



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Šapka Monomacha. Wie fremde Kulturen die
russische Krönungsinsignie formten.“

verfasst von / submitted by

Cornelia Herzog BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 610

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Interdisziplinäre Osteuropastudien

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Marija Wakounig

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich psychisch und finanziell im Zuge dieses Masterstudiums unterstützt haben. Bei meiner Familie, die immer mit Verständnis auf meine Unsicherheiten reagiert hat und bei meinen Freunden, die in Zeiten starken Zweifels immer an meiner Seite waren.

Vor allem möchte ich mich aber bei meiner lieben Freundin und Mentorin, meinem Familienmitglied und meiner Lehrerin, Renate, bedanken. Ohne dich hätte ich dieses Studium nicht absolvieren können. Danke für sämtliche Tipps, Vor- bzw. Ratschläge, die mich zum Abschluss dieses Masters führten und mich in meinem restlichen Lebensweg unterstützen werden.

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung	4
II. Die Šapka Monomacha als Symbol	6
1. Der Stellenwert der Šapka in der Krönungsgeschichte russischer Zaren.....	7
2. Die Šapka Monomacha zweiter Ordnung.....	9
III. Die historischen Thesen zur Herkunft der Šapka Monomacha	10
1. Die These des normannischen Ursprungs	11
2. Die These des tatarischen Ursprungs	14
3. Die These des byzantinischen Ursprungs.....	18
IV. Das Erscheinungsbild der Šapka Monomacha	21
1. Die Zusammensetzung der Krone	22
1.1 Die Platten und das Zobelfell	22
1.2 Der Aufsatz.....	27
2. Die Beschaffenheit der Krone	30
2.1 Die Herkunft des Kreuzes.....	30
2.2 Die Herkunft der Edelsteine und deren Einfassung.....	33
2.3 Die Beschaffenheit der goldenen Platten.....	36
2.4 Die Entwicklungsstufen der Šapka.....	42
3. Gegenüberstellung	47
3.1 Die Šapka und byzantinischer Kopfschmuck	47
3.2 Die Šapka und tatarischer Kopfschmuck.....	51
4. Die Schmiedetechnik der Šapka	55
4.1 Die Granulation (Zern‘).....	56
4.1.1 Die Granulation der Šapka.....	56
4.1.2 Die Granulation anderer Kulturen und Kunstwerke	58
4.2 Das Filigran	63
4.2.1 Das Filigran der Šapka	63
4.2.2 Das Filigran anderer Kulturen und Kunstwerke	64
5. Die Ornamente	68
5.1 Byzanz	68
5.2 Die Goldene Horde.....	72
5.3 Westeuropa	77
V. Conclusio	88
VI. Bibliografie	97
VII. Abstract	101

I. Einführung

Die vorliegende Masterarbeit wurde verfasst, um die umstrittene Frage nach der Herkunft der Šapka Monomacha (dt. Mütze des Monomach), einer russischen Krönungsinsignie, deren Ursprung überwiegend im 13. bzw. 14. Jh. vermutet wird, zu beantworten. Wie in den folgenden Kapiteln ersichtlich wird, ist stellt eine akkurate Erklärung zur Entwicklung und Abstammung jener Insignie eine gewisse Herausforderung dar. Da die Krone im Mittelalter entstanden ist und etwaiges erforderliches Material zur eindeutigen Bestimmung der Šapka nicht erhalten geblieben ist, werden umfassende historische, kunstgeschichtliche und goldschmiedetechnische Vergleiche herangezogen, um die zeitliche und kulturelle Einordnung der Krone so nachvollziehbar wie möglich darzustellen.

Die zugrundeliegende Forschungsfrage ist: Wie wirkten sich fremde Kulturen auf die Entstehung und Zusammensetzung der Šapka aus? Welche frühen – in der Zeit bis zum 13./14. Jahrhundert n. Chr. bestehenden – Handelsbeziehungen, Eroberungszüge, oder auch gesellschaftlich-religiöse Einflüsse hatten Auswirkungen auf die Gestaltung der, heutzutage als russisch bezeichneten, Krönungsinsignie. Mit Hilfe der neutral formulierten Frage nach „fremden Kulturen“ in der Šapka, soll eine breitere Perspektive auf ihre mögliche Abstammung gewährleistet werden. Auf diese Art wird auch vermieden, dass ein bis zwei potenzielle kulturelle Herkünfte in Erwägung gezogen und somit weitere Kulturen von Beginn an ausgeschlossen werden. Sollten sich dementsprechend Kronen oder andere Wertgegenstände aus Gebieten, die ursprünglich nicht im Fokus liegen, später doch als bedeutend herausstellen, werden diese Gegenstände auch für einen Vergleich mit der Šapka herangezogen.

Als Methode wird die Qualitative Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring verwendet. Die Grundlagen sind zum einen Abbildungen und graphische Rekonstruktionen der Šapka, welche die Interpretationen und Motive auf der Krone, sowie deren goldschmiedetechnischen Eigenheiten einfacher nachvollziehbar machen sollen. Diese Abbildungen werden aus unterschiedlicher Literatur entnommen, wobei die Mehrheit an detaillierten und aussagekräftigen Darstellungen aus dem Werk „Šapka Monomacha“ stammen wird. Diese Monografie ist im Vergleich zu weiteren Grundlagen weitaus umfassender und detaillierter für die Auseinandersetzung mit und Erforschung der, Šapka aufbereitet.¹ Außerdem werden auch Darstellungen weiterer relevanter Wert- und Kunstgegenstände unterschiedlicher kultureller Abstammungen bearbeitet. Hierbei werden vor allem jene Gegenstände mit der Šapka

¹ Natal'ja V. Žilina, Šapka Monomacha. Istoriko-kul'turnoe i tehnologičeskoe issledovanie, Moskva 2001.

verglichen, die aufgrund ihrer schmiedetechnischen Beschaffenheit und/oder Herkunft einen Einfluss auf die Entstehung und Verzierung der Krone haben könnten.

Als Bezeichnung der Insignie wird überwiegend der Begriff „Šapka“ bzw. „Krone“ verwendet, womit stets die Šapka Monomacha erster Ordnung gemeint ist. Die Šapka Monomacha zweiter Ordnung wird im Laufe einer Gegenüberstellung explizit differenziert.²

² Koronacija christianskich monarchov. Istoričeskij i sakramentologičeskij aspekty, <http://st-hum.ru/en/node/438>, 2019 Jänner 5.

II. Die Šapka Monomacha als Symbol

Bevor die Herkunft sowie die Bedeutung der Šapka Monomacha näher betrachtet werden können, soll in diesem Kapitel die grundlegende Funktion und Aufgabe einer Herrscherkrone erläutert werden.

Die Krone in ihren verschiedensten Darstellungsformen gilt als Zeichen der Herrschaft und der Macht. Spricht man jedoch über die Bedeutsamkeit einer königlichen, oder kaiserlichen Kopfbedeckung, so ist nicht nur die physische Existenz zu berücksichtigen, da Kronen als Insignien eine überaus tiefgehende Vorstellung in Menschen hervorrufen. Ernst Kantorowicz weist demzufolge auf den Unterschied zwischen der tatsächlich physisch existenten und der nicht physisch vorhandenen Krone hin, indem er die sichtbare von der unsichtbaren Krone unterscheidet.³ Die sichtbare Krone dient als Veranschaulichung und Repräsentation der königlichen bzw. kaiserlichen Macht, sowie als Kopfschmuck für denjenigen, der diese Macht repräsentieren soll. Die unsichtbare Krone hingegen ist nicht von einem Träger abhängig, vielmehr übersteigt sie den Einfluss des Herrschers als Person und existiert für sich alleine als allumfassendes Herrschaftssymbol: „Diese [unsichtbare] Krone war ewig und stammte entweder direkt von Gott oder vom dynastischen Erbrecht.“⁴

In diesem Zitat verdeutlichen sich mitunter die Schwierigkeit, aber auch die Konflikte, denen man sich während der Erforschung der Herkunft der Šapka Monomacha stellen muss. Lässt man vorerst die physische Gestalt der Monomach Mütze beiseite und bezieht sich ausschließlich auf den unsichtbaren, immateriellen Wertgehalt dieser Krone, erkennt man die Problematik einer nicht klar definierten Herkunft der Mütze. Die Ermittlung der Abstammung einer Krone ist somit nicht nur eine rein interessenbezogene Tätigkeit, sondern in gewissem Maße eine, für das nähere Verständnis geschichtlicher Gegebenheiten, notwendige Erforschung und Erklärung möglicher Einflüsse und vor allem Dominanzen einer Kultur über eine weitere. Gleichermäßen verständlich wird dadurch jedoch auch der Zwiespalt, in welchen man sich als Forscher:in begeben kann, käme das Ergebnis der Forschung auf eine, dem gewünschten und erhofften Ziel, abweichende Conclusio.

Eine weitere zu berücksichtigende Bedeutung von Kronen ist deren Äquivalenz zur göttlichen Macht. Eine Krone war nicht ausschließlich das Symbol von profaner Herrschaft, sondern zugleich auch die Veranschaulichung einer von Gott verliehenen Berechtigung über ein Volk zu regieren. Kirche und Staat bildeten eine Einheit. Die Aufgabe des Herrschers war es zudem

³ Ernst H. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München ²1994, 339.

⁴ Kantorowicz, Körper, 339.

auch die Kirche zu schützen, wobei eine Unterstützung auf Gegenseitigkeit beruhte. Einer beidseitigen Hilfeleistung in der Regierung bzw. Aufrechterhaltung von Autorität lag u. a. auch das Argument zugrunde, Gott als Einheit zu dienen.⁵

Das Tragen bzw. Aufsetzen der Krone erreichte schließlich auch einen höheren Stellenwert als das Besteigen des Throns⁶, und wurde dementsprechend zum unverwechselbaren Symbol von Macht. Die Krönung entsprach somit dem Aufsteigen in einen neuen Status, in diesem Fall dem Erhalt einer Bevollmächtigung zur Regentschaft.⁷

1. Der Stellenwert der Šapka in der Krönungsgeschichte russischer Zaren

Die Relevanz der Šapka Monomach in der Geschichte der Krönungsinsignien ist zweifellos von großer Bedeutung, da sie lange als Herrschaftssymbol und Zeichen der Autorität für die Krönung russischer Monarchen diente.

Während der Entstehungszeitraum der Šapka im 13./14. Jh. zwar angenommen aber nicht nachgewiesen wird, erfolgte die vermeintlich erste Erwähnung der Mütze als zeremonielle Kopfbedeckung im Testament des Großfürsten Ivan Kalita von Moskau und Wladimir, worin von einer goldenen Kappe berichtet wird.⁸

Vergleicht man nun die Šapka mit der Darstellung und den Aufzählungen in Kalitas Testament aus dem Jahre 1336, welches in Vladimir Andreevič Kučkins Artikel „Izdanie zaveščanij moskovskich knjazej XIV v.“ angeführt wird, findet man tatsächlich die Nennung einer goldenen Kappe, die Ivan Kalita seinem Testament zufolge an seine Nachkommen vererbt.⁹ Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch zwei Probleme erkennen, welche die Frage aufwerfen, ob es sich bei der hier genannten Kappe tatsächlich um die Šapka handelt. Kalita vererbt unter Punkt 3 seinem Sohn Semjon „čepi zoloty“, was so viel wie goldenen Kappen bzw. Hauben bedeutet. Wie jedoch sowohl die Pluralform als auch das vorangestellte kyrillische „d“ mit einem sich darauf befindlichen Titlo d̄¹⁰, vermuten lassen, kann es sich nicht nur um eine Krone und somit um die Šapka Monomacha handeln. Das „d“ symbolisiert in Kombination mit dem Titlo nämlich den Zahlenwert „vier“, weshalb die Theorie der

⁵ Vgl. Smysl koronacii, <https://www.proza.ru/2011/02/27/930>, 2019 Jänner 2.

⁶ Vgl. Sergej S. Čebotarev, *Drevnie gosudarstvennye regalia / The Ancient State Regalia*, Moskva 1979, 11.

⁷ Vgl. Koronacija christianskich monarchov. Istoričeskij i sakramentologičeskij aspekty, <http://st-hum.ru/en/node/438>, 2019 Oktober 13.

⁸ Vgl. The Crown of Monomakh. Moscow Kremlin Museums, 2019 Oktober 12.

⁹ Vgl. Vladimir A. Kučkin, *Izdanie zaveščanij moskovskich knjazej XIV v.*, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B0, 2019 Oktober 12, 105.

¹⁰ Vgl. Kyrillische Zahlschrift, https://de.wikipedia.org/wiki/Kyrillische_Zahlschrift, 2019 Oktober 12.

erstmaligen Nennung der Mütze des Monomach in Kalitas Testament nicht verifizierbar ist. Zudem erben auch die jüngeren Brüder von Semjon, Ivan und Andrej, unter den Punkten fünf und sieben wiederum vier goldene Kappen, ein zusätzliches Argument dafür, dass hierbei nicht die Rede von der Krone sein kann.

Von 1547–1682 wurde die Mütze des Monomach als Krönungsinsignie eingesetzt und der erste durch sie gekrönte Zar war Ivan der Schreckliche. In weiterer Folge wurde allen Zaren bis Ivan Alekseevič durch dieselbe Krone ihre Würde verliehen.¹¹

Ab Peter dem Großen wurde die Šapka somit nicht mehr für die eigentliche Krönung des Zaren verwendet, sondern lediglich als Zeichen der Autorität und hoheitlichen Würde während der gesamten Zeremonie auf einem Polster zur Schau gestellt: „The Cap of Monomachus was no longer laid upon the head of the monarch, but carried in the solemn procession.“¹²

Unter Berücksichtigung weiterer Forschungsmeinungen werden Differenzen bezüglich Auffassungen historischer Beweise für die vermeintliche Abstammung der Šapka zunehmend deutlicher. Gusel' Valeeva-Sulejmanova bekräftigt die Wichtigkeit der Šapka Monomacha als Machtsymbol, widerspricht allerdings der Ansicht, dass der letzte, durch die Šapka gekrönte Zar, Ivan Alekseevič wäre. Der letzte durch die Šapka gekrönte Zar war Valeeva-Sulejmanova zufolge Peter der Große: „Eju venčalis' na carstvo vse russkie cari do Petra I vključitel'no.“¹³

Obwohl die Šapka fortan von der Zarenkrone als tatsächliche Krönungsinsignie ersetzt wurde, wird ihre Beschaffenheit nach wie vor erforscht und ihre Abstammung zu erklären versucht, da ihr bereits aufgrund ihres künstlerischen Wertes große Bedeutung in der Krönungsgeschichte Russlands zugeschrieben wird.¹⁴

¹¹ Vgl. The Crown of Monomakh. Moscow Kremlin Museums, 2019 Oktober 12.

¹² Čebotarev, Regalia, 11.

¹³ Gusel' Valeeva-Sulejmanova, Šapka Monomacha – imperskij simvol tatarskogo proischoždenija, in: Zolotoordynskaja civilizacija 2008/1, Kazan' 2008, 22. [Mit ihr wurden alle russische Zaren gekrönt, bis einschließlich Peter I.]

¹⁴ Vgl. Čebotarev, Regalia, 3.

2. Die Šapka Monomacha zweiter Ordnung

Valeeva-Sulejmanovas Überzeugung, dass auch Peter der Große noch mit der Mütze des Monomach gekrönt wurde, lässt sich wie folgt erklären. Die in dieser vorliegenden Masterarbeit untersuchte Šapka Monomacha bezeichnet man auch als „Šapka Monomacha erster Ordnung“. Die Bezeichnung „erster Ordnung“ weist darauf hin, dass es sich um diejenige Šapka handelt, deren Herkunftsbestimmung umfassender Erforschung bedarf und im 13./14. Jahrhundert angenommen wird.¹⁵ Die Šapka erster Ordnung ist es auch, mit der alle Zaren ab Ivan dem Schrecklichen bis einschließlich Ivan Alekseevič V. gekrönt wurden.

Grund für die Notwendigkeit einer zweiten Krone war die im Jahre 1682 abgehaltene Doppelkrönung von Peter I. und Ivan Alekseevič.¹⁶ Eine zum Verständnis essenzielle Information ist die Tatsache, dass Ivan Alekseevič und Peter I. Halbbrüder waren. Da dem älteren Bruder die wertvollere Krone zustand, wurde für Peter ein Duplikat der Šapka unter dem gleichen Namen wie das Original angefertigt: „25 ijunja 1682 goda sostojalas' inauguracija dvuch brat'ev-sopravitelej Ivana Alekseeviča i Petra Alekseeviča. Dlja [...] Petra Alekseeviča sdelana po obrazcu šapki Monomacha tak nasyvaemaja šapka Monomacha 'vtorogo narjada'“. ¹⁷



Wie die links dargestellte Abb. 1 deutlich veranschaulicht, wurden auf die detaillierten kunsthandwerklichen Verzierungen verzichtet. Dies erkennt man an der glatten Oberfläche, die nicht wie jene der Šapka erster Ordnung mit Filigranarbeit überzogen wurde.

Greift man nun auf Valeeva-Sulejmanovas Behauptung zurück, dass auch Peter I. mit der Šapka Monomacha gekrönt wurde, wird der Wahrheitsgehalt dieser Aussage

¹⁸ Abb. 1 nachvollziehbar, da es sich tatsächlich um die Mütze des Monomach handelte, allerdings nur um die Nachbildung, also die Šapka zweiter Ordnung.

¹⁵ Šapka Monomach vtorogo narjada,

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%BA%D0%B0_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%B0_%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%8F%D0%B4%D0%B0, 2019 Oktober 13.

¹⁶ Vgl. Koronacija christianskich monarchov. Istoričeskij i sakramentologičeskij aspekty, <http://st-hum.ru/en/node/438>, 2019 Oktober 13.

¹⁷ Ebd. [Am 25. Juni 1682 fand eine Einweihung der Bruder-Co-Machthaber Ivan und Peter statt. Für Peter wurde nach dem Abbild der Šapka Monomacha die sogenannte Šapka Monomacha 'zweiter Ordnung' angefertigt.]

¹⁸ Šapka Monomach vtorogo narjada, 2019 Oktober 13.

III. Die historischen Thesen zur Herkunft der Šapka Monomacha

Die Herkunft der Šapka Monomacha ist, wie zuvor erwähnt, nicht eindeutig erkennbar. Die Tatsache, dass ihr Entstehungsjahr ebenso unbekannt und umstritten ist, erschwert eine konkrete Zuordnung zu einer bestimmten Kultur noch zusätzlich: „The crown is dated by the XIIIth-XIVth centuries. [...] Up till now there is no common idea of where it had been executed. [...] The most probable places of execution are Byzantium and the Middle Asia.“¹⁹ Neben den am häufigsten vertretenen Meinungen eines tatarischen oder byzantinischen Ursprungs der Monomach Mütze, gibt es auch weitere Auffassungen bezüglich ihrer tatsächlichen Herkunft, wie etwa Sergej Čebotarev in seinem Beitrag ausführte: „There is no consensus of opinion among scholars concerning the origin of the Cap of Monomachus. Some think that it was manufactured in Byzantium, others ascribe it to Arab or Arab-Egyptian art, yet others are of the opinion that it is of Central Asian (Bukhara) workmanship.“²⁰ Trotz im höchsten Maße umstrittener Auffassungen bezüglich ihrer Herkunft, scheinen die meisten wissenschaftlichen Forschungsarbeiten über die Mütze des Monomach letzten Endes immer wieder auf den tatarischen bzw. byzantinischen Ursprung zurückzukommen. Natal'ja Žilina verdeutlicht in ihrer Monographie schon zu Beginn des ersten Kapitels die Zerrissenheit in der Forschung: „V pervoj polovine 60-ch godov XIX v. gospodstvovalo mnenie o vizantijskoj prinadležnosti regalii, razvivaemoe A.F. Malinovskim, A.F. Vel'tmanom, I.M. Snegirevym.“²¹ Nur zwei Sätze weiter führt sie Wilhelm Regels Meinung an, dass der potentielle Einfluss der Goldenen Horde auf die Šapka vermehrt in den Fokus rückte und man der Krone tatarischen Ursprung zusprechen könnte, da die Tataren zur Zeit ihres Einfalls das stärkste asiatische Imperium bezüglich ökonomischer und kultureller Auswirkungen auf den ostslavischen Raum bildeten.²² Zusätzlich zur tatarischen und byzantinischen Hypothese, soll in der vorliegenden Arbeit noch eine weitere potenzielle Abstammung der Šapka erörtert werden: die normannische. Bereits die älteste noch erhaltene ostslavische Chronik, bekannt als Nestor-Chronik, berichtet von der Reise der Waräger in die Kiever Rus'.²³ Aus diesem Grund wird auch auf deren Handelsreise und den dadurch entstehenden Bezug zur ostslavischen Bevölkerung und Kultur Rücksicht genommen, um so eine Verbindung zur Šapka herstellen, oder ausschließen zu können.

¹⁹ The Crown of Monomakh. Moscow Kremlin Museums, 2019 Jänner 3.

²⁰ Čebotarev, Regalia, 3.

²¹ Žilina, Šapka, 5. [In der ersten Hälfte der 60er des XIX. Jahrhunderts dominierte die Meinung über eine byzantinische Zugehörigkeit der Insignie, entwickelt von A.F. Malinovskim, A.F. Vel'tmanom, I.M. Snegirevym.]

²² Žilina, Šapka, 5.

²³ Dmytro Čyževs'kyj (Hg.), Die Nestor-Chronik, Slavistische Studienbücher 6, Wiesbaden 1969, 19.

1. Die These des normannischen Ursprungs

Der frühe Kontakt zwischen Warägern und Ostslaven wird erstmals in der Nestor-Chronik (russ. *Povest' vremennych let*, dt. Erzählung der vergangenen Jahre) angeführt.²⁴ Diese ostslavische Chronik ist eine der bedeutendsten schriftlichen Quellen für die Überlieferung geschichtlicher Ereignisse in der, und rund um die, Kiever Rus'. Die für die vorliegende Masterarbeit wichtigsten Inhalte der Nestor-Chronik sind vor allem die Berichte von Beziehungen und Kontakten der frühen Ostslaven zu den Warägern. Vor allem Krieger und Räuber des skandinavischen Raumes ab dem 8. Jh. n. Chr. galten hier als Waräger.²⁵ Die Bezeichnung *Waräger* wurde hauptsächlich im heutigen osteuropäischen Raum verwendet, während Wikinger bzw. Normannen als gängiger Name desselben Volkes im Westen galt.²⁶ Hier wird jedoch keine Unterscheidung der Begriffe vorgenommen.

Insbesondere der Eintrag unter dem Jahr 862 sorgte bereits für Meinungsverschiedenheiten bezüglich des tatsächlichen geschichtlichen Ablaufes der normannischen Ankunft im frühen Kiever Reich.²⁷ Die Aufzeichnung in der Chronik berichtet demnach von einem Bittschreiben der im ostslavischen Raum ansässigen Völkergruppen an die Waräger. Letztere mögen über ihr Reich und die Bevölkerung, aufgrund fehlender Ordnung, herrschen: „*Rěša Rusi Čjud', [i] Slověni, i Kriviči [i] Vsi: «zemlja naša velika i obilna, a narjada v nej nět'; da i poiděte knjažit' i voloděti nami»*“.²⁸ In weiterer Folge erzählt die Chronik von drei Brüdern, die sich auf den Weg machten, um dieser Bitte Folge zu leisten. Von diesen Brüdern siedelte sich der erste namens Rjurik in Novgorod an, der zweite Bruder genannt Sineus herrschte in Beloozero, und der dritte namens Truvor ließ sich in Izborsk nieder.²⁹ Rjurik, der älteste von ihnen, habe in späterer Folge die Kiever Rus' gegründet und als Namensgeber für die dort herrschende Dynastie der Rjurikiden gegolten.³⁰

Dieser Abschnitt, sowie die Namensherkunft „Russland bzw. Russen“ von Rus', wurden als deutliche Hinweise für einen beträchtlichen Einfluss der Normannen auf die Begründung des späteren russischen Reiches gewertet: „Der Name Russen und Rußland geht zurück auf den Begriff Rus', mit dem am Ende des ersten Jahrtausends ursprünglich die normannischen Waräger bezeichnet wurden, die einen wichtigen Anstoß zur ersten ostslavischen Staatsbildung

²⁴ Dmytro Čyževs'kyj (Hg.), *Die Nestor-Chronik*, Slavistische Studienbücher 6, Wiesbaden 1969, 1.

²⁵ Ellis Davidson, *The Viking Road to Byzantium*, London 1976, 11.

²⁶ Torsten Capella, *Die Wikinger. Kultur- und Kunstgeschichte in Grundzügen*, Darmstadt 1988, 2.

²⁷ Vgl. Čyževs'kyj, *Nestor-Chronik*, 19.

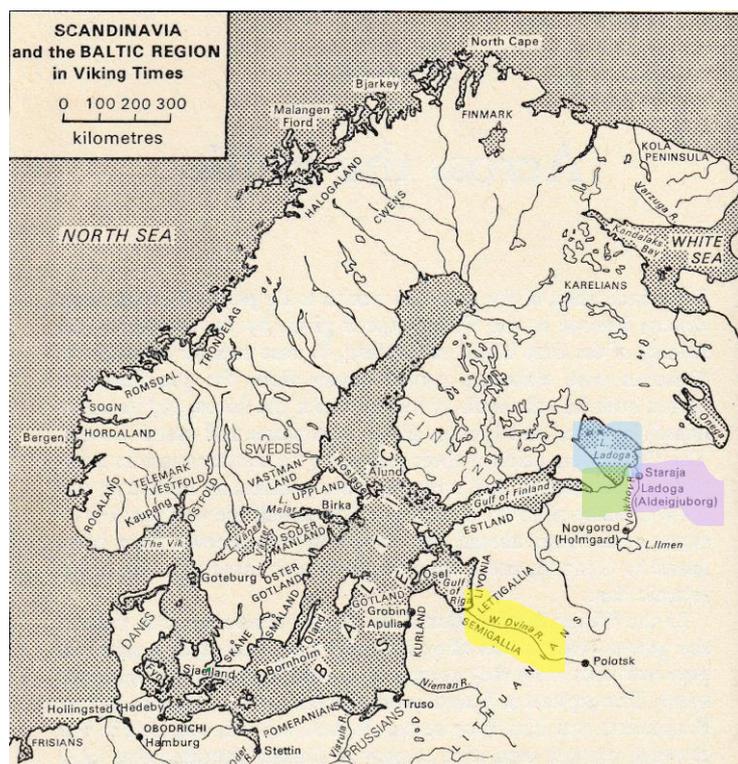
²⁸ Ebda. [So beschlossen die Rus', die Čuden, die Slovenen und Krivičen und alle: unser Land ist groß und reichlich, aber Ordnung ist darin nicht; also kommt um über uns zu herrschen und uns zu führen.]

²⁹ Ebda.

³⁰ Günter Stökl, *Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1997, 35.

gaben.“³¹ Der Ausdruck Rus' wurde von dem finnischen Wort für „Schweden“ abgeleitet und lautete „Rotsi bzw. Ruotsi“, ein überlieferter Begriff der wie angenommen „Ruderer“, oder „Seemann“ bedeutet.³²

Im Mittelalter sind die Waräger einerseits bekannt für ihre Expansionen, im Zuge derer sie mit benachbarten Nationen Handel betreiben, andererseits jedoch auch für ihre Raubzüge und Plünderungen. Die engsten und ursprünglichsten Kontakte pflegen sie zum baltischen Raum, wobei der Fokus ihrer Handelsbeziehungen hauptsächlich auf dem Verkauf von Fellen liegt.³³ Die bereits bestehenden Abkommen regen die Waräger zur Ausdehnung ihrer Gebiete an, wodurch sie sich in Richtung Osten ausbreiten. Der Grund hierfür ist der leicht erreichbare Zugang zum nordrussischen Gebiet über die Seeroute. Die zwei wichtigsten Wege für dieses Vorhaben sind die Flüsse Zapadnaja Dvina (dt. westliche Dvina, gelb), worunter die durch das heutige Lettland fließende Düna verstanden wird, sowie die Neva (grün). Letztere ermöglicht die Überfahrt zum Ladoga See (blau), auf dessen südlicher Seite sich der Ort Staraja Ladoga (lila) befindet, wie folgender Abb. 2 zu entnehmen ist.³⁴



³⁵ Abb. 2

³¹ Andreas Kappeler, Russische Geschichte, München ⁷2016, 13.

³² Vgl. Davidson, Road, 59.

³³ Vgl. Ebda., 11.

³⁴ Vgl. Ebda., 45.

³⁵ Ebda., 18.

Staraja Ladoga, unter den Warägern bekannt als Aldeigjuborg, wird als bedeutender Ort für den Nachweis von skandinavischer Besiedlung betrachtet, da es als frühes Handelszentrum in Frage kommt: „Clearly Staraja Ladoga, known as Aldeigjuborg to the Norsemen, was a place of considerable importance. [...] It was probably a Scandinavian trading centre long before Novgorod, where the Swedish Rurik mentioned in the *Primary Chronicle* is said to have settled [...]“³⁶ Durch archäologische Ausgrabungen, deren Funde Hinweise auf ein alternatives Bild der Waräger als Kaufleute und Siedler darstellen, versuchte man ihre Lebensweise genauer zu hinterfragen und zu erforschen.³⁷ Schwedische Ansiedlungen sollen in Staraja Ladoga schon im 9. Jh. begonnen haben, und der über die Flüsse führende Handelsweg nach Byzanz noch vor dem 9. Jh. benützt worden sein.³⁸ Zu dieser Zeit nimmt man bereits Finno-Ugrische Stämme in Staraja Ladoga an, deren Landsitz entweder von den Warägern übernommen oder im Sinne einer friedlichen Koexistenz von beiden Bevölkerungsgruppen bewohnt wurden. Laut Erich Donnert ist erstere Variante jedoch die wahrscheinlichere.³⁹ Als aussagekräftigster Hinweis auf skandinavische Besiedelung werden die entdeckten Grundrisse quadratischer Blockhäuser aufgefasst, die als Niederlassungen der Waräger gedient haben sollen.⁴⁰ Diese Siedlung bestand aus eben genannten Häusern mit angrenzenden Nebengebäuden zur Unterbringung von Vieh, sowie zusätzlich aus Werkstätten und Schmieden.

Die entscheidende Frage ist nun, welche Kunstwerke von den Warägern angefertigt wurden, ob sich die Techniken und Feinheiten ihres Handwerkes mit denen auf der Šapka Monomacha decken, bzw. ähnliche Formen und Motive auf den normannischen Schmiedekünsten erkennbar sind. Die kunsthandwerklichen Ausarbeitungen und Vergleiche werden, stützend auf die historischen Thesen, in dem Kapitel IV detailliert dargestellt, weshalb zur Abrundung der Frage nach der normannischen Abstammung der Šapka noch etwaige Gegenargumente angeführt werden.

Davidson führt als Ergänzung zur Siedlungsbeschreibung auch einen Fund an, der aus dem 9. Jh. stammen und als Beweis für die Anwesenheit der Normannen dienen sollte: „One significant piece of evidence for the presence of Scandinavians is a piece of wood with a long runic inscription, which is a verse in elaborate skaldic style, referring to mythological beings.“⁴¹

³⁶ Vgl. Davidson, Road, 45.

³⁷ Vgl. Ebda., 11.

³⁸ Vgl. Ebda., 46; Erich Donnert, *Das altostslawische Großreich Kiev. Gesellschaft, Staat, Kultur, Kunst und Literatur vom 9. Jahrhundert bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2012, 15.

³⁹ Vgl. Donnert, *Großreich*, 15.

⁴⁰ Vgl. Davidson, Road, 46.

⁴¹ Ebda., 46.

Skaldische Dichtungen bezeichnen altnordische Überlieferungen, die ausschließlich gegenwärtige, also alltägliche Erzählungen beinhalten. Diese Runen sollen nun auf eine Niederlassung der Waräger hinweisen, ein Argument, welches ohne weitere Beweise schwer zu verteidigen ist, da ein einzelner Fund kein ausreichender Nachweis für die Sesshaftigkeit eines Volkes ist.⁴² Die Besiedelung ist außerdem keine Voraussetzung für normannische schmiedetechnische, oder ornamentale Einflüsse auf die Šapka.

2. Die These des tatarischen Ursprungs

Die zweite Theorie zur Herkunft der Šapka Monomacha beschäftigt sich mit der Abstammung von Kulturen der aus dem Osten kommenden Steppenvölkern, insbesondere der Tataren.

Nach heutigen historischen Erkenntnissen werden u. a. mongolische Stämme aus dem asiatischen Raum als Tataren bezeichnet. Diese schlossen sich 1206 zu einer Macht zusammen und gründeten somit das mongolische Reich. Unter dem Anführer Temučin, heute bekannt als Čingiz-Chan⁴³, festigte sich die Gemeinschaft der Tataren, wodurch Expansionen folgten, die einen schwerwiegenden Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kiever Rus' beitrugen.⁴⁴

1223 besiegte das tatarisch-mongolische Heer erstmalig Fürsten der Kiever Rus'. Von 1237–1240 gelang es der aufstrebenden östlichen Macht, bekannt als Goldene Horde, in die Rus' einzudringen und sie zu unterwerfen: „Während die westlichen und südlichen Fürstentümer in der Folge an Litauen und Polen fielen, blieb die nördliche und östliche Rus' für über zwei Jahrhunderte unter mongolisch-tatarischer Oberherrschaft.“⁴⁵

Die folgende Abbildung soll als Hilfestellung für die Nachvollziehbarkeit der tatarischen Ausbreitung dienen. Nicht alle Details sind für ein grundlegendes Verständnis zur Expansion der Goldenen Horde von Bedeutung, weshalb lediglich auf die notwendigen Informationen eingegangen wird.

Die fett eingezeichnete grüne Linie ist die Grenze der Fürstentümer der Rus' bis 1237, während die ockergelb ausgefüllte Fläche das ungefähre Territorium der Goldenen Horde von der zweiten Hälfte des 13. Jh.s bis in die erste Hälfte des 14. Jh.s repräsentiert. Wie die braunen Pfeile, aus dem Terrain des tatarischen Heeres ausgehend, andeuten, drang das nomadische Reitervolk schließlich in den hellgrün dargestellten Bereich der ostslavischen Fürstentümer ein.

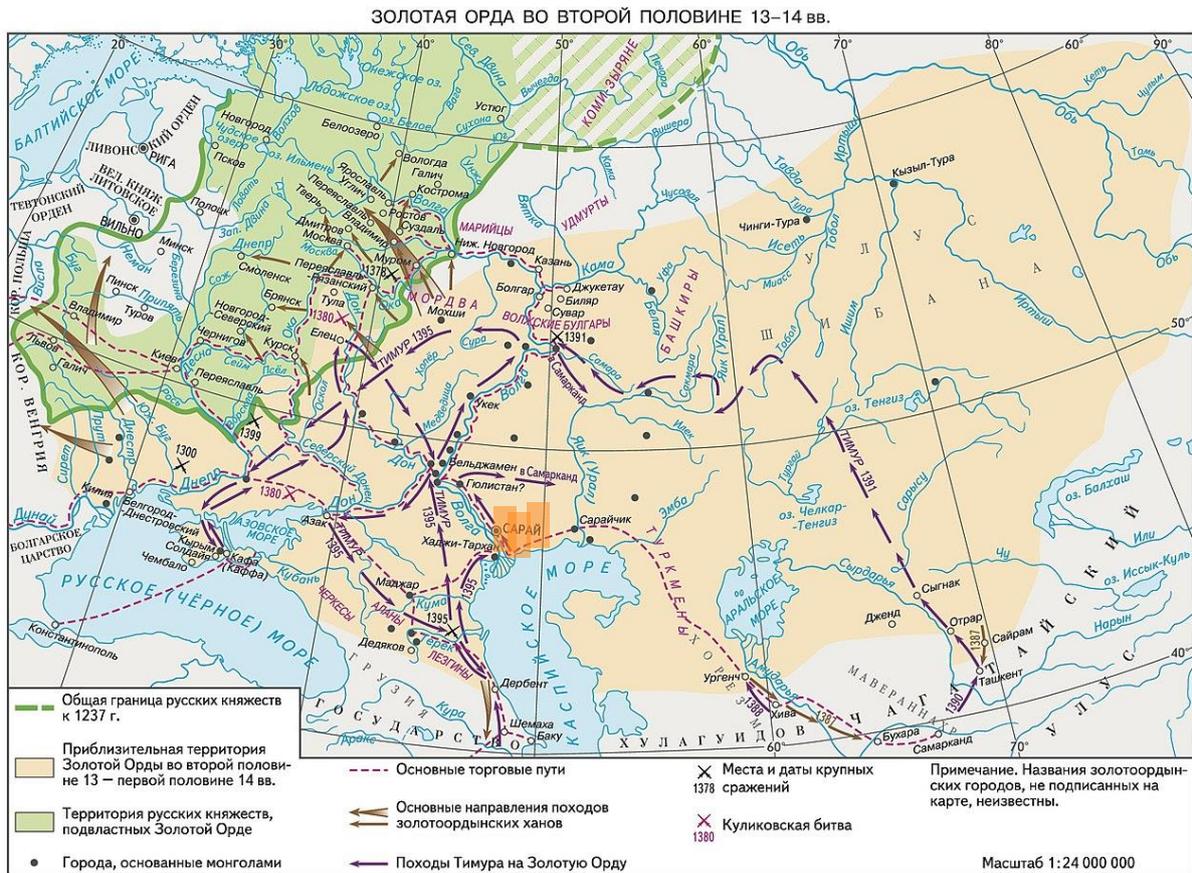
⁴² Vgl. Davidson, Road, 46.

⁴³ Die Transliteration erfolgte auf Grundlage folgenden Artikels: Rafail' S. Chakimov, Zolotaja Orda kak veršina tjurko-tatarskoj civilizacii, in: Zolotoordynskaja civilizacija 2008/1, Kazan' 2008, 14.

⁴⁴ Vgl. Stökl, Geschichte, 122.

⁴⁵ Kappeler, Geschichte, 19.

Zu guter Letzt ist dieser Illustration noch die Haupthandelsroute der Goldenen Horde zu entnehmen. Diese Route wird durch die lila gestrichelte Linie verdeutlicht, welche sich von Buchara - heutiges Buxoro in Usbekistan - bis Kiev, Konstantinopel und noch weiter erstreckt. Die rasante und umfassende Ausbreitung der Horde führte somit zur Übernahme der, und Herrschaft über die, Rus'. Diese Zeit wurde schließlich als „Tatarenjoch“ bekannt. Hauptsitz der Khane war die mit orangener Farbe hinterlegte Stadt Saraj, von wo aus sie die Rus' dominierten.⁴⁶



⁴⁷ Abb. 3

Die Zeit des Tatarenjochs war geprägt von Tributleistungen der slavischen Fürstentümer an die Khane der Goldenen Horde: „Die unterworfenen Fürstentümer mußten einen Tribut und Dienstleistungen entrichten, und der Khan hatte das Recht, die Fürsten einzusetzen bzw. zu bestätigen.“⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Kappeler, Geschichte, 19.

⁴⁷ Zolotaja Orda vo vtoroj polovine 13-14 vv.,

https://tt.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%82%D1%8B%D0%BD_%D0%A3%D1%80%D0%B4%D0%B0, 2019 September 10.

⁴⁸ Kappeler, Geschichte, 19.

Bezüglich der Mongolenherrschaft über die Rus' gibt es allerdings unterschiedliche Ansichten, welche die Regentschaft der Goldenen Horde sowohl verheerend als auch vorteilhaft darstellen können. Laut Kappeler werden in der russischen Geschichtsschreibung demzufolge überwiegend die fatalen Auswirkungen der Goldenen Horde auf die Rus' hervorgehoben, während andere Forscher hingegen die ökonomisch profitablen Aspekte betonen.⁴⁹ Auch Erich Donnert geht kurz auf die Auswirkungen der mongolisch-tatarischen Fremdherrschaft über die Fürstentümer der Rus' ein, indem er die Folgen für die unterworfenen Territorien wie folgt beleuchtet: „Die mongolisch-tatarischen Eroberungen und die mehr als zwei Jahrhunderte währende *Tatarenherrschaft* fügten den fürstlichen Territorien schweren Schaden zu. Plünderungen und die Vernichtung zahlloser Städte warfen Wirtschaft und Kultur, Handel und Handwerk weit zurück.“⁵⁰ Trotz dieser eindeutig nachteiligen Darstellung, führt Donnert dennoch die aufrechterhalten gebliebene Eigenständigkeit der einzelnen Fürstentümer an, welche von den Khanen nicht verhindert oder durchbrochen wurde.⁵¹ Diese Feststellung deckt sich mit Kappelers Schilderung der konsistenten inneren Ordnung, die innerhalb der Rus' aufrechterhalten, bzw. von der Goldenen Horde nicht in Bedrängnis gebracht wurde. Somit blieben sowohl die sozio-politische Einheit der jeweiligen Fürstentümer als auch die Privilegien der orthodoxen Kirche unangetastet.⁵²

Wie anhand der vorhergehenden Abbildung angeführt wurde, erschufen die Tataren eine wirtschaftlich umfangreich ausgebaute Handelsroute, die für eine stabile Verbindung zwischen Ost und West sorgte: „S točki zrenija makroistoričeskich processov s obrazovanjem Mongol'skoj imperii na nekotoryj period ustanovilis' stabil'nye torgovye svajzi meždu Vostokom i Zapadom.“⁵³ Die Handelsroute erstreckte sich zudem bis nach Ägypten und in das westliche Europa: „The trade routes of the Golden Horde passed through the Crimean peninsula thus linking the Tatar dynasty with Egypt as well as with Asia Minor and Western Europe.“⁵⁴ Derartige Handelswege und die zwei Jahrhunderte andauernde Herrschaft über die Rus' können dementsprechend zur Annahme führen, dass kulturelle Angleichungen stattfanden. Dadurch sollen auch etwaige schmiedetechnische Besonderheiten, bzw. spezielle motivische Ornamente der Goldenen Horde in der Schmiedekunst der Rus' Einzug gefunden haben. Selbst die kritische

⁴⁹ Vgl. Kappeler, Geschichte, 19.

⁵⁰ Donnert, Großreich, 61.

⁵¹ Vgl. Ebda.

⁵² Vgl. Kappeler, Geschichte, 19.

⁵³ Édouard S. Kul'pin-Gubajdullin, Spor o civilizaciji, in: Zolotoordynskaja civilizacija 2008/1, Kazan' 2008, 7. [Aus der Sicht von makrohistorischen Prozessen wurden mit der Bildung des mongolischen Imperiums für einige Zeit stabile Handelsbeziehungen zwischen Osten und Westen hergestellt.]

⁵⁴ Marilyn Jenkins, Mamluk Jewelry. Influences and Echoes, Muqarnas 5, Netherlands 1988, 29.

Meinung des Forschers Charles Halperin, welcher eine weitreichende Beeinflussung der mongolisch-tatarischen Macht auf das tägliche Leben der, in den ostslavischen Fürstentümern beheimateten, Bevölkerung ausschließt, trägt in gewisser Weise zu eben genannter Annahme bei. Demnach ist er der Auffassung, dass die Goldene Horde zwar während ihres Bestehens einen enormen Einfluss auf die Rus' hatte, die Lebensumstände der Reiternomaden für eine genauere Erforschung ihrer Auswirkung auf die Kultur der Ostslaven jedoch hinderlich seien: „Unfortunately, artifacts of the earlier culture are few. Nomadic existence demands a portable culture, tents leave no traces on the landscape, and oral literature, when a people undergoes a cultural transformation, can disappear quickly if not recorded in writing”.⁵⁵

Halperin zufolge kam es somit zu keiner kulturellen Angleichung der Rus' an die Horde. Nichtsdestotrotz wurden seiner Ansicht nach einige dekorative Motive, welche für das nomadische Reitervolk typisch waren, in das Kunsthandwerk der Rus' übernommen: „A few decorative motifs whose religious elements were insignificant did find their way into Russian handicrafts, [...]“.⁵⁶ Welche genau das sind, gibt er allerdings nicht an.

Bezüglich des Kunsthandwerkes gilt es somit, Nachweise für eventuelle motivische Übereinstimmungen zwischen den Schmiedekünsten der Goldenen Horde und den Verzierungen der Šapka Monomacha zu finden.

Um den historischen Hintergrund zur möglichen mongolisch-tatarischen Abstammung der Šapka Monomacha abzurunden, soll zusätzlich die Legende über die Herkunft der Šapka, aus pro-tatarischer Sicht angeführt werden. Marija Fokina führt diese in ihrem Werk „Vladimir Monomach“ wie folgt an: „Golovoj ubor byl izgotovlen v Buchare v pervoj polovine XIV veka. Pervym vladel'cem «zolotoj šapki» byl Ivan Kalita, kotoromu ee vmeste s konskoj zolotoj uprjaž'ju podoril zolotoordynskij chan Uzbek.“⁵⁷

Diese Legende stützt sich also auf den Ursprung der Šapka aus der Goldenen Horde. Nichtsdestotrotz können keine genaueren Informationen angegeben werden, mitunter ob die Krone von den mongolisch-tatarischen Handwerkern angefertigt wurde, oder jene erst in Khan Uzbeks Besitz gelangte und somit tatsächlich einer anderen Kultur entstammte. Keine der beiden Möglichkeiten kann von Forscher:innen bestätigt werden.

⁵⁵ Charles Halperin, *Russia and The Golden Horde. The Mongol Impact on Medieval Russian History*, Bloomington 1985, 123.

⁵⁶ Halperin, *Russia*, 124.

⁵⁷ Marija F. Fokina (Hg.), *Vladimir Monomach. Voitel' za russkuju zemlju 1113-1125. Gody pravlenija, Rossijskie knjaz'ja, cari, imperatory*, Moskva 2013, 24. [Die Kopfbedeckung wurde in der ersten Hälfte des 14. Jhs. in Buchara angefertigt. Der erste Eigentümer der «goldenen Mütze» war Ivan Kalita, welchem diese gemeinsam mit goldenem Pferdegeschirr von dem Khan der Goldenen Horde, Uzbek, geschenkt wurde.]

3. Die These des byzantinischen Ursprungs

Die letzte der hier erörterten Herkunftstheorien bezieht sich auf eine potenzielle Abstammung der Šapka Monomacha von Byzanz. Frühe Überschneidungen des byzantinischen und ostslavischen werfen die Frage auf, ob und in welchem Ausmaß eine Beeinflussung im Bereich des Schmiedehandwerks anzunehmen ist.

Bereits im 9. Jh. kam es zu Handelsbeziehungen zwischen dem Kiever Reich und Byzanz, wenn auch ersteres - wie im vorigen Kapitel erläutert wurde - von den Warägern auf dem Weg nach Konstantinopel übernommen und beherrscht wurde. Durch die Herrschaft der Waräger und deren Fokus auf das südlich gelegene und als wohlhabend geltende Konstantinopel, wurde der Handel vorangetrieben, wie in Manfred Hildermeiers Monografie „Geschichte Russlands“ hervorgeht: „Bleibende Leistungen waren dabei: ihren Machtbereich ausgedehnt und konsolidiert, ein reguläres Verfahren der Tributeintreibung eingeführt sowie den Handel mit Byzanz praktiziert und vertraglich fixiert zu haben.“⁵⁸ Das vorrangige Ziel der Waräger war ursprünglich nicht der slavische Raum, sondern Konstantinopel, ein damaliges Symbol für Gewinnenergie durch Handel und Beuteansammlungen durch Kriege.⁵⁹ Dementsprechend weist auch Andreas Kappeler auf die, sich aus den Raubzügen entwickelnden, „[...] Handelsbeziehungen mit dem Byzantinischen Reich in der zweiten Hälfte des 9. und ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts“⁶⁰ hin.

Ein bedeutender Grund für die zunehmend engen Kontakte zwischen Byzanz und der Kiever Rus' war die Bestrebung der Großfürstin Ol'ga. Sie regierte die Kiever Rus' von 945–962 und war bestrebt das Christentum anzunehmen, um somit eine gemeinsame und für alle einheitliche Religion zu etablieren.⁶¹ Um den ersten Schritt zu genannter Entwicklung zu tätigen, ließ sie sich nach Ableben ihres Gatten Igor im Jahre 945 taufen und begab sich 946 „[...] mit einer großen Abordnung an den kaiserlichen Hof von Konstantinopel, um dort mit der byzantinischen Seite über die Bedingungen einer Christianisierung ihres Reiches zu verhandeln.“⁶²

Aufgrund gravierender Interessenskonflikte und der Weigerung Ol'gas, auf Verlangen des Patriarchen von Konstantinopel und byzantinischen Kaisers, die Kiever Rus' der oströmischen Kirchenorganisation zu unterstellen, kam es weder zu einer Übereinkunft noch zur Durchführung der Christianisierung. Zusätzliche Erschwernisse für Ol'gas Reformversuch waren zum einen die vorrangig heidnische Prägung des Volkes, welches eine christliche Lehre

⁵⁸ Manfred Hildermeier, *Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution*, München 2013, 43.

⁵⁹ Vgl. Stökl, *Geschichte*, 44.

⁶⁰ Kappeler, *Geschichte*, 17.

⁶¹ Vgl. Donnert, *Großreich*, 28.

⁶² Ebda.

ablehnte und zum anderen die fehlende Unterstützung ihres Nachfahren und Sohnes Svjatoslav. Er widerstrebe den Bemühungen seiner Mutter, indem er kriegerischen Auseinandersetzungen mit Byzanz nachging und in weiterer Folge das Land unter seinen drei Söhnen Jaropolk, Oleg und Vladimir aufteilte.⁶³ Svjatoslav bekannte sich im Gegensatz zu seiner Mutter offen zum Heidentum und unterbrach somit die von Ol'ga geplante Entwicklung zur Christianisierung des Landes.⁶⁴

Erst der jüngste Sohn Svjatoslavs, Vladimir, wandte sich dem oströmisch geprägten Christentum zu und traf eine Vereinbarung mit dem byzantinischen Kaiser Basileios II., wodurch sich Vladimir im Gegenzug für militärischen Beistand taufen ließ.⁶⁵ Im Vergleich zu romantischeren Überlieferungen, denen zufolge sich Vladimir nur deshalb zur Ablegung des Heidentums entschloss, um die purpurborene Schwester des Kaisers, Anna, zur Frau erhalten zu können⁶⁶, entspricht der politisch-militärische Grund für seine Taufe eher der Wahrheit.

Der wahrscheinlichste Grund für die Christianisierung ist die an Vladimir gerichtete Bitte des Kaisers, ihn aufgrund seiner Niederlage gegen die Bulgaren zu unterstützen. Nachdem der Kiever Fürst dem Kaiser Basileios Hilfe zukommen ließ und Cherson angriff, hielt Basileios sein Versprechen, indem er Vladimir die Hand Annas anbot. Die einzige Bedingung vor dem Vollzug der Ehe war jedoch die Annahme des Christentums durch Vladimir, die letzten Endes 988 vollzogen wurde und infolgedessen noch im selben Jahr die Massentaufe seines Volkes stattfand.⁶⁷

Obolenskij führt in seinem Werk ein ursprünglich in griechischer Sprache verfasstes Zitat von Nicephorus Gregoras, einem byzantinischen Geschichtsschreiber aus dem 13./14. Jahrhundert, an. Dieses Werk stammt aus dem vorletzten seiner 37 Bücher umfassenden Reihe, über die Rhomäische Geschichte. Folgendes Zitat soll die daraufhin entstehende starke Bindung zwischen Byzanz und dem Kiever Reich darstellen. Aufgrund fehlender Griechischkenntnisse, wird hier Obolenskij's Interpretation des Zitates von Gregoras wiedergegeben:

Gregoras is asserting that when the Russians were officially converted to Christianity – that is in 988 or 989 – an agreement was concluded between the authorities of Constantinople and Kiev – in other words between the Emperor Basil II and Prince Vladimir I – by the terms of which the primates of the Russian Church – i.e. the metropolitans of Kiev – were

⁶³ Vgl. Donnert, Großreich, 28-31.

⁶⁴ Vgl. Hildermeier, Geschichte, 45.

⁶⁵ Vgl. Ebda., 48.

⁶⁶ Vgl. Stökl, Geschichte, 59.

⁶⁷ Vgl. Hildermeier, Geschichte, 51.

for all times to be appointed according to the principle of alternate nationality, a native Russian succeeding a Byzantine, and vice-versa.⁶⁸

Die historische Verwobenheit der beiden Reiche fordert dementsprechend zu einer umfassenden Erforschung der Handelsübereinkommen auf, die Manfred Hildermeier in Form eines kurzen Vergleichs umschreibt. Demnach soll sich der Handel der Kiever Rus' mit dem mittel- und westeuropäischen Raum überwiegend auf Waffen, Textilien und Geschirr beschränkt haben. Von Byzanz erhielt die Rus' im Austausch zu exportierten Rohstoffen allerdings „technisch aufwendige Fertigware“⁶⁹.

Wobei es sich bei dieser Fertigware im Genauen handeln könnte, wird von Erich Donnert in seinem Werk „Das altostslavische Großreich Kiev“ näher erläutert. Er betont, dass durch die, aus dem byzantinischen Reich stammenden und entlehnten, Vorbilder angewandter Kunst die Kunststile in der Kiever Rus' weiterentwickelt und somit grundsätzlich bereichert wurden. Hauptaugenmerk lag dabei auf dem Goldschmiedehandwerk, welches in Byzanz bereits umfassend entwickelt war: „Besonders die Goldschmiedearbeiten zeugten vom hohen Stand des Kunstgewerbes.“⁷⁰ Vor allem die künstlerische Verarbeitung von Metallen hatte einen hohen Stellenwert für die Erzeugung diversester Schmuckstücke und Weiter-/Entwicklungen von Feinschmiedetechniken. Die Möglichkeit, dass byzantinische Stile die Erzeugung und Gestaltung der Šapka Monomacha beeinflussten, ist durch die eng verwobenen historischen und kunsthandwerklichen Entsprechungen somit sehr realistisch.

Folgende Legende bezüglich der byzantinischen Herkunft der Šapka Monomacha unterstreicht die oben angeführten Erläuterungen. Dieser zufolge erhielt Vladimir Monomach, Kiever Großfürst von 1113–1125, die Mütze von seinem Großvater, dem byzantinischen Kaiser Konstantin Monomachos IX.⁷¹

Die Legende ist jedoch fragwürdig, da Konstantin IX. bereits 1042, also 71 Jahre bevor Vladimir überhaupt an die Macht kam, gestorben ist, wodurch eine direkte und persönliche Zusendung grundsätzlich ausgeschlossen werden kann.

⁶⁸ Dimitrij Obolenskij, *Byzantium and The Slavs: Collected Studies*, London 1971, 25f.

⁶⁹ Hildermeier, *Geschichte*, 79.

⁷⁰ Donnert, *Großreich*, 125.

⁷¹ Vgl. Fokina, *Vladimir*, 24.

IV. Das Erscheinungsbild der Šapka Monomacha



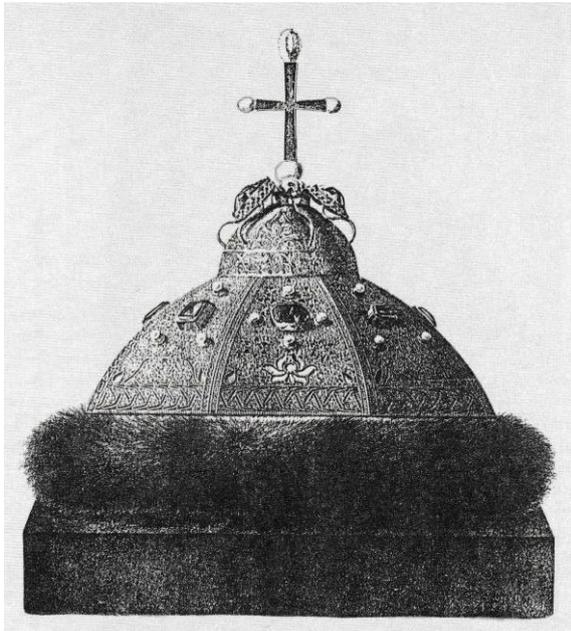
⁷² Abb. 4

Die Mütze des Monomach besteht aus acht goldenen, eine Halbkugel bildende, Platten, die durch kunstvolle Verzierungen geschmückt, sowie zusätzlich mit Edelsteinen und Perlen besetzt sind. An die Spitze der Krone ist eine kleinere Halbkugel befestigt, die ebenso mit wertvollen Steinen versehen ist und als Sockel für das sich darauf befindliche, goldene und in Perlen auslaufende Kreuz dient. Abschließend ist die Krone mit Zobelfell umfasst.

Bei genauerer Betrachtung erkennt man die äußerst detailreiche Filigranarbeit, die alle acht Platten gestaltet. Die an gleichschenkelige Dreiecke mit abgeschnittener Spitze erinnernden Platten sehen nicht völlig identisch aus und unterscheiden sich durch die Anordnung der Perlen, die Form und Farbe der Edelsteine, sowie durch die Motive und Verzierungen leicht voneinander.

⁷² Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 155.

1. Die Zusammensetzung der Krone



Wie zuvor erwähnt hatte die Šapka nicht von Beginn an die Erscheinung, für die sie nun bekannt ist. Sie besteht aus verschiedenen Einzelteilen, welche zu unterschiedlichen Zeitpunkten hinzugefügt wurden und in drei Gruppen eingeteilt werden können: die Platten, die Halbkugel und das Kreuz, sowie das Zobelfell. Eine eindeutige Datierung aller Teile ist wie bei den acht Platten der Krone eine Herausforderung, da Zeitgenossen eine solche unterlassen haben und somit nur eine grobe zeitliche Einschätzung über die Entstehung aller

⁷³ Abb. 5 Teile vorgenommen werden kann.⁷⁴

1.1 Die Platten und das Zobelfell

Žilina merkt an, dass die Šapka in getrennten Elementen und nicht als einheitliche Krone existierte, noch bevor die Erforschung der russischen Insignien begonnen hatte.⁷⁵ Sie enthält sich jedoch einer genaueren zeitlichen Eingrenzung des von ihr erwähnten Forschungsbeginns. Ein weiterer wichtiger Punkt sind die äußerlichen Veränderungen, welche an der Šapka vorgenommen wurden. Nicht nur die Platten wurden separiert bzw. zusammengefügt, auch die Höhe der Krone blieb nicht dieselbe. Žilina beruft sich hierbei auf Kondakov, der in seinem Werk „Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva“ (1897) die Beschaffenheit der Šapka erläuterte und einen bedeutenden Hinweis zum Erscheinungsbild der Krone gibt: „Naverchu vsě plastinki podvedeny pod“ vënečnoe polušarie ili polusferu, s“ utverždennym“ na nej krestom“; niže plastin“ sobol’ja opuška, prikrëplennaja k“ vnutrennej materčatoj šapkë [...]“⁷⁶ Vergleicht man nun die folgende Abb. 5 mit der obigen (Abb. 4), wird schnell deutlich welcher optische Wandel durch Kondakov angesprochen wird. Während Abb. 4 die aktuelle Šapka

⁷³ Žilina, Šapka, 104.

⁷⁴ Vgl. Ebda., 111.

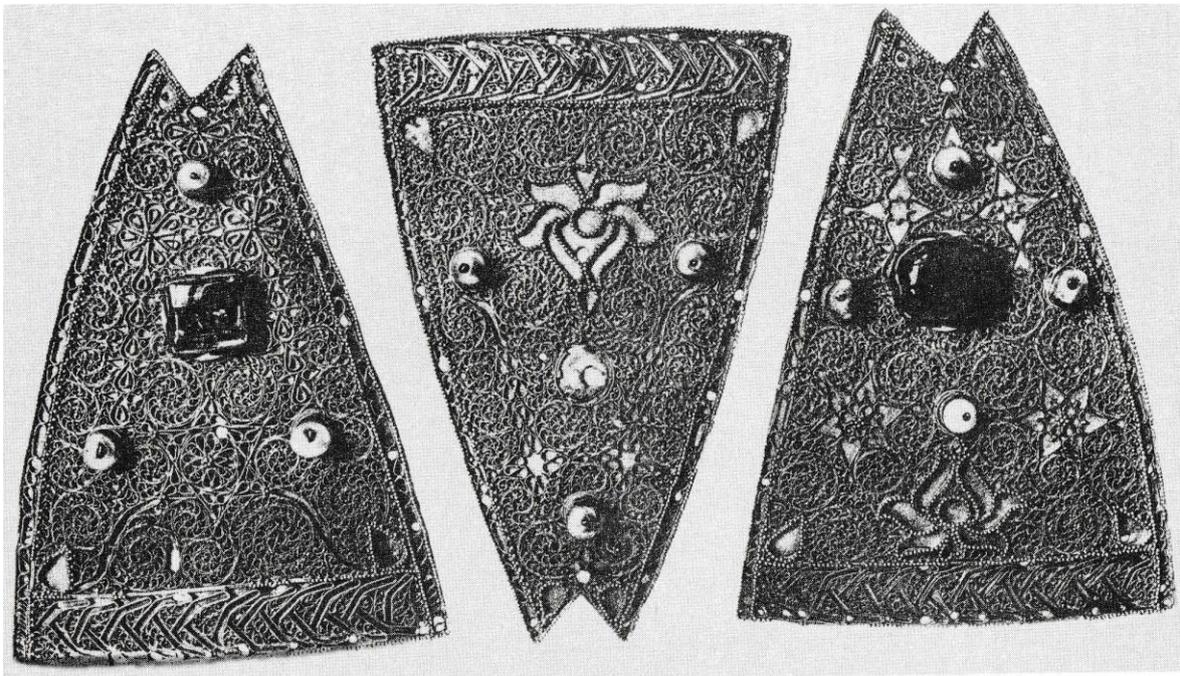
⁷⁵ Vgl. Ebda.

⁷⁶ Nikodim Pavlovič Kondakov, Russkija drevnosti v“ pamjatnikach“ iskusstva. Vypusk“ pjatyj. Kurgannyja drevnosti i klady domongol’skago perioda, S.-Peterburg“ 1897, 43. [Oben sind alle Platten unter der koronaren Halbkugel oder Hemisphäre mit einem darauf befestigten Kreuz zusammengefasst, unter den Platten ist das Zobelfell, das an den inneren Stoffhut angefügt ist.]

darstellt, bei der die unteren Ränder der Platten vom Fell überdeckt sind, kann man die heutzutage überdeckten Ränder auf der Abbildung aus dem 19. Jh. noch deutlich erkennen.

Aleksandr Andreevič Spicyn spielt eine wichtige Rolle für die Erforschung und Dokumentation der Šapka Monomacha. Er unternahm zwei Forschungsreisen nach Moskau, um die Krone genauer zu untersuchen, wobei er sie bei der zweiten Reise nicht in physischer Form erhalten konnte, sondern sich auf Fotografien beschränken musste.⁷⁷

Bei seinem ersten Besuch fotografierte er die einzelnen Platten der Šapka, welche zu dem Zeitpunkt, als er sein erstes Buch über die Krone „K voprosu o Monomachovoj Šapke“ (1906) verfasste, noch nicht zusammengesetzt waren. Hierbei bemerkte er die, sich auf den Platten befindlichen, Perlen, welche an unterschiedlichen Stellen angebracht waren. Besonderes Augenmerk sollte hierbei auf die Ränder der Platten gelegt werden, an denen kleine Perlen entlang der Plattenenden befestigt waren.⁷⁸



⁷⁹ Abb. 6

Diese Perlen auf Abb. 6 sind Grund für die Annahme, dass ursprünglich kein Pelz für die Šapka Monomacha vorgesehen war, da nicht nur handwerklich aufwendiger, sondern mit Sicherheit auch kostspieliger Perlenbesatz mit größter Wahrscheinlichkeit erkennbar gewesen sein soll. Diese Meinung vertritt auch Kondakov, indem er sich zu den perlenbesetzten Rändern der

⁷⁷ Vgl. Kondakov, Drevnosti, 102.

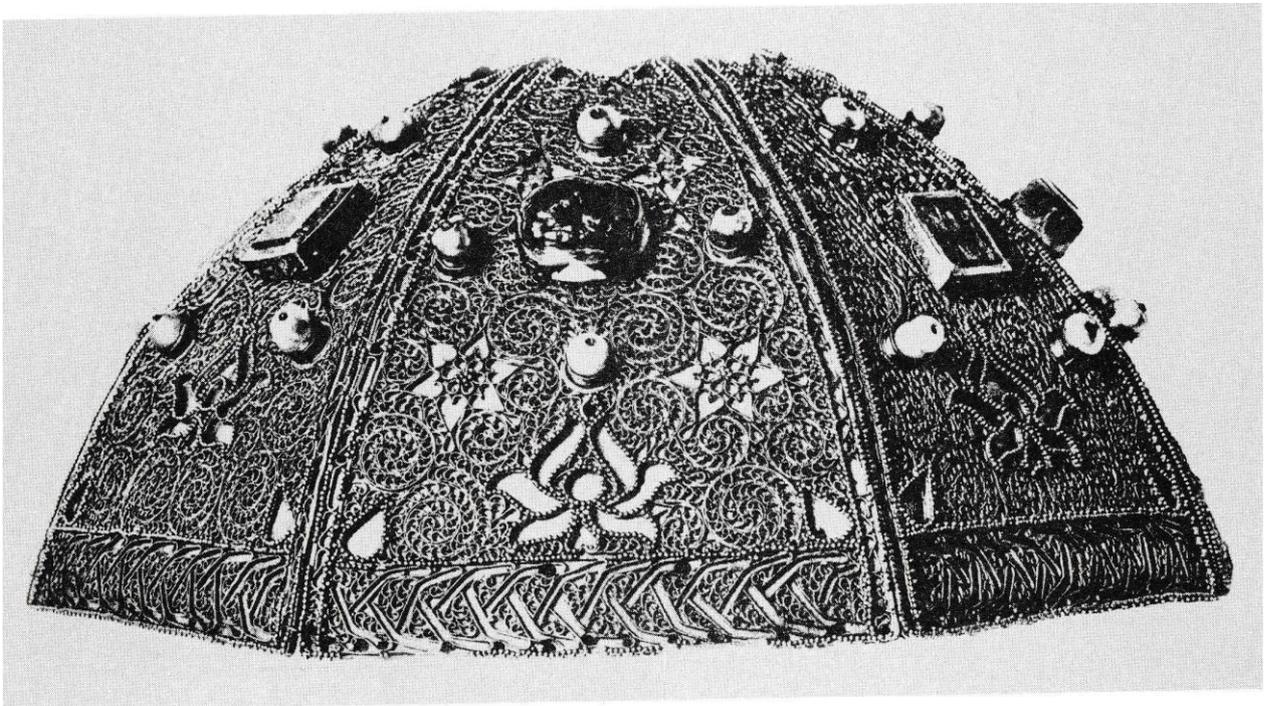
⁷⁸ Vgl. Ebda., 104.

⁷⁹ Žilina, Šapka, 105.

Krone wie folgt äußert: „Dějstvitel'no, niz" tul'i razdělan" osobym" ornamentom" i byl" pokryt" žemčuzými nitjami, očevídno ne dlja togo, čtoby byt' zakrytym" měchovojo opuškojo.“⁸⁰

Betrachtet man folglich ein weiteres von Spicyn gemachtes Foto der Šapka, jedoch in zusammengesetztem Zustand, bemerkt man an den Rändern unvermittelt die Abwesenheit der Perlen. An den Stellen der Perlen und den dadurch entstehenden Löchern wurden die Platten mit Hilfe von Drähten aneinandergefügt: „[...] žemčuzin uže net, a plastiny soedineny provolokoj čerez kraj [...].“⁸¹

Dieser hinzugefügte Draht symbolisierte dementsprechend die Rauheit, („stala simvolom grubosti“⁸²), der aktuellen Konstruktion der Krone, da somit die ursprüngliche und frühere Spur für die Erforschung der letzten Entwicklungsstufen der Šapka als Kopfbedeckung vernichtet wurde.



⁸³ Abb. 7

Das verzerrte Erscheinungsbild der Šapka Monomacha, wie aus Abb. 4 zu entnehmen ist, führte dazu, dass die Krone laut Žilina auch als goldene Schädeldecke („zolotoj tjubetejkoj“⁸⁴) bezeichnet wurde.

⁸⁰ Kondakov, Drevnosti, 44. [In der Tat, der Unterteil der Tula war mit besonderen Ornamenten ausgearbeitet und von Perlenbändern besetzt, was offensichtlich nicht dafür gemacht wurde, um ihn mit einem Saum aus Fell zu verdecken.]

⁸¹ Žilina, Šapka, 106. [die Perlen sind weg, und die Platten sind durch Drähte an den Rändern verbunden]

⁸² Ebda.

⁸³ Ebda., 103.

⁸⁴ Ebda., 106.



⁸⁶ Abb. 8 Khan der Goldenen Horde angefertigt wurde, ungeachtet dessen wie sie anschließend in den Besitz der slavischen Herrscher gelangte. Grund für seine Annahme ist eine Krone, die von einem Khan aus Kazan' verwendet wurde und auch heute noch als „Kazanskaja šapka“ bezeichnet wird.⁸⁷

Problematisch bei dieser Behauptung ist allerdings die zeitliche Einordnung der Kazaner Krone. Diese stammt aus dem 16. Jh., weshalb die Šapka Monomacha als ihr Vorgänger gelten könnte und somit nicht nach deren Vorbild geschmiedet werden konnte. Das weitaus schwerwiegendere Argument gegen Jenkins Annahmen ist jedoch die Tatsache, dass die Šapka erst in den Jahrhunderten nach ihrer Entstehung mit dem Zobelfell gesäumt wurde. Hierbei sei an die oben angeführten Abbildungen und Vergleiche der äußerlichen Änderungen ihres Erscheinungsbildes zu denken. Žilina weist ebenso wie Kondakov⁸⁸ explizit auf den nicht vorhandenen Pelz in der originalen Konstruktion der Krone hin: „My ubedilis' v tom, čto opuški, zakryvajuščij nižnjuju čast' plastin «Šapki Monomacha» ne moglo byt' v pervonačal'noj konstrukcij.“⁸⁹

Jenkins bezieht sich somit auf die später entstandene Form der Šapka und schreibt diese - ohne weitere Erläuterungen oder Beweisführungen - dem tatarischen Ursprung zu.

⁸⁵ Vgl. Jenkins, Jewelry, 35.

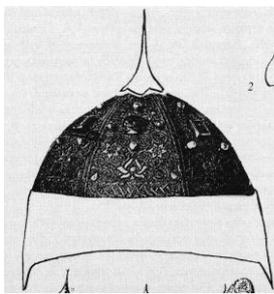
⁸⁶ Jenkins, Jewelry, 37.

⁸⁷ Vgl. Ebda.

⁸⁸ Kondakov, Drevnosti, 43.

⁸⁹ Žilina, Šapka, 127. [Wir haben sichergestellt, dass der Rand, welcher den unteren Teil der Platten der «Šapka Monomacha» überdeckt, nicht in der ursprünglichen Konstruktion vorhanden sein konnte.]

Kondakov äußert des Weiteren seine Ansicht zur ursprünglich geplanten Zusammensetzung der Krone. Wie bereits anhand des Zobelfells veranschaulicht, muss ihre tatsächliche Form erforscht werden. Kondakov rekonstruierte die wahrscheinliche frühere Erscheinung der Šapka Monomacha und kam zu dem Entschluss, dass die Krone weder einem kaiserlichen Stemma - Bezeichnung für eine geschlossene byzantinische Kaiserkrone - noch einer Königskrone ähneln würde. Ihm zufolge würde die Šapka vielmehr einem ehrenvollen goldenen Helm eines Kaisers entsprechen.⁹⁰ Grund für seine Annahme ist das Loch am oberen Ende der Platten. Dadurch, dass die aneinandergefügten Platten aufgrund ihrer zackigen Oberseite ein Loch in Form eines Sternmusters ergeben, sei es laut Kondakov unnatürlich bzw. unmöglich diese Stelle mit einer Halbkugel abzuschließen. Žilina teilt seine Meinung, dass ein runder Abschluss in diesem Fall



nicht angebracht wäre. Deshalb kann die Idee eines ursprünglich geplanten halbkugelförmigen Aufsatzes mit Kreuz definitiv verworfen werden.⁹¹ Indem die Šapka für Kondakov den Charakter eines Helmes besitzt, wobei dieser auf keinen Fall als Teil einer Kampfrüstung gegolten habe, und die Motive an den Rändern eine Fortführung einfordern, folgert er einen fehlenden Unterteil der Krone, da die Šapka

⁹² Abb. 9 seines Erachtens nicht mit diesen goldenen Platten abschließen konnte. Er nimmt einen verlorengegangenen unteren goldenen Reifen bzw. Kranz an, der in Übereinstimmung mit den Platten angefertigt wurde.⁹³

Žilina greift Kondakovs Gedanken einer Fortführung der Krone auf und ergänzt gedanklich seinen Ausgangspunkt einer abhandengekommenen Weiterführung.

Auf Abb. 9 kann man die besagte Erweiterung der Šapka laut Kondakov betrachten, welche zur Veranschaulichung nach Kondakovs Vorstellungen von Žilina rekonstruiert wurde. Anstelle der Halbkugel und des Kreuzes befindet sich demnach ein Aufsatz am oberen Ende der Platten, der einem Helm eher entsprechen würde und auch typischer wäre. An den unteren Enden der Platten sieht man anschließend den bereits genannten, möglichen unteren Teil der Krone.

Nun muss allerdings ein entscheidender Fakt berücksichtigt werden, der eine derartige Repräsentation der Šapka unglaublich erscheinen lässt. Diese ist nämlich in ihrem heutigen Zustand, sowie zu Zeit von Spicyns Forschungsreise, zu breit, um sie auf dem Kopf tragen zu können. Zwar erhöht der Pelz ihr Erscheinungsbild, nichtsdestotrotz ist sie aber auch mit dem Zobelfell zum Tragen ungeeignet. Selbst mit der Ergänzung von Kondakovs vermuteten

⁹⁰ Vgl. Kondakov, Drevnosti, 43.

⁹¹ Vgl. Žilina, Šapka, 107.

⁹² Ebda.

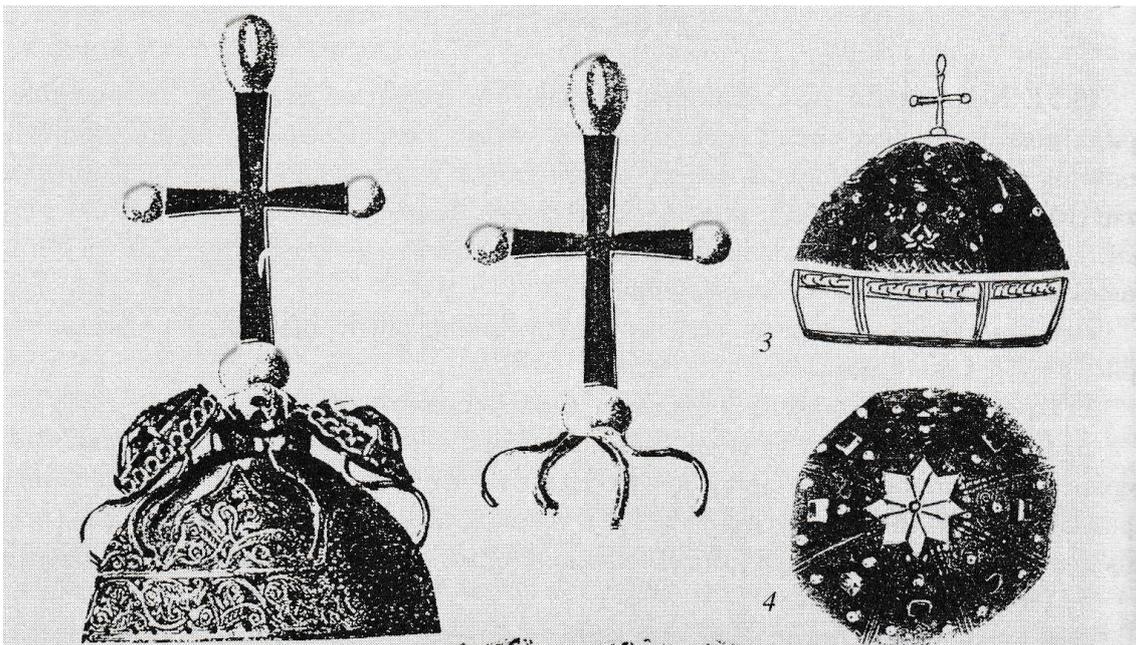
⁹³ Vgl. Kondakov, Drevnosti, 44.

unterem Teil würde sie sich dadurch gen Abschluss nicht verengen und wäre somit nach wie vor zu breit, um sie als Kopfbedeckung tragen zu können.⁹⁴

1.2 Der Aufsatz

Die Spitze der Šapka setzt sich aus drei unterschiedlichen Teilen zusammen:

1. Kreuz
2. Eine Gruppe von jeweils drei Edelsteinen und Perlen, deren Einfassungen an gebogene Drähte angelötet und die anderen Enden der Drähte an der Halbkugel angebracht sind.
3. Halbkugel



⁹⁵ Abb. 10

Nummer 4 in Abbildung 10 zeigt anhand des, von den Platten geformten und sternförmigen, Lochs die Bedenken Kondakovs in denen er sich gegen einen ursprünglich geplanten, runden Abschluss der Krone ausspricht. Žilina bemerkt zudem eine inadäquate Anbringung des Aufsatzes an der Krone, indem sie auf eine, ihr zufolge, auffällige Verzerrung aufmerksam macht, die im Zuge der Befestigung aufgetreten ist (siehe separates Kreuz in Abb. 10). Demnach wurden die Einzelteile nicht aneinander angepasst und das Kreuz an einen Teil angefügt, welcher etwas schmaler ist als die Basis des Kreuzes.⁹⁶ Objektiv betrachtet ist diese

⁹⁴ Vgl. Kondakov, Drevnosti, 102.

⁹⁵ Žilina, Šapka, 112.

⁹⁶ Vgl. Ebda., 111.

Beschreibung allerdings nicht unmittelbar nachvollziehbar, da aus Abb. 10 abgesehen von kleinen Ungleichheiten an den Kreuzdrähten keine deutlichen Verzerrungen hervorgehen.

Als zusätzlichen Grund für das Argument einer, zum späteren Zeitpunkt als die Verbindung der Platten stattgefundenen, fusionierten Konstruktion von Einzelteilen als Aufsatz der Krone nennt Žilina die Schmucksteine und deren Einfassung. Die delikaten und gekrümmten Drähte entsprechen demnach nicht den vergleichsweisen großen Rahmen, in denen die Edelsteine eingefasst sind. Der rote Edelstein samt Einfassung ist hier das wichtigste Indiz, da die unpassende Größe des Steines durch dessen Abrutschen vom Drahtbogen und das Berühren der Halbkugel auf Abb. 4 zu erkennen ist. Žilina zufolge ist die Form der Rahmen primär für eine ebene Fläche angemessen, ganz im Gegensatz zu einer Kugel: „Takie kasty lučše podchodjat dlja ukladki na ploskost’.“⁹⁷

Interessant ist des Weiteren auch die Befestigung des Draht-Konstruktes, mit den sich darauf befindlichen Edelsteinen, an die Halbkugel. Auf Abb. 10 erkennt man deutlich, dass sich die Enden der gebogenen Drähte nicht bis an den untersten Rand der Halbkugel erstrecken und letztere somit nicht komplett umfassen. Stattdessen reichen sie nur bis kurz vor den oberen Rand der Bordüre. Außerdem sind keine Anzeichen einer im Voraus geplanten Verankerung der Drähte und Schmuckstücke an der Halbkugel zu sehen, weshalb eine nachträgliche Anbringung erkenntlich wird.⁹⁸

Bezüglich der Drähte stellt Žilina eine These auf, in der sie ursprünglich acht anstatt sechs Drahtbögen vorschlägt, die eigentlich zur Befestigung des Kreuzes und nicht der Schmucksteine dienen sollten. Grund für diesen Gedankengang sind vor allem die Löcher, die sich an den oberen Enden der acht Platten befinden. Hierbei muss nochmals Bezug auf Abb. 4 genommen werden. Auf dieser von Spicyn gemachten Fotografie der separaten Platten sind Löcher in der Mitte der auslaufenden zwei Zacken sichtbar. Diese haben scheinbar eine ähnliche Größe wie die Enden der Drahtbögen, worauf die Edelsteine befestigt sind. Žilina schließt auch die Möglichkeit nicht aus, dass das Kreuz eventuell ohne Drähte an die Platten angebracht wurde bzw. werden sollte, wie Abb. 10/3 zu entnehmen ist. Nachweise für diese Vorstellung können weder in ihrem noch in einem anderen Werk über die Šapka gefunden werden. Žilina merkt jedoch selbst an, dass ihre Vermutungen eine umfangreichere Erforschung erfordern.⁹⁹

⁹⁷ Žilina, Šapka, 111. [Derartige Kästen sind besser für eine Befestigung an Ebenen geeignet.]

⁹⁸ Vgl. Ebda.

⁹⁹ Vgl. Ebda., 111-113.

Wie bereits erwähnt handelt es sich bei dem Aufsatz aus Abb. 10 nicht um den originalen oberen Abschluss der Šapka, sondern um eine - in den nachfolgenden Jahrhunderten hinzugefügte - Ergänzung. Eine aussagekräftige Datierung findet man in diversen Forschungsartikel nicht, so weist Žilina auch auf die unklaren Angaben der beiden Forscher Spicyn und Kondakov hin.¹⁰⁰ Laut Žilina stuft Spicyn den Kronenbesatz als zeitgemäß bzw. modern ein („sovremennym“¹⁰¹) ohne diesen Term für das zeitliche Verständnis genauer zu erläutern. Währenddessen gibt Kondakov das 16. Jh. als fixe Entstehungszeit an, ohne detailliertere Begründungen oder Beweise anzuführen: „[...] a sfera s“ krestom“ dolžna byla prinadležat’ XVI věku.“¹⁰²

Auch Valeeva-Sulejmanova führt keine eigenen Nachforschungen und Datierungen an, sondern greift die Idee von einer „späteren“ Entstehung der Halbkugel und des Kreuzes auf. Demzufolge bezieht sie sich auf Spicyns Meinung, dass die Šapka Monomacha anfänglich mit einem - der Krone des Džanibek ähnlichem - Kreuz geschmückt war: „Po mneniju A. Spizyna, šapka, vozmožno, pervonačal’no imela krest po tipu «korony Džanibeka».“¹⁰³ Džanibek war Mitbegründer und zweiter Khan der Kazakh Khanate, die als Nachfolger der Goldenen Horde vom 15.–19. Jahrhundert bestanden und grob gesprochen im heutigen Kasachstan anzusiedeln sind.

Nach umfassenden Recherchen konnten nicht genügend Ressourcen ermittelt werden, um derartige Behauptungen zu unterstützen. Es tauchen bereits Schwierigkeiten dabei auf, eine aussagekräftige Darstellung der Krone des Džanibek zu finden. Außerdem sind auf den spärlich vorhandenen Abbildungen keine entsprechenden Kreuze zu sehen, als vielmehr halbkugelförmige Abschlüsse der Krone, worauf lediglich kurze Spitzen zu erkennen sind. Da Valeeva-Sulejmanova sich stark für einen tatarischen Bezug der Šapka Monomacha einsetzt, ist es nachvollziehbar das der vermeintliche Nachweis einer Entsprechung der Šapka mit einer tatarisch geprägten Krone wünschenswert wäre, allerdings kann diese Schlussfolgerung nicht belegt werden.

Für eine weitere Gegenüberstellung zwischen der Krone des Džanibek und der Šapka wäre es von Vorteil sich auf einen Nachweis für die Zusammensetzung der Krone des Khans beziehen zu können, bzw. zu wissen, welche Form der Abschluss der Platten annimmt, um so einen kulturellen Bezug zu ermöglichen oder auszuschließen.

¹⁰⁰ Vgl. Žilina, Šapka, 111.

¹⁰¹ Ebda.

¹⁰² Kondakov, Drevnosti, 43. [..., und die Halbkugel mit dem Kreuz muss im 16. Jh. hinzugefügt worden sein.]

¹⁰³ Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 23. [Nach Meinung Spizyns, hatte die Šapka, wahrscheinlich, ursprünglich ein Kreuz nach der Art der «Krone des Džanibek»]

2. Die Beschaffenheit der Krone

2.1 Die Herkunft des Kreuzes

Die Herstellungszeit des Kreuzes ist aufgrund seiner einfachen Gestalt und glatten Oberfläche schwierig zu ermitteln, wird allerdings von Žilina, sowie von Kondakov noch vor dem 16. Jh. angenommen.¹⁰⁴ Die Form des Kreuzes lässt Žilinas Meinung nach eine Verbindung mit der byzantinischen Kultur annehmen: „Forma čtyrjochkonečnogo kresta so sljogka rasširjajuščimisja koncami napominaet nam vizantijskuju.“¹⁰⁵ Demnach sollen auf die Perlen an den Kreuzenden der Šapka nicht nur als Ergänzung und Vollendung dienen. Sie selbst scheinen einen starken Bezug zur byzantinischen Kultur herzustellen, da Perlen an den Enden von Kreuzen als wichtiges Merkmal für Byzanz gelten.¹⁰⁶

Um diesen scheinbar eindeutigen Bezug zu Byzanz zu ermitteln, werden anschließend zwei Abbildungen von byzantinischen Kreuzen angeführt. Wie soeben erwähnt, soll eine Verbreiterung der Kreuzenden in Kombination mit Perlenbesatz als Abschluss ein charakteristisches Merkmal für byzantinische Kunst sein. Auf Abb. 11 ist ein byzantinisches Kreuz aus dem Schatzmuseum in Notre Dame zu sehen. Wie eindeutig zu erkennen ist, sind hier beide Kriterien vorhanden: sowohl die breiter werdenden Enden des Kreuzes als auch die abschließenden Perlen. Im Gegensatz zu der Šapka ist auf Abb. 11 nicht nur eine Perle an den jeweiligen Enden vorhanden, sondern eine durchgehende Kette. Abgesehen von dieser Darstellung, welche durch online Recherche zu finden ist, konnte jedoch kein entsprechender Nachweis, wie etwa das Entstehungsdatum oder genauer Herkunftsort, ermittelt werden. Auch die Form des in Abb. 11 dargestellten Kreuzes ist wesentlich wuchtiger aufgrund der sehr breiten, flachen Arme.

¹⁰⁴ Vgl. Žilina, Šapka, 113.

¹⁰⁵ Ebda. [Die Form des vierzackigen Kreuzes mit den leicht verbreiteten Enden erinnert uns an eine byzantinische.]

¹⁰⁶ Vgl. Ebda.



¹⁰⁷ Abb. 11



¹⁰⁸ Abb. 12

Abb. 12 zeigt ein anderes byzantinisches Kreuz, das sich im Metropolitan Museum of Art in New York befindet. Dieses Exemplar wird auf einen Entstehungszeitraum von 1200–1400 datiert und weist wiederum die zwei typischen Merkmale für byzantinische Kreuze, nämlich die verbreiterten Enden und Perlen auf. Dieses Kreuz lässt eine deutlichere Ähnlichkeit zum Kreuz der Šapka erkennen. Die Zacken des Kreuzes auf Abb. 12 beginnen wesentlich schmaler als jene auf Abb. 11 und veranschaulichen die Verengung nach innen bzw. die Verbreiterung nach außen wesentlich klarer. Am interessantesten auf diesem Bild sind jedoch die Enden mit den kugeligen, verzierten Abschlüssen, die aufgrund ihrer Gestalt bereits an die Perlen am Kreuz der Šapka Monomacha erinnern. Diese vier kugelförmigen Ausläufe sind zusätzlich mit jeweils einer kleinen Perle in der Mitte besetzt und können als Entsprechung zu den großen Perlen der Šapka gewertet werden.

Žilina bildet in ihrem Werk auch ein Mosaik der Hagia Sophia ab, das im 11. Jh. angefertigt wurde und Konstantin IX. zeigt. Auf dieser Abbildung ist Konstantin IX. mit einer byzantinischen Krone abgebildet, die als Kamelaukion bekannt ist.¹⁰⁹ Das Kamelaukion war ursprünglich die Bezeichnung für byzantinische Kaiserkronen und zeichnet sich durch ihren aufwendigen Schmuck mit Perlen und Edelsteinen, sowie den zwei seitlich angebrachten Anhängern aus. Diese Anhänger werden als Pendilien definiert. Auf dem Mosaik auf Abb. 13

¹⁰⁷ Croix Byzantine conservée dans le trésor de la cathédrale Notre-Dame, <https://www.alamyimages.fr/croix-byzantine-conservée-dans-le-trésor-de-la-cathédrale-notre-dame-tournai-hainaut-belgique-image61207609.html>, 2021 September 13.

¹⁰⁸ Kreuz mit Perlen, <https://www.alamy.de/kreuz-mit-perlen-kultur-byzantinischen-abmessungen-insgesamt-1-78-x-1-316-x-14-in-48-x-3-x-07-cm-insgesamt-ohne-moderne-loop-1-12-x-1-316-x-14-in-38-x-3-x-07-cm-datum-1200-1400-dieser-aufwendig-gearbeitete-kreuz-ist-mit-aufwendigen-mustern-mit-goldenen-einfassungen-granulierung-und-kabel-auf-platten-aus-gold-eine-technik-die-typisch-fur-die-spaten-byzantinischen-kunst-die-form-der-widerhall-des-fruheren-byzantinische-kreuze-wie-das-nebenstehende-beispiel-mit-cloisonn-emaille-verziert-ist-museum-metropolitan-museum-of-art-new-york-usa-image212899627.html>, 2021 September 13.

¹⁰⁹ Vgl. Žilina, Šapka, 134.

ist nun das Kreuz auf dem Kamelaukion zu betrachten, da es jenem der Šapka ähnelt. Es macht den Anschein als könnte es ausschließlich aus Perlen bestehen, da die vier Zacken des Kreuzes weiß und in Form von Tropfen bzw. Perlen dargestellt sind. Im Folgenden wird eine online Ressource zur Verfügung gestellt, da die Abbildung in Žilinas Buch schwarz-weiß ist und somit



die Farbgestaltung als wichtige Informationsquelle verloren geht. Hier ist nur ein Ausschnitt des Mosaiks zu sehen, da nur das Kreuz in den Fokus der Aufmerksamkeit gelenkt werden soll. Auch lässt Abb. 13 auf die Andeutung eines breiter werdenden Kreuzes schließen, das mit Perlen geschmückt zu sein scheint. Indiz hierfür ist nicht nur die Form, sondern wie bereits erwähnt die Farbe. Die weißen Kugeln an der Krone selbst, sowie an den Pendilien, lassen auf Edelsteine, genauer gesagt Perlen,

¹¹⁰Abb. 13 schließen, welche typische Schmuckgegenstände für diese Zeit und den byzantinischen Raum waren.

Žilina weist des Weiteren auf einen möglichen Vergleich zwischen dem Ursprung und der Abstammung des Kreuzes der Šapka und einem weiteren Kreuz hin, welches Kondakov in seinem Werk „Russkie klady: Iccledovanie drevnostej velikoknjažeskogo perioda“ (1896) anführt.¹¹¹ In dieser Arbeit erwähnt Kondakov ein goldenes, filigranes Brustkreuz, das in einer Ausgrabungsstätte in Chersones gefunden wurde:

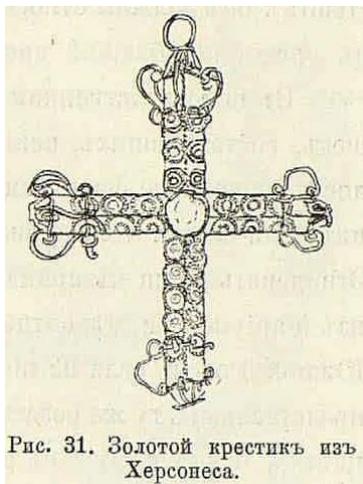


Рис. 31. Золотой крестикъ изъ Херсонеса.

¹¹² Abb. 14 Das Kreuz aus Chersones weist laut Žilina ähnliche Merkmale zum Kreuz der Šapka auf. Demnach ist es ebenfalls mit Blattgold überzogen, die Enden sind röhrenförmig und hohl. Kondakov meint die Kreuzenden würden aussehen, als wären ihnen eine Art Metallkappe aus glattem Metall mit durchbrochenen Ornamenten aufgesetzt. Diese Illusion wird vor allem mit Hilfe der fünf geschwungenen Drahtbögen inszeniert.¹¹³

Žilina zufolge ist das Kreuz aus Chersones unwiderruflich byzantinischer Natur und soll im ausgehenden 13. Jahrhundert gefertigt worden sein.¹¹⁴

¹¹⁰ Kaiser Konstantin IX. Monomachos, <https://www.ahg-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMEBMH65656&LANGSWI=1&LANG=German>, 2022 Jänner 27; Vgl. Žilina, Šapka, 134.

¹¹¹ Vgl. Ebda., 113.

¹¹² Kondakov, Russkie klady: Issledovanie drevnostej velikoknjažeskogo perioda, S.-Peterburg 1896, 57.

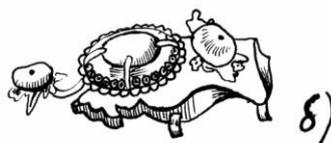
¹¹³ Vgl. Ebda.

¹¹⁴ Vgl. Žilina, Šapka, 113.

Vergleicht man die beiden Kreuze nun rein optisch, ist eine Verbindung eben jener im ersten Moment nicht sofort ersichtlich. Bereits die zahlreichen Verzierungen in Abb. 14 stehen der durchgehend glatten Oberfläche des Kreuzes der Šapka gegenüber. Zudem ist auf der Darstellung in Abb. 14 keinerlei Perlenbesatz erkennbar, im Gegenzug dazu sind die Enden mit Drähten abgeschlossen. Eine weitere Ungleichheit ist die am Kreuz aus Chersones fehlende Verbreiterung der Enden. Bereits eine grobe Gegenüberstellung von Abb. 14 mit den Abb. 11 und 12 wirft die Frage auf, worauf sich die Forscher in ihrer Überzeugung, auch beim Kreuz von Chersones gäbe es Parallelen zu dem der Šapka, stützen. Da jedoch lediglich eine Zeichnung als Grundlage zum Vergleich herangezogen werden kann, wäre es möglich, dass anhand einer Abbildung des tatsächlichen Kreuzes umfassendere Ähnlichkeiten zu erkennen wäreb. Ist man allerdings auf die Zeichnung beschränkt, erschwert dies die Argumentation zu den vermeintlichen Übereinstimmungen der Kreuze, die laut den Forschern Žilina und Kondakov ersichtlich sind.

2.2 Die Herkunft der Edelsteine und deren Einfassung

Die Gruppe der Edelsteineinfassungen haben, wie bereits Valeeva-Sulejmanova ermitteln konnte, einen eindeutigen Bezug zum Schmuck einer Kopfbedeckung aus dem Schatz von Simferopol. Die Bezeichnung „Schatz von Simferopol“ ist ein Überbegriff für eine Ansammlung von Schmuckstücken, die der Goldenen Horde abstammen: „Pervuju i samuju bol’suju gruppju sostavljajut vešči, proizvedennye v Zolotoj Orde (69% veščej klada).“¹¹⁵ Die Ähnlichkeit zu den Details der Šapka verdeutlicht sich insbesondere bei den drei, unter dem



Kreuz sitzenden, Edelsteinaufsätzen und deren Verzierungen. Abb. 15a zeigt ein Element der Schmuckstücke auf der Šapka

¹¹⁶ Abb. 15 Monomacha, während 15b (b) eine Verzierung repräsentiert, von einem weiblichen Kopfschmuck aus dem Simferopol Schatz abstammt. Beide Varianten haben dieselbe Art der Einfassung, die von feinen Kreisen umrundet ist und woran die Edelsteine mit Drahtbögen befestigt sind. Žilina bezieht sich für einen eindeutigen Bezug zwischen den beiden

¹¹⁵ Mark Grigor’evič Kramarovskij, «Simferopol’skij klad»: pervye vladel’cy i gipoteza stoimosti sokroviščnicy v X IV v., in: Uralskij Federal’nyj Universitet, Antičnaja drevnost’ i sredine veka/47, Ekaterinburg 2019, 196. [Die erste und größte Gruppe besteht aus Gegenständen, die von der Goldenen Horde hergestellt wurden (69% der Gegenstände des Schatzes).]

¹¹⁶ Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 28.

Befestigungen, zum einen auf die gezackten Einfassungen der wertvollen Steine und zum anderen auf Folgendes: „[...] kasty dlja žemčužin predstavljajut soboj čašečki, ukrašennye šampovannymi miniatjurnymi cvetočkami na nožkach-stebel'kach.“¹¹⁷

Bezüglich der Zacken an den Einfassungen („[...] kasty dragocennyh kamnej s krapanami [...]“¹¹⁸) kann auf Abb. 15 keine Parallele entdeckt werden, da jene zwar in 15b am unteren Rand der Einfassung erkennbar sind, in 15a und somit an den Einfassungen auf der Šapka aber fehlen. Da keine weiteren Angaben der Autorin zu diesem Argument angeführt werden, kann kein genaueres Abwägen und Bekräftigen ihrer Meinung ermöglicht werden, weshalb die Begründung einer Ähnlichkeit aufgrund der umrundenden Zacken in Frage gestellt bleibt, bis genauere Untersuchungen zu speziell diesen Details unternommen werden.

Auch die zweite Begründung einer Parallele aufgrund der geprägten kleinen Blumen an den Einfassungen, wirft Fragen auf. Diese Umschreibung lässt annehmen, dass es sich bei den runden Formen um eben erwähnte Blumen handelt. Bei der Betrachtung von Abb. 15b könnte man den Kreis an Verzierungen über den am Rand abschließenden Zacken tatsächlich als eine Art Blumen verstehen, weshalb diese Beschreibung auf den Kopfschmuck von Simferopol somit zutreffen könnte. Ein nachvollziehbares Äquivalent zu Abb. 15a jedoch schwer bis gar nicht zu erkennen, da es sich hierbei mit unverkennbarer Deutlichkeit um simple Kreise handelt. Weder zusätzliche, sich in der Mitte der Kreise befindliche Elemente, noch geschwungene Linien, die ein Blütenblatt andeuten würden, sind in Abb. 15a zu sehen. Womit der unumstößliche Bezug der beiden Schmuckstücke zueinander bezüglich der Ornamente und Zacken zu rechtfertigen ist, bleibt somit unklar.



Eine weitere Übereinstimmung der Stile des Simferopol Schatzes und der Šapka ist laut Žilina die dreigliedrige Anordnung der Steine und Perlen. Die hier angeführte Darstellung eines Kopfschmuckdetails aus dem Schatz von Simferopol entspricht bezüglich der Gliederung der Einzelteile, jener der Šapka. Demnach sind zwischen

¹¹⁹ Abb. 16 jeweils drei Edelsteinen in Einfassungen auch drei Perlen angeordnet.

¹¹⁷ Žilina, Šapka, 113. [...] die Kästen für die Perlen sind Tassen, geschmückt mit geprägten Miniaturblumen auf Stielen.]

¹¹⁸ Ebda. [...] die Kästen der wertvollen Steine mit Zinken/Zacken...]

¹¹⁹ Ebda., 114.



¹²⁰ Abb. 17 Abb. 17 zeigt zum deutlicheren Vergleich die doppelte Dreierkonstellation, auf die sich die Forscherinnen Žilina und Valeeva-Sulejmanova beziehen. Für beide ist dies der eindeutige Beweis, dass jene Details aus dem östlichen Kulturraum und eventuell auch von den Kopfbedeckungen der Goldenen Horde für den obersten Schmuckaufsatz der Šapka übernommen wurden.¹²¹

Žilina kritisiert Valeeva-Sulejmanova für ihre weiterführende Schlussfolgerung, da letztere die oben angeführten und teilweise unzureichenden optischen Ähnlichkeiten der Aufsätze als ausreichende Begründung wertet, die gesamte Šapka Monomacha als tatarische Insignie zu betrachten. Žilina weist dementsprechend umgehend Gründe auf, die gegen eine solche Annahme argumentieren. Sie verweist darauf, dass der Aufsatz mit den Edelsteinen und dem Kreuz nachträglich zur Krone hinzugefügt wurden und schon aufgrund der unterschiedlichen Stile von den einerseits zackigen Abschlüssen der Platten und dem andererseits halbkugelförmigen Aufsatz nicht zusammenpassen. Sie sind dem ursprünglichen Design der Šapka also nicht inhärent.¹²² Hinzu kommt noch die ungleiche Vervielfachung der Platten und der Edelsteine: „Krome togo količestvo plastin Šapki kratno četyrëm, a količestvo kastov v nakladnoj detali kratno trëm, t.e. konstruktivno oni ne sootvetstvujut drug drugu.“¹²³

Sie untermauert ihre klare Ablehnung von Valeeva-Sulejmanovas Schlussfolgerung einer insgesamt tatarischen Šapka damit, dass anstatt Beweise von Übereinstimmungen der Platten und der hinzugefügten Halbkugel, vermehrt deutliche optische Widersprüche zu beobachten sind. Žilina trennt somit sehr stark die Platten von der Halbkugel, die ihrerseits bereits grundlegend als kulturell fremdes Detail und als Basis für die ebenfalls als fremdartig definierten Schmucksteine samt deren Einfassungen gilt.¹²⁴

Datiert wird der Schatz aus Simferopol in die zweite Hälfte des 14. Jh. bzw. in den Beginn des 15. Jh.¹²⁵, weshalb die Halbkugel und die Edelsteine nicht vor der zweiten Hälfte des 14. Jh.s zur Šapka hinzugefügt wurden.

¹²⁰ Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 155.

¹²¹ Vgl. Žilina, Šapka, 115.

¹²² Vgl. Ebda.

¹²³ Ebda. [Des Weiteren ist die Anzahl der Platten ein Vielfaches von Vier, und die Anzahl der Kästen in dieser Rechnung ein Vielfaches von Drei, das bedeutet also, dass sie anhand ihrer Konstruktion nicht harmonieren.]

¹²⁴ Vgl. Ebda.

¹²⁵ Vgl. Simferopol'skij klad:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4#cite_note-7, 2021
Dezember 21.; Vgl. Žilina, Šapka, 115.

2.3 Die Beschaffenheit der goldenen Platten

Die Platten sind der Mittelpunkt der goldenen Krone und verraten als wahrscheinlich ältester Teil am meisten über deren zeitlichen Ursprung und Herkunft. Wie zuvor schon erwähnt, lässt der gezahnte obere Abschluss der Platten darauf schließen, dass wichtige Details zur Ermittlung des früheren Aussehens der Šapka fehlen. Die Ornamente auf den einzelnen Platten wirken jedoch abgeschlossen und lassen keine Spekulation für ihre unvollendete Verzierung offen: „Ornament každoj plastiny vverchu možno sčest' i zaveršennym.“¹²⁶

Keines der Ornamente würde demzufolge auf eine Unvollständigkeit hinweisen. Des Weiteren hinterlässt auch die Verarbeitung der Platten keinerlei Hinweise für eine nachträglich hinzugefügte Veränderung, wodurch u. a. ein mögliches späteres Ausschneiden der Zacken ausgeschlossen werden kann. Ein Indiz dafür sind die mandelförmigen Verzierungen, die exakt an die Zacken der oberen Plattenenden angepasst sind (Abb. 6).¹²⁷

Žilina spricht somit von einer logischen Weiterführung des Aufsatzes in Form einer achteckigen Platte, deren Ornamente durch ähnliche Verflechtungen den Platten entsprechen. Sie weist aber auch darauf hin, dass nur Mutmaßungen diesbezüglich aufgestellt werden können.¹²⁸

Kondakov ist der Meinung, dass alle Perlen ursprünglich an den Platten selbst angebracht waren und die Krone grundsätzlich mit drei Perlen pro Platte geschmückt war, da ansonsten nicht ausreichend Platz gewesen sei: „V" skani ostavleno město tol'ko dlja bol'sich" «saženych"» žemčužin", po tri na každoj plastině, a bolěe nikakich" kamnej ne bylo.“¹²⁹

Zieht man nun für eine genauere Abschätzung dieser Meinung Abb. 6 heran, so wird auf den ersten Blick nicht klar, weshalb sich lediglich drei Perlen auf den Platten befunden haben sollen. Das Argument von mangelnder Fläche ist bei Betrachtung von Abb. 6 schwer verständlich. Zwar entspricht die mittlere Platte hier den Vorstellungen Kondakovs, da keinerlei weitere Schmucksteine angebracht sind, doch auch auf dieser wird im Zentrum der drei Perlen genügend Raum geboten. Es könnten durchaus zusätzliche Schmuckstücke mit Einfassung angebracht werden. Die beiden anderen Platten links und rechts demonstrieren hingegen die ausreichenden Möglichkeiten sowohl Perlen als auch Edelsteine auf einer Platte unterzubringen.

¹²⁶ Žilina, Šapka, 116. [Das Ornament jeder Platte kann oben als vollständig angesehen werden.]

¹²⁷ Vgl. Ebda.

¹²⁸ Vgl. Ebda.

¹²⁹ Kondakov, Drevnosti, 45. [Auf dem Filigran blieb nur Platz für die allergrößten Perlen, von denen sich drei auf jeder Platte befanden, und des Weiteren gab es keinerlei Steine.]

Für die Einfassungen der Perlen sind „rundliche Nester“ („kruglye gnezda“¹³⁰) aus glatten Drahtbändern vorbereitet, die mit doppelter oder dreifacher Umdrehung zu Spiralen geformt wurden. Die Bänder, aus denen die Nester gemacht wurden, haben zudem denselben Durchmesser von 0,2 mm Dicke und 1 mm Höhe, wie die der restlichen Verzierungen auf der Šapka.¹³¹

In besagten Nestern, die einen Durchmesser von etwa 0,35–0,40 mm betragen, befinden sich einfache zylindrische Einfassungen mit etwas dickerem und breiterem Hintergrund, da die Perlen daran angebracht sind. Die Höhe dieser Kasten beträgt 3–4 mm, weshalb sie ein wenig über die restlichen Verzierungen hervorragen.¹³² Dieses von Žilina angeführte Merkmal lässt sich auf Abb. 6 vor allem bei der oberen Perle (dem derzeitigen Zustand entsprechend) der mittleren Platte erkennen, da hierbei gut der Rand der Perleneinfassung zu sehen ist, welcher die übrige Filigranarbeit überragt.

Dieselben Maße wie die „Nester“ der Perlen bezüglich Breite und Dicke des verarbeiteten Materials weisen zudem auch die Hauptmotive an der Šapka auf. In manchen Fällen gingen jedoch die ursprünglichen Befestigungen der Perlen verloren und Drähte von anderem Schnitt wurden stattdessen verwendet. Auch die Einfassungen der übrigen Schmucksteine sind mit 0,5–0,6 mm etwas dicker als die der Perlen.¹³³

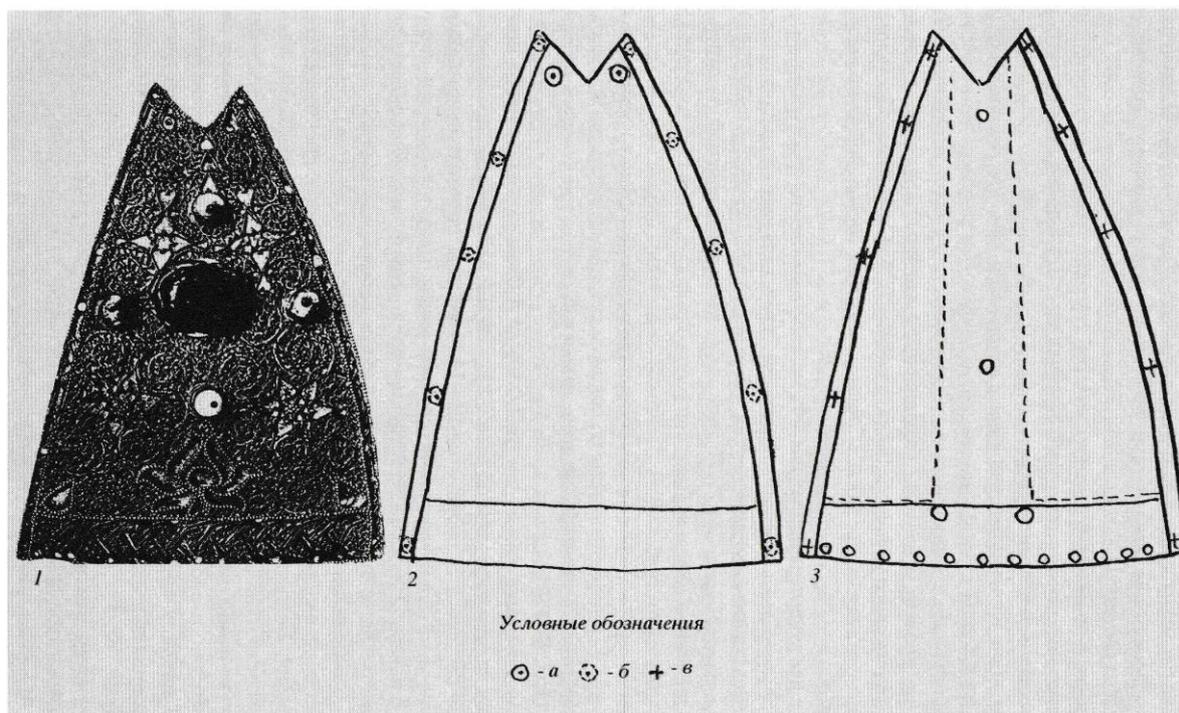
Ein weiterer interessanter Faktor, der schon kurz zuvor angedeutet wurde, sind die vielen Löcher in den Platten. Diese sind vor allem an den Rändern der Platten zu sehen, wodurch die Platten anhand eines Drahtes miteinander verbunden wurden. Bemerkenswert sind hierbei die unterschiedlichen Größen der Löcher, die in drei Gruppen einzuteilen sind. Die erste Gruppe umfasst die akkuraten runden Löcher mit einem Durchmesser von 1–1,5 mm, die sich in den mandelförmigen Öffnungen an den oberen Rändern bzw. den Zähnen der Platten befinden. Rund um diese Löcher befindet sich ein runder, konzentrischer Bogen (Abb. 18/2).

¹³⁰ Žilina, Šapka, 116.

¹³¹ Vgl. Ebda.

¹³² Vgl. Ebda.

¹³³ Vgl. Ebda.



¹³⁴ Abb. 18

Die zweite Gruppe besteht aus Löchern von unterschiedlicher Form, die manchmal auch zackige Ränder und diverse Durchmesser zwischen 1 und 4 mm haben. Diese Gruppe befindet sich ausschließlich in der achterspiralförmigen Bordüre an den Rändern der Platte, wobei an den beiden langen Seiten jeweils fünf dieser Löcher vorhanden sind (Abb. 18/2, 3).¹³⁵

Die letzte Gruppe umfasst die restlichen runden Löcher mit einem Durchmesser von 2–4 mm, welche sich an den unteren Enden der Platten, oder aber in deren Inneren, befinden (Abb. 18/3): „Na každej plastine raspoloženo: po nižnemu kraju pletenogo bordjura - po 12–14 otverstij, po verchnemu kraju pletenogo bordjura - po dva otverstija, po srednej linii plastiny - po dva otverstija, vverchu i vnizu.“¹³⁶

Die Löcher der dritten Gruppe sind zudem direkt in die Filigrankunst eingearbeitet und es wurden scheinbar auch Versuche unternommen, sie innerhalb einzelner Ornamente durchzuschlagen, u. a. in den herz- und mandelförmigen Elementen.¹³⁷ Žilina merkt an, dass an den Löchern in manchen Fällen breitere Ränder als an den restlichen Ornamenten entstanden sind und somit die Schnitte der übrigen Verzierungen verzerrt wurden. Dies soll vor allem bei

¹³⁴ Žilina, Šapka, 117.

¹³⁵ Vgl. Ebda., 118.

¹³⁶ Ebda. [Auf jeder Platte befindet sich: am unteren Rand der geflochtenen Bordüre – 12-14 Löcher, am oberen Rand der geflochtenen Bordüre – zwei Löcher, an den mittleren Linien der Platten – zwei Löcher, oberhalb und unterhalb.]

¹³⁷ Vgl. Ebda.

der geflochtenen Bordüre geschehen sein, an der die Krümmungen der Bänder aufgrund der später hinzugefügten Löcher etwas erweitert wurden (Abb. 7).¹³⁸

Im Vergleich zu diesen, unterscheiden sich die Löcher an der Mittellinie der Platten durch weitaus größere Maße.

Žilinas Fazit ist eine klare Einteilung der eben angeführten und unterschiedlichen Gruppen zugehörigen, Löcher. Aufgrund von offensichtlichen Verletzungen der filigranen Regelmäßigkeit und der Verzerrung der Filigranarbeit, kategorisiert sie Gruppe zwei und drei als der Šapka nicht ursprünglich zugehörig: „Očevidno, otverstija vtoroj i tret'ej gruppy dejstvitel'no portjat pervonačal'nyj zamysel, [...]“.¹³⁹

Die erste Gruppe betrachtet sie jedoch als der Šapka inhärent, da hierbei keine Ornamente beschädigt oder verzerrt wurden. Die Frage lautet also, welche Funktion die Löcher der ersten Gruppe hatten. Am naheliegendsten wäre hierfür die Befestigung des Aufsatzes mit dem Kreuz. Die Halbkugel, welche als Basis für das Kreuz dient, weist nach derzeitigem Wissensstand keinerlei vorbereitete Öffnungen auf, die der Anzahl von zwei Löchern pro Platte entsprechen würden. Da allerdings bereits auf das nachträgliche Hinzufügen der Halbkugel hingewiesen wurde, könnte man den Gedanken einer geplanten Verankerung des Aufsatzes überspringen und somit gleich an eine antizipierte Befestigung des Kreuzes denken. Žilina stellt diesbezüglich folgende Überlegung an: „Esli oni [otverstija] naneseny na plastiny čerez odnu, to vsego ich vosem'. Èto količestvo sovpadaet s količestvom dugoobraznych provolok kresta- naveršija, raspoložennyh poparno.“¹⁴⁰

Ihre Argumentation ist ohne weitere Nachweise nicht nachvollziehbar, da es sich hierbei um Theorien handelt, die objektiv unzusammenhängende Voraussetzungen annehmen, welche sich weder bestätigen noch widerlegen lassen. Zudem befinden sich am oberen Rand jeweils zwei Löcher pro Platte, somit wäre es abwegig anzunehmen, dass die demzufolge „überschüssigen“ acht der insgesamt 16 Öffnungen ohne Grund angefertigt wurden. Ein weiteres Gegenargument für das direkte Anbringen des Kreuzes an die Platten ist die Anzahl der Drähte an dem Kreuz. Wäre dieses nämlich in der Tat für eine direkte Befestigung an den Platten vorgesehen gewesen, würden sich nicht vier, sondern acht, bzw. sechzehn Drähte daran befinden. Die Forscherin betont, dass weitere Erkenntnisse durch eine Demontierung der Halbkugel denkbar wären. Nichtsdestotrotz scheint ihre Argumentation mehr einer Vermutung zu entsprechen, die

¹³⁸ Vgl. Žilina, Šapka, 118.

¹³⁹ Ebda. [Offensichtlich verpfuschen die Löcher der zweiten und dritten Gruppe tatsächlich die ursprüngliche Idee...]

¹⁴⁰ Ebda., 119. [Wenn sie (die Löcher) an jede zweite Platte hinzugefügt worden wären, wären es insgesamt acht. Diese Anzahl stimmt mit der Anzahl der gebogenen Drähte der Kreuz-Spitze, paarweise zusammengefügt, überein.]

weniger auf nachvollziehbaren Ermittlungen beruht, als vielmehr auf einer Absicht, den Löchern der ersten Gruppe Bedeutung zu verschaffen.¹⁴¹

Žilina merkt des Weiteren an, dass bei genauerer Betrachtung die zweite Gruppe der Löcher der ersten Gruppe ähneln würde. Sie hält es für wahrscheinlich, dass die Öffnungen an den länglichen Seiten der Platten grundsätzlich keinen größeren Durchmesser als 1 mm hatten und erst im Laufe der Zeit erweitert wurden, da an ihnen eine konzentrische Krümmung wahrgenommen werden kann, die auch bei den oberen Löchern der ersten Gruppe zu erkennen sein soll. Dies lässt ihr zufolge darauf schließen, dass es sich bei den seitlichen Löchern ursprünglich um akkurate und runde Löcher handelte, die für die Befestigung der Platten auf ein Fundament dienen sollten.¹⁴² Die Verteilung und Anzahl der Löcher an den Seiten und Spitzen sind der Forscherin zufolge Hinweise dafür, dass die Platten mit Hilfe von Nägeln an einer Stoffmütze angebracht wurden, die als eine Basis für die Platten hätte dienen können. Das Feststellen von Spuren früherer Löcher, erlaubt laut Žilina die Beantwortung der Frage einer möglichen ursprünglichen Befestigung der Platten. Sie spricht keinen Zweifel darüber aus, dass diese frontal an einem Hintergrund angebracht wurden, wodurch eine Verbindung zwischen den einzelnen Platten demnach überflüssig wäre.¹⁴³ Die Forscherin bezeichnet diesen Zustand der Šapka als das älteste Stadium in dem die Šapka als Kopfbedeckung existierte (Abb. 20): „Takova naibolee drevnjaja pervaja stadija suščestvovanija Šapki kak golovnogo ubora: frontal'noe prikreplenie plastin po uglam i bokovym storonom k osnove (čerez otverstija pervoj gruppy) s zaveršiem-krestom.“¹⁴⁴

Des Weiteren stellt sie die Frage, wieso die Löcher der ersten Gruppe beinahe bis zur Unkenntlichkeit verzerrt sind („iskoverkannymi do neuznavaemosti“¹⁴⁵), während die Löcher der dritten Gruppe keinerlei zerrissene Ränder aufweisen. Eine Antwort auf diese Frage soll Žilina zufolge die von Spicyn gemachte Fotografie (Abb. 6) der Platten bieten. Diese Abbildung zeigt Platten mit Perlen, die nach Meinung der Forscherin verglichen mit jenen in den zylindrischen Einfassungen („v cilindričeskich kastach“¹⁴⁶) eine spätere „Generation“ von Perlen sein soll.

¹⁴¹ Vgl. Žilina, Šapka, 119.

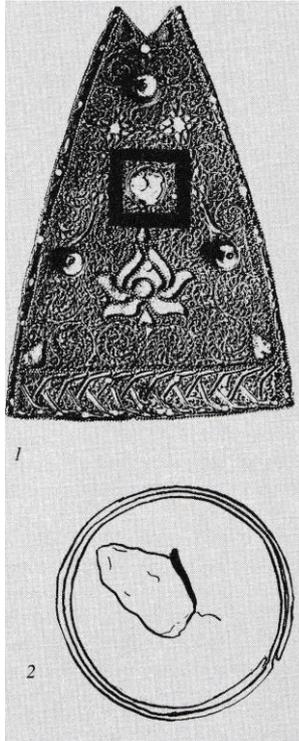
¹⁴² Vgl. Ebda.

¹⁴³ Vgl. Ebda.

¹⁴⁴ Ebda. [Das ist das älteste und erste Stadium in dem die Šapka als Kopfbedeckung existiert: frontale Befestigung der Platten an den Ecken und Seiten an die Basis (durch die Löcher der ersten Gruppe) mit der Kreuz-Spitze.]

¹⁴⁵ Ebda.

¹⁴⁶ Ebda.



Diese Behauptung ist aufgrund der vorhandenen Abbildungen nur schwer nachzuvollziehen, da die zur Verfügung stehende Fotografie nicht genügend Details zeigt, um als Beweis zu Žilinas Behauptung gelten zu können. Ihre Schlussfolgerung einer wahrscheinlicheren Befestigung der Platten an ein Fundament ist aufgrund der zahlreichen kleinen Öffnungen, sowie deren Verteilung, nachvollziehbar, jedoch sind die stets erwähnten, mit der Zeit vergrößerten, Löcher nur bedingt zu erkennen. Auch die ihr zufolge ans Licht kommende Reihenfolge der Stadien der Šapka Monomacha ist, wenn man Abb. 19 heranzieht, zumindest für die Verfasserin der vorliegenden Masterarbeit nicht nachvollziehbar, weshalb detailliertere Erforschungen fachspezifischer Wissenschaftler an der Šapka selbst notwendig wären, um Žilinas Thesen zu bestätigen.

Abb. 19/2 demonstriert ein Loch, das durch die Platte geschlagen ¹⁴⁷ Abb. 19 und im Verhältnis zu anderen Öffnungen groß ist. Dieses Loch war einerseits zur Zeit der Fotografie leer, zum anderen diente es wahrscheinlich als Einsatzfläche für eine größere Perle als jene, die in Abb. 19/1 sichtbar ist. Žilina ist davon überzeugt, dass dank der Verkettung von Unebenheiten an den Kanten der Öffnung die Perle befestigt werden konnte, die, wie sie vorschlägt, das „Nest“ verzierte.¹⁴⁸ Die unebenen Ränder, welche die Löcher umgeben, wären ihr zufolge dazu gedacht, die Perlen zu befestigen. Als Grundlage bezieht sie sich hier auf Illustration IV.¹⁴⁹ Je nachdem welche Perlen anschließend in diese Löcher eingefügt wurden, hätten sich laut Žilina auch die Löcher selbst verändert und verbreitet.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Žilina, Šapka, 121.

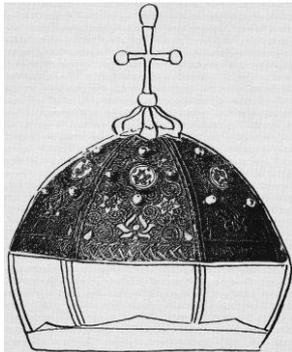
¹⁴⁸ Vgl. Ebda., 120.

¹⁴⁹ Vgl. Ebda., 64-65.

¹⁵⁰ Vgl. Ebda., 120.

2.4 Die Entwicklungsstufen der Šapka

Um die Entwicklung und Optik der Šapka Monomacha festzustellen, werden nun die wahrscheinlichsten Stufen von Erscheinungsbildern der Krone angeführt, die im Unterpunkt 2.3 schon überblickshaft behandelt wurden. Die Šapka ähnelt ohne Aufsatz und Pelz keiner typischen Krone, woraufhin Forscher:innen unterschiedliche Möglichkeiten erörtert haben, wie die Šapka im Laufe der Zeit verändert bzw. angepasst wurde.¹⁵¹ Demnach kann man die Krone nach zeitlichen und optischen Kriterien in diverse Stadien einteilen.



¹⁵² Abb. 20 Abb. 20 zeigt die rekonstruierte erste Version der heute bekannten Šapka Monomacha, und somit auch das älteste vermutete Stadium der Krone. Wie in Kapitel 1.1 bereits angeführt wurde, wird eine Weiterführung der Šapka vorausgesetzt, die an dem unteren Rand der zusammengefügt Platten anschließt. Während ein Verbreitern der Krone dazu führen würde, dass sie nicht mehr getragen werden kann, zeigt Abb. 20 eine mögliche Version der Fortführung, die eine Verwendung als Kopfbedeckung durchaus ermöglichen würde. Wie außerdem unmittelbar festgestellt werden kann, ist hier das Kreuz direkt an den Platten befestigt, ohne die Spitze oder Halbkugel als Basis zu verwenden. Vielmehr würden hierfür Drähte eingesetzt, die Kreuz und Platten verbinden würden. Ein weiterer interessanter Punkt bezüglich Abb. 20 ist der, dass die Šapka zur Gänze ohne Saum bzw. Fell dargestellt ist und sich somit nur aus den Platten und dem Kreuz zusammensetzt. Die Stellen, an denen sich heutzutage Edelsteine befinden, wären laut Žilina zudem entweder mit Perlen oder Cloisonné-Emaille verziert gewesen.¹⁵³

Wie in Kapitel 2.3 erwähnt, trug die jeweilige Größe des eingesetzten Schmuckes maßgeblich zur sich daraus ergebenden Erweiterung und somit Änderung der Löcher bei. Somit äußert sich auch Kondakov zum Perlenbesatz an der Šapka, welcher seiner Meinung nach nicht derselbe geblieben ist: „Massa melkich“ dyroček“, povsjudu nakolotych“, v“ plastinkach“ našej šapki, ostalis’ ot“ prežnich“ žemčužnych“ nitej [...].“¹⁵⁴ Die Tatsache, dass der Schmuckbesatz auf den Platten verändert wurde und der Grund hierfür nicht nur die ursprüngliche optische Gestaltung der Krone, sondern vor allem auch die Art der Befestigung der Platten untereinander

¹⁵¹ Vgl. Žilina, Šapka, 140; Vgl. Michail G. Rabinovič, Odežka, Drevnjaja odežda narodov Vostočnoj Evropy: materialy k istoriko-ětnografičeskomu atlasu, Moskva 1986, 84.

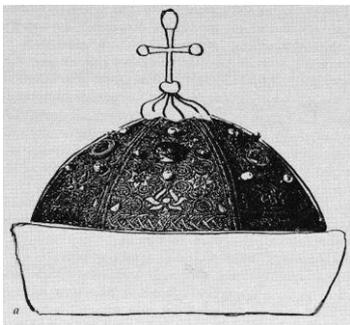
¹⁵² Žilina, Šapka, 120.

¹⁵³ Vgl. Ebda., 119.

¹⁵⁴ Kondakov, Drevnosti, 45. [Die Menge an winzigen Löchern, die hier eingeschlagen wurden, blieb von früheren Perlenfäden übrig...]

ist, trägt laut Kondakov und Žilina zu einer umfangreicheren Nachvollziehbarkeit für die Entwicklung von unterschiedlichen Stadien der Šapka bei.¹⁵⁵

Hierfür spielen wiederum die drei Gruppen an Löchern eine bedeutende Rolle, da sie die Befestigungsart der Platten und somit auch deren Aussehen beeinflussen und verändern können. Žilina verweist auf die Darstellung der Platten in Abb. 18. Unter Nr. 2 sind demzufolge jene Öffnungen dargestellt, die zur ersten der von ihr beschriebenen drei Gruppen und somit auch zum ersten Stadium der Šapka gehören. Nr. 3 zeigt die Befestigungsbohrungen für das zweite Stadium der Šapka.¹⁵⁶ Ihr zufolge lässt sich schlussfolgern, dass aufgrund zeitlicher Abnutzungserscheinungen eine neue Form der Befestigung und somit auch neue Öffnungen notwendig waren, wodurch die Krone in diverse Entwicklungsstadien eingeteilt werden kann: „Možno zaključit', čto so vremenem vznikla neobchodimost' sozdat' sistemu novogo zakrepljenja plastin, poskol'ku pervaja perestal suščestvovat' ot starosti, prišla v negodnost'“. ¹⁵⁷ Nachdem sich eine neue Form der Befestigung im Zentrum und an den unteren Rändern der Platten etablierte, wurden Perlen dazu verwendet alte Öffnungen zu verbergen bzw. neu angefertigte zu füllen bzw. schmücken. Vor allem die Platzierung der Perlen in den Löchern der ersten beiden Gruppen lässt vermuten, dass sie nach der zweiten Befestigungsart hinzugefügt wurden und dort bis zur spätesten Variante der Befestigung der Platten an den Rändern geblieben sind.¹⁵⁸ Eine konkrete zeitliche Angabe führt Žilina nicht an.



Das zweite System der Plattenbefestigung bietet laut Žilina die Grundlage für die Rekonstruktion des zweiten Stadiums der Šapka. Abb. 21 soll die vermutete Konstruktion der Šapka Monomacha des zweiten Stadiums darstellen. Die Forscherin beruft sich zur Stützung dieser Behauptung auf die Inventarbücher der Waffenkammer: „Étot vyvod sootvetstvuet svedenijam iz

¹⁵⁹Abb. 21 inventarnych knig Oružejnoj Palaty 1884g.“¹⁶⁰ Da ein Zugang zu besagten Inventarbüchern ohne Untersuchungen vor Ort nicht möglich ist, muss an dieser Stelle auf die Einschätzungen von Žilina vertraut werden. Vor allem muss jedoch eine Überprüfung der Inventarbücher für die klare Verifizierung dieser Meinung vorgenommen werden, da in ihnen

¹⁵⁵ Vgl. Žilina, Šapka, 122. Kondakov, Drevnosti, 45-46.

¹⁵⁶ Vgl. Žilina, Šapka, 119/122.

¹⁵⁷ Ebda., 122. [Man kann daraus schließen, dass im Laufe der Zeit die Notwendigkeit aufkam ein neues System zur Befestigung der Platten zu schaffen, weil das erste aufgrund von Alter aufhörte zu existieren und zur Untauglichkeit verfiel.]

¹⁵⁸ Vgl. Ebda., 122.

¹⁵⁹ Ebda., 123.

¹⁶⁰ Ebda., 122. [Diese Schlussfolgerung steht im Einklang mit Informationen aus den Inventarbüchern der Waffenkammer aus dem Jahr 1884.]

die Beschreibung zu finden sein soll, die eine Plattenbefestigung des zweiten Stadiums dokumentiert hätte.¹⁶¹

Demnach werden die Platten, wie Abb. 21 zu entnehmen ist, von einem Stoff („tkanoj skuf'ej“¹⁶²) umschlossen, welcher wiederum an einem Silbergestell bzw. Silberreifen - bestehend aus acht an einem Reifen angebrachten Drahtbögen - befestigt sein soll. Nach Schilderungen aus der Zeit vom 17.-19. Jh., wobei Žilina nicht erneut anführt woher diese stammen und somit die Inventarbücher der Waffenkammer vermutet werden, bestand der innerste Teil für die Befestigung aus Holz.¹⁶³ Von innen wurden die goldenen Platten der Šapka scheinbar mit goldenen Schraubenmuttern befestigt, deren Stiftenden von außen sichtbar gewesen sein sollen. Žilina bezieht sich hierbei auf Quellen aus der Moskauer Waffenkammer. Sie verweist jedoch darauf, dass sie persönlich keine Erlaubnis erhielt, die damals separierte Krone zu betrachten.¹⁶⁴

Da es sich bei der von ihr zur Verfügung gestellten Abb. 21 um eine vereinfachte Zeichnung zum vermuteten damaligen Erscheinungsbild der Krone handelt, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, um welches Material es sich tatsächlich gehandelt hat. Auch das angenommene innere Gerüst der Šapka bleibt fraglich. Žilina zufolge sind Anzeichen für die oben erwähnten acht Drahtbögen auf jeder der acht Platten zu sehen. Sie bezieht sich auf die, in Abb. 18/3 angeführte, Darstellung der einzelnen Platten: „Sled každoj iz vos'mi dug i ostalsja po centru vsech vos'mi plastin v vide otverstij tret'ej gruppy (ris. 56:3).“¹⁶⁵

Betrachtet man zum Vergleich nun nochmals Abb. 18/3, kann man die Löcher der dritten Gruppe am unteren Rand der Platte erkennen. Da aber insgesamt zwölf Öffnungen abgebildet sind ist Žilinas Schlussfolgerung nur bedingt nachvollziehbar und kein eindeutiger Bezug u. a. in Form einer Übereinstimmung der Lochanzahl herstellbar. Es wäre denkbar, dass tatsächlich acht der zwölf vorhandenen Öffnungen benutzt wurden, allerdings fehlen weitere Indizien zur eindeutigen Bestätigung dieser Annahme.

Žilina beschreibt auch die Platzierung von Sekundärperlen, „Vtoričnyj žemčug“¹⁶⁶, bis zum halbkugeligen Aufsatz der Krone. Hiermit meint sie vermutlich Perlen, die nicht zu den ursprünglichen gezählt haben sollen. Die Löcher in den gezahnten Spitzen der Platten waren zu diesem Zeitpunkt nicht mit Perlen besetzt und offenbar waren diese Löcher laut Žilina

¹⁶¹ Vgl. Žilina, Šapka, 122.

¹⁶² Ebda. [„Stoff-Skufia“: Bezeichnung für eine Kopfbedeckung orthodoxer, katholischer Geistlicher]

¹⁶³ Vgl. Ebda.

¹⁶⁴ Vgl. Ebda.

¹⁶⁵ Ebda. [Das Anzeichen jeder der acht Bögen besteht noch im Zentrum aller acht Platten in Form von Löchern der dritten Gruppe (Abb. 56:3).]

¹⁶⁶ Ebda.

gleichzeitig mit den *vtoričnyj žemčug* in Verwendung, noch bevor die Löcher und Perlen durch den Aufsatz bedeckt wurden.¹⁶⁷

Die Schlussfolgerung der Forscherin bezüglich der *vtoričnyj žemčug* bedarf ausführlicherer Beschreibung. Leider kann aufgrund der vorhandenen Abbildungen aus Žilinas Werk „Šapka Monomacha“ (2001) nicht nachvollzogen werden, worauf sie sich in ihrer Argumentation stützt. Kondakovs Werk „Russkie Drevnosti“ (1897) geht nicht ausreichend detailliert auf den Schmuckbesatz der Šapka ein und weiterführende, von Žilina angeführte Literatur und Quellen sind nicht zugänglich. Mit den zur Verfügung stehenden Mitteln bzw. ohne Einsicht in oben erwähnte Inventarbücher der Waffenkammer, sind Žilinas Behauptungen nicht nur schwer nachvollziehbar, sondern auch kaum verständlich. Bereits die genaue Lokalisierung dieser, von ihr erwähnten, Perlen ist nur zu erahnen. Sie spricht von deren Anbringung bis zum später hinzugefügten halbkugeligen Aufsatz der Šapka. Man könnte somit die Öffnungen in den Zacken der Plattenenden als Befestigungsort der Perlen vermuten, allerdings berichtet sie von der Koexistenz der *vtoričnyj žemčug* und der leeren Löcher in den Plattenspitzen, weshalb diese Annahme verworfen werden kann: „Vidimo, éti otverstija ispol'zovalis' sinchronno s vtoričnym žemčugom.“¹⁶⁸ Des Weiteren ist nicht zur Gänze nachvollziehbar, ob sich diese Perlen an den äußeren Rändern in der spiralförmigen Bordüre der Platten, oder eher innerhalb der zentraleren Ornamente befunden haben sollen.

Wie schon erwähnt ist eine gründlichere Erforschung notwendig, um diesen Sachverhalt klären zu können. Das Hinterfragen von Žilinas Schlussfolgerung soll lediglich zu kritischeren Überlegungen anregen, da sich ihre weiteren Schlussfolgerungen bezüglich der Herkunft der Šapka u. a. auch auf jene Beschreibung stützen. Sie stellt anschließend an das soeben angeführte Verhältnis der Löcher und der *vtoričnyj žemčug* zueinander nämlich eine Reihenfolge auf, wonach die Šapka des zweiten Stadiums optisch angepasst wurde. Zuerst entstand die zweite Befestigungsart der Platten, anschließend wurden die *vtoričnyj žemčug* angebracht und zuletzt wurden die Einfassungen für die Schmucksteine und der Aufsatz hinzugefügt.¹⁶⁹

Die Einfassungen könnten sowohl gleichzeitig zum halbkugeligen Aufsatz oder schon zuvor existiert haben. Auf jeder Platte befindet sich eine dieser Kästen („kasty“) bzw. Einfassungen für die Edelsteine entweder in rechteckiger oder runder Form. Ihre Wertigkeit verdeutlicht sich aufgrund ihrer sehr zentralen Befestigung an den Platten, wodurch sie der Krone somit insgesamt mehr Pracht verleihen. Das nachträgliche Hinzufügen der Einfassungen, um die

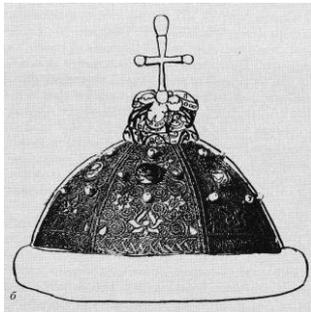
¹⁶⁷ Vgl. Žilina, Šapka, 123.

¹⁶⁸ Ebda. [Offenbar wurden diese Löcher synchron mit den Sekundärperlen verwendet.]

¹⁶⁹ Vgl. Ebda., 124.

Šapka aufzuwerten erkennt man daran, dass die Kästen im Vergleich zur sonst feinen und detaillierten Filigranarbeit zu groß sind und das darunterliegende Filigran verdecken.¹⁷⁰

Das dritte Stadium der Šapka Monomacha zeichnet sich dadurch aus, dass bereits der halbkugelige Aufsatz als Abschluss der Plattenspitzen angebracht ist, das Fell den unteren Rand der Platten zierte (Abb. 22) und die *vtoričnyj žemčug* Žilina zufolge verdeckt wurden.



Die Art der ursprünglichen Befestigung des Aufsatzes ist schwer feststellbar, laut Žilina musste dieser jedoch mit einem Konstrukt innerhalb der Platten verbunden gewesen sein. Die Löcher am oberen zentralen Teil der Platten, durch die ein Verbindungsdraht gefädelt wurde, sollen für die zweite Befestigungsform der Platten bestimmt gewesen sein. Bis zur Befestigung bzw. dem Einfädeln der Drähte

¹⁷¹Abb. 22 soll die Öffnungen mit den *vtoričnyj žemčug* getarnt („maskirovalis“) worden sein.¹⁷² Die Befestigung des Aufsatzes an den Platten und der Platten per Drähten aneinander soll zur selben Zeit stattgefunden haben und zur spätesten Veränderung der Šapka zählen: „Kreplenija jabloka k plastinam i plastin čerez kraj provolokoj - sinchronny, i odnosjatsja k samomu pozdnemu izmeneniju Šapki, kogda ona poterjala konstruktivnuju svjaz' s vnutrennej čast'ju.“¹⁷³

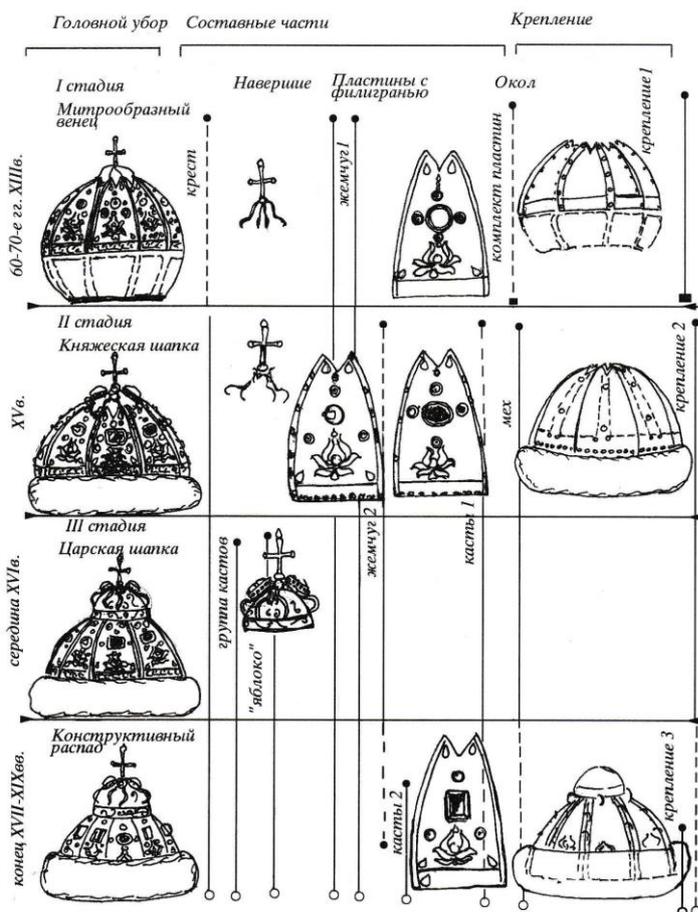
Žilina führt in ihrem Werk eine überblickshafte Darstellung der drei Stadien als gedankliche Stütze zur Entwicklung der Šapka an. Zur Vereinfachung der eben geschilderten Beschreibung soll diese mit Hilfe von Abb. 23 angeführt werden. Die erste, von einer Klammer abgegrenzten Spalte, definiert die Kopfbedeckung bezüglich ihrer Bezeichnung und Datierung. In der zweiten Spalte werden die, zur jeweiligen Zeit bestehenden, Einzelteile der Šapka separat angeführt und die letzte Spalte verdeutlicht die Befestigungsart der Krone.

¹⁷⁰ Vgl. Žilina, Šapka, 123.

¹⁷¹ Ebda.

¹⁷² Vgl. Ebda., 127.

¹⁷³ Ebda. [Die Befestigung des Apfels an die Platten und der Platten mit dem Draht über die Kanten - erfolgte synchron, und bezieht sich auf die späteste Veränderung der Šapka, als sie die konstruktive Verbindung zum inneren Teil verlor.]



¹⁷⁵Abb. 23 laut Žilina bzw. Spicyns Fotografien in ihre Einzelteile zerlegt wurde. Anschließend kam es jedoch auch nach dem erneuten Zusammenfügen zu keiner optischen Veränderungen mehr.

3. Gegenüberstellung

3.1 Die Šapka und byzantinischer Kopfschmuck

Da sowohl Žilina als auch Kondakov immer wieder von einem eindeutigen Bezug der Šapka zur byzantinischen Kultur aufgrund des ähnlichen Schmuckes sprechen, sollen nun unterschiedliche Insignien bzw. Schmuckstücke zum Vergleich herangezogen werden. Hierfür werden diverse Kopfbedeckungen byzantinischen Ursprungs bzw. byzantinischer Zugehörigkeit der Šapka gegenübergestellt, um eine mögliche Entsprechung und somit wahrscheinliche Abstammung ermitteln zu können.

Der bekannteste Kronentypen, welcher heutzutage der byzantinischen Kultur zugeschrieben wird, ist das Kamelaukion. Im Unterkapitel 2.1 wurde bereits überblickshaft auf die

In der ersten Reihe ist das erste Stadium der Šapka zu sehen, welche in die 60er/70er des 13. Jh. datiert wird. Žilina bezeichnet das Äußere dieses Stadiums als Mitra-förmig.¹⁷⁴ Die folgende Spalte stellt das zweite Stadium der Krone dar, wo sie als Fürstenhut bezeichnet und ins 15. Jh. datiert wird. Zuletzt entspricht die Šapka in der dritten Zeile dem vermuteten Erscheinungsbild des dritten Stadiums im 16. Jh. und soll optisch einer Zarenkrone geglichen haben. Die letzte Zeile zeigt das finale Erscheinungsbild der Krone. So soll sie Ende des 17. bis zum 19. Jh. ausgesehen haben, woraufhin sie

¹⁷⁴ Vgl. Žilina, Šapka, 127.

¹⁷⁵ Ebda., 161.

Beschaffenheit eines Kamelaukions eingegangen, als Kondakovs Überzeugung angeführt wurde, dass die Šapka keinesfalls einem kaiserlichen Stemma ähneln würde. Grund für seine Überzeugung ist das, von den Platten der Šapka kreierte, Loch wodurch sich die Mütze des Monomach deutlich von byzantinischen Kronen unterscheiden würde.¹⁷⁶

Um die mögliche Abstammung der Šapka vom Kamelaukion jedoch ermitteln zu können, muss zuerst ein Verständnis für das Kamelaukion geschaffen werden. Laut Zervans Werk „Die Lehnwörter im Wortschatz der spätbyzantinischen historiographischen Literatur“ (2018) sind die ersten Belege des Begriffes Kamelaukion (καμελαύκιον) in griechischer Gelehrtenliteratur aus dem 5.–6. Jh. zu finden und bedeuten ursprünglich „Kapuze, Kopf- und Nackenbedeckung“¹⁷⁷. Die Herkunft dieser Bezeichnung ist Zervan zufolge jedoch unklar und erst ab dem Mittelalter kommt es zu häufigeren Belegen des Begriffes ‚camelaucium‘, ‚Kamelhaar‘, ‚Kopfbedeckung‘¹⁷⁸.

Hetherington diskutiert in seinem Artikel hingegen prägnant die Beschaffenheit und wahrscheinliche Herkunft eines Kamelaukion. Er weist die Leser:innen darauf hin, dass nur wenige byzantinische Kronen bis in die heutige Zeit erhalten geblieben sind und der Ursprung selbst dieses geringen Bestandes umstritten ist.¹⁷⁹ Des Weiteren erwähnt er die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Kronen, die von Herrschern oder Herrscherinnen getragen wurden:

Fundamental to this discussion is the fact that for a long time it has been accepted that Byzantine empresses wore a crown of completely different type from that of the emperor; it is invariably shown as being “open” in form, and with the top displaying a sequence of pointed shapes giving a serrated effect. This is one of the few points on which agreement seems to be universal.¹⁸⁰

In diesem Zitat geht Hetherington auf einen interessanten Aspekt ein, der Kondakovs oben angeführten Kritikpunkt, dass die Šapka wegen ihrer Öffnung nicht dem Byzantinischen abstammen könne, außer Kraft setzen würde. Hetherington differenziert nämlich explizit Kronen byzantinischer Kaiserinnen von Kronen der Kaiser. Indem er den Kronen für Regentinnen eine „offene“ Form zuschreibt, die einen gezackten Effekt aufgrund spitzer Enden

¹⁷⁶ Vgl. Kondakov, *Drevnosti*, 43f.

¹⁷⁷ Vratislav Zervan (Hg.), *Die Lehnwörter im Wortschatz der spätbyzantinischen historiographischen Literatur*, Berlin 2018, 62.

¹⁷⁸ Zervan, *Lehnwörter*, 62.

¹⁷⁹ Vgl. Paul Hetherington, *The Jewels from the Crown: Symbol and Substance in the later Byzantine Imperial Regalia*, in: *Byzantinische Zeitschrift* 96/1, online Dokument 2008, 157-168, 158.

¹⁸⁰ Hetherington, *Jewels*, 161.

aufweist, wird ein markanter Bezug zur Šapka hergestellt, deren Öffnung man genauso beschreiben könnte. Eine bildliche Repräsentation wird seitens Hetherington allerdings nicht zur Verfügung gestellt. Zudem werden keine dementsprechenden Kronen als Beispiele erwähnt, wodurch keine Vergleichsobjekte herangezogen werden können.



Ein heutzutage bekanntes Beispiel für ein Kamelaukion ist das der Konstanze von Aragón. Dieses Kamelaukion (Abb. 24) ist zudem das einzige noch erhaltene, weshalb es als wichtige Grundlage zur näheren Erforschung der Šapka herangezogen werden sollte. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass dieses Kamelaukion nicht byzantinischen Ursprungs ist, sondern lediglich dem byzantinischen Stil nachgeahmt und am Sizilianischen Hof verwendet wurde.¹⁸¹ Das abgebildete Kamelaukion galt als Kaiserkrone von Konstanzes Gemahlen, Kaiser Friedrich II., der seiner 1222

¹⁸² Abb. 24 verstorbenen Gattin ihre Krone mit in ihr Grab gelegt hat: „Friedrich gab ihr zudem eine prachtvolle Krone mit ins Grab, ‚die zur Kaiserkrönung von 1220 geschaffen und bei diesem denkwürdigen Ereignis vielleicht in der Tat von Konstanze selbst und wohl doch nicht vom Kaiser getragen wurde‘.“¹⁸³ Grund für diese Annahme ist ein Fundbericht von 1481, der die Öffnung von Konstanzes Sarkophag dokumentiert. Diesem zufolge habe Konstanze „die reich verzierte Krone“¹⁸⁴ auf dem Kopf getragen.

Wie auf der Darstellung in Abb. 24 zu erkennen ist, bestehen gewisse strukturell ähnliche Merkmale zur Šapka Monomacha. Vor allem die Form der beiden Kronen kann in Relation gestellt werden, selbst wenn das Kamelaukion eine zur Gänze geschlossene Form aufweist. Diese ist anhand der soeben angeführten Unterscheidung zwischen byzantinischen Kopfbedeckungen männlicher und weiblicher RegentInnen zu erklären. Gerade darin besteht jedoch auch die Schwierigkeit, da es sich beim Kamelaukion in Abb. 24 um die Krone einer Regentin handelt und es dennoch eine geschlossene Form aufweist. Da diese Insignie jedoch eine Nachahmung des byzantinischen Stils ist, könnte man die geschlossene Form als fremden Einfluss bzw. Adaption einer anderen Kultur betrachten: „In der Art einer ostchristlichen Kaiserkrone gehalten, [...]“¹⁸⁵.

¹⁸¹ Vgl. Konstanze von Aragón, https://de.wikipedia.org/wiki/Konstanze_von_Arag%C3%B3n, 2021 Mai 23.

¹⁸² Ebda.

¹⁸³ Ingo Runde, Konstanze von Aragón, in: Amalie Föβel (Hg.), Die Kaiserinnen des Mittelalters, Regensburg 2011, 243.

¹⁸⁴ Ebda., 248.

¹⁸⁵ Ebda.

Der Schmuckbesatz der Šapka und des Kamelaukion der Konstanze von Aragón zeigt Gemeinsamkeit, da für beide Kronen Edelsteine und Perlen verwendet werden, die in Rahmen eingefasst sind. Im Vergleich zur Šapka befinden sich auf dem Kamelaukion allerdings wesentlich mehr Schmucksteine, die alle in metallene Rahmen eingefasst sind. Im Gegensatz zur Šapka bilden Perlen und lilienförmige Blumenornamente den Abschluss des Kamelaukion, während die Platten der Šapka hingegen mit geflochtenen Filigrandrähten abgeschlossen werden. Das Kamelaukion besteht des Weiteren nicht aus mehreren zusammengefügt Platten, sondern bildet eine Einheit. Diese wird wiederum durch eine kreuzartige Grundstruktur unterteilt, welche von Perlenbändern und mit in Blumenmuster eingefassten Goldverzierungen geschmückt ist. Die vierblättrige Blumenstruktur rund um die Edelsteine ist ein markanter Unterschied zur Šapka, wo diese Konstellation nicht verwendet wird. Zudem ist das Kamelaukion auch mit Rankenornamenten geschmückt, die nicht als Filigran- bzw. Schmiedearbeit, sondern mit Hilfe von Zellenschmelz eingearbeitet sind. Zellenschmelz, auch Zellenemail und Cloisonné genannt, zeichnet sich dadurch aus, dass dünne Drähte auf einen Untergrund aufgelötet und die daraus entstehenden Zwischenräume mit meist gefärbtem Glas aufgefüllt werden. Die unterschiedlichen Farben werden dementsprechend von den Drähten getrennt, wodurch ein Vermischen der Farben verhindert wird.¹⁸⁶

Sichtbar wird diese Kunst anhand der Verzierung rund um den, im Perlenreifen befindlichen, blauen Edelstein. Am unteren Blatt der vierblättrigen Blume erkennt man im Muster kleine herausgebrochene Löcher, die wiederum dünne Drähte deutlich sichtbar machen.¹⁸⁷ Diese Drähte trennen, wie soeben beschrieben, die unterschiedlichen Farben im Rankenmuster voneinander und erfüllen somit die Kriterien des Zellenschmelzes.

Interessant ist auch die Grundstruktur des Kamelaukion. Während die Šapka durchgehend von Ornamenten wie Spiralen, Rosetten und dem Lotus geschmückt ist, beschränken sich die Verzierungen des Kamelaukion auf gewisse, teils von goldenen Umrandungen und Perlenketten begrenzte, Bereiche. Die Oberfläche des Kamelaukion ist dabei, ähnlich wie die Šapka, mit kleinen Spiralen überzogen. Diese erstrecken sich allerdings nicht als Grundflächenstruktur über die gesamte Krone, sondern beschränken sich auf die in der oberen Hälfte der Krone unterteilten Flächenabschnitte.¹⁸⁸ Die Ränder dieser Abteilungen weisen Bordüren auf, die aus zwei parallel zueinander gewundenen Drähten bestehen. Der einige Millimeter breite Abstand

¹⁸⁶ Vgl. Cloisonné, <https://de.wikipedia.org/wiki/Cloisonn%C3%A9>, 2021 Mai 24.

¹⁸⁷ Vgl. Krone der Konstanze von Aragón, <https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/32913243384>, 2021 Mai 21.

¹⁸⁸ Vgl. Ebda., 2021 Mai 23.

zwischen den beiden Drähten ist im Gegensatz zur Bordüre der Šapka nicht verziert und dient somit ausschließlich der Befestigung.

Bezüglich des Materials handelt es sich beim Kamelaukion der Konstanze von Aragón um eine eigentlich silberne Kappe, die mit Gold überzogen wurde.¹⁸⁹ Der untere Rand der Krone scheint jedoch kein Metall, sondern Stoff zu sein. Auf diesem befinden sich Blütenornamente als auffallendes Merkmal des Kamelaukion. Viele Blüten, in diesem Fall Lilien, reihen sich hier als Abschluss der Krone aneinander. Sowohl deren Position als auch der Fakt, dass sie sich nicht markant vom Untergrund abheben, lassen eine geringere Bedeutung vermuten. Vor allem die Tatsache, dass die Lilien mit denselben kleinen spiralförmigen Drähten aufgefüllt sind, die man auch auf den übrigen gelöteten Oberflächen als Grundstruktur erkennen kann, integriert sie in den Hintergrund.

Die Lotusblüte der Šapka ist hingegen ein zentrales Element, das in die Platte per Filigrantechnik eingearbeitet wurde und trotz der gleichen Verarbeitung wie jener der umliegenden Verzierungen deutlich hervorsticht. Grund hierfür sind die glatten Zwischenräume der Lotusblüten, die ein deutliches Erkennen der Blüten ermöglichen.

3.2 Die Šapka und tatarischer Kopfschmuck

Eine Gegenüberstellung der Šapka mit etwaigen Kronen mongolisch-tatarischen Ursprungs, ist aufgrund der spärlich vorhandenen Insignien eine Herausforderung. Aus diesem Grund wird nicht nur auf Krönungsinsignien Rücksicht genommen, sondern allgemeiner Kopfschmuck tatarischer Kultur untersucht, um so genauere Aussagen treffen zu können.

Wie zuvor erwähnt, sieht Jenkins einen Bezug der Šapka zur in Abb. 8 dargestellten Kopfbedeckung aus der „Chronik der Herrscher“, welcher aufgrund der oben angeführten Gegenargumente jedoch verworfen werden kann.

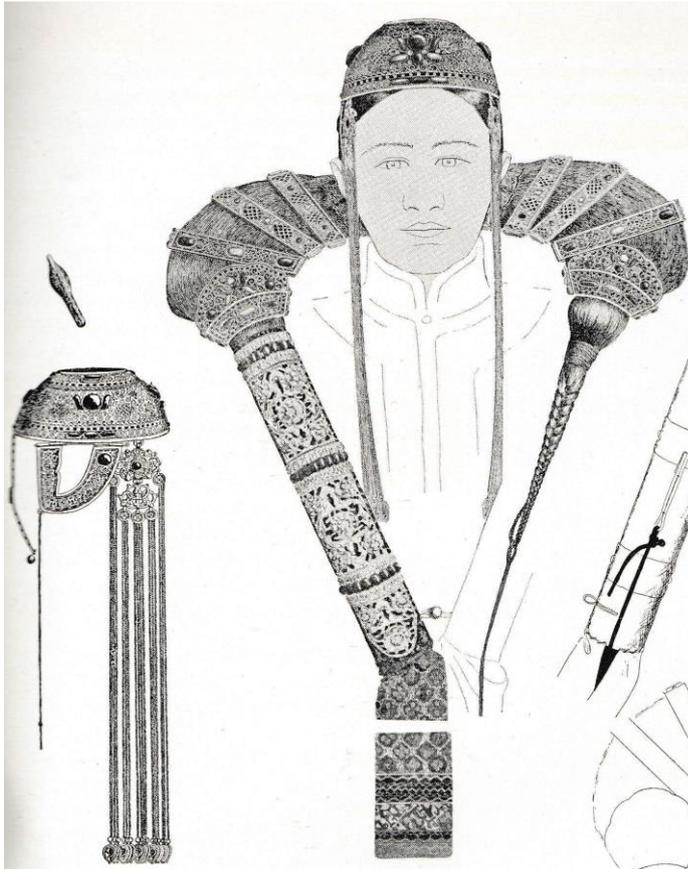
Einen wichtigen und weitaus naheliegenderen Hinweis auf eine mögliche Verbindung zwischen der Šapka und tatarischen Kopfbedeckungen liefert Ekatarina Abyzova in ihrem Artikel „Lotus iz Kostešt i Šapka Monomacha“ (2004). In ihrem Artikel geht die Forscherin im Speziellen auf die Darstellung der Lotusblume ein und führt folgend auch die Šapka als Insignie an.¹⁹⁰ Den Vorhaben, die Šapka dem Tatarischen gegenüberzustellen, begründet sie mit der Beschreibung der Krone ohne ihren halbkugeligen Aufsatz und dem Zobelfell:

¹⁸⁹ Vgl. Crown of Constance, <https://mondes-normands.caen.fr/angleterre/archeo/italie/pouvoir/it45.htm>, 2021 Mai 23.

¹⁹⁰ Vgl. Ekatarina Abyzova, Lotus, 367; Svetlana Rjabceva, Lotos iz Kostešt i Šapka Monomacha, Stratum plus. Archeologija i kul'turnaja antropologija 5, Republic of Moldova 2005, 363–369, 367.

Bez opuški i naverš'ja izdelie predstavljajet soboj nizkij polusferičeskij golovnoj ubor, zatkannyj skan'ju, ukrašennyj žemčugom i dragocennymi kamnjami, s kajmoj v nižnej časti i izobraženiem «arabskogo cvetka» [...], nachodjaščij samye blizkie analogii v etnografičeskom golovnom ubore замуžnich mongol'skich ženščin [...].

Zdes' my vidim takoj že nizkij polusferičeskij golovnoj ubor s ploskoj verchnej čast'ju (kak iznačal'naja Šapka bez naveršč'ja), ukraščennyj spiral'nymi zavitkami, kamennymi vstavočkami i «arabskim cvetkom».¹⁹¹



Im oberen Zitat bezieht sich Abyzova auf einen frühmittelalterlichen mongolischen Kopfschmuck, der in Martha Boyers „Mongol Jewellery“ (1952) in allen Details dargestellt wird. Dieser Kopfschmuck wurde erstmalig von dem Leiter der ersten drei dänischen Zentralasien Expeditionen, Henning Haslund-Christensen, im 20. Jh. erforscht und dokumentiert. Die Rede ist hier von einem traditionellen Kopfschmuck für verheiratete mongolische Frauen (Abb. 25), der unter verschiedenen Namen wie *bogtak*, *bocca*, *botta* oder *bokhtâkh* bekannt ist.¹⁹²

¹⁹³ Abb. 25 Eine der ersten Darstellungen dieses Kopfschmuckes geht auf Ende des 13. bis Mitte des 14. Jh.s zurück, worauf Kaiserin Shih Tsu unter der mongolischen Yüan Dynastie (1280-1368) mit einer alten Form dieser Kopfbedeckung zu sehen ist (Abb. 26).¹⁹⁴ Die erste Erwähnung eines bogtak kann auf Zeiten des Čingis Khan zurückgeführt werden, als einer

¹⁹¹ Abyzova, Lotus, 367f. [Ohne den Saum und den Aufsatz ist das Produkt ein niedriger halbkugelförmiger Kopfschmuck, mit Filigran belegt, der geschmückt ist mit Perlen und wertvollen Steinen, mit einer Grenze am unteren Teil und der Darstellung der «arabischen Blume» [...], der die engsten Analogien mit dem ethnographischen Kopfschmuck von verheirateten mongolischen Frauen hat [...]. Hier sehen wir denselben niedrigen halbkugelförmigen Kopfschmuck mit flacher Oberseite (wie ursprünglich die Šapka ohne den Aufsatz), der mit spiralförmigen Schlaufen, Steineinsätzen und der «arabischen Blume» geschmückt ist.]

¹⁹² Vgl. Ebda., 17.

¹⁹³ Martha Boyer, Mongol Jewellery. Researches on the silver jewellery collected by the first and second danish central Asian expeditions under the leadership of Henning Haslund-Christensen 1936-37 and 1938-39, København 1952, 23.

¹⁹⁴ Vgl. Ebda., 19.



seiner chinesischen Generäle eine Kopfbedeckung umschreibt, die dem *bogtak* entspricht.¹⁹⁵ Da es zu damaligen Verhältnissen für Frauen sehr untypisch war einen derartig pompösen Kopfschmuck tragen zu können, ist diese Konstruktion umso interessanter. Ausschlaggebend war die Unterstützung seitens mongolischer Frauen während einer Schlacht, die aufgrund ihrer Mithilfe siegreich ausging. Als Dank wurde für Frauen daraufhin dieser Kopfschmuck kreiert: „It is reported that

¹⁹⁶ Abb. 26 after a victorious battle in which the women had contributed to the fortunate outcome, in memory of it they received permission to wear a crown on their head for all time.”¹⁹⁷ Die Grundlage, worauf sich Boyer hierbei bezieht, ist das Werk „Liber Peregrinationis“ (1864), in welchem Ricoldus seine Reise durch den Mittleren Osten Ende des 13. Jh.s beschreibt. Trotz ausgehender Dankbarkeit von der männlichen Bevölkerung und den Herrschern, sollte allerdings zu großer Stolz der Frauen unterbunden werden. Deshalb wurde ein Fuß mit der Sohle nach oben zeigend an den *bogtak* angebracht, um somit an ihre Unterlegenheit zu erinnern: „But to prevent them becoming too arrogant about it, it was decided that the crown should have a foot at the top as a visible sign of women’s subservience to the power of men.“¹⁹⁸

Auf Abb. 26 ist der umgekehrte Fuß, der die Frauen trotz ehrenhaften Kopfschmuckes unterwerfen soll, deutlich zu erkennen. Wie außerdem durch die Gegenüberstellung von Abb. 25 und 26 zu sehen ist, wurde der Fuß auf dem *bogtak* auf Abb. 25 bereits entfernt, wodurch nur noch die Kappe mit den Anhängern und der aufwendigen Bogenkonstruktion übrig sind. Die Bögen wurden aus einer Konstruktion von Zweigen und Ästen gefertigt, und dienten als Basis für den ausgiebigen Ring, der 50–75 cm lang war. Das Haar wurde in die Hohlräume der Kopfbedeckung eingeflochten und darunter trug man Tücher oder Fellkappen, die bis über die Schultern ragten. Anschließend nähte man den *bogtak* mit dem Tuch zusammen und band das Tuch unter dem Kinn fest, um so den Kopfschmuck zu befestigen.¹⁹⁹

Getragen wurde er vor allem von Khalkha Mongolen, welche die größte Untergruppe der Mongolen repräsentieren. Die Konstruktion des aufwendigen Schmuckes beruht zudem auf der Legende über die Herkunft der Khalkha Mongolen. Dieser zufolge gab eine Kuh dem ersten

¹⁹⁵ Vgl. Boyer, Jewellery, 18.

¹⁹⁶ Ebda.

¹⁹⁷ Ebda.

¹⁹⁸ Ebda.

¹⁹⁹ Vgl. Ebda., 17.

Khalkha Mongolen Milch und flößte ihm somit auch die Liebe zum Nomadentum, sowie zur Viehzucht ein. Zum Gedenken daran gestaltete man die Haare der Frauen wie Hörner.²⁰⁰

Vergleicht man nun den *bogtak* (Abb. 25) mit der Šapka, sind deutliche Parallelen zu erkennen, wie unter anderem die Form der Kappen. Lässt man die Zusätze des mongolischen Kopfschmuckes beiseite, ähnelt die Kopfbedeckung der Šapka nicht nur in ihrer Form, sondern auch anhand der Motive. Bei genauerer Betrachtung sind auf dem *bogtak* ebenso wie auf der Šapka dekorative Spiralen, Bänder und ein Blumenornament erkennbar, wobei letzteres stark an eine Lotusblüte erinnert. Boyer selbst erwähnt in ihrem Werk allerdings nicht, dass es sich eventuell um einen Lotus handeln könnte, vielmehr umschreibt sie die, frontal auf der Kappe zu sehende, Struktur wie folgt: „A stylised plant decoration of corals and turquoises with scroll-like tendrils soldered on forms the central motif in the front [...]“.²⁰¹ Die sich an den Rändern befindlichen Verzierungen haben eine starke Ähnlichkeit zu den Verflechtungen und spiralförmigen Gestaltungen auf der Šapka. Nicht nur am oberen und unteren Rand der mongolischen Kopfbedeckung, sondern auch auf der kompletten Oberfläche sind durchgehend Spiralen zu sehen (Abb. 25). Ein auffälliger Unterschied zwischen dem *bogtak* und der Šapka ist die Anzahl von Perlen und Edelsteinen, die auf der Mütze des Monomach wesentlich zahlreicher vorhanden sind. Die Gestaltung des mongolischen Kopfschmuckes fällt somit trotz aufwendiger Herstellung dennoch simpler aus als die der Šapka.

Ein wichtiges Merkmal für den *bogtak* sind die Anhänger an den Seiten der Kopfbedeckung, die sich vor allem durch die 38 cm langen Ketten auszeichnen. Diese Ketten sind an die zweiteiligen Ornamente mit Hilfe von Haken angebracht: „On the extreme bottom edge on both sides is set an eye with three 38 cm long ‘foxtail’ chains and one ‘cash’ ornament.“²⁰² Mit dem Auge ist mit großer Wahrscheinlichkeit das erste Fragment direkt unterhalb des Randes der Kopfbedeckung gemeint, da es mit dem Steinbesatz in dessen Mitte einem Auge gleicht. Das „Geld“ Ornament befindet sich direkt darunter und dient als Brücke zwischen dem Auge und drei der Ketten (Abb. 25). Wie auch in der vorliegenden Masterarbeit angeführt wird, wurde auch für die Šapka die Möglichkeit von frühen bzw. ursprünglich vorhandenen Anhängern in Erwägung gezogen. Die Darstellung der Anhänger des *bogtak* kann aufgrund unzureichender Nachweise und Quellen allerdings in keinen Bezug zur Šapka gestellt werden.

²⁰⁰ Vgl. Boyer, Jewellery, 18.

²⁰¹ Ebda., 21.

²⁰² Ebda., 20.

Ein markanter Unterschied zwischen dem *bogtak* auf Abb. 25 und der Šapka Monomacha ist das Material, aus dem sie gefertigt wurden, da ersteres - ungleich der Šapka - aus Silber und nicht aus Gold besteht.

Bezüglich der Kopfbedeckung werden von Boyer keine weiteren aussagekräftigen Merkmale als mögliche Entsprechung zur Šapka dargelegt, weshalb es schwer ist eine aussagekräftige Gegenüberstellung zu ermitteln.

4. Die Schmiedetechnik der Šapka

Ein Verständnis der Oberflächenstruktur auf der Šapka soll als weiterer Anhaltspunkt zur Ermittlung von Ähnlichkeiten bzw. Unterschieden zu Kopfbedeckungen anderer Kulturen dienen. Insbesondere zwei Verfahren sind für die Verzierung der Platten bedeutsam: die Granulation und die Filigrantechnik. Vor allem Spicyn weist darauf hin, dass diese beiden Methoden für die Oberflächenstruktur der Platten verantwortlich sind.²⁰³ Aus diesem Grund soll folglich auf diese beiden Techniken eingegangen werden, um anschließende kulturelle Vergleiche nachvollziehen zu können.

Oftmals werden Schmuckgegenstände, die überwiegend mit Drahtmuster verziert sind, zusätzlich auch mit Granulationsarbeit geschmückt. Diese Kombination kann eine umfassende Bandbreite an Bedeutungen annehmen. Zum einen können einzelne Granalien eine Variation in den geradlinigen Filigranmustern erwirken, wohingegen hunderte Granalien auf blanke Flächen eingefügt werden, um die Hauptmuster zu betonen.²⁰⁴ Infolgedessen werden Schmuckstücke bzw. Gegenstände aufgrund der Dominanz der jeweiligen Schmiedetechnik entweder der Granulationsarbeit oder der Filigranarbeit zugeteilt: „When the main pattern is formed by wires, the jewellery is referred to as an item of filigree work. When granulation dominates the construction and there are only a few wires, the jewellery is referred to as an item of granulation work.”²⁰⁵ Laut dieser Definition entspricht die Šapka in erster Linie einem Filigranwerk, da die Granulation als Ergänzung bzw. Hervorhebung von einzelnen Mustern wie dem Lotus oder der Rosetten verwendet wird. Nichtsdestotrotz sollen im Zuge einer ganzheitlichen Betrachtung beide Schmiedekunst-Techniken beschrieben werden, da sowohl anhand der Filigrankunst als auch der Granulation schmiedetechnische Entsprechungen aus anderen Kulturen ermittelt werden können.

²⁰³ Vgl. Žilina, Šapka, 63.

²⁰⁴ Vgl. Wladyslaw Duczko, *The Filigree and Granulation Work of the Viking Period: An Analysis of the Material from Björkö*, Stockholm 1985, 15.

²⁰⁵ Ebd.

4.1 Die Granulation (Zern‘)

Jochem Wolters definiert die Granulation, russisch zern‘, in seinem Artikel folgendermaßen: „Die Granulation ist eine Dekortechnik der Goldschmiedekunst, bei der Metallkügelchen (Granalien) vorwiegend in ornamentaler oder figuraler Anordnung durch metallische Bindung auf Metalloberflächen (Rezipienten) [...] befestigt werden.“²⁰⁶

Während Wolters hier eine moderne Definition der Granulation anführt, wurde dieser technische Begriff zuallererst im 15. Jh. verwendet und leitet sich von dem lateinischen Wort für Gerstenkorn, „granum“, ab. Den Ursprung findet die Granulation jedoch bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. im Vorderen Orient und breitete sich in weiterer Folge auf den Mittelmeerraum, und schließlich bis nach Südkandinavien aus.²⁰⁷

Zur Zeit der Völkerwanderung, womit hier die Migration germanischer Bevölkerungsgruppen im 4.–6. Jh. gemeint ist, „ist die Granulation im gesamten europäischen Raum nachweisbar.“²⁰⁸

Je nach Ausbreitungsgebiet verändert sich auch die Optik der Granulation, da je nach Region diverse Gestaltungsformen und Ausprägungen dieser Technik geschaffen werden. Byzantinische Einflüsse finden scheinbar ab dem 5. Jh. Einzug in die Kunst des Granulierens, und die awarische Kultur macht bereits ab Beginn des 6. Jh.s in dieser Schmiedetechnik bemerkbar.²⁰⁹

Um die feinen Unterschiede des Granulierens ermitteln zu können wird folgend die Granulation der Šapka, jener der byzantinischen und awarischen Granulationstechnik gegenübergestellt.

4.1.1 Die Granulation der Šapka

Der Durchmesser der Granalien schwankt zwischen 0,5 und 1,0 mm.²¹⁰ Diese Größe soll auch dem Durchmesserstandard entsprechen, der charakteristisch für das Verfahren zur Vorfertigung eines einzelnen Granums ist: Für die Anfertigung eines Granums wird das Metall in einem Schmelztiegel geschmolzen und anschließend durch ein hölzernes Sieb in Wasser oder auf eine Schicht Holzkohlepulver geleert.²¹¹ Durch diese Methode entstehen Granalien unterschiedlicher Größe, die nicht zwangsläufig perfekt rund sind. Die Granalien auf der Šapka

²⁰⁶ Wolters, Granulation, 2021 September 18.

²⁰⁷ Vgl. Ebda.

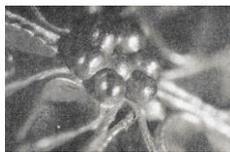
²⁰⁸ Ebda.

²⁰⁹ Vgl. Ebda.

²¹⁰ Vgl. Žilina, Šapka, 68.

²¹¹ Vgl. Duczko, Filigree, 24.; Wolters, Granulation, 2021 Oktober 26.

sind ebenfalls uneinheitlicher Größe: „Zern’ ‘Šapki Monomacha’ ne byla osobo tščatel’no otoprana, poskol’ku nabljudajutsja kolebanija razmerov v predelach ukazannogo standarta.“²¹² Auf der Mütze des Monomach wird Granulation an den Hauptornamenten verwendet, um die Konturen der Motive wie die des Lotus oder der Blütenblätter bzw. Tropfen-Formen zu betonen. Auch in den Rosetten sind Granalien zu erkennen, die angeordnet sind, als würden sie Blütenstempel repräsentieren. Zudem verziert die Granulation auch die Ränder der Platten. Die Granalien umschließen die Bordüren an den Seitenrändern und am unteren Rand, wobei sie das Flechtmuster am unteren Rand und die Spiralbordüre an den Seiten umgrenzen (Abb. 6). Laut Žilina sind die eben angeführten Positionen der Granulation der Hauptgrund, warum die Granulation der Šapka ins 12. bzw. 13. Jh. datiert werden kann. Grund für diese Argumentation ist, dass ab dem 13.–14. Jh. keine kunsthandwerkliche Entsprechung bei anderen Arbeiten gefunden wurde, weshalb die Anordnung der Granalien auf der Šapka als Besonderheit gewertet wird.²¹³



Dadurch, dass die Granulation nicht nur als ergänzende Verzierung auf den Platten verwendet wird, sondern ein Teilbestand der Hauptmotive wie der Blütenblattrosetten und des Lotus ist (Abb. 27), spielt diese

²¹⁴ Abb. 27

Schmiedekunst eine umso bedeutendere Rolle, da sie die Filigranmuster



hervorhebt und verstärkt. Diese Methode ist insofern auffällig, da sie erst wesentlich später verwendet wird: „Načalo éтого processa nabljudaejsja po zolotym izdelijam iz starorjazanskich kladov 1822, 1868 i 1992 g.“²¹⁵ Das bloße Vorhandensein der Granalien auf der

²¹⁶ Abb. 28, 29

Mütze des Monomach schreibt sie nach Žilinas Schlussfolgerung auf

jeden Fall den ersten drei Vierteln des 13. Jh.s. zu. Durch das dekorative Verfahren, eine Blüte in der Mitte der Rosetten zu bilden, lässt sich die Granulation der Šapka im Vergleich zu westeuropäischen Werken ins Ende des 12. Jh.s bis in die Mitte des 13. Jh.s datieren. Somit entspricht dieser Zeitraum vom 12.–13. Jh. dem oberen.

Auf Abb. 28 und 29 sind Ausschnitte aus westeuropäischen Werken zu sehen, auf die sich Žilina in Hinblick auf die eben genannte Datierung ins 12.–13. Jh. bezieht. Die Granulation auf

²¹² Žilina, Šapka, 68. [Die Granalien wurden nicht besonders sorgfältig ausgewählt, da es innerhalb des angegebenen Standards Größenunterschiede gibt.]

²¹³ Vgl. Ebda.

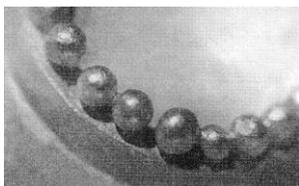
²¹⁴ Ebda., 72.

²¹⁵ Ebda., 69. [Der Beginn dieses Prozesses kann bei Goldgegenständen von den Schätzen aus Starorjazan aus dem Jahr 1822, 1868 und 1992 beobachtet werden.]

²¹⁶ Ebda., 73.

der linken Abbildung weist anhand ihrer Anordnung eine starke Ähnlichkeit zu den Rosettenblüten der Šapka auf. Abb. 29 lässt vermuten, dass die Granalien als Verstärkung der Filigranarbeit verwendet werden und demnach ebenso in die Hauptmotive einfließen. Jedoch gibt Žilina nicht an, um welche Schmuckstücke es sich bei diesen Abbildungen handelt, sondern führt sie lediglich als Ausschnitte von westeuropäischen Kunstwerken aus dem 12.–13. Jh. an.²¹⁷ Diese Technik der Rosettenbildung mit Hilfe der Granalien ist der Forscherin zufolge bei orientalischen Kunstwerken auch noch im 14. Jh. zu erkennen, wobei sie sich hier im Speziellen auf eine Plakette aus dem Schatz von Šachrisabz bezieht. Diese Gegenüberstellung wird im folgenden Kapitel betrachtet.

Auf der Šapka ist des Weiteren eine Reihe aus Granalien, auch Linien-Granulation genannt, zu erkennen die parallel und dicht aufeinander folgend angeordnet und zwischen zwei hochkant aufgestellten Platten aus glatten Bändern („meždu dvuch plastin iz glatkoj lenty“) angelötet ist.²¹⁸ Die hier dargestellten zwei Abbildungen führt Žilina in ihrer Arbeit als Verweis für diese



Beschreibung an.

Auf dem linken Bild erkennt man die dicht aneinander

²¹⁹Abb. 30, 31 angelöteten Granalien. Auf dem rechten Bild ist vor allem besagter Spalt, verursacht von zwei aneinander angelöteten Platten, in Kombination mit der Granulation zu sehen. Die von den Granalien geformte Rosette sitzt, wie auf Abb. 27 zu sehen ist, auf den schmalen Kanten der Bänder, wobei mit Bändern hier immer die dünnen Metallbänder gemeint sind, welche sich quer über alle Platten ziehen und dadurch vielfältige Muster formen. Die Grundlage der Rosette bilden die geschwungenen Metallbänder, auf die letztendlich die Granalien angebracht werden. Die eben genannte Art der Befestigung der Körner auf den Bändern ist allerdings nicht optimal und führt dazu, dass die Granalien manchmal während des Lötvorgangs aus ihrer Position rollen.²²⁰

4.1.2 Die Granulation anderer Kulturen und Kunstwerke

Um die Granulation der Mütze des Monomach sinnvoll mit anderen Kulturen vergleichen zu können, werden erhaltene granulierten Schmuckstücke bzw. Fundgegenstände mit historischem

²¹⁷ Vgl. Žilina, Šapka, 73.

²¹⁸ Vgl. Ebda., 69.

²¹⁹ Ebda., 71.

²²⁰ Vgl. Ebda.

und kulturellem Repräsentationswert betrachtet. Gemeint sind hier Gegenstände, die zeitgleich zu der vermuteten Entstehung der Šapka gefertigt wurden, bzw. aus den relevanten räumlichen Gebieten stammen: in / um Byzanz, im Herrschaftsgebiet der Goldenen Horde, sowie im Westen des heutigen Europas. Sollte Bezug auf weitere kulturelle Vergleichsgegenstände genommen werden, so ausschließlich aufgrund ausreichender und begründeter Fakten, um der Ausarbeitung über die Herkunft der Šapka einen Schritt näher kommen zu können.

Spicyn lieferte hier als Forscher bedeutende Erkenntnisse durch die Gegenüberstellung der Šapka zu anderen Wertgegenständen, und nimmt u. a. Bezug auf den Schatz von Buchara.²²¹

Die im heutigen Usbekistan gelegene Stadt Buchara stand ab 1220 unter mongolischer Herrschaft und wurde noch während der Mongolenherrschaft fast vollkommen zerstört.²²² Durch diese verheerende politische Einwirkung der Goldenen Horde, sind Einflüsse dieser Kultur auf besagtes Gebiet denkbar, weshalb Spicyn die Verarbeitung des Schatzes mit jener der Šapka vergleicht.

Im Gegensatz zur Šapka ist die Granulation des Schmucks von Buchara luftig („vozdušna“) und wesentlich dünner („značitel’no ton’še“).²²³ Leider führt Žilina keine Abbildungen an, die ihre Beschreibung der luftigeren und dünneren Granulation darstellen würde. Auch konnte kein weiterer aussagekräftiger und bildlicher Nachweis über den Schatz von Buchara aufgefunden werden, weshalb auf diese Gegenüberstellung nicht näher eingegangen werden kann. Žilina weist darauf hin, dass in der vormongolischen Rus’, sowie in Byzanz zur Zeit der Palaiologen - der letzten Kaiserdynastie, die im Byzantinischen Reich von 1259–1453 herrschte²²⁴ - filigrankünstlerische Ornamente nicht mit derart feiner ornamentaler Granulation angefertigt wurde.²²⁵ Als vergleichendes Beispiel kann der Evangelien-Koffer des Evangeliums von Fëdor Koška, Bojar und Diplomat im Fürstentum Moskau, aus dem 14. Jh. herangezogen werden. Die Granalien auf dem Evangelien-Koffer sind mit einem Durchmesser von 2–2,5 mm wesentlich dicker als jene der Šapka und auch auf vollkommen andere Art in den Gegenstand inkludiert.²²⁶ Die Granalien der Šapka verzieren wie bereits erwähnt auch Hauptmotive auf der Krone und befinden sich nicht nur an den äußeren Bereichen, sondern auch in den Zentren der goldenen Platten. Betrachtet man nun folgende Abb. 32, die den Evangelien-Koffer von Koška zeigt, sind die Körner hier ausschließlich in einem separaten Rahmen angebracht. Dieser Rahmen umschließt die Filigranarbeit und die dazwischen angebrachten Abbildungen. Ein

²²¹ Vgl. Žilina, Šapka, 71.

²²² Vgl. Jürgen Paul, Zentralasien, Frankfurt am Main 2021, 290.

²²³ Žilina, Šapka, 63.

²²⁴ Vgl. Palaiologen, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/1071358>, 2021 Dezember 19.

²²⁵ Vgl. Žilina, Šapka, 69.

²²⁶ Vgl. Ebda.

weiterer Unterschied zur Mütze des Monomach ist außerdem die Anordnung der Granalien selbst. Auf der Šapka entsteht lediglich an den Ecken der Bordüren eine Dreiecksform der Körner. Auf dem Evangelien-Koffer sind die Granalien hingegen ausschließlich in



Dreiecksformen angebracht, die aus meist vier aneinander gelöteten Körnern bestehen.

Wie im vorhergehenden Kapitel angeführt wird, nimmt Žilina in Hinblick auf die Granulationskunst der Šapka Bezug auf den Schatz von Šachrisabz, da an diesem Schatz Ähnlichkeiten zur Mütze des Monomach festzustellen sind. 1902 wurde im Gebiet von Šachrisabz ein Goldschatz gefunden, welcher sowohl mit Granulation als auch Filigranarbeit verziert ist und ins 13.–14. Jh. datiert wird.²²⁷ Šachrisabz ist eine Stadt im südöstlichen Teil Usbekistans und fällt somit in

²²⁸ Abb. 32 das frühere Herrschaftsgebiet der Goldenen Horde. Die Stadt wurde bis in das 14. Jh. von den Mongolen regiert. Aus diesem Grund ist es naheliegend, diesen Schatz, der mit größter Wahrscheinlichkeit von der Goldenen Horde abstammt, mit der Šapka zu vergleichen. Bei dem Schatz von Šachrisabz handelt es sich um fünf Schmuckstücke für Frauen: eine Perlenknospe, zwei genähte Verzierungen, eine Plakette und ein Arm-/ oder Halsband. Für den Vergleich mit der Mütze des Monomach ist vor allem die Plakette von besonderem Interesse.

²²⁷ Vgl. Klad iz Šachrisabza, <https://legacy.uz/klad-iz-shahrisabza-i-mongolskaya-filigran-xiii-xiv-vv/>, 2021 Dezember 8.

²²⁸ Evangelie Fëdor Koški, <https://renesans.ru/description/08.shtml>, 2021 Dezember 28.



Die links gezeigte Abb. 33 lässt uns äußerst ähnliche Muster und Verzierungen wie jene auf der Šapka erkennen. Fokussiert man sich jedoch vorerst auf die Granulationstechnik, sind auch auf diesem Abbild, ebenso wie auf der Krone, Granulationsfäden zu erkennen. Gemeint ist hiermit, dass die Granalien nacheinander angelötet wurden und deshalb Perlenfäden ähneln. Sie verzieren hierbei sowohl die Ränder der Plakette, als auch zentralere Muster, in diesem Fall vor allem Kreise und blattförmige Ornamente. Besonders auffällig ist jedoch eine direkte Parallele zur Šapka durch die blütenförmige Anordnung der Granalien.

²²⁹ Abb. 33 Über die gesamte Plakette verteilt kann man jeweils in den Zentren der großen Spiralen eine kleine Blüte, geformt aus sieben Granalien, erkennen. Die Größen der Körner auf dem Schatz von Šachrisabz variieren allerdings zwischen einem Durchmesser von 0,35 und – 0,85 mm und sind somit noch wesentlich feiner als die Granalien der Krone.²³⁰

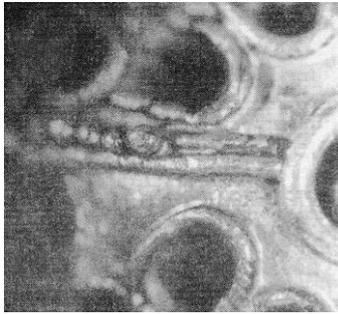
Im vorigen Kapitel wurde die Besonderheit der Šapka, Granalien an der Lötstelle von zwei aneinander gelöteten Metallbändern zu tragen, beschrieben (Abb. 30, 31). Žilina bemerkt, dass man an vormongolisch-russischen Materialien praktisch dieselbe Art der Verzierung nutzte. Sie bezieht sich hier auf den Schatz aus Staro-Rjazan', der 1822 entdeckt wurde. Die Hauptstadt Rjazan' des früheren gleichnamigen Fürstentums existierte bis zur Verwüstung durch die Goldene Horde im Jahre 1237. Die Gestaltung dieses Schatzes wäre demnach nicht von den Mongolen beeinflusst worden, sondern entspräche vielmehr einer altrussischen schmiedekünstlerischen Repräsentation.

Kommt man nun auf die Befestigung der Granalien auf einem Spalt zwischen zwei Metallbändern zurück, wie es auf der Mütze des Monomach zu sehen ist, besteht zum Schatz aus Staro-Rjazan' folgende Ähnlichkeit: „V domongol'skich russkich materialach ispol'zuetsja

²²⁹ Klad iz Šachrisabza, <https://legacy.uz/klad-iz-shahrisabza-i-mongolskaya-filigran-xiii-xiv-vv/>, 2021 Dezember 8.

²³⁰ Vgl. Žilina, Šapka, 69.

praktičeski takoj že priëm ukladki, no ne meždu plastin, a meždu dvuch parallel'nych provolok.“²³¹ Wie aus diesem Zitat hervorgeht, sitzen die Körner auf den Schmuckstücken von Rjazan' somit zwischen zwei parallelen Drähten.



Auf Abb. 34, bei der es sich um eine Nahaufnahme von einem Schmuckgegenstand aus dem Schatz von Staro-Rjazan' handelt, sind die Granalien zwischen zwei Drähten zu sehen. Wie schon zuvor erwähnt wurde, werden Granalien jedoch nicht nur in Form von Linien aneinandergereiht. Mithilfe von bestimmten Anordnungen werden auch Blüten und Rosetten geformt. Blüten

²³²Abb. 34 oder Granalien-Rosetten, sehen in den westeuropäischen Filigrankünsten im Allgemeinen gleich aus wie jene auf der Šapka: die Granalien sind ohne Zwischensegmente oder Halterungen direkt aneinander angelötet (Abb. 29, 30). Auf der Plakette von Abb. 33 gehörend zum Schatz aus Šachrisabz wurde ein Körnerbündel auf eine kreisförmige Metallgrundlage angebracht wie auf Fotos von diesem Schatz gut zu sehen ist. Bezüglich der Fotografien bezieht sich Žilina in ihrem Werk jedoch auf jene von Spicyn.²³³

Ein weiteres Vergleichsbeispiel bezüglich der Granulation ist in Jochem Wolters' Artikel über die Granulation zu finden. Wolters führt hier als ein Beispiel für die Darstellung von Granulation einen „Reliquienkasten mit Linien-Granulation auf Filigran aus Doppeldraht an“.²³⁴ Dieser Reliquienkasten stammt ihm zufolge aus dem 13. Jh., aus Byzanz.



Betrachtet man nun einen Ausschnitt von der Darstellung des Reliquienkastens in Abb. 35, ist eine gewisse Ähnlichkeit zu der Linien-Granulation der Šapka zu erkennen. Wie auch auf der Krone sind die Granalien aneinandergereiht und rund um ein Motiv angelötet. Sie werden somit zur Untermalung und Hervorhebung der Ornamente auf der Grundfläche eingesetzt.

²³⁵ Abb. 35 Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Reliquienkasten und der Šapka ist die Granulation an den Seitenbordüren. Das Flechtmuster an den Seitenrändern der Šapka ist

²³¹ Žilina, Šapka, 63. [Für vormongolisch-russische Materialien nutzte man praktisch dieselbe Methode der Befestigung, allerdings nicht zwischen Platten, sondern zwischen zwei parallelen Drähten.]

²³² Ebda.

²³³ Vgl. Ebda., 71.

²³⁴ Wolters, Granulation, https://www.rdklabor.de/wiki/Granulation#/media/Datei:RDK_Granulation_12.jpg, 2021 Dezember 11.

²³⁵ Ebda.

nicht direkt mit Granalien besetzt, sondern lediglich von Linien-Granulation umschlossen. Auf Abb. 35 sieht man im Gegensatz dazu, dass das Flechtmuster des Reliquienkastens direkt mit Körnern verziert ist.

4.2 Das Filigran

Die zweite fundamentale schmiedekünstlerische Technik, welche die Šapka großflächig verziert, ist die Filigrankunst. Jochem Wolters veranschaulicht wie breit gefächert die Definitionen des Begriffs *Filigran* ausfallen. Als Ursachen nennt Wolters „die verallgemeinernde Übertragung eines Einzelbefundes auf das F. insgesamt, die Übernahme von ihrerseits zeitgebundenen historischen Definitionen von F. und etymologische Fehldeutungen des Wortes.“²³⁶ Die Bezeichnung Filigran kam erst im 16. Jh. als Beschreibung von italienischen Goldschmiedearbeiten auf. In diesem Kontext war allerdings die Rede von ausschließlich gekörntem Draht, womit vor allem Kordel- und Perldraht gemeint war. Mit voranschreitender Zeit wird der Begriff Filigran jedoch so stark gedehnt, dass er grundsätzlich sämtliche Metallarbeiten umschließt, in denen Draht angewendet wurde.²³⁷

Die Bezeichnung Filigran setzt sich aus den italienischen Begriffen „filo“ (Draht) und „grana“ (Korn) zusammen. Der tatsächliche zeitliche Ursprung dieses Wortes ist jedoch ungeklärt.

4.2.1 Das Filigran der Šapka

Die Filigrankunst auf der Šapka hat eine Dicke von 0,15– 0,25 mm und eine Breite von 1 mm. Die Filigranbänder der Krone wurden hergestellt, indem sie spiralförmig aufgerollt und in weiterer Folge abgeflacht und ausgerollt wurden. Die genaue Bestimmung wie das Filigran hergestellt wurde stellt oftmals ein Problem dar, da anschließende technische Prozesse - wie das Walzen, oder die Lotbeschichtung beim Lötten von Schmelzdrähten - die Textur des Filigrans weitgehend verdecken.²³⁸ Aus diesem Grund ist es für die Ermittlung der ursprünglichen Filigranarbeit auf der Šapka notwendig, nicht nach geprägten, sondern abgeflachten spiralförmigen Drähten zu suchen. Das Erforschen wird zudem dadurch erschwert, dass frühere Details durch spätere verdeckt werden: „Pri izučeníi drevnich

²³⁶ Wolters, Granulation, 2021 Dezember 12.

²³⁷ Vgl. Ebda.

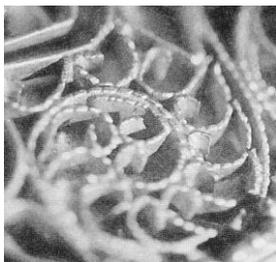
²³⁸ Vgl. Žilina, Šapka, 74.

proizvedenij my v bol'sinstve slučaev lišeny vozmožnosti pronabljudat' filigrannuju detal' so vsech storon [...], poskol'ko ona byvaet pripajana, zakryta drugimi detaljami.“²³⁹

Die Untersuchung der Vorderseite ergibt deshalb nicht immer ein eindeutiges Ergebnis, da sie stark eingeschmolzen sein kann. Das Filigran auf den Seitenflächen der Šapka weist Mikrolücken zwischen den einzelnen Windungen auf, die für das bloße Auge kaum wahrnehmbar sind und erst durch die Betrachtung unter einem Mikroskop hervorgehen.²⁴⁰

Dieses Merkmal schließt aus, dass die Filigranarbeit der Krone durch Prägung bearbeitet wurde, da durch das Walzen von geprägtem Filigran die Schnittstelle zwischen den Windungen entweder ganz abgeflacht oder als eher unscharfe breite Spur zu erkennen ist. Zum Vergleich mit diesem Merkmal verweist Žilina in ihrem Werk auf Abbildungen, die gewalzte Schmuckstücke zeigen.²⁴¹ Hierbei handelt es sich wiederum um die unter Abb. 29, 30 angeführten westeuropäischen Schmuckstücke im Kapitel 4.1.1.

Auf diesen Abbildungen ist zu sehen, dass durch das Walzen die Windungen der Drähte

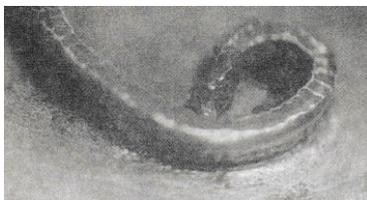


abgeflacht worden sind. Vergleicht man nun die Optik und Methode der westeuropäischen Schmuckstücke mit jener der Šapka, erkennt man folgenden Unterschied: Während die Filigranarbeit auf den Vergleichsstücken deutlich dickere gewundene Drähte zeigt, sind jene auf der Krone wesentlich schmäler und die Windung ist trotz genauerem

²⁴² Abb. 36 Betrachten kaum auffällig, wie man Abb. 36 entnehmen kann.

4.2.2 Das Filigran anderer Kulturen und Kunstwerke

Die früheste bekannte Schmiedearbeit mit Spiralfiligran derselben Technik befindet sich auf einem Festtagspokal, der zur Eremitage-Sammlung aus dem 10. Jh. gehört. Bei diesem Stück ist das Filigran der Spiralen noch kaum gewalzt und nicht geglättet worden. Aus diesem Grund



ist der Pokal laut Žilina der Schlüssel zum Verständnis der Herstellungsmethode der Šapka, da die Textur des Spiralfiligrans auf der Šapka durch Walzen bereits stark geglättet ist, wie auf

²⁴³ Abb. 37 Abb. 37 zu sehen ist.²⁴⁴

²³⁹ Žilina, Šapka, 74. [Bei der Erforschung von alten Werkstücken sind wir meistens der Möglichkeit beraubt die Details des Filigrans von allen Seiten zu betrachten (...), da es von anderen Details verlötet und verdeckt wird.]

²⁴⁰ Vgl. Ebda.

²⁴¹ Vgl. Ebda., 76.

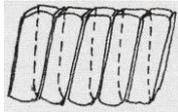
²⁴² Ebda., 75.

²⁴³ Ebda.

²⁴⁴ Vgl. Ebda., 76.

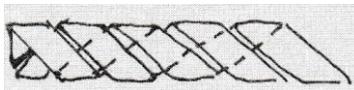
Zur Unterscheidung, ob die spiralförmige Verdrehung aus einem Draht oder zwei Drähten besteht, kann man als Methode die Modellierung der folgenden Spirale heranziehen: „Pri spiral'nom vit'e odna provoločka obrazuet každyj vitok, a pri vit'e iz dvuch provoloček oni čeredujutsja, pri ètom každyja iz nich obrazuet vitki, pojavljajuščiesja na odnoj poverchnosti zagotovki čerez odin.“²⁴⁵

Anhand der folgenden zwei bildlichen Darstellungen wird der Unterschied zwischen Windungen mit einem Draht und Windungen mit zwei Drähten deutlich.



²⁴⁶ Abb. 38

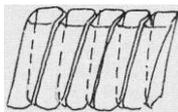
Abb. 38 zeigt die Verdrehungen eines Drahtes und stellt das Filigranwerk der Šapka dar, während Abb. 39 die Windungen von zwei Drähten auf einem Schmuckstück aus der Stadt Tuškov zeigt. Žilina zieht zum Vergleich mit der



²⁴⁸ Abb. 39

Šapka Goldschmuckstücke heran, die zu den teuersten und luxuriösesten („dorogich i roskošnych“²⁴⁷) zählen sollen und aus

altrussischen Schätzen stammen. Diese Stücke weisen gewalztes Filigran mit einer Dicke von 0,2–0,4 mm und einer Breite von 1 mm auf. Sie spricht hier von Werken wie



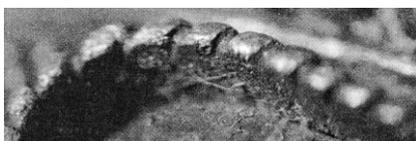
²⁴⁹ Abb. 40.

den Medaillons, die dem Schatz von Staro-Rjazan' zugehörig sind und dem Filigran der Šapka entsprechen, wie durch folgende Abb. 40 hervorgehen soll.

Vergleicht man Abb. 40 mit Abb. 38 ist kaum ein Unterschied zwischen den zwei Filigrantechniken zu sehen. Lediglich die etwas stärkere Neigung der Drähte auf Abb. 40, sowie eine ausgeprägtere Abflachung der Draht-Oberseiten ist zu erkennen.

Das Filigran einer anderen Gruppe von altrussischen Schätzen weist dieselbe Dicke von etwa 0,2–0,4 mm auf, wobei die Breite mit 0,5 nur der Hälfte von der Filigranbreite der Šapka entspricht. Hierzu gehören u. a. Perlen aus dem Kiever Schatz von 1887, die sich im St. Michaels-Kloster befinden.²⁵⁰

Eine weitere Gruppe von Filigran hat die Parameter von 0,4–0,6 mm Dicke und 1 mm Breite. Hier sind insbesondere die Filigranbänder auf den glockenförmigen Rjasna, Bezeichnung für



Pendilien auf Kopfbedeckungen für Frauen, gemeint, die dem Schatz von Rjazan zugehörig sind. Ein Beispiel hierfür

ist auf Abb. 41 zu sehen. Der

²⁴⁵ Žilina, Šapka, 76. [Bei der Spiralförmigen Verdrehung bildet ein Draht jede Windung, bei der Verdrehung mit zwei Drähten wechseln sie sich ab und bilden abwechselnd Windungen, die nacheinander auf derselben Oberfläche des Werkstücks erscheinen.]

²⁴⁶ Ebda., 78.

²⁴⁷ Ebda.

²⁴⁸ Ebda.

²⁴⁹ Ebda.

²⁵⁰ Vgl. Ebda., 77.

²⁵¹ Ebda., 82.

Entstehungszeitraum dieses Werkstückes ist das 12.–13. Jh. Auch bei später entstandenen Schmuckstücken aus dem 13. Jh. findet sich ein, der Šapka sehr ähnliches, Filigran. Die Rede ist hier von der Ikone der Gottesmutter von Bogoljubsk, die ins 13. Jh. datiert und der byzantinischen Herkunft zugeordnet wird.²⁵² Das Filigran hat dieselbe Dicke von 0,25 und Breite von 0,5 mm und entspricht somit denselben Parametern wie jenen der altrussischen Schätze.

Bezüglich eines Vergleichs der Mütze des Monomach mit Werkstücken aus der byzantinischen Kultur, führt Žilina die Ikonenhülle der Gottesmutter von Wladimir an. Diese Hülle stammt aus der Zeit der Palaiologen, ist mit Gold versehen und mit Filigrankunst überzogen. Genauere Messungen ergaben, dass es zwei unterschiedliche Filigran-Gruppen auf dieser Hülle gibt, die sich in ihren Parametern unterscheiden.²⁵³ Die Hülle besteht zudem aus unterschiedlichen Platten, die unabhängig voneinander hergestellt wurden und drei verschiedenen Stilen zugehören. Grund hierfür ist deren Anfertigung von drei verschiedenen Handwerkern zu anderen Zeitpunkten, wobei der zeitliche Abstand zueinander nicht allzu groß sein soll. Eine konkrete Zeitangabe wird an dieser Stelle allerdings nicht angegeben.

Die Zusammenfügung der Platten zeichnet sich nicht durch besondere Genauigkeit oder Verzierungen aus und wird am Beginn des 15. Jh.s vermutet. Die Filigranarbeit der seitlichen und unteren Teile weist eine Dicke von ca. 0,25 und eine Breite von ungefähr 1 mm auf.²⁵⁴ Diese Parameter stimmen mit jenen des Filigrans der Šapka überein, welches ebenso eine Dicke von ungefähr 0,15–0,25 und eine Breite von 1 mm hat. Die drei Filigran-Stile der Ikonenhülle der Gottesmutter von Wladimir sehen nun wie folgt aus:

1. Dicke: 0,3; Breite: 1,2 mm
2. Dicke: 0,25; Breite: 1,5–2 mm
3. Dicke: 0,2; Breite: 0,75 mm

Žilina zeigt jedoch durch ihren Vergleich des Filigrans von unterschiedlichen russischen Werkstücken, dass die durchschnittliche Dicke 0,5 und die durchschnittliche Breite 1 mm beträgt: „Issledovanija ruskich skannych pamjatnikov pokazyvajut, čto dlja nich charakteren imenno ukazannyj standart toľščiny skani - 0,5 mm. Širina skannych lent ustojčivo približaetsja k 1,0 mm.“²⁵⁵ Dies sind einige der von Žilina aufgezählten Denkmäler:

²⁵² Vgl. Žilina, Šapka, 77.

²⁵³ Vgl. Ebda., 81.

²⁵⁴ Vgl. Ebda.

²⁵⁵ Ebda. [Die Erforschung russischer Filigran-Denkmäler zeigt uns, dass für sie genau der dargestellte Standard an Dicke des Filigrans charakteristisch ist - nämlich 0,5 mm. Die Breite der Filigranbänder nähert sich immer mehr an 1,0 mm an.]

- Der Kelch von Erzbischof Moses aus Novosibirsk, der aus dem Jahr 1329 stammt. Dicke = 0,4–0,5 mm, Breite = 1,0–1,25 mm
- Der Evangelien-Koffer von Fëdor Koška aus dem Ende des 14. Jh.s. Dicke = 0,5 mm, Breite = 1,25–1,75 mm
- Der Evangelien-Koffer aus dem Dreifaltigkeits-St. Sergius-Kloster aus dem 1. Drittel des 15. Jh.s. Dicke = 0,4–0,5 mm, Breite = 1,0 mm
- Das Filigran-Kreuz gefertigt von Meister Ambrosius aus dem 15. Jh. Dicke = 0,35–0,4 mm, Breite = 1,0 mm²⁵⁶

Diese Auflistung zeigt die deutliche Ähnlichkeit des Filigrans russischer Denkmäler bzw. Kunstwerke auf, sowie die mit dem Filigran der Šapka durchaus vergleichbare Breite der Filigranbänder von rund 1 mm. Lediglich das Filigran des Evangelien-Koffers von Fëdor Koška ist breiter.

Ein starker Unterschied zwischen dem Filigran russischer Kunstwerke und der Šapka ist jedoch die Tatsache, dass die Filigrankunst der Krone gewalzt ist und bei russischen Denkmälern erst die Frage gestellt werden muss, ob das Filigran überhaupt gewalzt wurde.²⁵⁷ Das byzantinische Filigran zeichnet sich hingegen durch einen flachen und gleichmäßigen gewalzten Stil aus, sodass es teils fälschlicherweise nicht als Filigran, sondern als einheitliche Kerben wahrgenommen wurde.²⁵⁸

Das russische Filigran wird hingegen sehr unregelmäßig gewalzt, sodass Abweichungen von der durchschnittlichen Dicke aufkommen und es bis zur eineinhalbfachen Dicke kommen kann. An anderen Kunstwerken kann es zudem vorkommen, dass das Filigran gar nicht gewalzt wurde, dennoch zählt es aber zum Stil des gewalzten Filigrans: „Odnako v celom, skan' tehnologičeski odnositsja k tipu val'covannoj, poskol'ku sootnošenie širiny i toščiny stremitsja k 1:2.“²⁵⁹

Vergleicht man dieses Verhältnis nun mit jenem der byzantinischen und altrussischen Werkstücke, sowie mit der Šapka, kommt man auf ein Verhältnis von 1:4–1:8. Bei der Šapka wäre es demnach, mit Rückblick auf eine Dicke von 0,15–0,25 und Breite von 1 mm, ein Verhältnis von 1:6–1:4.

Zusammenfassend können als durchschnittliche Dicke des Filigrans von russischen Schmuckstücken aus dem 14.–15. Jh. 0,5 mm und von byzantinischen Werken aus dem 12.–

²⁵⁶ Vgl. Žilina, Šapka, 85.

²⁵⁷ Vgl. Ebda., 91.

²⁵⁸ Vgl. Ebda.

²⁵⁹ Ebda. [Im Allgemeinen handelt es sich um eine gewalzte Filigrantechnik, weil das Verhältnis von Breite und Dicke gegen 1:2 tendiert.]

13. Jh. 0,25 mm festgestellt werden. Aus diesem Grund entspricht die Filigrantechnik der Šapka jener des byzantinischen Filigranstils und nicht dem russischen Standard, wodurch wiederum der zeitliche Entstehungszeitraum der Krone eingegrenzt wird.²⁶⁰

5. Die Ornamente

Im folgenden Kapitel sollen die wichtigsten Ornamente auf der Mütze des Monomach aufbereitet werden um sie anschließend mit Ornamenten anderer Kulturen vergleichen zu können. Hier handelt es sich insbesondere um den Lotus, die Rosetten bzw. Blüten und die feineren Spiralen-Muster, die sich über die Platten verteilen. Es werden aber natürlich auch die dezenteren und sich an den Rändern befindlichen Ornamente erörtert und im Vergleich mit anderen Kulturen berücksichtigt.

5.1 Byzanz

Laut Žilina kam es nicht selten vor, dass Forscher:innen den „trockenen“ („suchoj“²⁶¹) geometrischen Charakter der byzantinischen Filigranarbeit hervorgehoben haben. Im Zuge dessen könnte man es als Verleugnung werten, dass sich eventuell pflanzliche Elemente in der Filigrankunst byzantinischer Kunstwerke wiederfinden. Zur selben Zeit entstand offenbar auch die Vorstellung, dass sich russisches Filigran durch uncharakteristische und geometrische Strukturen kennzeichnet: „Inymi slovami, geometrizm ponimaetsja kak večnaja osobennost' vizantijskogo iskusstva.“²⁶² Diese verallgemeinernden Darstellungen von Ornamenten des Byzantinischen und Russischen bewähren sich nicht lange. Grund dafür ist die bedeutende Rolle und Häufigkeit von pflanzlichen Komponenten im Byzantinischen und das häufige Auftreten von Weinreben-Ornamenten und Elementen wie u. a. des Lotus.²⁶³

Žilina beruft sich auf eine Meinung („na naš vzgljad“), deren Beteiligten sie allerdings nicht mit Namen anführt, und vertritt folgende Ansicht: „Na naš vzgljad, raznica meždu russkimi i vizantijskimi proizvedenijami proisходит ne ot iznačal'noj svojstvennosti dlja Vizantii geometrizma, a dlja Rusi - rastitel'nogo ornamenta, a ot prinadležnosti proizvedenij k različnym etapam razvitija skannogo ornamenta.“²⁶⁴

²⁶⁰ Vgl. Žilina, Šapka, 91.

²⁶¹ Ebda., 17.

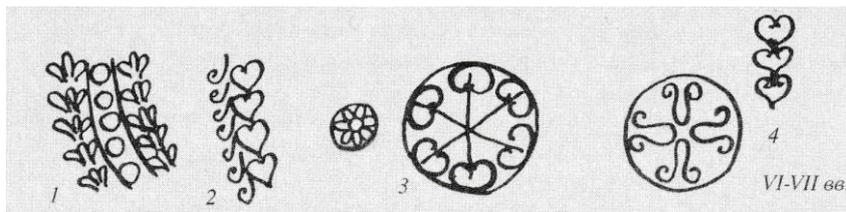
²⁶² Ebda. [Mit anderen Worten, die Geometrie wurde als ausschließliche Besonderheit der byzantinischen Kunst erachtet.]

²⁶³ Vgl. Ebda.

²⁶⁴ Ebda., 19. [Unserer Ansicht nach, entsteht der Unterschied zwischen russischen und byzantinischen Werken nicht aus der ursprünglichen Besonderheit von Geometrie für Byzanz, und für die Rus' pflanzliche Ornamente, sondern dadurch, dass die Werke zu unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Filigranornamentik gehören.]

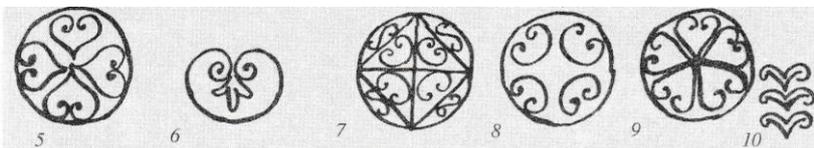
Der Filigran-Handwerker ist in der Lage Muster auf unterschiedlichste Arten an der Grundfläche anzubringen, indem er u. a. vielleicht auch nur darum bemüht ist die Grundfläche auszufüllen, ohne einen bestimmten Anspruch von Symmetrie oder denselben Größenverhältnissen erfüllen zu müssen. Demnach ist auch das Gegenteil der Fall, wonach der Handwerker das Filigran nach absoluter Genauigkeit und Ausmessung anordnen kann. Aus diesem Grund stellt die Geometrie von einem filigranen Kunstwerk in gewisser Hinsicht auch die Kultur des Erschaffers dar. Die ornamentale Kultur aus Byzanz war Žilina zufolge, der russischen in praktisch allen Perioden voraus und beeinflusste die russischen auch in den zeitlich anschließenden kunsthandwerklichen Perioden.²⁶⁵

Vom 5.–7. Jh. verwendeten byzantinische Filigran-Handwerker für ihre Kunstwerke hauptsächlich sehr einfache und grundlegende Ornamente die in einer Reihe bzw. Bordüre oder in Form von vier-/ bis sechsteiligen Rosetten angeordnet sind. Es werden auch rhombische Strukturen und gitterartige Muster verwendet. Beispiele hierfür sind folgenden Abb. 42 und 43 zu entnehmen.



Diese einfach gestalteten Gruppierungen bieten sich außerdem gut für die Gestaltung von äußeren

²⁶⁶ Abb. 42 Konturen kleinerer Schmuckstücke an. Beispiele hierfür wären Plaketten,



Kettenglieder oder Ohring-Anhänger, wie auf Abb. 42 Nr. 3–4 und auf Abb. 43 Nr.

²⁶⁷ Abb. 43 5–9 zu sehen ist. Betrachtet man die Verzierungen aus Abb. 42 und 43 sieht man keine sofortige und direkte Entsprechung auf der Šapka, allerdings sollen sie das Vorstadium zu den einfachen Motiven der Krone repräsentieren.

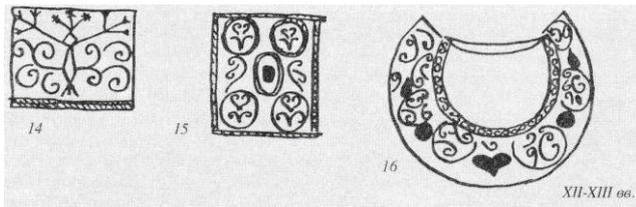
Die etwas fortgeschritteneren und schwieriger herzustellenden Elemente sind Spiralen, die in unterschiedlichen Variationen herzförmig („serdcevidnom“), schleifenartig („petlevidnom“) und „s“-förmig („s-vidnom“) angeordnet sind.²⁶⁸

²⁶⁵ Vgl. Žilina, Šapka, 19.

²⁶⁶ Ebda., 20.

²⁶⁷ Ebda.

²⁶⁸ Vgl. Ebda, 19.



In der Zeit vom 10.–11. Jh. bis zum 12.–13. Jh. herrscht das Prinzip vor, Zwischenräume, die mit kleinen Verzierungen versehen sind, mit Filigran

²⁶⁹ Abb. 44 auszuschnücken. Dies wurde z. B. auf Koltly (= Anhänger bzw. Schmuckstücke für Frauen aus dem 11.–13. Jh.), Ohringen und Rahmen für Bilder und Kreuze angewendet. Zu dieser Zeit beginnt man auch eine einzelne Windung in kleine eineinhalbfach große Spiralen zu drehen. Größere halbkreisförmige Locken bzw. Windungen werden wiederum mit kleinen Locken ausgefüllt, die durch paarweises Verbinden entstehen.²⁷⁰

Die Darstellungen Nr. 14–16 auf Abb. 44 aus dem 12.–13. Jh. zeigen die eben erwähnten Locken bzw. Spiralen, die ebenso paarweise angeordnet sind und wie auf Nr. 15 auch herzförmige Muster bilden. Den Bordüren wird eine besondere Rolle in der Filigrantechnik zuteil, da sie Ornamente und sämtliche verzierte Flächen voneinander abtrennen und somit auch hervorheben. Viele Bordüren byzantinischen Ursprungs - wie die achteckigen, mäanderförmigen und geflochtenen - haben sich auf Schmuckgegenständen etabliert und daraufhin in diverse Länder und Kulturen verbreitet.²⁷¹ Als Beispiel kann hier ein goldener Kolt auf Abb. 44/16 angeführt werden. Hier sieht man sehr deutlich die Bordüre rund um den inneren Halbkreis und die sich darauf befindlichen „s“-förmigen Verzierungen, wie sie auch auf der Šapka vorhanden sind. Eine akkurate Größe und Kontur der einzelnen Elemente sind dabei nicht relevant, weshalb die Umfänge der einzelnen Elemente an die Größe der Grundfläche angepasst werden.²⁷²

Das weitere Kombinieren von Filigranarbeit mit wertvollem Einsatz, wie Schmucksteinen, führt dazu, dass das Filigran häufiger in Form von Kreisen bzw. Spiralen angeordnet wird, wodurch die Schmucksteine von linearen Konturen umschlossen werden. Dieses Vorgehen gründet auch den Cabochon Stil, der sich durch Elemente wie den Spiralen und Kreisen auszeichnet. Dieser Stil ist ein fester Bestandteil filigraner byzantinischer Elemente ab der 2. Hälfte des 13.–14. Jh.s und zeitlich zudem noch vor der regelmäßigen Verwendung von großen mehrfachgewundenen Spiralen anzusiedeln.²⁷³

²⁶⁹ Žilina, Šapka, 20.

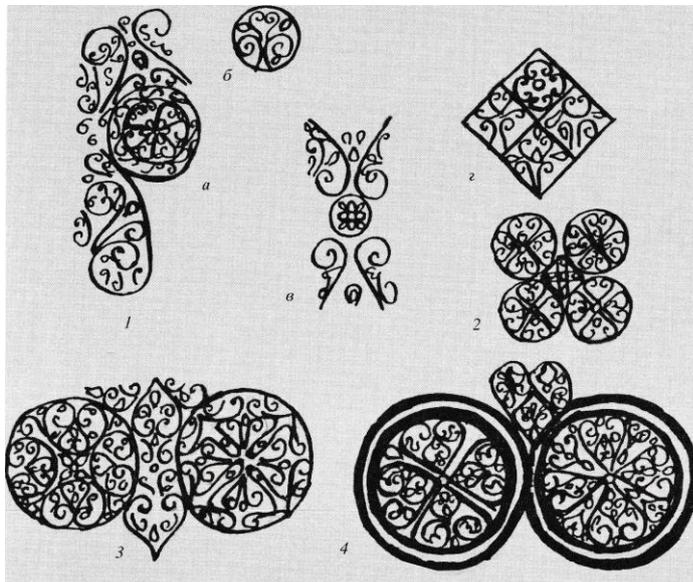
²⁷⁰ Vgl. Ebda.

²⁷¹ Vgl. Ebda., 19.

²⁷² Vgl. Ebda.

²⁷³ Vgl. Ebda., 22.

Geometrische Formen werden in der Schmiedekunst vermehrt verwendet und heben sich somit auch deutlicher vom Hintergrund mit den Spiralen ab. Eine Auswahl an byzantinischen Filigranornamenten auf unterschiedlichen Kunstwerken ist folgender Abb. 45 zu entnehmen.



Žilina führt hier zum Vergleich mit den Ornamenten der Šapka Repräsentationen von vier byzantinischen Denkmälern aus dem 13.–14. Jh. an. Unter Nr. 1/a, b (б), v (в), sind Darstellungen von dem Evangelien-Koffer der Christus Ikone und unter Nr. 1/g (г) der Jungfrau Maria zu sehen. Nr. 2 zeigt Ornamente der Ikone von Johannes dem Evangelisten, Nr. 3 Motive auf der

²⁷⁴ Abb. 45 Ikone die bekannt ist unter dem Namen „Der Erlöser vom Kreuz“ und Nr. 4 die Ikone der Dreifaltigkeit.²⁷⁵ Diese Denkmäler haben gemeinsam, dass sich die einfachen Spiralen und Elemente verbinden und anschließend Motive formen, die der ersten Gruppe der Filigrankunst angehören. Unter jeder Nummer von Abb. 45 ist die dichte Verzierung der Ikonen mit kleinen Spiralen und Herzformen geformt aus Spiralen zu erkennen, sowie auch deren teilweise Rosetten-ähnliche Anordnung unter Nr. 3 und 4. Die Entwicklung von Spiralen, die aus mehreren Windungen bestehen, entspricht somit einer fortgeschritteneren Etappe der byzantinischen Schmiedekunst, die auch einen erweiterten Stil der Filigrantechnik zulässt. Die Zwischenräume, die aufgrund der größer ausfallenden Spiralen entstehen, begünstigen nämlich das Einfügen und die Entwicklung von kleineren pflanzlichen Motiven. Somit koexistieren im Byzantinischen Filigranstil des 14.–15. Jh.s vor allem zwei Motive, nämlich jene des Cabochon-Stils, sowie pflanzliche.²⁷⁶

²⁷⁴ Žilina, Šapka, 22.

²⁷⁵ Vgl. Žilina, Šapka, 22.; Christos Pantokrator, https://www.ruicon.ru/arts-new/icons/1x1-dtl/vizantijskaya/bogomater_odigitriya31/, 2021 Dezember 29; Spac Nerukotvornyj, <https://www.visitgenoa.it/ru/%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%81-%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%88%D0%B9>, 2021 Dezember 29.

²⁷⁶ Vgl. Žilina, Šapka, 24.

5.2 Die Goldene Horde

Gusel' Valeeva-Sulejmanova vertritt in ihrem Artikel „Šapka Monomacha - imperskij simbol tatarskogo proischoždenija“ (2008) die Ansicht einer tatarischen Herkunft der Mütze: „O tom, čto šapka byla sozdana zolotoordynskim juvelirami, imeetsja rjad neosporimych svidetel'stv.“²⁷⁷ Zu Beginn weist sie bereits darauf hin, dass die Legende bezüglich einer Versendung bzw. Schenkung der Šapka seitens Konstantin IX. an seinen Neffen Vladimir Monomach unmöglich hatte stattfinden können, da Konstantin 1042, also schon lange vor Vladimirs Regentschaft ab 1113, gestorben war. Diese Argumentation verwendet sie als Sprungbrett für ihre weitere Darstellung, dass die Mütze ihren Ursprung nicht in der byzantinischen Kultur findet, sondern in der Kultur der Goldenen Horde. Grund hierfür ist ihr zufolge die schmiedetechnische Ähnlichkeit der Šapka mit dem Schatz von Simferopol.²⁷⁸ Sie deutet einerseits auf die starke Übereinstimmung zwischen der Monomach Mütze und den weiblichen Kopfbedeckungen hin, die ebenso mit Saphiren, Amethysten und Perlen geschmückt waren.²⁷⁹ Zusätzlich beruft sie sich darauf, dass die Halbkugel und das Kreuz erst im Nachhinein an der Šapka angebracht wurden und diese beiden Elemente eindeutig tatarischen Ursprungs sind.²⁸⁰

Der triftigste Grund für die Abstammung der Mütze von der Goldenen Horde sei Valeeva-Sulejmanova zufolge die Filigranarbeit, deren Goldschmiedetechnik die acht Platten ziert und tatarischen Ursprungs sei: „V naibol'sej mere analogii v tehnike skani vyjavljajutsja v pamjatnikach juvelirnogo iskusstva XIII–XVI vv., odnosjaščichsja k krugu zolotoordynskich.“²⁸¹

Valeeva-Sulejmanova bezieht sich bei der Herkunft der Technik u. a. auf den als „arabische Blume“ bekannten Lotus und die sechszackigen Sterne mit sich darin befindlicher zwölfblättriger Rosette, da diese Motive typisch für die Kultur der Wolga-Bulgaren und die Krim zur und ab der Zeit der Goldenen Horde waren. Als Beweisstück führt sie die Mamluken Trommel aus dem 15. Jh. an, auf der sowohl der Lotus, die sechszackigen Sterne mit Rosetten als auch die doppelbändigen Zöpfe dargestellt sind.²⁸²

²⁷⁷ Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 23. [Es gibt eine Reihe von unbestrittenen Beweisen darüber, dass die Šapka von Juwelieren der Goldenen Horde angefertigt worden ist.]

²⁷⁸ Vgl. Schatz der Goldenen Horde, <https://www.alamy.de/stockfoto-schatz-der-goldenen-horde-simferopol-zu-finden-13-erste-drittel-des-14-jhs-kunstler-art-der-goldenen-horde-60344138.html>, 2019 Jänner 12.

²⁷⁹ Vgl. Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 25.

²⁸⁰ Vgl. Ebda., 23.

²⁸¹ Ebda. 24. [Im größten Maße der Analogie prägt sich die Filigrantechnik in den Denkmälern der Schmuckkunst im 13.–14. Jh. aus, die der Goldenen Horde angehört.]

²⁸² Ebda.



Betrachtet man nun die Mamluken Trommel auf Abb. 46 sieht man auf ihrer Unterseite sehr deutlich die zwölfblättrige Rosette, die in einen sechszackigen Stern integriert ist. Unterteilt man die Rosette in eine große äußere und kleinere innere, erhält man zwei sechsblättrige Rosetten, die jenen der Šapka mit ebenfalls größeren äußeren und kleineren inneren Blüten

²⁸³ Abb. 46 sehr ähnlich sind (Abb. 52). Lässt man zudem die äußeren Blütenblätter auf der Rosette aus Abb. 46 weg, besteht eine zusätzliche Ähnlichkeit zu jener der Šapka auf Abb. 54. Eine weitere Gemeinsamkeit von der Šapka und der Trommel sind die geflochtenen Bordüren. Auf Abb. 46 sind die zwei breiten Bordüren zu sehen, von denen eine die Rosette(n) im Stern umschließt und sich die andere unterhalb des Lotus befindet. Die Lotusblüte scheint sich jedoch von jener der Šapka dadurch zu unterscheiden, dass die Blüte auf der Mamluken Trommel nicht sechs, sondern acht Blütenblätter zu haben scheint.

Der Lotus befindet sich wie auch jener auf der Krone als zentrales Ornament in der Mitte der Oberfläche und ist ebenso umringt von Spiralen. Die Spiralen um die Lotusblüte („Motiv lotosnogo“²⁸⁴) herum ähneln Pflanzenornamenten: „On okružěn uzorom v vide spiralej iz listvennych motivov.“²⁸⁵ Der Hintergrund ist ebenso mit großen Spiralen verziert, die dieselbe Größe aufweisen wie der Kreis mit dem sich darin befindlichen Lotus: „Fon mamljukskogo barabana rešen v vide ornamenta iz krupnych spiralej [...]“²⁸⁶

Weitere ornamentale Parallelen zur Šapka werden auf dem Schatz von Simferopol festgestellt.²⁸⁷ Zu diesen zählt Kramarovskij die sechsblättrigen Rosetten („šestilepestkovej rozetki“), die Verzierungen in Form eines Lotus („ukrašeniija v vide lotosa“), sowie

²⁸³ Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 148.

²⁸⁴ Ebda., 24.

²⁸⁵ Ebda. [Er ist von einem Muster aus spiral- und blattförmigen Motiven umgeben.]

²⁸⁶ Ebda. [Der Hintergrund der Mamluken Trommel ist mit großen Spiralen gestaltet...]

²⁸⁷ Vgl. Kramarovskij, Klád, 196.

blumenförmige Rosetten („cvetočnoj rozetki“).²⁸⁸ Eine gesammelte Darstellung des Schatzes aus Simferopol und der eben genannten Ornamente kann der Website des Staatlichen Historischen Museums entnommen werden.²⁸⁹



²⁹⁰ Abb. 47

Die Ornamente auf der Abbildung des Schatzes sind für sich alleinstehend. Gemeint ist hiermit, dass es sich nicht um integrierte Motive auf einem größeren Kunstwerk handelt, wie es auf den Platten der Šapka der Fall ist. Die Lotusblüten und Rosetten sind hingegen abgeschlossene einzelne Werkstücke wie auf Abb. 47 zu sehen ist. Auf der linken Seite sind drei separate Lotusformen zu sehen, daneben sieben blumenförmige Rosetten und auf der rechten Seite sechs große und mehrere kleinere sechsblättrige Rosetten. Bei detaillierterer Betrachtung erkennt man, dass diese Schmuckstücke mit spiralförmigem Filigran ausgefüllt und die Lotusblüten auch mit Granulation umrandet sind, wodurch eine deutliche Entsprechung zu der Šapka gegeben ist.²⁹¹

Ein weiteres ornamentales Vergleichsobjekt ist die Plakette aus Šachrisabz von Abb. 33. Wie auf den Platten der Šapka bilden große Spiralen das Grundmuster des Schmuckstücks, die wiederum von kleinen Spiralen ausgefüllt sind. Weiters ist auf der Plakette ein sechsblättriges Blumenornament zu erkennen, das von der Form und Art her durchaus mit jenem der Šapka auf Abb. 39 zu vergleichen ist. Betrachtet man vor allem nur die innere Blüte, ohne die sechs herzförmigen Blütenblätter außerhalb, sieht man die starke Ähnlichkeit zwischen den beiden Rosetten. Beide haben dieselbe Anzahl an Blüten, sowie die zusätzliche Blüte im Zentrum, die wiederum von den Granalien geformt wird. Bezüglich des sechszackigen Sternes ist auf der

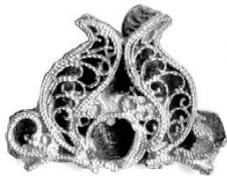
²⁸⁸ Vgl. Kramarovskij, Klad, 196.

²⁸⁹ Simferopol'skij klad, <http://nav.shm.ru/exhibits/529/>, 2021 Dezember 26.

²⁹⁰ Ebda., 2021 Dezember 27.

²⁹¹ Vgl. Ebda.

Plakette kein direktes Äquivalent zu sehen. Betrachtet man jedoch die Formen rund um den Edelstein auf Abb. 33, können die sechs mit Granulation umrundeten Blütenformen auch als Zacken eines Sternes gesehen werden. Eine Entsprechung des Lotus kann nicht erkannt werden. Ekatarina Abyzova und Svetlana Rjabceva gehen in ihrem Artikel „Lotos iz Kostešt i Šapka Monomacha“ (2004) insbesondere auf das Motiv des Lotus ein und vergleichen jenen der Krone mit einer vergoldeten Silberplakette in Form eines Lotus, die aus einer moldawischen Siedlung nahe des Dorfes Costești/Kostešt stammt.²⁹² Die Forscherinnen definieren den Lotus aus



Kostešt als *arabische Blume* („arabskij cvetok“), wobei diese Form nur eine von den möglichen Darstellungsformen des Lotus sei.²⁹³ Diese Art des Lotus soll vor allem als Ornament der Goldenen Horde häufig auf deren Keramik oder als Verzierung auf Gürteln zu finden sein. Die Darstellung

²⁹⁴ Abb. 48 einer sechsblättrigen Lotusblüte war Ende des 13. bis Anfang des 14. Jh.s im Nahen, Mittleren und Fernen Osten, sowie im Mittleren Asien äußerst beliebt. Aus diesem Grund kann auch ein Ursprung dieses Ornaments aus der buddhistischen Kunst Chinas angenommen werden.²⁹⁵ Im Buddhismus repräsentiert der Lotus als Symbol der Freude die Lehren Buddhas und wird auch als Symbol der Reinheit verstanden, da die Pflanze in der Erde wurzelt und die Blüte sich durch ihr Wachstum vom Schmutz abhebt. Aus diesem Grund wird der Lotus, sowie alle von ihm abgeleiteten Blüten, oftmals als sakrales Element auf Kleidung und Schmuckstücken verwendet.²⁹⁶

Die Vorderseite des Lotus aus Kostešt besteht aus eng gewickeltem Filigran und die Blütenblätter sind mit Spiralen ausgefüllt (Abb. 48). Im Gegensatz zum Lotus der Šapka fehlen zwei, nach unten gebogene, Blütenblätter. Der Lotus aus Kostešt besteht folglich nur aus vier Blättern im Gegensatz zu jenem der Šapka mit sechs Blütenblättern. Laut Abyzova gibt es keinen Fund, der dem optischen Erscheinungsbild des Lotus aus Kostešt entspricht, wie Abb. 49 zu entnehmen ist. Nr. 10 zeigt nochmals den Lotus aus Kostešt, Nr. 12 den Lotus der Šapka, Nr. 3 jenen aus dem Schatz von Simferopol und Nr. 5–8 repräsentieren Lotusabbildungen aus Chersones. Die Darstellungen unter Nr. 1 und 2 zeigen Lotusblumen die in Gräbern von Alušta, einer Stadt am südlichen Ufer der Halbinsel Krim, gefunden wurden. Der Lotus unter Nr. 4 stammt aus der russischen Stadt Bolgar, die unter das Gebiet der Goldenen Horde fiel.²⁹⁷ Nr. 9

²⁹² Vgl. Abyzova, Lotos, 364.

²⁹³ Vgl. Ebda.

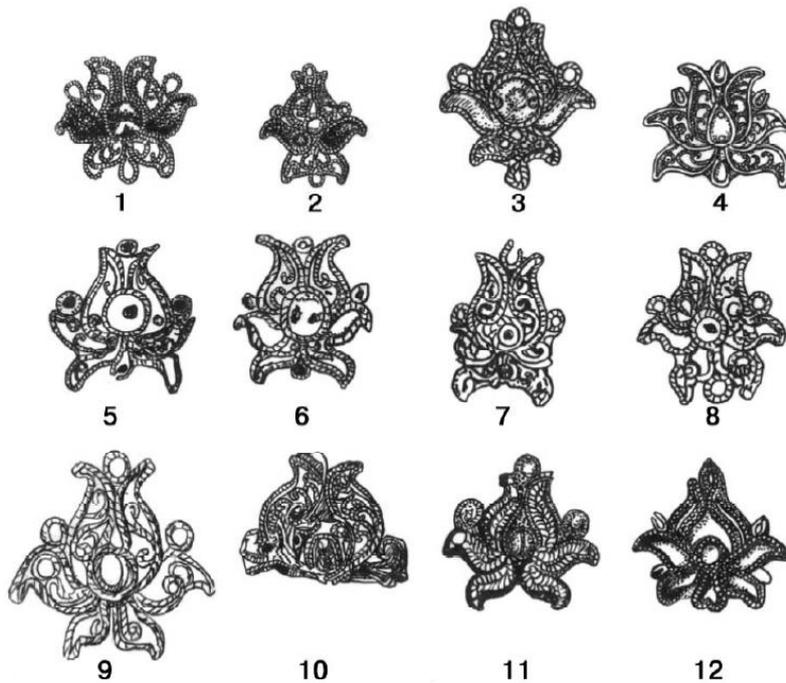
²⁹⁴ Ebda.

²⁹⁵ Vgl. Ebda.

²⁹⁶ Vgl. Ebda.

²⁹⁷ Vgl. Bolgar, <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80>, 2021
Dezember 31.

stammt aus Rumänien und Nr. 11 aus Russland, wobei beide Gebiete wiederum unter das Territorium der Goldenen Horde fallen und die Kunstwerke somit zu ihrer Kultur zugeordnet werden.²⁹⁸



Es handelt sich bei Abb. 49 Nr. 1–11 somit um Darstellungen von Lotusblüten, die der Kultur der Goldenen Horde entstammen und jener der Šapka gegenübergestellt werden. Betrachtet man nun die Formen der unterschiedlichen Lotusblüten, wird eine Gemeinsamkeit aufgrund ihrer sechs Blütenblätter und eines jeweiligen zentralen Kreises

²⁹⁹ Abb. 49 deutlich. Lediglich der Lotus aus Kostešt weicht ab, wobei es durchaus möglich ist, dass zwei untere Blüten mit einem Juwelermesser abgesägt wurden.³⁰⁰ Trotz der deutlichen Ähnlichkeiten zwischen den Lotusrepräsentationen, ist dennoch keine Blume mit einer zweiten ident. Grundsätzlich gibt es jedoch eine starke Übereinstimmung bei der Gestaltung der Blüten, fast alle werden mit Spiralen verziert und auch ausgefüllt. Der Lotus der Šapka unter Nr. 12 unterscheidet sich hierbei allerdings von den übrigen, da zwar die Platten der Šapka mit Spiralen verziert sind, das Motiv des Lotus selbst hingegen nicht. Betrachtet man nun rein objektiv die zu erkennenden Darstellungsformen der Blüten, kann man sich beim Vergleichen des Lotus der Šapka mit den übrigen auf unterschiedliche Aspekte fokussieren. Schließt man die Verwendung von Spiralen in den Lotusblüten aus, so gleichen eher Nr. 5, 6 und 9 dem Lotus der Šapka, da jene nicht so dicht mit Spiral-Filigran ausgefüllt sind, wie z. B. Nr. 11. Ein weiteres Merkmal ist die Schmiedetechnik. Das Lotusmotiv der Krone wurde mit Granalien verziert, während alle anderen nur mit Drähten geformt wurden. Lediglich Nr. 1 sieht bei genauerer Betrachtung der Abbildung so aus, als wäre er ebenso mit Granulation geformt worden, da die Linien der Blütenblätter nicht dieselbe Dicke aufweisen und man einzelne

²⁹⁸ Vgl. Abyzova, Lotos, 365.

²⁹⁹ Ebda.

³⁰⁰ Vgl. Ebda., 364.

Kugeln in unterschiedlichen Größen erkennen kann.³⁰¹ Zudem ist noch die Form der Blüten zu betrachten. Rein proportional gesehen entspricht die Form des Lotus aus Kosteš dem der Šapka weniger als es die übrigen tun. Abgesehen von Nr. 4, 7 und 10 zeichnen sich jedoch alle dadurch aus, dass zuerst der Blütenkelch den größten Teil ausmacht, gefolgt von zwei breiteren und zwei kürzeren abschließenden Blüten. Trotz der Unterschiede sind dennoch alle Darstellungen deutlich als Lotusblumen zu identifizieren.

Auch der *bogtak* als mongolischer Kopfschmuck für Frauen aus Abb. 25 weist ein Blumenmotiv auf der Stirnseite der Kopfbedeckung auf. Dieses Motiv hat nicht wie die Lotusblüten aus Abb. 49 sechs Blüten, sondern vier in Kombination mit großen Kreisformen, von denen die größere als Äquivalent des Blütenkelchs gelten könnte. Es ist wahrscheinlicher, dass es sich hierbei auch um einen Lotus handelt und nicht um eine Lilie, da Lilien aufgrund ihrer Blattanzahl auch Dreiblattblüte genannt werden und sich somit von der Blüte auf Abb. 25 unterscheiden.³⁰² Das Symbol der Lilie ist auch in der Kultur der Mamluken stark vertreten und laut Goldmann auch im Orient beheimatet, wie u. a. folgende Abb. 50 zeigt.



³⁰³ Abb. 50 Hier ist eine bronzenne Münze der Mamluken zu sehen, die aus der 1. Hälfte des 14. Jh.s stammt und sehr gut die Lilie als Dreiblattblüte zeigt. Laut Beschreibungen von Goldmann scheint vor allem die Lilie im Osten weit verbreitet gewesen zu sein.³⁰⁴ Denkt man nun an den Lotus auf der Mamluken Trommel aus dem 15. Jh. zurück, ist es möglich, dass der Lotus von den Mamluken erst später in ihre Kultur integriert wurde und die Lilie das ursprüngliche Motiv zur Verzierungen von (Schmuck-) Gegenständen ist.

Der *bogtak* ist des Weiteren wie auch die Šapka verziert mit geflochteten Bordüren und Spiralen. Andere Motive wie Herzformen, Rosetten bzw. sonstige Blumenmotive sind auf dieser mongolischen Kopfbedeckung nicht zu sehen (Abb. 25).

5.3 Westeuropa

Weitere filigrane Ornamente, die jenen der Mütze des Monomach gegenübergestellt werden können, sind westeuropäische Werkstücke aus dem 8.–13. Jh. Ein Grund geschmiedete Werke aus dem westeuropäischen Raum zum Vergleich heranzuziehen ist laut Žilina jener, dass es

³⁰¹ Vgl. Abyzova, Lotos, 365.

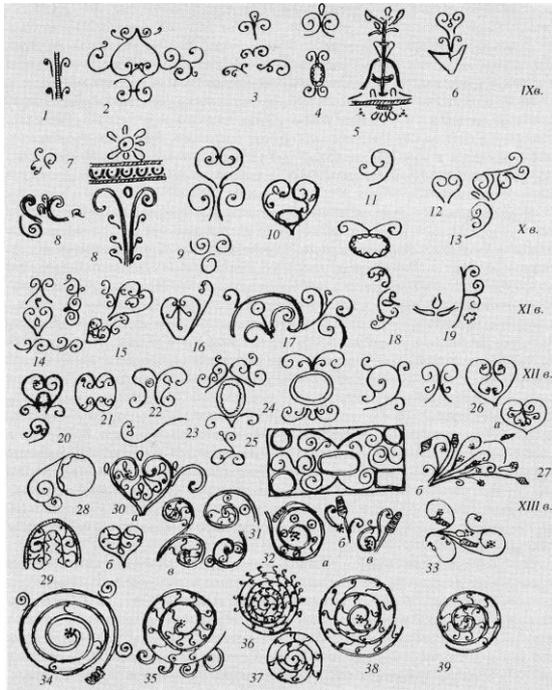
³⁰² Vgl. Zeev Goldmann, Das Symbol der Lilie, Archiv für Kulturgeschichte 57, Berlin 1975, 248.

³⁰³ Ebda., Tafel V.

³⁰⁴ Vgl. Ebda., 247.

eine große Anzahl an vergleichbaren Stücken und somit Ornamenten gibt. Ein weiterer Vorteil ist die Möglichkeit deren Datierung bis auf ein Jahrzehnt genau.³⁰⁵

Bei den westeuropäischen Ornamenten, die von Žilina mit jenen der Šapka verglichen werden,



handelt es sich überwiegend um Gegenstände aus deutschen Städten.³⁰⁶ Es kann eine Veränderung und Weiterentwicklung des westeuropäischen Filigrans ab dem 6.–9. Jh. beobachtet werden. Zu dieser Zeit werden vor allem einfache Elemente wie Locken, Schlaufen und Herzen („zavitki, petli, serdečki“³⁰⁷) verwendet, wie man auf Abb. 47 unter den Nr. 1–6 erkennen kann. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um Motive aus den Städten Mainz, München, Regensburg und Lindau des 9. Jh.s. Ab dem 12. Jh. bis in das erste Drittel des 13. Jh.s verändern sich die schlaufen- und herzförmigen Motive, indem sie üppiger werden.

³⁰⁸ Abb. 51 Der Übergang von eher „lockeren“ zu dichteren Schlaufen findet ab dem 10. Jh. bis in das 11. Jh. statt (Abb. 51/7–17) und zeichnet sich durch eine intensiviertere Nutzung von Herzformen aus.

Žilina merkt an, dass eine grundlegend eigenständige Entstehung und Entwicklung von westeuropäischem Filigran stattgefunden hat, ihre ästhetische Grundlage jedoch aus dem Byzantinischen stammen soll: „Sobstvennyye dostiženija zapadnoevropejskoj filigrani neosporimy, no ne sleduet zabyvat', što oni vyrosli na èstetičeskoj osnove, sformirovannoj v Vizantii.“³⁰⁹ Dieser Darstellung zufolge handelt es sich also bei den filigranen Ornamenten von Abb. 47 zwar um westeuropäische, allerdings wären sie anhand des Zitats von Žilina dennoch der byzantinischen Kultur zuzusprechen, wodurch deren Einordnung unter westeuropäischer Herkunft grundsätzlich in Frage zu stellen ist.

Ab dem 13. Jh. erkennt man, wie sich die Motive und Spiralen verdichten. Diese Entwicklung findet nur in Westeuropa statt und sonst weder in Byzanz noch in der Rus'. Einfache Schlingen werden erweitert und es entsteht schließlich eine mehrfach gewundene Spiralförmigkeit, deren

³⁰⁵ Vgl. Žilina, Šapka, 37.

³⁰⁶ Vgl. Ebda.

³⁰⁷ Ebda.

³⁰⁸ Ebda.

³⁰⁹ Ebda. [Die Errungenschaften des westeuropäischen Filigrans sind unbestreitbar, allerdings darf nicht vergessen werden, dass sie aus einer ästhetischen Grundlage entstanden, die aus dem Byzantinischen bildete.]

Entwicklung einen sehr großen und globalen Beitrag für die Gestaltung weiterer schmiedetechnischer Kunstwerke leistet: „[...] bol’saja mnogovitkovaja, zapolnennaja melkimi èlementami spiral’ stala vo vsem mire osnovnym èlementom fona filigrannych izdelij XIII–XVII vv. s vvodnymi motivami.“³¹⁰

Es stellt sich somit die Frage, welche Details nun dem byzantinischen bzw. westeuropäischen Stil zugesprochen werden können. Zwar führt Žilina an, dass sich das Filigran aus Westeuropa eigenständig entwickelt habe, die Grundlagen dieser Filigrankunst jedoch auf dem byzantinischen Stil basieren. Bezüglich der Spiralen auf Abb. 51/27–39 handle es sich allerdings um eine Eigenheit, die eindeutig im westeuropäischen Filigran ihren Ursprung finden soll. Bei dem typisch westeuropäischen Stil scheint es sich somit um die mehrfachgewundenen Spiralen zu handeln, während die einfacheren Verzierungen wie allgemeine Schlaufen und Herzformen eher dem Byzantinischen entsprechen würden.

Betrachtet man vor allem die Spiralen auf Nr. 34–39 aus den deutschen Städten Köln und Münster bzw. der italienischen Stadt Monza des 13. Jh.s, kann eine deutliche Parallele zu dem Filigran auf den Platten der Šapka erkannt werden. Es handelt sich hierbei wie auf der Krone um mehrmals gewundene Spiralen, die wiederum jeweils mit kleinen Spiralen aufgefüllt und teils auch umgeben sind.

Die filigrane Ornamentik der Šapka wird von Žilina in zwei Gruppen eingeteilt, und zwar in den Hintergrund und die künstlerischen Motive.³¹¹ Mit der Bezeichnung „Hintergrund“ ist allerdings nicht der glatte Untergrund gemeint, worauf die filigranen Verzierungen angebracht sind, sondern bezeichnet die Elemente wie die Mehrfachspiralen, die wiederum mit kleinen Spiralen ausgeschmückt sind (Abb. 4, 6 oder 7). Die Größe der Spiralen ist nicht streng reglementiert. Ihre Größen gestalten sich je nach Möglichkeit der Ausdehnung, mit Rücksicht auf umliegende Elemente, wobei sie meist zwei bis drei Umdrehungen aufweisen (Abb. 4). In den Zwischenräumen der Spiralen kann man darüber hinaus unterschiedliche Motive



identifizieren, die sich grundlegend in drei Gruppen einteilen lassen.

1) Zur ersten Gruppe gehören die einfachsten Elemente wie Schlaufen mit begradigten Seiten, und Herzformen. Diese Gruppe ist vor allem anhand der Rosetten zu erkennen, in deren Zentren wie bereits erwähnt Blüten durch eine

³¹² Abb. 52 Ansammlung von Granalien geformt werden. Die Blütenblätter werden von den äußeren Herzformen gebildet und die Schlaufen formen die inneren Blüten. Diese Elemente

³¹⁰ Vgl. Žilina, Šapka, 37. [...die große, mit kleinen Elementen gefüllte, mehrfachgewundene Spirale wurde auf der ganzen Welt zum Hauptelement für den Hintergrund filigraner Werkstücke des 13.–17. Jh.s.]

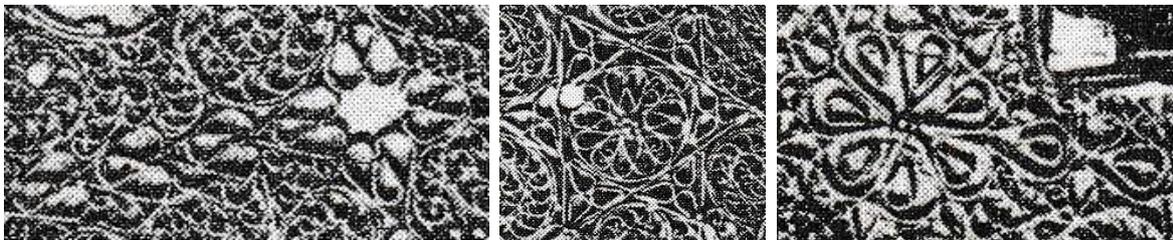
³¹¹ Vgl. Ebda., 39.

³¹² Ebda., 103.

weisen geschlossene Zellenformen auf, die für Cloisonné Verzierungen charakteristisch sind (Abb. 52).³¹³

2) Die zweite Gruppe beschreibt Žilina als Linien mit kleinen Krümmungen oder Knicken („izgibom, ili izlomom“³¹⁴), die der Kontur der dreieckigen Platten entsprechen würden und das Motiv der Blume umrahmen. Darüber hinaus werden die Linien dieser Gruppe in doppelten Reihen angebracht, wodurch sie eine schmale Spur aus glattem Metall zwischen sich schaffen.³¹⁵

Bei dieser Gruppe ist es nicht sofort eindeutig, welche Verzierungen Žilina hier anspricht. Vor allem die Tatsache, dass es sich um eine Kombination aus dreiecksförmigen Drähten handelt, die auch doppelt angelegt sind und somit Zwischenräume entstehen lassen, wirft die Frage auf, welche Form sie hier insbesondere meint. Betrachtet man nun alle dementsprechenden Strukturen, die etwaige Blumenmuster umrahmen, kommen folgende Elemente in Frage:



³¹⁶ Abb. 53

³¹⁷ Abb. 54

³¹⁸ Abb. 55

Auf Abb. 53–55 sind folglich Darstellungen von den Platten der Šapka zu sehen, die auf die soeben angeführte Beschreibung, zumindest im erweiterten Sinne, zutreffen könnten. Abb. 53 zeigt ein Blütenmuster, deren Blüten von doppelten Drähten geformt sind, aber auch eine Art Blumenstiel auf der linken Seite mit derselben Struktur. Auf Abb. 54 sticht im Gegensatz zu Abb. 53 die dreieckige Form wesentlich deutlicher hervor, zudem sieht man hier gut, wie die äußeren dreieckigen Linien die „Tropfen“-Formen umschließen. Allerdings tritt hier das glatte Hintergrundmetall nicht so gut sichtbar hervor, wie auf Abb. 53 oder 55 und es handelt sich bei Abb. 54 in erster Linie um ein sechseckiges Sternenmotiv, das eine Blumenform umschließt. Abb. 55 entspricht hingegen am besten dem Kriterium der doppelten Linien, die schmale Spuren des Metalls freilegen. Hier ist jedoch die Form eines Dreiecks nicht erkennbar wie auf den anderen Abbildungen. Es wäre auch möglich, dass Žilina hier alle drei dieser Möglichkeiten in ihrer Beschreibung miteinbezieht. Aufgrund fehlender dezidierterer Hinweise kann

³¹³ Vgl. Žilina, Šapka, 39.

³¹⁴ Ebda.

³¹⁵ Vgl. Ebda.

³¹⁶ Ebda., 105.

³¹⁷ Ebda.

³¹⁸ Ebda.

allerdings nicht mit vollkommener Sicherheit ermittelt werden, auf welche Elemente sie sich im Speziellen bezieht.

3) Als dritte Gruppe bezeichnet die Forscherin die breiten Blumenmuster („širokogo cvetka“³¹⁹) womit hier zum einen wahrscheinlich jene aus Abb. 52, sowie die Lotusblume als zentrales Motiv der Krone gemeint ist.

Die Šapka zeichnet sich des Weiteren dadurch aus, dass auf allen Platten Bordüren zu sehen sind, die sich von den übrigen Ornamenten stark abtrennen. Bei den Bordüren können zwei Arten identifiziert werden. Zum einen wären das die achtförmigen Bordüren, welche jeweils die Seitenränder verzieren und sich durch ihre „s“-Form auszeichnen. Die zweite Gruppe bildet die geflochtene Bordüre an den kürzeren Unterseiten der Platten. An beide Bordüren werden in späterer Folge Perlen angefügt, wie bereits in Kapitel 2.4 angeführt wurde.³²⁰

Nun zur Abstammung der Elemente, die auf der Šapka zu sehen sind. Die Filigrankunst in Spiralen-Form ist grundsätzlich eine häufige Erscheinung in der Kunst der Filigranschmiedetechnik. Vor allem am Ende des 12. Jh.s werden vermehrt große Spiralen auf den Oberflächen von geschmiedeten Kunstwerken verwendet. Bis zum Ende des 13. Jh.s ist diese Methode bereits sehr stark vertreten. Der zeitliche Rahmen ergibt sich hierbei aus dem Vergleich mit westeuropäischen Materialien in Kapitel 4.3.³²¹

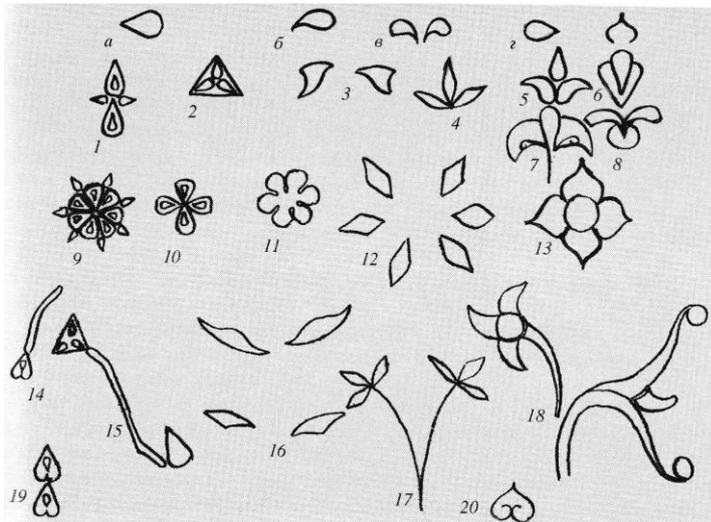
Die Anordnung von geradlinigen zellulären Mustern an den seitlichen Bordüren der Šapka, die bisher auch als „s“-förmige Bordüren bezeichnet wurden, ist an keinem anderen vergleichbaren Kunstwerk zu erkennen und somit ein besonderes Merkmal der Krone. Diese Muster, welche der ersten Gruppe der oben erläuterten, drei Gruppen zugehören, sind außerdem als die ursprünglichen zu werten, welche mit den Spiralen auf der Šapka verbunden waren.³²² Die spitzzulaufenden geraden Linien der „Tropfenformen“ auf der Krone unterscheiden sich des Weiteren auch deutlich von anderen Kulturen, wie östlichen, russischen und byzantinischen Stilen. Letztere weisen nämlich gekrümmte Formen auf, wie Abb. 56 zu entnehmen ist.

³¹⁹ Žilina, Šapka, 40.

³²⁰ Vgl. Ebda.

³²¹ Vgl. Ebda., 41.

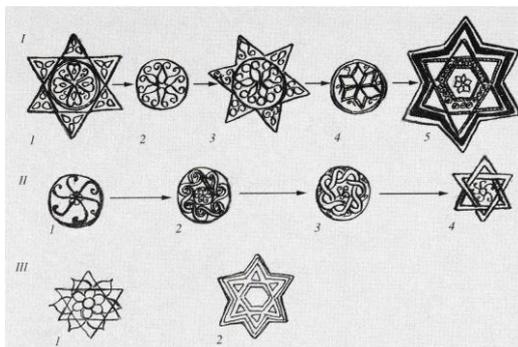
³²² Vgl. Ebda., 43.



Die Zeichnung „a“ zeigt die geradlinige Form der Šapka, die sich von den übrigen Formen unter b (б), v (в) und g (г), unterscheidet. Die Nummern 1, 2, 9, 10, 14, 15 und 19 sind Elemente der Šapka. Die Nummern 3, 11, 12 und 16 sind Elemente von der Plakette aus Šachrisabz (Abb. 33), die bereits deutlich rundere Formen haben wie

³²³ Abb. 56 jene der Krone. Am markantesten sind die Unterschiede anhand der dreiblättrigen Motive zu sehen, da sich hier die geschwungenen von den geraden Linien am auffälligsten abheben.

Nun zu dem Ornament des sechseckigen Sterns. Žilina stellt dieses Motiv des sechseckigen Sterns in Relation zu vergleichbaren Ornamenten anderer Herkünfte und ordnet diese auch nach



ihrer Entwicklungsstufe an, wie Abb. 57 zu entnehmen ist. In Abb. 57 sind diverse Versionen von sechseckigen Sternen aus unterschiedlichen Kulturen angeführt. Da nicht alle Darstellungen für die vorliegende Forschungsarbeit relevant sind, werden auch nur ausgewählte Nummern bearbeitet. Unter I/1 ist der Stern von der Šapka zu sehen, II/2,

³²⁴ Abb. 57 3 zeigen Ornamente des Schatzes aus Simferopol und III/1 ist die Abbildung des sechseckigen Sternes auf der Mamluken Trommel. Diese Gegenüberstellung soll dazu dienen das Ornament des sechseckigen Sternes der Šapka nicht nur mit anderen Kulturen zu vergleichen, sondern auch die Entstehungsstufe zu ermitteln. Demnach ist Abb. 57 zu entnehmen, dass der Stern der Šapka weder zeitlich noch stilistisch an den Schatz aus Simferopol, bzw. der Mamluken Trommel angelehnt wurde, sondern diese Ornamente unterschiedlichen Stilen zuzuordnen sind. Das Ornament des Sternes auf der Krone wird von Žilina somit selbst als Prototyp („sam javljaetsja prototipom“³²⁵) dieses Motivs gewertet. Eine Abstammung des Sterns auf der Šapka von der Goldenen Horde ist somit sehr

³²³ Žilina, Šapka, 43.

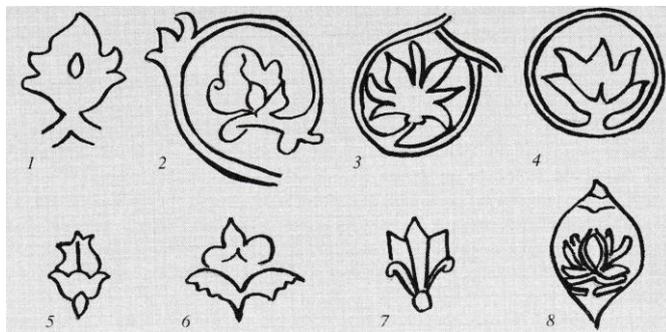
³²⁴ Ebda., 44.

³²⁵ Vgl. Ebda.

unwahrscheinlich, da sich dasselbe Motiv auf weiteren Gegenständen entweder erst zu späteren Zeiten entwickelt hat (Abb. 57/II/2, 3) oder einen anderen Stil aufweist (Abb. 57/III/1). Žilina spricht sich zudem explizit gegen die Richtigkeit von Valeeva-Sulejmanovas Annahme, einer eindeutigen stilistischen Übereinstimmung zwischen dem sechseckigen Stern auf der Mamluken Trommel und der Šapka, aus.³²⁶

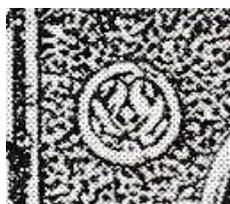
Das nächste bedeutende, oder vielmehr zentrale, zu erörternde Motiv der Mütze des Monomach ist der Lotus. Die auch als arabische Blume bekannte Lotusblüte wird von vielen Forscher:innen als Hauptmotiv auf der Šapka verstanden und aus diesem Grund auch als beliebtestes Vergleichsmotiv herangezogen.

Im byzantinischen Kunsthandwerk des 11.–12. Jh.s gibt es etliche Analogien der arabischen Blume, die in Žilinas Monographie dem Lotus auf der Šapka gegenübergestellt werden und hier



auf Abb. 58 dargestellt sind. Diese Blüten zeigen sehr deutlich die bereits zuvor erwähnte Eigenheit des byzantinischen Stils aufgrund der sehr pflanzenähnlichen Darstellungsform. Rein objektiv betrachtet entsprechen die Lotusblüten

³²⁷ Abb. 58 der byzantinischen Art auf Abb. 58 dem Lotus der Šapka nicht so detailgetreu, wie es die Blüten der Goldenen Horde auf Abb. 49 tun. Bei den byzantinischen handelt es sich vielmehr um Repräsentationen, die nicht aufgrund ihrer Filigrankunst zum Vergleich herangezogen werden, sondern wegen ihres Erscheinungsbildes und frühen Auftretens in der byzantinischen Kultur. Abb. 58 zeigt nämlich eher abstrakte Blüten die nicht zwingend die, für den Lotus typischen, sechs Blätter aufweisen. Aufgrund der teils abweichenden optischen Darstellung von Lotusblüten, sollen zuerst filigrane Werkstücke der Šapka gegenübergestellt



werden, die in den zeitlichen Rahmen des 12.–14. Jh.s fallen und einen Lotus als Hauptmotiv oder zumindest zentrales Ornament aufweisen. Hierfür werden der Schatz aus Simferopol und der Tisch des Sultans Qalawun, Mamluken Sultan im Ägypten des 13 Jh.s, herangezogen.

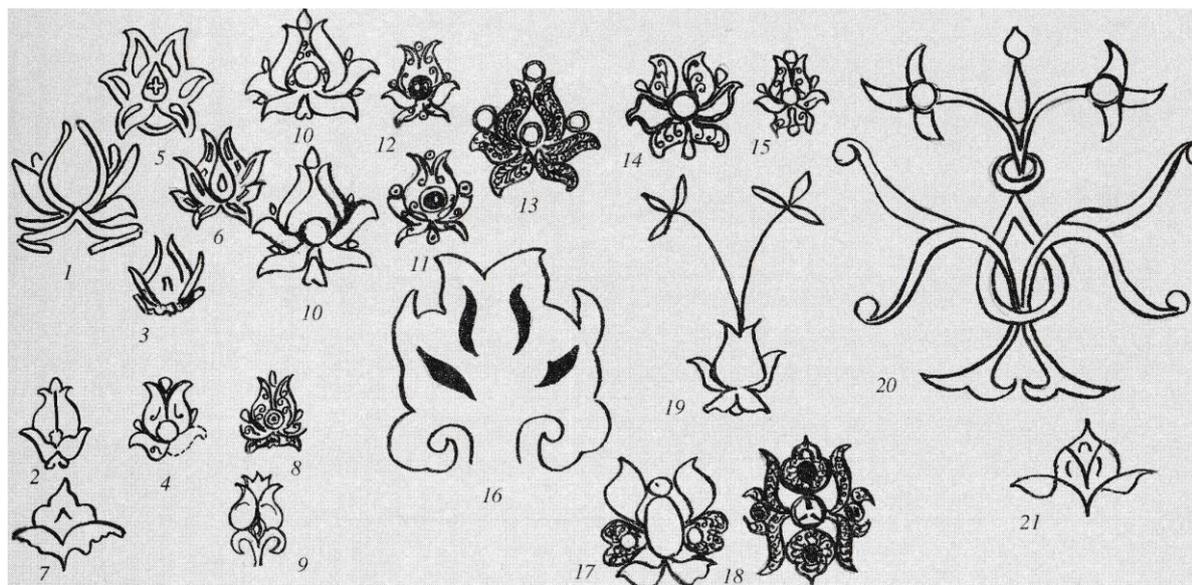
³²⁸ Abb. 59 Auf dem Tisch des Sultans Qalawun sind mehrere Lotusblüten wie jene auf Abb. 59 zu sehen. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie wie in einem Siegel von einem runden Rahmen umschlossen sind und sich entgegen dem Lotus der Šapka nicht inmitten des

³²⁶ Vgl. Žilina, Šapka, 44.

³²⁷ Vgl. Ebda., 45; Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 24; Kramarovskij, Klad, 196.

³²⁸ Žilina, Šapka, 47.

Filigranwerks befinden, sondern eindeutig davon abgegrenzt sind. Wie jene auf der Šapka haben diese sechs Blütenblätter und einen runden Kern in der Mitte. Sowohl der Lotus auf dem Tisch als auch jener auf der Krone orientiert sich nicht an der Filigrankunst rundherum, weshalb sich beide Blüten entfalten und die Blätter sich breiter ausdehnen können. Dies trifft nicht für den Lotus auf dem Phylakterium des Schatzes von Simferopol („filakterii Simferopol’skogo klada“³²⁹) zu. Bei diesem Lotus (Abb. 60/18) erkennt man, dass die Knospenform eingegrenzt ist und sich die Blütenblätter seitlich nicht wie die beiden anderen Blüten entfalten können. Das zentrale Motiv passt sich also den umliegenden an. Stellt man diese drei Varianten gegenüber kann man eine zeitliche Reihenfolge nach dem Ausschlussprinzip erstellen. Bei dem Tisch des Sultans Qalawun und der Krone werden die Lotusblüten nicht den restlichen Motiven angepasst, die Blüten auch nicht verengt, wodurch dem Symbol im Ganzen mehr Bedeutung zugesprochen wird. Rein stilistisch stuft somit auch Žilina den Lotus aus Simferopol zeitlich später ein als die anderen beiden.³³⁰ Der Tisch von Qalawun zeichnet sich in seiner Filigrankunst insbesondere durch den Cabochon Stil aus, der auf der Šapka jedoch noch nicht verwendet und zeitlich später eingeordnet wird.³³¹ Aus diesen Gründen ist also anzunehmen, dass der Lotus auf der Mütze des Monomach früher als die beiden anderen entstanden ist. Unabhängig davon, ob der Lotus als Hauptmotiv auf einem Gegenstand verwendet wurde, ist es zusätzlich durchaus naheliegend noch weitere Darstellungsformen miteinander zu vergleichen.



³³² Abb. 60

³²⁹ Žilina, Šapka, 46.

³³⁰ Vgl. Ebda., 47.

³³¹ Vgl. Ebda.

³³² Ebda., 48.

Die Lotusabbildungen auf Abb. 60 stammen aus dem 13.–15. Jh. Aufgrund der filigranen Formen bestehend aus Herzen und Schleifen entspricht der Lotus der Šapka dem Stil des Cloisonné-Emails. Die Lotusblüten der Plakette von Chersones führt diesen Stil fort wie Abb. 60/11, 12 zu entnehmen ist. Allerdings ist die Blüte der Šapka Žilina zufolge rein optisch älter als jene aus Chersones.³³³ Der Lotus aus Tuškov Gorodok (Abb. 60/13) ähnelt der Form des Lotus auf der Šapka sehr stark, unterscheidet sich allerdings aufgrund der Spiralen, welche die Blüten ausfüllen. Außerdem weicht der Lotus auf Nr. 13 durch die Kreise rund um ihn vom Cloisonné-Emaille Stil ab.³³⁴

Die Weiterentwicklung des Lotusmotives sieht man unter Abb. 60/19–21. Nr. 19 ist der Lotus auf einer Plakette aus dem Schatz von Simferopol und Nr. 20, 21 entstammen der Ikonenhülle der Gottesmutter von Wladimir. Diese Abwandlungen sind ebenfalls in einen Hintergrund von filigranen Spiralen eingefügt, differenzieren sich aber aufgrund ihrer Form sehr stark von dem Lotus der Šapka.³³⁵ Die Lotusblumen auf Nr. 17 (Plakette aus dem Dorf Voronoj) und Nr. 18 (Plakette aus dem Schatz von Simferopol) sind sehr symmetrische Entfaltungen dieses Motivs und aufgrund dessen laut Žilina auch zeitlich nach der Šapka einzuordnen: „Takim obrazom, izobraženie ‘arabskogo cvetka’ na ‘Šapke Monomacha’ vstaet v rjad naibolee rannich proizvedenij, ego konkretnoe vzaimootnošenje s chersonesskim bljaškam pozvoljaet sčitat’ motiv Šapki složivšimsja ranee konca XIII v.“³³⁶

Zusammenfassend kann also eine relative Chronologie der filigranen Elemente erstellt werden. Zu Beginn der filigranen Technik sind die Konturen der Elemente noch nicht gebogen, sondern eher geradlinig. Anschließend werden sie sowohl einzeln und in weiterer Folge auch in Form von Bordüren oder Rosetten angeordnet. Des Weiteren wurde durch den Vergleich mit dem Lotus des Tisches von Qalawun auch eine andere Eigenschaft der Filigrankunst auf der Šapka erkannt. Demnach werden die filigranen Schlaufen, Spiralen und sonstige einfachere Elemente so angeordnet, dass sie sich an die Hauptmotive wie den Blumen, Rosetten und Lotus anpassen. Der nächste eintretende Effekt ist jener, dass sich voneinander getrennte Pflanzenornamente aus den einfachen Grundelementen herausbilden. Die großen Spiralen geben den Anstoß für eine derartige Entwicklung, wie man anhand der Šapka und ihres Lotus sehen kann.³³⁷ Die anschließende Beliebtheit des Lotusmotivs auf diversesten Schmiedehandwerken zeigt sich

³³³ Vgl. Žilina, Šapka, 49.

³³⁴ Vgl. Ebda.

³³⁵ Vgl. Ebda.

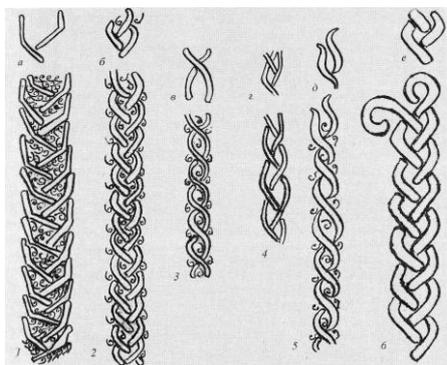
³³⁶ Ebda. [Aus diesem Grund gehört die Darstellung der „arabischen Blume“ auf der „Šapka Monomacha“ zu den frühesten Werken, und ihr konkreter Bezug zu den Plaketten aus Chersones erlaubt es anzunehmen, dass sich das Motiv der Šapka vor dem Ende des 13. Jh.s etabliert hat.]

³³⁷ Vgl. Ebda., 50.

durch die weite Verbreitung vom 13.–15. Jh. wie Abb. 60 zu entnehmen ist. Einen wichtigen zeitlichen Referenzpunkt für die Ausdehnung des Lotus' stellen die Plaketten von Chersones und der Tisch des Sultans Qalawun durch deren Einordnung ins Ende des 13. Jh. dar. Dennoch bedeutet dies nicht, dass der Lotus nicht auch schon vor dem 13. Jh. als wichtiges Element in der Kunst existierte.³³⁸

Der Lotus auf der Šapka steht in starkem Kontrast zu den übrigen Motiven, auch ist der Hintergrund der Blüte glatt, während die Konturen von Granalien besetzt sind. Ähnlich ist es bei dem Phylakterium aus Simferopol. Hier ist der Hintergrund ebenso glatt wie bei der Krone, allerdings sind die Ränder des Lotus nicht durch Granalien oder sonstige Besonderheiten hervorgehoben. Andere Darstellungen des Lotus wie z. B. jene auf Abb. 60/8, 11, 13, 14, 17, 18 unterscheiden sich dadurch, dass das Motiv der arabischen Blume mit kleinen Schlaufen ausgefüllt ist. Diese Entwicklung erfolgte zu einem späteren Zeitpunkt, worauf das Verschmelzen der Lotusblüten mit dem filigranen Hintergrund deutet.³³⁹

Die anschließenden Strukturen der zentralen Elemente änderten sich Žilina zufolge, indem sie gekrümmt wurden und es auch keine Pflanzenornamente mehr gibt. Zudem kommt es auch seltener vor, dass Motive umrandet werden. Zu diesem Stadium der filigranen Entwicklung zählt sie die Werke aus dem Schatz von Simferopol, die Plakette von Buchara aus dem Schatz von Šachrisabz und russische Filigrankunstwerke beginnend mit dem Evangelium des Fëdor Koška. Die Filigrankunst auf der Šapka ordnet Žilina somit auch einem früheren Stadium zu.³⁴⁰ Auch die Bordüren auf der Krone sind wichtige Vergleichsgrundlagen in Bezug auf andere Kunstgegenstände, wie u. a. den Kolt aus Abb. 44/16. Die Bordüre dieses Wertgegenstandes aus dem 12. Jh. zeigt eine deutliche Analogie zu den achtförmigen Bordüren auf der Šapka, die



an den Seitenrändern der einzelnen Platten zu sehen sind. Abb. 61 veranschaulicht weitere Gegenstände, deren Bordüren mit jenen der Šapka gegenübergestellt werden können. Nr. 1 zeigt nochmals die geflochtene Bordüre an den unteren Seitenrändern der Krone. Nr. 2 und 3 gehören zu der Schatulle aus Trier, die aus dem 13. Jh. stammt. Nr. 5 gehört zu dem Schatz aus Simferopol und Nr. 6 zum

³⁴¹ Abb. 61 Ikonenrahmen der Gottesmutter von Wladimir.³⁴² Nr. 4 ist hier nicht relevant.

³³⁸ Vgl. Žilina, Šapka, 50.

³³⁹ Vgl. Ebda.

³⁴⁰ Vgl. Ebda.

³⁴¹ Ebda.

³⁴² Vgl. Ebda., 52.

Stellt man nun die Bordüren der Šapka (Nr. 1) und der Schatulle aus Trier (Nr. 2, 3) gegenüber merkt man, dass erstere sich durch eine deutlichere Eckigkeit auszeichnet wie jene der Schatulle. Grundsätzlich gilt diese Beobachtung für alle weiteren hier angeführten Bordüren genauso. Laut Žilina wurde die Schatulle zu einer Zeit geschaffen als geflochtene Elemente ihren Höhepunkt in der Filigrankunst erfahren haben. Zeitlich stuft sie die Bordüren der Schatulle jedoch später ein als jene der Šapka.³⁴³

Betrachtet man alle Bordüren auf Abb. 61 genauer, erkennt man ihre Unterschiede nicht nur anhand ihrer eher eckigen oder geschwungeneren Form, sondern auch aufgrund ihrer Breite. Demnach sticht Nr. 5 dadurch hervor, dass die Enden der einzelnen Elemente jeweils spitz zusammenlaufen und sich durch eine besondere Eleganz („osoboe izjaščestvo“³⁴⁴) auszeichnen. Die Bordüren auf dem Ikonenrahmen der Gottesmutter von Wladimir (Nr. 6) beziehen sich Žilina zufolge auf die letzte Anwendungsphase von Bordüren im Filigranhandwerk. Die Weiterentwicklung des von großen Spiralen geprägten Hintergrundes führte dazu, dass die Bordüre zunehmen ein Teil des Hintergrundes wird und sich durch die abgerundeten Umdrehungen dem Stil der Spiralen annähert.³⁴⁵

Bei dieser Schlussfolgerung stellt sich die Frage, wieso Žilina bei Nr. 6 eine Imitation der Spiralen erkennt und bei Nr. 5 nicht, obwohl Nr. 5 ebenso ein rundes Geflecht zeigt. Auch Nr. 3 zeigt eine sehr gebogene Form der Bordüre und könnte somit als eine Annäherung von Spiralen bezeichnet werden. Dieses Argument kann somit auf erstem Blick nicht zur Gänze nachvollzogen werden.

³⁴³ Vgl. Žilina, Šapka, 52.

³⁴⁴ Vgl. Ebda., 53.

³⁴⁵ Vgl. Ebda.

V. Conclusio

Blicken wir nun nochmal auf die zuvor ausgearbeiteten Argumente zurück und beginnen bei den historischen Thesen. Unter Kapitel III wurden drei verschiedene Theorien angeführt, die jeweils eine mögliche Herkunft der Šapka Monomacha erklären könnten. Der Grund, warum diese drei Gebiete, nämlich der normannische, tatarische und byzantinische Raum als potenzielles Ursprungsgebiet gelten können ist vor allem die räumliche Nähe sowie der kulturelle Einfluss zum alt-/russischen Reich. Der eventuelle tatarische Einfluss ist definitiv als relevant zu werten, da sich das damalige Wirkungsgebiet der Goldenen Horde über sehr große Teile der Rus' erstreckte und sich zudem noch auf weitere Länder ausbreitete. Hier war die räumliche Nähe somit unmittelbar vorhanden. Das byzantinische Reich auf der anderen Seite dehnte sich in erster Linie nicht wie das tatarische räumlich über Gebiete der Rus' hinweg aus. Hier ist nicht die ländliche Eroberung der treibende Faktor für eine kulturelle Angleichung bzw. Imitation von Wertgegenständen, sondern der Stellenwert der byzantinischen Kultur, der sich aufgrund der Handelsbeziehungen zwischen byzantinischem und slavischem Raum im 9. Jh. ausbreitete. Diese Handelsbeziehungen mit Byzanz existierten auch mit dem dritten, unter den historischen Thesen angeführten, Gebiet der Normannen. Dies ist auch der Grund, warum die Herkunftstheorie aus dem normannischen Raum miteinbezogen wurde.

Betrachtet man nun diese drei Theorien und berücksichtigt sie auch in Bezug auf Fundgegenstände und nachgewiesene kulturelle Einflüsse, so setzen sich letztendlich nur zwei davon für den Vergleich mit der Šapka durch, und zwar die tatarische und byzantinische. Die normannische Abstammung der Šapka Monomacha ist aufgrund der historischen Gegebenheiten zwar zu berücksichtigen. Dennoch deckt der Mangel an Reliquien, Wertgegenständen oder typisch normannischen Ornamenten schnell auf, dass die Šapka mit sehr großer Wahrscheinlichkeit nicht dem normannischen Einfluss unterlag. Ein erstes Argument hierfür ist, dass es sich bei den Warägern nicht um ein Herrschergeschlecht, sondern hauptsächlich um Krieger und Kaufleute handelte. Es konnten keinerlei Kronen oder sonstige Kopfbedeckungen ausfindig gemacht werden, die mit der Šapka in Hinblick auf ihre Form, Schmiedetechnik bzw. auf der Krone dargestellten Ornamenten zu vergleichen wären. Ein weiteres Problem für die Gegenüberstellung ornamentaler Verzierungen, sowie Ermittlung einer kulturellen Angleichung ist, dass generell kaum relevante Werkstücke ermittelt werden können. Zwar gibt es einige Schmuckstücke in Form von Anhängern, Perlen, Broschen und Ohrringen, die mit Filigranarbeit und Granulation versehen sind, allerdings unterscheiden sich diese dennoch sehr stark in Form und Gestaltung von den Verzierungen der Šapka, wie Abb. 62 zeigt.



Die Granalien dieses Anhängers aus dem 10. Jh. haben einen Durchmesser von 0,6–0,8 mm und der Draht eine Dicke von 0,5 mm.³⁴⁶ Zwar befinden sich diese Parameter im Spektrum von jenen der Šapka, jedoch gibt es außer der kleinen filigranen Dreiecke keine Entsprechungen zur Krone. Auf der Šapka befinden sich nämlich keine volutenförmigen Spiralen wie auf dem Anhänger

³⁴⁷ Abb. 62 aus Abb. 62. Auch konnten keinerlei Wertgegenstände gefunden werden, an denen kleine Spiralen innerhalb von größeren zu sehen wären. Zusätzlich sind keine Blumenmuster, Rosetten, Sternformen oder das Motiv des Lotus an den Schmuckstücken der Waräger zu erkennen, wodurch eine Abstammung der Šapka aus der Kultur der Waräger zu verwerfen ist. Aus eben genannten Gründen wurden also hauptsächlich der byzantinische und tatarische Raum für weiterer schmiedetechnische Erforschungen beachtet.

Nun zur Zusammensetzung der Šapka und dem Problem der Datierung der Krone. Eine Hauptschwierigkeit, die von Žilina in ihrem Werk „Šapka Monomacha“ bezüglich der Datierung der Krone identifiziert wird ist die, dass die Platten der Šapka zum Zeitpunkt ihrer erstmaligen genaueren Erforschung separiert waren.³⁴⁸ Zum einen führt die Forscherin nicht an, wann der exakte Beginn dieser ausführlicheren Analysierung der Krone war. Zum anderen beruft sich Žilina für einen Großteil dieser ersten Untersuchungen der Platten auf die Fotografien und Feststellungen von Spicyn.³⁴⁹ In seiner Monografie „K voprosu o Monomachovoj Šapke“ (1906) soll der Forscher detaillierte Beschreibungen seiner Forschungsreisen angeführt haben, bei denen er die optischen Veränderungen auf den Platten dokumentierte und miteinander verglich. Žilina beruft sich in ihrem Werk auf die Erkenntnisse Spicyns und diskutiert seine Argumentationen. Demnach wäre Spicyn scheinbar auch der Meinung gewesen, dass es sich bei der Šapka primär eigentlich gar nicht um eine Kopfbedeckung handle. Auch die Verwendung der Platten an Anzügen bzw. allgemein Kleidungsstücken schließt Spicyn folglich aus. Žilina führt stattdessen seinen Gedanken zum eigentlichen Verwendungszweck der Šapka an: „Russkij archeolog predpoložil, čto plastiny byli oblicovočnymi častjami kakoj-libo podstavki ili ispol'zovalis', po vyraženuju avtora, 'v kačestve opleč'ja na kakoj-nibud' podelke iz metalla ili dereva'“. ³⁵⁰

Ungeachtet der Argumentationsführung von Spicyn sowie dessen von Žilina teils als wahrscheinlich, teils als unglaubwürdig anzunehmenden Erläuterungen, konnte das Werk „K

³⁴⁶ Vgl. Žilina, Šapka, 35.

³⁴⁷ Duczko, Filigree, 34.

³⁴⁸ Vgl. Žilina, Šapka, 111.

³⁴⁹ Vgl. Ebda., 104.

³⁵⁰ Ebda., 110. [Der russische Archäologe vermutete, dass die Platten Teil einer Verkleidung waren, oder nach Meinung des Autors, als Schultergurte für ein Metall- oder Holzwerkstück verwendet wurde.]

voprosu o Monomachovoj Šapke“ nicht ausfindig gemacht werden. Es ist zwar von Vorteil, dass Žilina die von Spicyn gemachten Fotografien der Kronenplatten in ihr Werk übernommen hat und die Bilder demnach zu sehen sind. Somit können nämlich sämtliche Gedankengänge und Erklärungen zu der Evolution der Löcher einigermaßen gut nachvollzogen werden. Nichtsdestotrotz kann jedoch die Richtigkeit oder Falschheit aller weiteren Behauptungen seitens Spicyn aufgrund seines nicht aufzufindenden Buches kaum begründet werden. Es wäre somit zwingend erforderlich, die Monografie „K voprosu o Monomachovoj Šapke“ als direkte Grundlage heranzuziehen, um seine Argumentation genauer beurteilen zu können.

Eine weitere Frage, die letztendlich unbeantwortet bleiben muss, ist jene nach einem eventuellen unteren Teil der Krone. Feststeht, dass die Šapka auf diese Weise, wie sie heutzutage im Kreml zu besichtigen ist, nicht als Krone auf dem Kopf getragen werden kann. Unterschiedliche Forscher:innen wie Kondakov oder Valeeva-Sulejmanova argumentierten deshalb für verschiedene Weiterführungen der Krone. Je nach Fortsatz der vermeintlichen Kopfbedeckung wurde zudem eine byzantinische oder tatarische Herkunft der Šapka argumentiert.³⁵¹ Neben dem unteren Teil der Krone, gibt es jedoch noch weitere Zusätze zu der Šapka, deren Existenz angenommen wird. Gemeint sind hier Pendilien, also zwei Anhänger an der Krone wie auf Abb. 13 zu sehen ist. Vor allem Valeeva-Sulejmanova ist davon überzeugt, dass die Šapka Monomacha mit Pendilien geschmückt war.³⁵² Sie betrachtet das als zusätzliches Argument für eine Abstammung der Krone von der Goldenen Horde, da die Krone aufgrund der anzunehmenden Pendilien den weiblichen Kopfbedeckungen von Turkvölkern entsprechen würde.³⁵³ Auf der anderen Seite könnte man im Falle eines tatsächlichen früheren Vorhandenseins von goldenen Anhängern an der Šapka auch für deren byzantinische Zugehörigkeit argumentieren. Betrachtet man Abb. 13 oder weitere byzantinische Diademe wie jenes des byzantinischen Kaisers Alexios Komnenos (11.–12. Jh.), erkennt man sehr deutlich, dass Pendilien an den Diademen sehr typisch für dieses Kulturgebiet waren.³⁵⁴ Die Argumentation, dass das Vorhandensein von Pendilien die Zugehörigkeit der Šapka zur Goldenen Horde belegt, kann somit nicht bewiesen werden. Des Weiteren wäre fraglich, wo genau die Pendilien angebracht worden sind. Die Platten der Šapka weisen keine auffälligen Vorrichtungen oder Löcher auf, die sich von den übrigen maßgebend unterscheiden und somit darauf hinweisen würden, dass einst Anhänger an die Krone angebracht waren.

³⁵¹ Vgl. Žilina, Šapka, 120., Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 23.

³⁵² Vgl. Valeeva-Sulejmanova, Šapka, 23.

³⁵³ Vgl. Ebda., 25.

³⁵⁴ Vgl. Žilina, Šapka, 137.

Ebenso wie der untere Teil, ist auch der ursprüngliche obere Teil der Šapka reine Spekulation. Eindeutig ist, dass es sich bei dem halbkugeligen Aufsatz der Krone nicht um das Original zu den Platten handelt. Die Schmiedetechnik des Aufsatzes differenziert sich stark von jener der Platten. Auch die Edelsteine mitsamt deren Einfassungen, sowie das Kreuz wurden erst bedeutend später zu der Krone hinzugefügt und können somit nicht für die Bestimmung der Herkunft berücksichtigt werden. Zwar entsprechen die Edelsteine sehr stark jenen des Schatzes von Simferopol und können deshalb auch dem tatarischen Ursprung zugeschrieben werden, allerdings ist Valeeva-Sulejmanovas Schlussfolgerung einer deshalb tatarischen Krone zu verwerfen. Bezüglich des Kreuzes sind noch Fragen offen. Žilina nimmt eine Herstellung des Kreuzes vor dem 16. Jh. an, argumentiert an dieser Stelle jedoch nicht ausreichend genug, wie sie diese zeitliche Eingrenzung ermitteln konnte.³⁵⁵ Ungeachtet der unzureichenden zeitlichen Einteilung gibt es laut Verfasserin der vorliegenden Masterarbeit noch eine weitere Problematik bezüglich der Aussagekraft einer kulturellen Zuordnung. Žilina begründet die wahrscheinlich byzantinische Abstammung des Kreuzes mit der Form und dem Perlenbesatz an den vier Enden.³⁵⁶ Diese Anzeichen sind nicht zwangsläufig aussagekräftig genug, um das Kreuz dem Byzantinischen zuzuordnen, da auch Kreuze aus anderen Regionen dieselben Parameter aufweisen. Ein Beispiel hierfür wäre das Kreuz der ungarischen Stephanskronen, die jenem der Šapka sehr ähnlich kommt. Auch das Kreuz aus dem Kölner Kathedralen Schatz des 11. Jh.s lässt Perlenbesatz rund um das Kreuz erkennen.³⁵⁷ Die zwei Bedingungen der sich verbreiternden Enden in Kombination mit dem Perlenbesatz ist dementsprechend in unterschiedlichen Kulturräumen zu finden. Da das Kreuz jedoch ohnehin nach den Platten entstanden ist, kann es als Basis für die Erforschung der Kronenherkunft vernachlässigt werden. Nun zu den drei Stadien der Šapka. Keines der Stadien kann mit absoluter Sicherheit nachgewiesen werden, da keinerlei aussagekräftige Funde erhalten geblieben sind, die diese Stadien beweisen würden. Somit kann hier ausschließlich nach Wahrscheinlichkeit und logischen Verwendungsmöglichkeiten argumentiert werden, da sonst die Theorie, dass es sich bei der Šapka nie um eine Kopfbedeckung gehandelt hat, vermehrt in Betracht gezogen werden könnte. Die Šapka des ersten Stadiums auf Abb. 20 entspricht der zuvor unterbreiteten Argumentationsführung zum tatsächlichen Tragen der Krone. Das erste Stadium entspricht somit dem Gedanken der sich verengenden Weiterführung der Šapka, um diese als Krone verwenden zu können. Das zweite Stadium auf Abb. 21 wurde auf Basis der später

³⁵⁵ Vgl. Žilina, Šapka, 113.

³⁵⁶ Vgl. Ebda.

³⁵⁷ Vgl. Holger Klein, *Eastern Objects and Western Desires. Relics and Reliquaries between Byzantium and the West*, *Dumbarton Oaks Papers* 58, Harvard University 2004, 283–314, 293.

hinzugefügten Löcher und der Inventarbücher der Waffenkammer rekonstruiert. Wie in Kapitel 2.4 bereits erwähnt wurde, konnten die ursprünglichen Quellen, auf die sich Žilina bezieht nicht zur Bearbeitung herangezogen werden, weshalb der Wahrheitsgehalt noch überprüft werden sollte.³⁵⁸ Bezieht man sich auf Abb. 21 ist fraglich, ob diese Version der Šapka zum Tragen als Kopfbedeckung überhaupt möglich gewesen wäre, da diese noch zu breit wirkt. Auch hier können wiederum nur Vermutungen angestellt werden. Schlussendlich sind die Stadien wie bereits erwähnt reine Spekulation, die zwar aufgrund der unterschiedlichen Löcher bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar sind, dennoch aber keine tatsächliche Hilfestellung für die Ermittlung des Ursprungs der Šapka bieten.

Eine Herkunftsermittlung der Šapka aufgrund des Erscheinungsbildes der zusammengefügtten Platten stellt, wie aus Kapitel „3. Gegenüberstellung“ hervorgeht, die nächste Herausforderung dar. Die Gegenüberstellung der Šapka mit dem byzantinischen Kamelaukion ist auf erstem Blick eindeutig. Bereits aufgrund der halbkugeligen Form ist eine erste Parallele zu erkennen. Könnte man des Weiteren die Theorie von früheren Pendilien auf der Šapka bestätigen, wäre dies ein zusätzlicher Ähnlichkeitsfaktor, der eine Abstammung der Krone aus dem Byzantinischen befürworten würde. Eine ungeklärte Frage ist allerdings die offene Form der Šapka. Zwar würde Hetheringtons Argument, dass die Kronen der byzantinischen Herrscherinnen eine geöffnete Form aufweisen, erklären, warum auch die Šapka nicht geschlossen ist.³⁵⁹ Leider konnten jedoch keine Nachweise für byzantinische Kronen oder Kopfbedeckungen ausfindig gemacht werden, die diese Behauptung nachweisen würden. Das Kamelaukion der Konstanze von Aragón auf Abb. 24 ist zudem das einzige noch erhalten gebliebene Kamelaukion in dieser Form. Dieses Kamelaukion widerlegt jedoch, wie bereits in Kapitel 3.1 beschrieben wurde Hetheringtons Annahme einer weiblichen offenen Form. Die Form der Kronen kann somit nicht als Beweis für die Abstammung der Šapka herangezogen werden, wie auch in Kapitel 3.2 mit dem Vergleich von tatarischem Kopfschmuck dargestellt wird. Bezüglich der Gegenüberstellung der Šapka mit mongolischem Schmuck beruft sich Abyzova auf den traditionellen Kopfschmuck für verheiratete Frauen, wie auf Abb. 25 zu sehen ist. Auch hier entspricht die Form der Kopfbedeckung jener der Šapka. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern der *bogtak* als Vorbild für die Šapka Monomacha gedient haben könnte, da es sich bei dem *bogtak* zwar um eine ehrenhafte Kopfzierde für Frauen handelt, diese aber ursprünglich dennoch deren hierarchische Unterstellung gegenüber den Männern repräsentiert. Die Šapka wäre demnach nicht einem Herrschaftssymbol nachempfunden worden, sondern

³⁵⁸ Vgl. Žilina, Šapka, 122.

³⁵⁹ Vgl. Hetherington, Jewels, 161.

einem Dankbarkeitssymbol für eine kriegerische Unterstützung seitens mongolischer Frauen.³⁶⁰

Ein tatsächlicher Bezug des *bogtaks* zur Šapka konnte letztendlich nirgends festgestellt und auch von Boyer nicht nachgewiesen werden.

Wie anhand der bisherigen Argumente bzw. Denkanstöße in der Conclusio bereits angedeutet wurde, ist eine Herkunftszuschreibung der Šapka anhand der Theorien oder ihrer, vermeintlichen früheren sowie bestehenden Form nicht ohne Weiteres feststellbar. Gründe hierfür sind unzureichende direkte Belege bzw. eine zu geringe Anzahl an erhalten gebliebenen Vergleichsgegenständen.

Aus diesem Grund soll nun auf die Ornamente der Šapka näher eingegangen werden, da in diesem Bereich etliche Äquivalente zu den Motiven auf der Šapka Monomacha gefunden wurden. In der byzantinischen Kultur konnten praktisch sämtliche Ornamente, welche auch die Šapka zieren, nachgewiesen werden. Im Byzantinischen wurden bereits ab dem 5. Jh. stilistische Merkmale auf filigranen Handwerksstücken verwendet, die als Vorreiter für die charakteristischen Muster auf der Krone gelten. Die Rede ist hier von Schlaufen- und Herzformen, die bereits Rosetten und Blumenblüten zu bilden beginnen (Abb. 42, 43). Auf Abb. 44 unter Nr. 16 sieht man des Weiteren schon eine spiralförmige Bordüre, wie sie auch an den langen Seitenrändern der einzelnen Platten auf der Šapka zu erkennen sind. Die Weiterentwicklung dieser einfachen Elemente repräsentiert Abb. 45, auf der immer deutlicher die feinen Zwischenelemente innerhalb der etwas größeren Herz- und Schlaufenformen zu sehen sind. Wie auch auf der Šapka verdichten sich die Elemente sehr stark. Diese Entwicklung, findet jedoch nicht nur im Byzantinischen statt, sondern ist auch im westeuropäischen Raum vertreten. Abb. 51 zeigt ebenso den Entwicklungsprozess von schlichten Strukturen hin zu vermehrt komplizierten Ornamenten, bis sich letztendlich, wie auf der Šapka, kleine Spiralen innerhalb von mehrfachgewundenen größeren befinden. Sollte es sich bei den westeuropäischen Verzierungen auf Abb. 51 allerdings wirklich um Abstammungen von der byzantinischen Kultur handeln, wovon Žilina ausgeht, ist dieser regionale Kulturbereich auszuschließen.³⁶¹ Da es sich bei den Mehrfachspiralen in Kombination mit den kleinen Spiralen allerdings um eine westeuropäische Besonderheit handeln soll, stellt sich wiederum die Frage, wie viel ornamentaler Einfluss auf die Šapka nun von welcher Kultur anzuerkennen ist. Auch auf Wertgegenständen, die der Goldenen Horde abstammen sind Mehrfachspiralen mit darin enthaltenen Schlaufen zu sehen. Dies geht aus Abb. 32 und 33 hervor.

³⁶⁰ Vgl. Boyer, Jewellery, 17.

³⁶¹ Vgl. Žilina, Šapka, 37.

Ein reiner Vergleich der Grundelemente führt somit zu keinem Aufschluss darüber, welcher Kultur die Krone entstammt. Rein zeitlich betrachtet wäre es jedoch am wahrscheinlichsten von einer Abstammung aus dem Byzantinischen zu sprechen.

Eine eindeutige Zuordnung der Krone mithilfe der Gegenüberstellung ihrer schmiedetechnischen Ornamente mit anderen Kulturen, stellt sich als problematisch heraus. Bereits einfache Grundmotive sind nicht eindeutig zuzuordnen. Noch schwieriger ist es jedoch die Herkunft des Lotus zu ermitteln, da viele Kulturen die Lotusblüte als zentrales Motiv verwenden (Abb. 49, 59, 60). Auf diesen Abbildungen sind unterschiedliche Lotusblüten aus diversen Kulturen zu sehen. Deren Vergleich zeigt zwar etliche Unterschiede in den schmiedetechnischen Feinheiten und jeweiligen Verzierungen, dennoch handelt es sich letzten Endes aber um Darstellungen von Lotusblüten. Dieses Motiv kann auf keinen Fall einem bestimmten Land bzw. Gebiet als Ursprungsort zugesprochen werden, weshalb eine Herkunftsbestimmung anhand dieses Ornamentes allein nicht möglich ist. Somit werden auch Ansichten wie die von Valeeva-Sulejmanova obsolet, da das bloße Vorhandensein einer Lotusblüte und einer Rosette auf der Mamluken-Trommel nicht als Beweis für die Abstammung der Šapka von der Goldenen Horde gewertet werden kann.

Laut Žilina ist der Grund für die Problematik einer kulturellen Zuordnung der Šapka jener, dass die Verzierung von Gegenständen mit einer Lotusblüte als Vergleichsgrund mit gewissen Kulturen herangezogen wird. Stattdessen müsste man sich der viel aussagekräftigeren Filigrantechnik zuwenden und die Krone nach der Schmiedetechnik beurteilen.³⁶² Zwar zeigt die Vorgehensweise eines ornamentalen Vergleiches einen deutlichen Zusammenhang von zwei verschiedenen Lotusabbildungen, jedoch beweist dies keine Herkunftszugehörigkeit: „Èta rasprostranènnost' neosporima, no ne dokazyvaet prinadležnosti Šapki vostočnomu iskusstvu, a tem bolee ee izgotovlenija sredneaziatskimi ili zolotoordynskimi juvelirami.“³⁶³

Angaben die rein dem optischen Vergleich zugrunde liegen sind somit zu hinterfragen. In diesem Fall ist auch Žilinas eigene Argumentation, dass z. B. der Lotus der Šapka archaischer aussehe als die zwei auf der Plakette von Chersones (Abb. 56/11, 12), zu bezweifeln, zumal sie keine Gründe für den archaischeren Stil nennt.

Deshalb wird insbesondere auf die Schmiedetechnik der Šapka eingegangen, um etwaige Unterschiede und Gemeinsamkeiten zur Herkunftsermittlung herauszufinden. Ein Vergleich

³⁶² Vgl. Žilina, Šapka, 47.

³⁶³ Ebd., [Dieses Vorhandensein (des Lotusmotivs) ist unbestreitbar, aber es beweist nicht, dass die Šapka zur orientalischen Kunst gehört, geschweige denn von zentralasiatischen Juwelieren oder Juwelieren der Goldenen Horde hergestellt wurde.]

mit anderen Kulturen wird vor allem anhand der Granulation und Filigranarbeit hergestellt, da diese beiden Schmiedetechniken den Großteil der Šapka ausmachen.

Ein bedeutendes Merkmal für die Šapka ist die Verwendung der Granulation als Unterstützung und Hervorhebung der Filigranarbeit. Vergleicht man jedoch Abb. 27 mit Abb. 28 oder 33 erkennt man, dass sich ähnliche Anordnungen der Granalien auch auf anderen Kunstwerken befinden. Konzentriert man sich deshalb auf das Filigran, werden etwaige kulturelle Entsprechungen deutlicher. Wie in Kapitel 4.2.2 ermittelt wurde, entspricht die Filigrankunst auf der Šapka jener der byzantinischen Kultur. Ein Beispiel hierfür ist die Ikone der Gottesmutter von Bogoljubsk und die Ikonenhülle der Gottesmutter von Wladimir, die denselben filigranen Parametern wie jene der Šapka entsprechen. Nicht nur die gleichen Maße, sondern auch dasselbe Herstellungsprinzip des Walzens der Drähte wird im Byzantinischen verwendet, weshalb mit sehr großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, dass die Filigranarbeit aus dem Byzantinischen stammt.

Die Datierung der Šapka ergibt sich schließlich aus den bisherigen Analysierungen sämtlicher schmiedetechnischer und ornamentaler Details. Zu den Blütenornamenten und dem Lotus finden sich eindeutige Äquivalente in der mittelalterlichen byzantinischen Kunst, sowie auch in der altrussischen Kunst aus dem 11.–12. Jh., deren Wurzeln im Byzantinischen liegen sollen.³⁶⁴ Die achterförmige Bordüre an den Seitenrändern der Platten entsprechen außerdem der Bordüre, die auf dem byzantinischen Kolt aus Abb. 44/16 zu sehen ist und aus dem 12. Jh. stammt. Die eckigen geflochtenen Bordüren an den unteren Rändern der Platten stellen laut Žilina den Versuch dar, die in der byzantinischen Kunst typischen Pflanzentriebe zu imitieren.³⁶⁵ Das Motiv des Lotus auf der Šapka wird früher als jene auf den Plaketten von Chersones, also vor dem Ende des 13. Jh.s, angenommen.³⁶⁶ Die steigende Relevanz der großen Spiralen ab ca. dem 10. Jh. wurde in Kapitel 5 diskutiert. Die Datierung dieser Spiralen geht somit sehr stark mit der wahrscheinlichen zeitlichen Herstellung der Šapka einher. Wie unter Punkt 5.4 festgestellt wurde, treten vor allem ab dem 12. Jh. immer häufiger große Spiralen auf Schmiedekunstwerken im westeuropäischen Raum hervor und verbreiten sich bis zum 13. Jh. stark. Auf Grund der zeitlichen Abfolge beim Auftreten dieser Spiralen, kann ein byzantinischer Ursprung anerkannt werden. Die Datierung kann jedoch mithilfe der eindeutigen zeitlichen Zuordnung der westeuropäischen Werke ermittelt werden. Ab dem 13. Jh. beginnt in der

³⁶⁴ Vgl. Žilina, Šapka, 55.

³⁶⁵ Vgl. Ebda., 56.

³⁶⁶ Vgl. Ebda.

byzantinischen Kunst die Verzierung mit Spiralen als Hintergrundelement, weshalb die Entstehung der Šapka nicht später als im 13. Jh. anzunehmen ist.

Zwar ist aufgrund der im Zuge dieser Masterarbeit untersuchten Grundlagen ein deutlicher Bezug zum Byzantinischen ermittelt worden, der für eine Entstehung der Šapka im 13. Jh. spricht und deren Abstammung von der byzantinischen Schmiedekunst unterstützt. Dennoch konnten etliche Grundlagen, auf die sich Žilina bezieht und verweist, nicht aufgefunden gemacht werden. Ein Beispiel hierfür wären detaillierte Aufnahmen der Gedenktafel vom Schatz aus Bukhara. Žilina verweist hier auf Spicyns Fotografien, führt aber in ihrem Werk keinen direkten Verweis auf die jeweilige Quelle bzw. Literatur an, wo diese Fotografien zu finden wären. Da diese Fotografien des Schatzes als Vergleich für eine Ähnlichkeit bzw. Unterschiedlichkeit zur Schmiedetechnik der Šapka herangezogen wurden, kann diese Gegenüberstellung nicht genauer erforscht werden und muss deshalb als reine Behauptung betrachtet werden. Es soll hier ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass durch die Untersuchung anderer Literaturen und Quellen die Möglichkeit eines veränderten Ergebnisses zur Herkunft der Šapka nicht ausgeschlossen werden kann,

Zu der vorliegenden Masterarbeit über die Šapka Monomacha sei des Weiteren angemerkt, dass die im Zuge der Arbeit diskutierten Ausarbeitungen von einer nicht russisch-muttersprachlichen Person verfasst wurden. Es wurden zudem ausschließlich schriftliche Werke und fotografische Abbildungen aus Büchern für die Bearbeitung herangezogen. Um somit eine aussagekräftigere Entscheidung zur Herkunft der Šapka Monomacha ermitteln zu können, wäre es definitiv notwendig russische, ukrainische und gegebenenfalls türkische Bibliotheken aufzusuchen, um sämtliche literarische und materielle Grundlagen zu sammeln und gegenüberstellen zu können. Des Weiteren wäre ein fundiertes Verständnis von Schmiedekunst notwendig, um die Feinheiten der Schmiedetechniken auf den unterschiedlichen Kunstwerken eigenständig gegenüber stellen zu können. Die Frage „Wie wirkten sich fremde Kulturen auf die Entstehung und Zusammensetzung der Šapka aus?“ kann also wie folgt beantwortet werden: Das Byzantinische gilt mit höchster Wahrscheinlichkeit als größter und naheliegendster kultureller Einflussfaktor für die Šapka und die Platten sind der byzantinischen Kultur am naheliegendsten.

VI. Bibliografie

- Ekaterina Abyzova; Svetlana Rjabceva, Lotos iz Kostešt i Šapka Monomacha, *Stratum plus. Archeologija i kulturnaja antropologija* 5, Republic of Moldova 2005, 363–369.
- Martha Boyer, *Mongol Jewellery. Researches on the silver jewellery collected by the first and second danish central Asian expeditions under the leadership of Henning Haslund-Christensen 1936-37 and 1938-39*, København 1952.
- Torsten Capella, *Die Wikinger. Kultur- und Kunstgeschichte in Grundzügen*, Darmstadt 1988.
- Rafail' S. Chakimov, Zolotaja Orda kak veršina tjurko-tatarskoj civilizacii, in: *Zolotoordynskaja civilizacija* 2008/1, Kazan' 2008.
- Sergej S. Čebotarev, *Drevnie gosudarstvennye regalia / The Ancient State Regalia*, Moskva 1979.
- Dmytro Čyževs'kyj (Hg.), *Die Nestor-Chronik*, Slavistische Studienbücher 6, Wiesbaden 1969.
- Ellis Davidson, *The Viking Road to Byzantium*, London 1976.
- Erich Donnert, *Das altostslavische Großreich Kiev. Gesellschaft, Staat, Kultur, Kunst und Literatur vom 9. Jahrhundert bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2012.
- Wladyslaw Duczko, *The Filigree and Granulation Work of the Viking Period: An Analysis of the Aaterial from Björkö*, Stockholm 1985.
- Marija F. Fokina (Hg.), *Vladimir Monomach. Voitel' za rusckuju zemlju 1113–1125. Gody pravlenija, Rossijskie knjaz'ja, cari, imperatory*, Moskva 2013.
- Zeev Goldmann, *Das Symbol der Lilie*, *Archiv für Kulturgeschichte* 57, Berlin 1975, 247–299.
- Charles Halperin, *Russia and The Golden Horde. The Mongol Impact on Medieval Russian History*, Bloomington 1985.
- Paul Hetherington, *The Jewels from the Crown: Symbol and Substance in the later Byzantine Imperial Regalia*, in: *Byzantinische Zeitschrift* 96/1, online Dokument <https://doi.org/10.1515/BYZS.2003.157> 2008, 157-168.
- Manfred Hildermeier, *Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution*, München 2013.
- Marilyn Jenkins, *Mamluk Jewelry. Influences and Echoes*, *Muqarnas* 5, Netherlands 1988.
- Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München ²1994
- Andreas Kappeler, *Russische Geschichte*, München ⁷2016.
- Holger Klein, *Eastern Objects and Western Desires. Relics and Reliquaries between Byzantium and the West*, *Dumbarton Oaks Papers* 58, Harvard University 2004, 283–314.
- Nikodim P. Kondakov, *Russkija Drevnosti v " pamjatnikach " iskusstva, S.-Peterburg "* 1889.
- Nikodim P. Kondakov, *Russkie klady. Izsledovaniie drevnostej velikoknjažeskago perioda, S.-Peterburg "* 1896.

- Mark Grigor'evič Kramarovskij, «Simferopol'skij klad»: pervye vladel'cy i gipoteza stoimosti sokroviščnicy v XIV v., in: Uralskij Federal'nyj Universitet, Antičnaja drevnost' i sredine veka/47, Ekaterinburg 2019, 195-209.
- Éduard S. Kul'pin-Gubajdullin, Spor o civilizaciji, in: Zolotoordynskaja civilizacija 2008/1, Kazan' 2008.
- Dimitrij Obolenskij, Byzantium and The Slavs: Collected Studies, London 1971.
- Jürgen Paul, Zentralasien, Frankfurt am Main 2012.
- Michail G. Rabinovič, Drevnjaja odežda narodov Vostočnoj Evropy: materialy k istoriko-étnografičeskemu atlasu, Moskva 1986.
- Ingo Runde, Konstanze von Aragón, in: Amalie Föbel (Hg.), Die Kaiserinnen des Mittelalters, Regensburg 2011.
- Günter Stökl, Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1997.
- Gusel' Valeeva-Sulejmanova, Šapka Monomacha – imperskij simvol tatarskogo proischoždenija, in: Zolotoordynskaja civilizacija 2008/1, Kazan' 2008.
- Vratislav Zervan (Hg.), Die Lehnwörter im Wortschatz der spätbyzantinischen historiographischen Literatur, Berlin 2018.
- Natal'ja V. Žilina, Šapka Monomacha. Istoriko-kul'turnoe i tehnologičeskoe issledovanie, Moskva 2001.

Internetquellen

- Bolgar, <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80>, 2021 Dezember 31.
- Christos Pantokrator, https://www.ruicon.ru/arts-new/icons/1x1-dtl/vizantijskaya/bogomater_odigitriya31/, 2021 Dezember 29;
- Cloisonné, <https://de.wikipedia.org/wiki/Cloisonn%C3%A9>, 2021 Mai 24.
- Croix Byzantine conservée dans le trésor de la cathédrale Notre-Dame, <https://www.alamyimages.fr/croix-byzantine-conservée-dans-le-trésor-de-la-cathédrale-notre-dame-tournai-hainaut-belgique-image61207609.html>, 2021 September 13.
- Crown of Constance, <https://mondes-normands.caen.fr/angleterre/archeo/italie/pouvoir/it45.htm>, 2021 Mai 23.
- The Crown of Monomakh. Moscow Kremlin Museums, <https://www.kreml.ru/?cmd=00400600000000001100000000000000&cmdex=409000456DF010000000&virtual-exhibitions=000C9C9D39>, 2019 Oktober 12.
- Izdanie zaveščanij moskovskich knjazej XIV v., https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%94%D0%B0%D0%

[BD%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B0](#), 2019 Oktober 12.

Kaiser Konstantin IX. Monomachos, <https://www.aky-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMEBMH65656&LANGSWI=1&LANG=German>, 2022 Jänner 27.

Klad iz Šachrisabza, <https://legacy.uz/klad-iz-shahrisabza-i-mongolskaya-filigran-xiii-xiv-uv/>, 2021 Dezember 8.

Konstanze von Aragón, https://de.wikipedia.org/wiki/Konstanze_von_Arag%C3%B3n, 2021 Mai 23.

Koronacija christianskich monarchov. Istoričeskij i sakramentologičeskij aspekt, <http://st-hum.ru/en/node/438>, 2019 Oktober 13.

Kreuz mit Perlen, <https://www.alamy.de/kreuz-mit-perlen-kultur-byzantinischen-abmessungen- insgesamt-1-78-x-1-316-x-14-in-48-x-3-x-07-cm- insgesamt-ohne-moderne-loop-1-12-x-1-316-x-14-in-38-x-3-x-07-cm-datum-1200-1400-dieser-aufwandig-gearbeitete-kreuz-ist-mit-aufwendigen-mustern-mit-goldenen-einfassungen-granulierung-und-kabel-auf-platten-aus-gold-eine-technik-die-typisch-fur-die-spaten-byzantinischen-kunst-die-form-der-widerhall-des-fruheren-byzantinische-kreuze-wie-das-nebenstehende-beispiel-mit-cloisonn-emaille-verziert-ist-museum-metropolitan-museum-of-art-new-york-usa-image212899627.html>, 2021 September 13.

Krone der Konstanze von Aragón, <https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/32913243384>, 2021 Mai 21.

Kyryllische Zahlschrift, https://de.wikipedia.org/wiki/Kyryllische_Zahlschrift, 2019 Oktober 12.

Palaiologen, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/1071358>, 2021 Dezember 19.

Schatz der Goldenen Horde, <https://www.alamy.de/stockfoto-schatz-der-goldenen-horde-simferopol-zu-finden-13-erste-drittel-des-14-jhs-kunstler-art-der-goldenen-horde-60344138.html>, 2019 Jänner 12.

Simferopol'skij klad, <http://nav.shm.ru/exhibits/529/>, 2021 Dezember 26.

Simferopol'skij klad, <https://xn--80aajhqhktebqvcv2c9e6cj.xn--p1ai/node/1003>, 2021 Dezember 27.

Simferopol'skij klad, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4#cite_note-7; 2021 Dezember 21.

Smysl koronacii, <https://www.proza.ru/2011/02/27/930>, 2019 Jänner 2.

Spac Nerukotvornyj, <https://www.visitgenoa.it/ru/%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%81-%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9>, 2021 Dezember 29.

Šapka Monomach vtorogo narjada,

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%BA%D0%B0_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%B0_%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%8F%D0%B4%D0%B0, 2019 Oktober 13.

Wolters: Granulation,

https://www.rdklabor.de/wiki/Granulation#/media/Datei:RDK_Granulation_12.jpg, 2021
Dezember 11.

Zolotaja Orda vo vtoroj polovine 13-14 vv.,

https://tt.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%82%D1%8B%D0%BD_%D0%A3%D1%80%D0%B4%D0%B0, 2019 September 10.

VII. Abstract

Diese Masterarbeit ermittelt die kulturelle und zeitliche Abstammung der heute als russische Krönungsinsignie bezeichneten Šapka Monomacha, auch bekannt als Mütze des Monomach. Mit Hilfe der Qualitativen Inhaltsanalyse von Philipp Mayring werden diverseste Grundlagen verglichen, die einen deutlichen Bezug zur Šapka begründen sollen. Vor allem die byzantinische Kultur, sowie jene der Goldenen Horde rücken in einen besonderen Fokus, aber auch ein möglicher Zusammenhang der Krone mit den Warägern wurde erörtert und westeuropäische Kunstwerke wurden miteinbezogen.

Vor allem in Hinblick auf eine eindeutige zeitliche Einordnung der Šapka, sowie deren kulturelle Abstammung, existieren kontroverse Diskussionen. Dadurch entsteht eine Forschungslücke, die durch die Beantwortung der Forschungsfrage „Wie wirkten sich fremde Kulturen auf die Entstehung und Zusammensetzung der Šapka aus?“ geschlossen werden soll. Zu Beginn werden historische Thesen als Verständnisgrundlage für die späteren kulturellen Vergleiche angeführt. Anschließend wird das Erscheinungsbild der Šapka und ihre Zusammensetzung ermittelt und mit Kopfbedeckungen aus dem Byzantinischen und Tatarischen verglichen. Insbesondere werden die auf der Krone vorhandenen ornamentalen Verzierungen den Motiven auf unterschiedlichen Kunstwerken aus Simferopol, Chersones, Byzanz und weiteren Gebieten gegenübergestellt. Die Schmiedetechnik der Šapka gibt jedoch den gründlichsten Einblick in die Abstammung der Ornamente, welche dem Byzantinischen stark entsprechen und sehr wahrscheinlich dem 13. Jh. zuzuordnen sind.