu Bosselmann-Ruickbie, A 13<sup>th</sup>-century Jewellery Hoard.

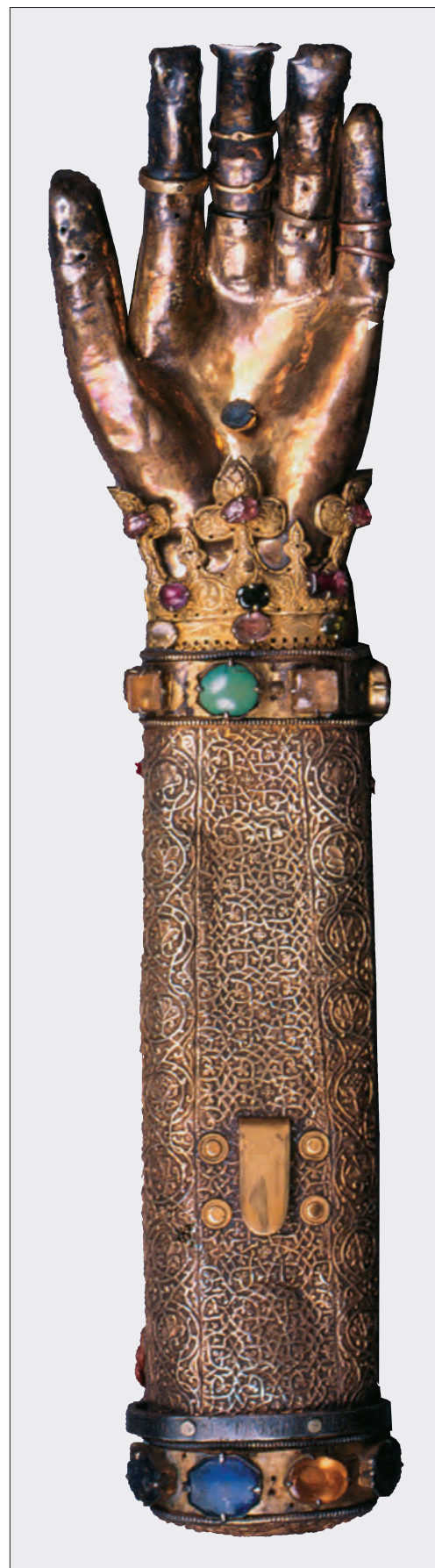
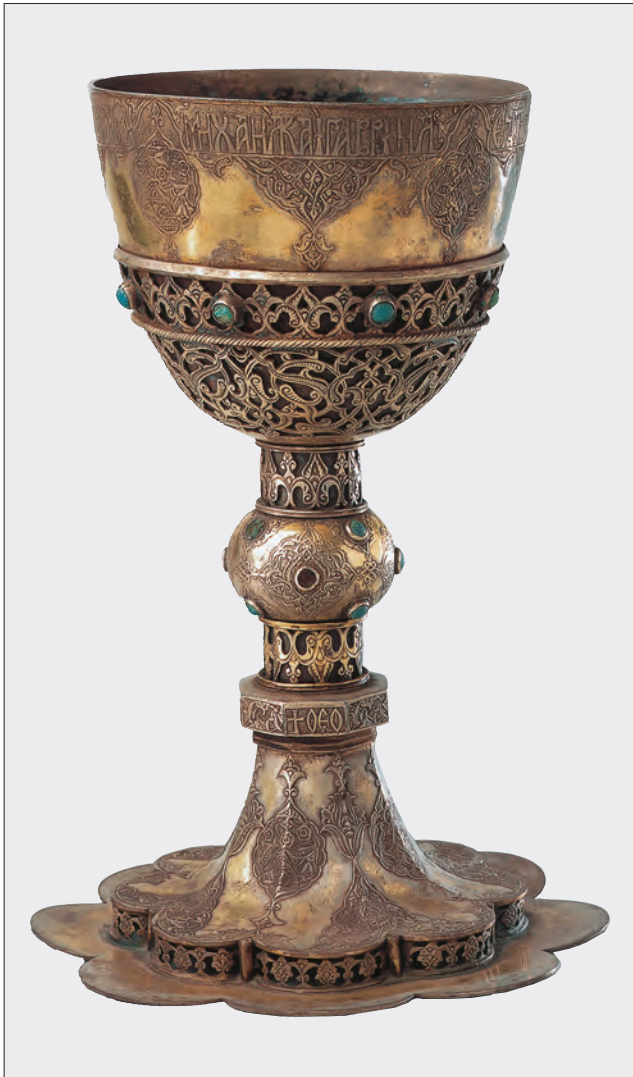


Abb. 26 Armreliquiar der hl. Anna, Konstantinopel, 14. Jh., Domschatz Genua. – (Nach Ameri 2009 Abb. 1).



**Abb. 27** Kelch des Patriarchen Theoleptos II., postbyzantinisch/osmanisch, Goldschmied Rizas um 1580/1590, Kanellopoulos Museum Athen. – (Nach Kat. New York 2004 Nr. 271).

## Ausblick

Ein abschließender Ausblick in die nachfolgende postbyzantinische Zeit führt vor Augen, dass es in dieser Periode, die nicht mehr von einer eigenständigen byzantinischen Staatlichkeit geprägt war, im fortgeführten sakralen Kunstschaffen auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst zu einem Verschmelzen von Gestaltungsformen aus allen drei im östlichen Mittelmeerraum prägenden Hochkulturen kam: der griechisch-byzantinischen, der westlich-lateinischen und der osmanisch-orientalischen. Dies zeigt beispielhaft der Kelch des Patriarchen Theoleptos II. (amt. 1583-1587) aus dem Kloster Saga auf Naxos (**Abb. 27**), der um 1580/1590 von dem Goldschmied Rizas gefertigt wurde<sup>54</sup>: Byzantinisch ist die Verwendung umfangreicher griechischer Inschriften, westlich die Grundform nach gotischem Gestaltungsschema (Achtpassfuß mit breitem Standring und durchbrochener Zarge, Schaft, Nodus, Kupa-Korb, Kupa), osmanisch sind schließlich die feinen ornamentalen Flächengestaltungen, insbesondere Halbpalmetten (sog. Rumi), an Fuß, Nodus und Kupa.

Dieses symbiotische Zusammenführen von Gestaltungselementen unterschiedlicher kultureller Herkunft in einem Werk bildet somit den konsequenten Schlusspunkt einer zu Beginn des 13. Jahrhunderts beginnenden Auseinandersetzung mit westlich-lateinischen Formen in der spätbyzantinischen Goldschmiedekunst, die über den Import lateinischer Goldschmiedewerke und das Aufgreifen von westlichen Techniken zu einer Adaption und Aneignung westlich-gotischer Gestaltungsformen führte, die auch über den Untergang der byzantinischen Teilreiche hinaus fortgeführt wurden.

<sup>54</sup> Athen, Paul and Alexandra Kanellopoulos Museum, Inv.-Nr. 1015; siehe Kat. New York 2004, 446-447 Nr. 271 (A. Ballian).

## Bibliographie

Ameri, Reliquiario: G. Ameri, Nuove considerazioni sul Reliquiario del braccio di sant'Anna nel Tesoro del Duomo di Genova. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 53, 2/3, 2009, 169-196.

Ballian, Implements: A. Ballian, Liturgical Implements. In: Kat. New York 2004, 117-124.

Bermejo Díez, Reliquien-Diptychon: J. Bermejo Díez, Das Reliquien-Diptychon des Despoten von Epiros in der Kathedrale von Cuenca. In: A. Legner (Hrsg.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* 5 (Köln 1980) 13-19.

Beuckers/Kemper, Typen mittelalterlicher Reliquiare: K. G. Beuckers / D. Kemper (Hrsg.), *Typen mittelalterlicher Reliquiare zwischen Innovation und Tradition. Beiträge einer Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am 22. Oktober 2016. Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250*, 2 (Regensburg 2017).

Bosselmann-Ruickbie, A 13<sup>th</sup>-century Jewellery Hoard: A. Bosselmann-Ruickbie, A 13<sup>th</sup>-century Jewellery Hoard from Thessalonica: A Genuine Hoard or an Art Dealer's Compilation? In: C. Entwistle / N. Adams (Hrsg.), *Intelligible Beauty. Recent Research on Byzantine Jewellery*. British Museum Research Publications 178 (London 2010) 219-232.

Bessarion Cross: A. Bosselmann-Ruickbie, The Ornamental Decoration of the Late Byzantine Bessarion Cross: Medieval Cultural Transfer between Byzantium, the West, the Islamic World and Russia. In: Klein/Poletto/Schreiner, *La stauroteca di Bessarione* 183-224.

Byzantinischer Schmuck: A. Bosselmann-Ruickbie, Byzantinischer Schmuck des 9. bis frühen 13. Jahrhunderts. Untersuchungen zum metallenen dekorativen Körperschmuck der mittelbyzantinischen Zeit anhand datierter Funde aus Bulgarien und Griechenland. *Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz* 28 (Wiesbaden 2011).

- Goldsmiths' Works and Enamels: A. Bosselmann-Ruickbie, Contact between Byzantium and the West from the 9<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century and Their Reflections in Goldsmiths' Works and Enamels. In: F. Daim / D. Heher / C. Rapp (Hrsg.), Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen. Studien zur Ausstellung »Byzanz & der Westen. 1000 vergessene Jahre«. BOO 9, 1 (Mainz 2018) 73-104.
- Buckton, Byzantine Enamel: D. Buckton, »All that glisters...«: Byzantine Enamel on Copper. In: M. Basilakē (Hrsg.), Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα (Athēna 1994) 47-49.
- Braun, Reliquiare: J. Braun, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung (Freiburg i. Br. 1940).
- Callori di Vignale/Santamaria, Calice: F. Callori di Vignale / U. Santamaria, Il Calice di Guccio di Mannaia nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi. Storia e restauro (Città del Vaticano 2014).
- Cioni, Scultura e smalti: E. Cioni, Scultura e smalti nell'oreficeria senese dei secoli trecenti e quattrocenti (Firenze 1998).
- Durand, Innovations gothiques: J. Durand, Innovations gothiques dans l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues. DOP 58, 2004, 333-354.
- Elbern, Kelch: V. H. Elbern, Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 17, 1963, 1-76.
- Fritz, Goldschmiedekunst: J. M. Fritz, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa (München 1982).
- Gauthier, Émaux: M.-M. Gauthier, Émaux du Moyen Age occidental (Fribourg 1972).
- Grabar, L'Asymétrie: A. Grabar, L'Asymétrie des relations de Byzance et de l'Occident dans le domaine des arts au Moyen Age. In: I. Hutter (Hrsg.), Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters (Wien 1984) 9-24.
- Hecht, Halberstadt: C. Hecht, Von Byzanz nach Halberstadt. Der byzantinische Diskos des Halberstädter Domschatzes. Kleine Hefte zur Denkmalpflege 4 (Halle 2011).
- Kalavrezou-Maxeiner, Helping Hands: I. Kalavrezou-Maxeiner, Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court. In: H. Maguire (Hrsg.), Byzantine Court Culture from 829 to 1204 (Washington, D.C. 1997) 53-79.
- Kat. Athen 2013: A. Drankdaki / D. Papanikola-Bakirtzi / A. Tourta (Hrsg.), Heaven and Earth. Art from Greek Collections [Ausstellungskat.] (Athens 2013).
- Kat. Köln 1984: H. Hellenkemper / M. Carrieri (Hrsg.), Der Schatz von San Marco in Venedig [Ausstellungskat.] (Mailand 1984).
- Kat. London 2008: R. Cormack / M. Vassilaki (Hrsg.), Byzantium: 330-1453 [Ausstellungskat.] (London 2008).
- Kat. Münster 2012: Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen [Ausstellungskat.] (München 2012).
- Kat. New York 2004: H. C. Evans (Hrsg.), Byzantium. Faith and Power (1261-1557) [Ausstellungskat.] (New Haven CT, London 2004).
- Kat. Paris 2010: J. Durand (Hrsg.), Sainte Russie: l'art russe des origines à Pierre Le Grand [Ausstellungskat.] (Paris 2010).
- 2012: J. Durand / D. Giovannoni (Hrsg.), Chypre entre Byzance et l'Occident, IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle [Ausstellungskat.] (Paris 2012).
- Kat. Paris/New York 1995: E. Taburet-Delahaye / B. Drake Boehm (Hrsg.), L'œuvre de Limoges: émaux limousins du Moyen Âge [Ausstellungskat.] (Paris 1995).
- Kat. Schallaburg 2018: F. Daim / D. Heher (Hrsg.), Byzanz und der Westen – 1000 vergessene Jahre [Ausstellungskat.] (Schallaburg 2018).
- Kat. Thessaloniki 1997: A. A. Karakatsanis (Hrsg.), Treasures of Mount Athos [Ausstellungskat.] (Athos, Thessaloniki 1997).
- Kat. Venedig 2018: C. Kürzeder / C. Roll (Hrsg.), Die letzten Tage von Byzanz. Das Freisinger Lukabild in Venedig [Ausstellungskat.] (München 2018).
- Klein, Apostel-Armreliquiar: H. A. Klein, Das Apostel-Armreliquiar aus dem Welfenschatz in Cleveland und der Typus der Armreliquiare. In: Beuckers/Kemper, Typen mittelalterlicher Reliquiare 23-46.
- Klein/Poletto/Schreiner, La Stauroteca di Bessarione: H. A. Klein / V. Poletto / P. Schreiner (Hrsg.), La Stauroteca di Bessarione fra Constantinopoli e Venezia. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Venezia 2017).
- Kominis, Patmos: A. D. Kominis (Hrsg.), Patmos – Die Schätze des Klosters (Athen 1988).
- Les émaux limousins 1995: Les émaux limousins du Moyen Âge XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, analyse scientifique de 30 chefs-d'œuvre. Laboratoire de recherche des musées de France, Direction des musées de France, Département des Affaires Internationales, Réunion des musées nationaux (Paris 1995).
- Loverdou-Tsigarida, Minor Art: K. Loverdou-Tsigarida, Byzantine Minor Art. In: Kat. Thessaloniki 1997, 279-284.
- Objets précieux: K. Loverdou-Tsigarida, Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa au monastère de Lavra (Mont-Athos). Zograf 26, 1997, 81-86.
- Mariani Canova, Smalto: G. Mariani Canova, Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia Serie 3, 14/2, 1984, 733-755.
- Morozzi, Smalti: L. Morozzi, Oreficerie e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV (Roma 1988).
- Rossi, Goldschmiedekunst: F. Rossi, Italienische Goldschmiedekunst (München 1957).
- Schepers, da Todi: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 17 (1997) 281-282, s. v. Cataluccio da Todi.
- Sinos, Architektonikē tou Katholikou: S. Sinos, Η αρχιτεκτονική του καθολικού της Μονής της Παντάνασσας του Μυστρά. Με μια ενότητα για το γλυπτό διάκοσμο του ναού από τη Γεωργία Μαρίνου (Athēna 2013).
- Skubiszewski, Bildprogramme: P. Skubiszewski, Die Bildprogramme der romanischen Kelche und Patenen. In: A. Effenberger (Hrsg.), Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter. Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Ausstellung »Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage Leningrad«. Schloss Köpenick, 20.-21. März 1979 (Berlin 1982) 198-267.
- Sterligova, Byzantine Antiquities: I. A. Sterligova (Hrsg.), Byzantine Antiquities: Works of Art from the 4<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums (Moscow 2013).
- Ulbert, Silberschatz: T. Ulbert, Der kreuzfahrerzeitliche Silberschatz aus Resafa-Sergiupolis (Mainz 1990).

## Summary / Zusammenfassung

### On the Reception of Latin Goldsmiths' Works in the Late Byzantine Cultural Sphere

The reception of Gothic forms from Central Europe in Late Byzantine art, which has not been studied exhaustively yet, is presented here for the area of goldsmiths' works. Due to the increased presence of Western-Latin culture after the conquest of Constantinople during the Fourth Crusade in 1204 and the emerging Crusader states, more Western artefacts entered territories under Byzantine cultural dominance. They transported information on aesthetics and design of Western arts and crafts in these areas.

Different levels of reception, adaptation and appropriation can be noted: the first and most immediate form of reception are represented by objects imported from the West, which were adopted mostly unchanged for use in the Orthodox liturgy (figs 3-7). A particularly significant group are the »mixed objects«, i. e., objects of domestic production incorporating Western elements. In this case, single elements, such as a Western-style base of a chalice and late Gothic leaf wreaths, were integrated into locally made objects (figs 8-9).

In the next stage, Western ornaments and motifs were adopted in producing local goldsmiths' works, such as Gothic tracery friezes as ornament or the shape of Gothic chalices' bases (figs 10-15).

Beyond this purely formal imitation, however, the adoption of Western goldsmithing techniques can be noted, which reveals a deeper level of cultural exchange, for example, the adoption of the enamel techniques of *émail champlevé* in the style of Limousin enamels and the translucent *émail en basse taille* imported via Venice (figs 16-21). In addition, both of the aforementioned phenomena can be observed in the adoption of Western techniques in combination with the adoption of Western design forms, such as in chalice designs based on Italian types with translucent *émail en basse taille* (fig. 19). Next to them is a group of objects that show an independent adaptation of Western design elements, for example, chalices (figs 23-24) and arm reliquaries (figs 25-26).

In the production of jewellery, Western design elements can also be detected. These secular objects were much more open to changes in fashion. A perspective on the post-Byzantine era reveals a fusion of design elements from all three cultures that characterised this period in the Eastern Mediterranean: Greek-Byzantine, Latin-Gothic and Turkish-Ottoman (fig. 27).

### Zur Rezeption westlich-lateinischer Goldschmiedekunst im spätbyzantinischen Kulturraum

Die in der Forschung bisher immer noch zu wenig thematisierte Rezeption westlich-gotischer Formen in der spätbyzantinischen Kunst wird hier für den Bereich der Goldschmiedekunst vorgestellt. Durch die vermehrte Präsenz westlich-lateinischer Kultur infolge der Eroberung Konstantinopels während des Vierten Kreuzzuges 1204 und den in der Folge entstehenden Kreuzfahrerstaaten kamen verstärkt westliche Artefakte in den byzantinischen Kulturraum, durch die leicht Kenntnisse über den Geschmack und über die Gestaltungsformen des westlich geprägten Kunsthandwerks gewonnen werden konnten.

Dabei zeichnen sich verschiedene Ebenen der Rezeption, der Adaption und Aneignung ab: Die erste und unmittelbare Form der Rezeption stellen westliche Importstücke dar, die zu meist unverändert in den Gebrauch der orthodoxen Liturgie übernommen wurden (Abb. 3-7). Eine besonders signifikante Gruppe bilden die »Mischobjekte«, also Objekte heimischer Produktion unter Einbeziehung westlicher Elemente. Hier werden einzelne Elemente westlicher Produktion wie Kelchfüße und spätgotische Blattkränze in die vor Ort gefertigten Objekte integriert (Abb. 8-9).

In der nächsten Stufe folgt das formale Aufgreifen westlicher Ornament- und Gestaltungsmotive in einheimischen Goldschmiedewerken, so von gotischen Maßwerkfriesen als ornamentales Motiv oder das Kopieren westlich-gotischer Kelchfüße (Abb. 10-15).

Über diese rein formale Imitation hinaus lässt sich jedoch auch ein Aufgreifen westlicher Goldschmiedetechniken nachweisen, was einen tiefergehenden kulturellen Austausch erkennen lässt, so die Übernahme der Emailtechniken des Grubenschmelzes in der Art Limousiner Emails und des über Venedig importierten transluziden Tiefschnittemails (Abb. 16-21). Daneben lassen sich auch beide vorgenannten Phänomene gemeinsam beobachten in der Übernahme westlicher Techniken in Kombination mit dem Aufgreifen westlicher Gestaltungsformen, so etwa bei Kelchen nach italienischem Vorbild mit transluziden Tiefschnittemails (Abb. 19). Daneben steht eine Gruppe von Werken, die eine eigenständige Adaption westlicher Gestaltungsformen erkennen lassen, etwa bei Kelchen (Abb. 23-24) und Armreliquiaren (Abb. 25-26).

Auch bei der Herstellung von Schmuck lässt sich ein Aufgreifen westlicher Gestaltungen beobachten, somit bei stärker der Mode unterworfenen profanen Goldschmiedearbeiten. Ein Ausblick in die postbyzantinische Epoche lässt schließlich zu jener Zeit ein Verschmelzen von Gestaltungsformen aus allen drei im östlichen Mittelmeerraum prägenden Hochkulturen erkennen: der griechisch-byzantinischen, der lateinisch-gotischen und der türkisch-osmanischen Kultur (Abb. 27).