Zeitschrift: Schweizerische numismatische Rundschau = Revue suisse de numismatique = Rivista svizzera di numismatica

Herausgeber: Schweizerische Numismatische Gesellschaft

Band: 45 (1966)

Artikel: Meisterwerke staufischer Glyptik : Beiträge zur staufischen Renaissance

Autor: Nau, Elisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-173812

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.07.2025

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

ELISABETH NAU

MEISTERWERKE STAUFISCHER GLYPTIK

Beiträge zur staufischen Renaissance

I

Seit Hans Wentzel vor fünfundzwanzig Jahren das Bestehen einer für Friedrich II. arbeitenden Glyptik-Schule nachgewiesen und uns die Augen für die stilistischen Merkmale staufischer Steinschneidekunst geöffnet hat [1], werden immer mehr Arbeiten dieser süditalischen Werkstätten entdeckt und bekannt [2].

Abb. 1 a, b

Bei einem Besuch in der Gemmensammlung des Vatikans wurde mir kürzlich eine Sardonyx-Kamee vorgelegt, die zu den hervorragendsten Meisterwerken der Hofkunst Friedrichs II. gehört und bisher als solche unbeachtet geblieben ist [3]. Es handelt sich um eine nach rechts blickende antikisierende weibliche Büste, deren im Nacken geknotetes welliges Haar von einer Binde durchzogen wird. Vor und hinter dem Ohr sowie im Nacken fallen drei einzelne lose Strähnen auf Wange, Hals und Rücken. Eine in regelmäßigen Parallelfalten geordnete Draperie wird auf der Schulter durch eine knopfartige Spange zusammengehalten (Abb. 1 a, b). Das Relief erhebt sich

gelblich-braun auf milchig-weißem Grund. Die Fassung, in welcher der Stein von vier Krallen gehalten wird, besteht aus einem einfachen glatten Metallstab mit tordierter Auflage und Öse. Auf der Rückseite wurde im 18. Jahrhundert ein klassizistischer Athenakopf als Intaglio eingeschliffen.

Dieser Kameo (Inv. Nr. 5510; 36 × 29 mm) wurde von Righetti als Arbeit des 18. Jahrhunderts folgendermaßen beschrieben[4]: «Il Settecento è rappresentato da alcuni buoni lavori. Abbiamo anzitutto un cammeo in agata (giallastra su fondo quasi incolore translucido) ovale, lavorato su ambedue le facce. In una è in rilievo un busto femminile di profilo, la cui acconciatura e i lineamenti ricordano Livia Augusta. Sull'altra faccia è in intaglio un busto di Minerva di profilo. La Dea porta un elmo corinzio con cimerio; ciocchè di capelli ondulate ricoprono l'orecchio e la nuca; il petto è nudo (Tav. XVI, Fig. 8 e 9). Ambedue le figure sono di stile sobrio e accurato. L'ampiezza del campo attorno alle due figure e la levigatezza della pietra non fanno dubitare della modernità del lavoro.»

Righettis Datierung des Kameo ins 18. Jahrhundert ist aus stilistischen Gründen ganz unmöglich. Vielmehr weisen alle Merkmale der Formgebung auf den Klassizismus des 13. Jahrhunderts hin, wie er uns von anderen Kunstwerken dieser Zeit geläufig ist. Da ist einmal der blockhaft geschlossene Umriß des kompakten Reliefs, auf das die Binnenmodellierung kalligraphisch aufgetragen ist. Der sehr regelmäßig-

Abb. 2

schönlinigen Ondulation der Haare mit ihrer Einteilung in breite Parallelsträhnen, die ihrerseits durch Binnenschraffur gegliedert sind, entspricht die in saubere Parallelfalten gelegte Draperie. Beides – Haare und Draperie – finden wir unmittelbar verwandt auf den Augustalen Friedrichs II. wieder (Abb. 2, 15, 24 a, b). Da ist zum anderen jene für staufische Kameen typische strenge Farbigkeit mit der massigen Kontrastierung geschlossener Braun- und Weißflächen, die den Kameo als Arbeit romanischer Zeit ausweisen[5]. Bei aller Strenge und Gebundenheit der Form zeugen die Qualität und Präzision des Steinschnitts von einer Meisterhand, an deren geschmeidiger Führung und raffinierter Könnerschaft man sich nicht satt sehen kann. Man beachte die prachtvolle Modellierung des Gesichts in allen seinen Teilen, die Halsmuskulatur und die Art, wie die straff gezogene Haarbinde in die Fülle der darüber quellenden Locken einschneidet und sie zu üppigem stofflichem Leben erweckt.

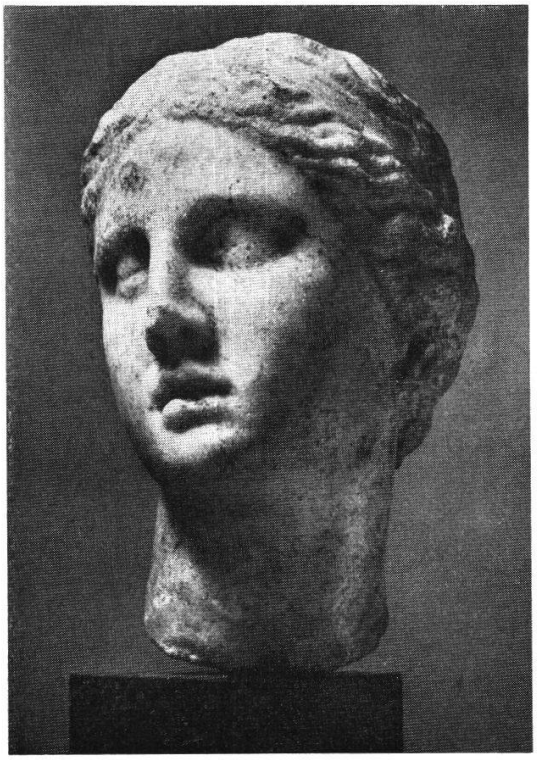


Abb. 4

Abb. 3

Das Thema des weiblichen bändergeschmückten Kopfes mit den über dem Schädel wellig anliegenden, über Stirn und Schläfen im Gegensinn dazu aufgenommenen und im Nacken geknoteten Haaren wiederholt und variiert jenen hellenistischen Allerweltstyp, wie er uns in tausendfacher Abwandlung an griechischen und römischen Statuen begegnet (Abb. 3, 4). In klassischer Zeit ursprünglich Attribut der Aphrodite, schmücken die Bänder in hellenistischer Zeit auch die Frisuren anderer Göttinnen und Halbgöttinnen. Außer Venus tragen diese Haartracht auf römischen Denaren [6] (Abb. 5) auch die Meerestochter Leuconoë [7], ferner mit einer Stephane statt des Banddiadems neben Venus auch Libertas [8], Pietas [9], Moneta [10] und Roma [11] sowie mit Lorbeerkranz verziert die Personifikation der Italia [12]. Zeigen die Münzen bis auf geringe Ausnahmen [13] keine Büsten, sondern lediglich Köpfe mit kurzen Halsabschnitten, so finden wir auf gleichzeitigen geschnittenen Steinen auch größere Gewandbüsten, wie auf einem Kameo mit der Darstellung der Venus Genetrix im Museo Archeologico, Florenz [14] (Abb. 6). Mit Livia-Porträts, auf die Righetti verweist, ist dagegen überhaupt keine Verwandtschaft festzustellen [15], eher mit solchen der Kaiserinnen Sabina [16] und Faustina II., auf deren Bildnissen jene hellenistische Götterfrisur von neuem Anwendung findet [17] (Abb. 7). Auch trägt die jüngere Faustina zu früheren Frisuren gelegentlich ein bandförmiges Diadem [18]. In der Gegenüberstellung dieser antiken Vorbilder mit dem vatikanischen Kameo werden nochmals die oben genannten typischen Merkmale staufischer Kunst mit aller Deutlichkeit sichtbar. Es sind genau dieselben Eigenschaften, die auch den Augustuskopf aus Lanuvium (Abb. 8) von seinem antiken Vorbild (Abb. 9) unterscheiden: die weiche Lebendigkeit des antiken Porträts erstarrt in blockhaft-kubischer Form und kalligraphisch-modellierter Detailausfüh-

Abb. 5

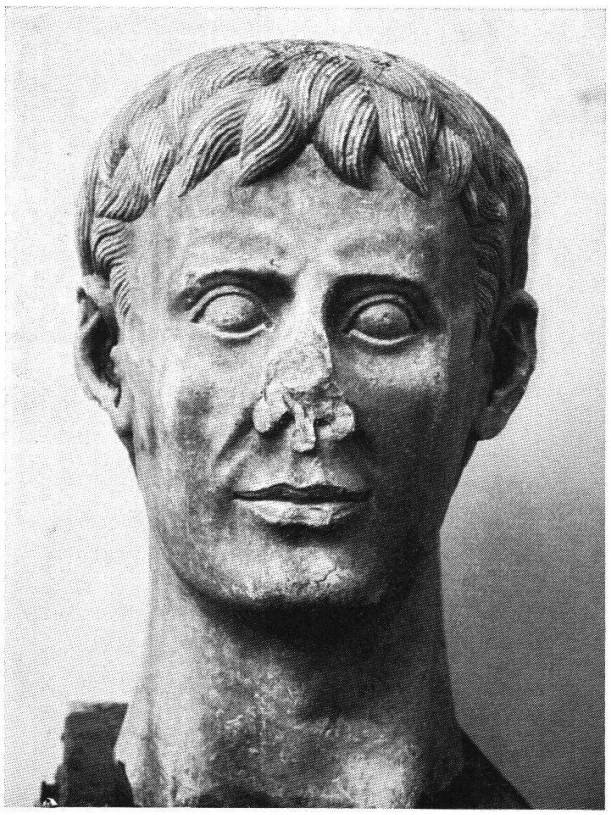
Abb. 7

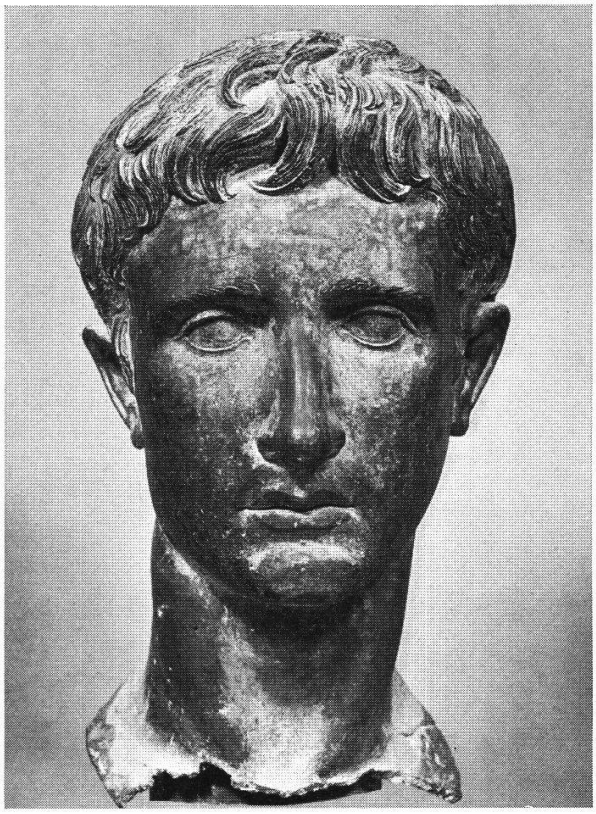
Abb. 6

rung. Was in der Antike atmende organische Einheit war, wird im romanischen Stil des Mittelalters formelhafte Addition heterogener Einzelteile. Daher das Maskenhafte und Starre des romanischen Klassizismus.

Wegen seiner hohen künstlerischen Qualität und gewisser verwandtschaftlicher Züge mit den Bildnissen der Augustalen möchte man den Künstler unseres Mädchenkameos in den Hofwerkstätten Friedrichs II. vermuten, in jener Schule staufischer Glyptik, in der Wentzel auch die Stempelschneider der Augustalen sucht [19]. Sie muß eine erstaunlich große Zahl tätiger Hände hervorgebracht haben, denn es ist innerhalb der bereits jetzt bekannten stattlichen Zahl staufischer Kameen bisher nicht möglich gewesen, mit Sicherheit zwei Stücke dem gleichen Meister zuzuschreiben.

Wir können jedoch den Meister der Mädchenbüste in einem zweiten Kameo wiedererkennen. Es ist jener 20 mm breite rund-ovale Onyx im Britischen Museum, der einen an Paulus gemahnenden Männerkopf mit Bart und großer Glatze darstellt, von dessen Hinterhaupt drei gedrehte Zöpfe in den Nacken reichen. Um den Hals liegt eine schmale, in zwei Bahnen geteilte Tuch-Draperie (Abb. 10) [20]. Wentzel hat das Stück als eine Arbeit des beginnenden 13. Jahrhunderts veröffentlicht [21]: «Ich nenne als eines der schönsten Beispiele jenen prachtvollen, paulusartigen Profilkopf im British Museum in London; es ist nur ein zwei Zentimeter breiter, flach geschnittener Onyx, aber trotz der Kleinheit von ungewöhnlicher Schönheit der Gesamterscheinung und auffallender Vollkommenheit in der Anwendung technischer Mittel: in dem eleganten Profil, der großartigen Umrißführung des haarlosen Schädels, in den weich ansetzenden und zart durchgezeichneten Locken am Hinterkopf, den kraftvollen und lebendigen Wülsten über den Brauen, in der fleischigen Nase ist ein antikes Münz- oder Kameenbild genauestens nachgeformt, nur in dem Trachtlichen der beiden ge-





flochtenen Zöpfe und in dem unorganischen Aufgelegtsein des wulstigen Ohres und in dem Formelhaften des leeren Auges verrät sich überhaupt die Entstehung zu Beginn des 13. Jahrhunderts (ob sich das Antikische des Gesamteindrucks etwa als

Oben: Abb. 8 und 9

Abb. 10

Schöpfung eines byzantinischen und nach 1204 nach Frankreich verschlagenen Steinschneiders erklärt, entzieht sich zunächst unserer Kenntnis)». Die von Wentzel beschriebenen Eigenschaften und die mit Recht betonte meisterhafte Qualität dieses Stückes verbinden es auf das Engste mit unserem Kameo. Man vergleiche vor allem die herrliche Modellierung des Gesichts, der feingeformten, kräftigen Augenlider und Brauenwülste, die langen, starken, aber ausdrucksvoll belebten Nasenflügel, die

schwellenden Lippen, die elegant und sicher geführten Haarwellen, und man wird die gleiche Hand hier wie dort erkennen. Diese Gleichsetzung des «Paulus»-Meisters mit dem Meister des vatikanischen Mädchens spricht gegen seine Lokalisierung nach Frankreich, aber für Süditalien und den Kreis Friedrichs II. Ob der Meister ein Byzantiner war? Trotz des byzantinisierenden Männerkopfes mit den orientalisierenden Haarzöpfen kann auf Grund der Mädchenbüste diese Frage jetzt mit gutem Gewissen verneint werden. Sein Stil ist doch so ausgesprochen abendländisch-romanisch, daß seine Einordnung in den Kreis mittelalterlicher byzantinischer Steinschneider schwerlich in Frage kommen kann [22].

Seit wann befindet sich der stauferzeitliche Kameo in der päpstlichen Sammlung? Die heutige Gemmensammlung der apostolischen Bibliothek ist überraschend klein. Righettis Katalog umfaßt nur 96 Nummern. Von diesen sind außer wenigen Antiken die Mehrzahl der Stücke byzantinische Arbeiten [23]. Diese byzantinischen Gemmen sowie unser oben beschriebener Kameo und ein weiteres, noch unpubliziertes Stück sind die einzigen Exemplare in dieser Sammlung, die vor der Renaissance entstanden sind. Stammen sie noch aus dem Besitz der beiden großen Gemmensammler auf dem Stuhle Petri, Bonifaz VIII. (1294–1303) und Paul II. (1464–1471)? Diese berühmten Edelsteinsammlungen wurden alsbald nach dem Tod ihrer Besitzer zerstreut, verschenkt, verkauft. Aber einiges wenige, das dem Renaissance-Geschmack der Erben Pauls II. nicht entsprach – wie die steifen, schmächtigen Byzantiner und der romanische Kameo – mag zurückgeblieben sein [24]. Und wenn nicht alles täuscht, können wir unseren Staufer-Kameo in dem von Eugène Muntz veröffentlichten Kameen-Inventar Pauls II. nachweisen [25]. Diese Sammlung enthielt u. a. zwei Kameen, die der Inventarisator für Porträts der Kaiserin Faustina hielt [26]. Wie wir oben sahen, konnte und kann man das weibliche Porträt auf unserem Kameo durchaus als Faustina die Jüngere ansehen. Damit dürfte ein gewisser Grad von Wahrscheinlichkeit gegeben sein, daß sich der staufische Mädchen-Kameo bereits im Besitz Pauls II. befand [27]. Welche allegorische Bedeutung der Mädchenbüste zur Zeit ihrer Entstehung unterlegt wurde, ist natürlich schwer zu sagen. Eine ikonographische Untersuchung dieses Themas müßte Gegenstand eines besonderen Aufsatzes sein.

Kaschnitz-Weinberg hat den von ihm in Lanuvium entdeckten Augustus-Kopf (Abb. 8) Friedrich II. genannt [28], gemäß der unbestreitbaren Tatsache, daß Friedrich in Augustus sein großes Vorbild sah. Daher hat man sich auch daran gewöhnt, das Bildnis der Augustalen als von Münzbildnissen des Kaisers Augustus inspiriert zu betrachten. Kantorowicz hat diese zuerst von Nussbaum geäußerte Hypothese [29] noch einmal ausführlich begründet und untermauert [30]. Trotz aller eklatanten Verschiedenheiten des angeblichen Vorbildes und der Nachschöpfung hat sich diese Version mit erstaunlicher Zähigkeit bis heute gehalten [31]. Auf den Münzen findet sich bekanntlich keine Paludamentum-Büste des Augustus, dessen Kopf hier immer nur auf bloßem Hals dargestellt ist. Auch das Profil mit der geraden Nase ist völlig unaugusteisch. Aus letzterem Grund entfällt auch die von Wentzel aus einem gewissen Unbehagen gegenüber dem wenig überzeugenden Münzvergleich mehrfach angeführte Ausweich-

möglichkeit, daß das Bild der Augustalen von Augustus-Kameen in der Art des Kameos am Lotharkreuz in Aachen beeinflußt sei[32]. Wie der Kopftypus auf den Augustuskameen völlig anders ist, so auch die ganze Haltung und Raumfüllung. Für die Augustalen kennen wir anderswo nähere Parallelen, nämlich die letzten vor den Augustalen in Unteritalien und Sizilien geprägten Goldmünzen mit einer kaiserlichen Profilbüste: die Tremissen Iustinians II. von 685–695 und 705–711 (Abb. 11, 12)[33] und die etwa gleichzeitigen, von den Langobardenherzögen auf die Namen der Kaiser Constantin IV. und Iustinian II. geschlagenen Goldmünzen (Abb. 13, 14)[34]. Hier

Abb. 11

Abb. 12

Abb. 13

Abb. 14

Abb. 15

haben wir dieselben steilen, den engen Raum sprengenden, völlig entindividualisierten Paludamentumbüsten mit den geraden Nasen und den hochliegenden, großen, umrandeten und unperspektivischen Augäpfeln, wie sie für einen Teil der Augustalen bezeichnend sind (Abb. 2, 15) und spätantikem wie romanischem Stilempfinden entsprechen. An diese italischen Goldprägungen knüpfen die Augustalen nach fast 600jähriger Pause, in der – mit ganz geringen Ausnahmen – nur Silber- und Kupfermünzen geprägt wurden, wieder an. Gemäß den künstlerischen Ansprüchen am Hofe Friedrichs II. wurden die dürftigen Vorbilder zu einem Kaiserbild von neuer Würde und neuem Glanz gesteigert. Statt des Diadems der frühbyzantinischen Basileis wurde der Lorbeerkranz der römischen Imperatoren gewählt, um den Caesar des Westens deutlich von den Herrschern des Ostens zu unterscheiden.

Bekanntlich steht die Ausgabe der Augustalen seit dem Jahre 1231 in ursächlichem Zusammenhang mit dem im selben Jahr vollendeten Gesetzeswerk, dem Liber Augustalis, den am 1. September 1231 in Melfi verkündeten Constitutiones Regni Siciliae. Mit diesem bedeutendsten weltlichen Corpus Iuris des Mittelalters, das

zum wesentlichen auf römischem Recht beruht, trat der Kaiser in die Fußstapfen eines Theodosius I. und Iustinian I. Beide Gesetzgeber, deren Werke noch in das Rechtsleben des Mittelalters hineinwirkten und auf denen Friedrichs Liber Augustalis gründete, standen in diesem Zusammenhang seinem Gedankenkreis und dem seiner Ratgeber konkreter vor Augen als der ferne Friedensfürst Augustus [35]. Die Möglichkeit kann nicht ausgeschlossen werden, daß man zu dieser Zeit die Münzen des unglücklichen Iustinian II. (Abb. 11–12) als Denkmäler seines großen Namensvetters ansah und nach ihnen das Bild der Augustalen formte, wo Friedrich in der goldglänzenden Apotheose des obersten Gesetzgebers und Richters als römischer Augustus erscheint [36].

Es handelt sich bei den Augustalen nicht um getreue Kopien eines antiken Vorbildes wie bei dem Kopf von Lanuvium, dessen Benennung als Friedrich II. füglich bezweifelt werden muß, sondern um Adaptionen an die Person des gegenwärtigen Kaisers. Nicht im Sinne individueller Charakteristik, die jener Zeit fremd ist, sondern um eine Summierung verschiedener ausgewählter Merkmale aus dem Arsenal imperatorischer Attribute, wie sie der antike Staat geformt und verwendet hatte.

Doch nicht nur das Bild römischer Kaiser, Friedensherrscher und Gesetzgeber wurde für die Augustalen adaptiert, sondern auch das Bild des hellenistischen Welteroberers und Kosmokrators. Dem bisher nur in einem einzigen Ganz- und Halbaugustalis publizierten Sondertyp mit Krone (Abb. 16) liegt das Bildnis Alexanders d. Gr. zugrunde (Abb. 17). Auch hier handelt es sich nicht um eine Kopie, sondern um freie Anlehnung, die durch die Hinzufügung einer mittelalterlichen Blattkrone dem gegenwärtigen Kaiser angepaßt wurde [37]. Es ist wie die übrigen Augustalen eine Nach- und Neuschöpfung aus dem Geiste lebendiger Antike, wie sie zum uralten griechischen Kulturboden Unteritaliens und Siziliens gehörte [38].

Abb. 16

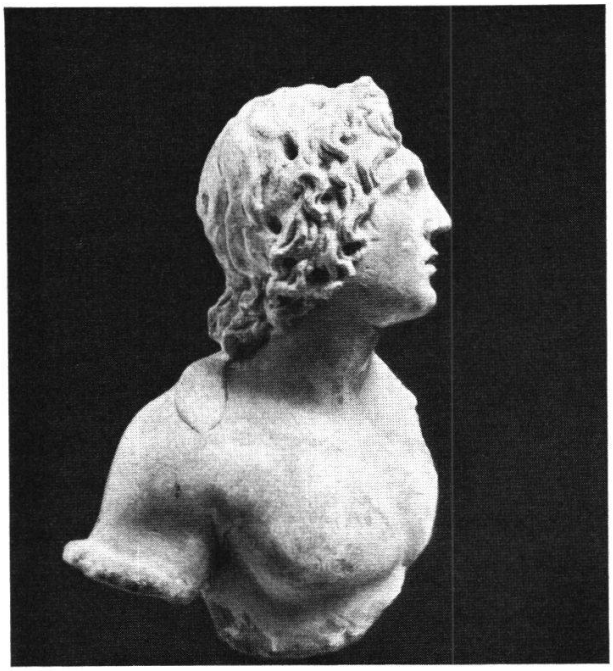


Abb. 17

Mit diesem hellenisierenden Königsbild haben wir eine dritte, bisher neben der römischen und byzantinischen weniger beachtete Komponente staufisch-italischer Kunst berührt. Kantorowicz hatte in einem Beitrag zur Reinhardt-Festschrift auf hellenistische Wurzeln von Friedrichs Königtum hingewiesen [39]. Was dort mit literarischen Beispielen begründet wurde, kann auf dem Gebiet der Kunst mit bildlichen Belegen reichlich ergänzt werden. Wie dem Wiener Sonderaugustalis ein hellenistisches Königsbild zugrunde liegt, so dem vatikanischen Mädchenkopf hellenistische Vorbilder (Abb. 3–6). Aus dem Bereich der Großplastik finden wir eine Fülle einschlägiger Beispiele, von den Philosophen des Triumphtors von Capua (Abb. 18) bis zu der Sphinx von Reggio Calabria [40], einem der schlagendsten Zeugnisse für die Rezeption hellenistischer Formensprache und Typologie im 13. Jahrhundert (Abb. 19).

Abb. 18

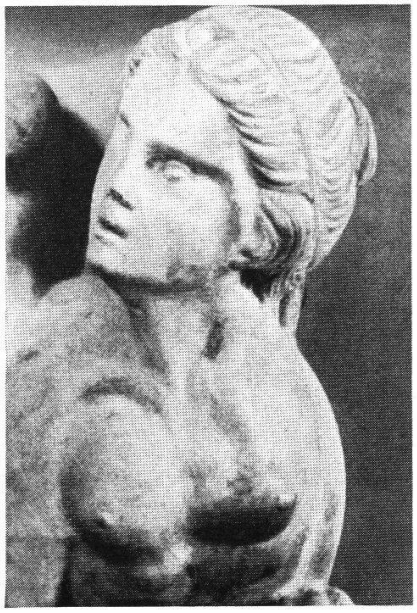


Abb. 19

Diese Renaissance des Hellenismus während der vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts hängt eng zusammen mit einem ganz auffallenden Geschmackswandel innerhalb der staufischen Kunst. Für fast alle von der staufischen Groß- und Kleinplastik behandelten Themen können wir zwei gegensätzliche Auffassungen feststellen: die eine arbeitet mit kubischen Formen von massiger Schwere und dumpfer Verschlossenheit, die andere gerät ins völlige Gegenteil, gibt ihre Figuren pathetisch bewegt und erregt, mit lebhafter Gestik, voll Sentiment bis zur gefühlsseligen Übersteigerung. Wie die Augustalen der Abbildungen 2 und 15 ihr Pendant in dem hellenisierenden Sondertyp Abb. 16 haben, so der Kopf von Lanuvium (Abb. 9) seinen expressiven Gegenpart in der Büste von Barletta (Abb. 20) und dem «Halben Kopf» von Castel del Monte [41]. Dem heraldisch thronenden Friedrich II. auf dem Sardonyx am Gemmenkreuz Karls IV. in Prag [42] steht die erregte Szene des von zwei Engeln bekränzten Thronenden auf den Sardonyx-Kameen in München und Paris gegenüber (Abb. 31, 32) [43], der stolz und ruhig in sich verhaltenen Falknerin im Bargello [44] (Abb. 21) ent-

spricht eine typologisch und formal ähnliche weibliche Gestalt rechts außen auf dem Prachtkameo mit der Arche Noah im Britischen Museum [45], die passionierte Anteilnahme an ihrer Umgebung ausstrahlt (Abb. 22). Die psychische Erregung dieser zweiten Gruppe spiegelt sich in lebhaften Körperwendungen und -drehungen, pathetisch agierender Gestik, in unruhig gefältelten und geknitterten Gewändern. Dieser Unruhe entspricht die fleckige Farbigkeit, die zwar ebenfalls nur mit Braun- und Weißlagen arbeitet, sie aber sprunghaft über die Oberfläche des Steins verteilt. Diese expressive Phase der staufischen Kunst ist zweifellos eine Spätstufe, die zeitlich auf das 1239/40 vollendete Tor von Capua folgt und in das letzte Jahrzehnt Friedrichs zwischen 1240 und 1250 zu datieren ist. Kaschnitz-Weinberg hat mit Recht die Büste von Barletta (Abb. 20) ganz ans Ende der Lebenszeit Friedrichs II. oder sogar

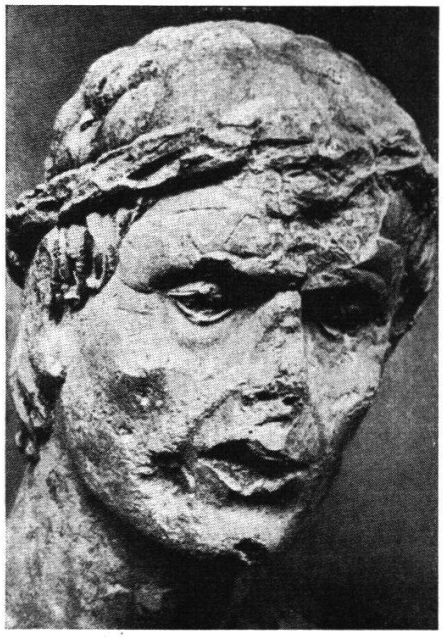


Abb. 20

Abb. 21

Abb. 22

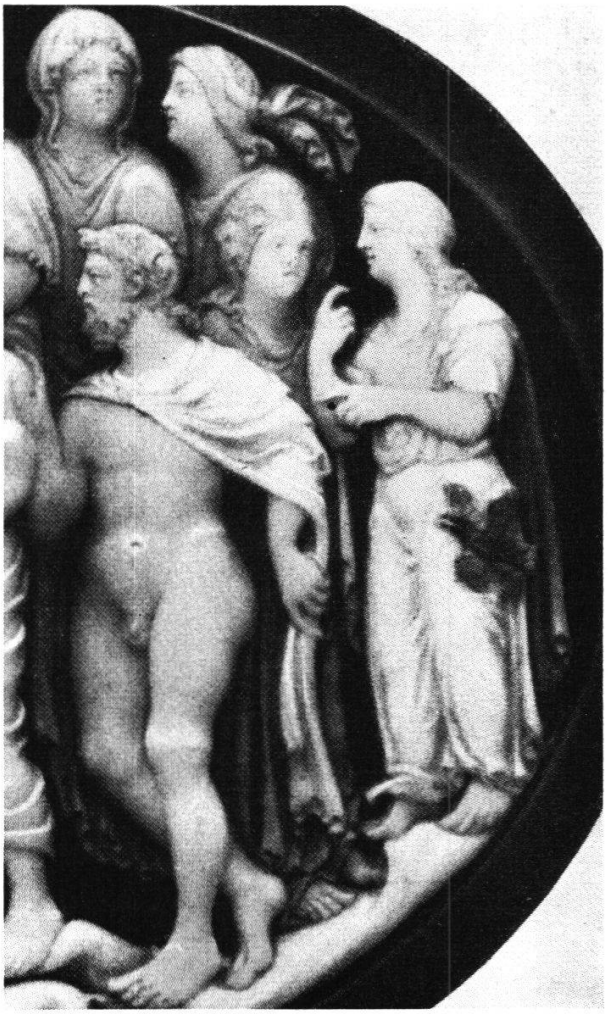


Abb. 23

Abb. 24 a

Abb. 24 b

schon postum – um 1250 – angesetzt. Ebenso zu Recht hat er das Profil der Barlettabüste (Abb. 23) in Parallele gebracht zu dem Augustalentyp (Abb. 24 a, b), der eine Kombination von mehreren Stilelementen der bisherigen Prägungen darstellt (Abb. 2, 15 und 16): die frühere starre Verhaltenheit ist aufgelockert, das Auge ist tief gelegt und perspektivisch gesehen, was zusammen mit einer weicheren Behandlung aller Details dem Kopf einen beseelten Ausdruck verleiht. Dieser Augustalentyp muß deshalb ebenfalls in das letzte Jahrzehnt Friedrichs gehören – vielleicht ist er auch noch nach seinem Tod von den Söhnen ausgegeben worden –, wozu die Beobachtung paßt, daß gerade dieser, am zahlreichsten auftauchende Typ häufig in technisch nicht einwandfreier Form vorkommt, mit eigentümlich verletzten, unscharfen, rauhen Oberflächen, die von stark abgenutzten, korrodierten und möglicherweise auch um 1250 nachgegossenen Stempeln herrühren [46].

Der vatikanische Mädchenkameo (Abb. 1) und der paulusartige Männerkopf im Britischen Museum (Abb. 10) zeigen bereits ähnlich wie die Büsten des Triumphtors von Capua – darunter die unseren Stücken sehr verwandten ebenfalls hellenisierenden Büsten der Stadtgöttin Capua (Abb. 25) und des bärtigen Philosophen (Abb. 26) – eine psychische und formale Auflockerung der starren romanischen Form, wie sie durch den Laureatus am Gemmenkreuz von Brescia [47] und den mit diesem eng zusammenhängenden drei Kameen mit langhaarigen jugendlichen Köpfen an der Krone Napoleons I. [48] wie auch noch durch den Kopf von Lanuvium (Abb. 8) und der Falknerin (Abb. 21) verkörpert wurde. Diese letzteren – durch die Erstausgabe der Augustalen (Abb. 2 und 15) ab 1231 zeitlich einigermaßen fixiert – können in den Beginn

Abb. 25

Abb. 26

der dreißiger Jahre angesetzt werden. In die späteren dreißiger Jahre und damit in die Nähe des Capuaner Triumphtors kommen wir mit unserem Mädchen- und Pauluskopf.

In die vierziger Jahre gehört der expressive Stil, den die Prachtkameen mit der Arche Noah, der Josephsgeschichte (Abb. 27), dem von Engeln bekränzten Thronenden, «Odysseus und Nausikaa» [49], der Wettspiel-Kameo in Wien [50] verkörpern. Es ist nicht nur das erregte, flüssige Spiel der die Figuren umschmeichelnden schleierartigen Gewänder, die Faltentüten der Gewandsäume, sondern auch die beliebte Wendung der Köpfe ins Dreiviertelprofil und das Sfumato des seelischen Wellenschlags, worin das Gemeinsame besteht.

Abb. 27

Das im unerschöpflichen Boden Unteritaliens wurzelnde hellenistische Traditionsgut befruchtete die staufische Kunst in reichstem Maße. So sind die vielen Kameen mit Herakles und dem nemäischen Löwen von unteritalischen Münzen des 4. Jahrhunderts – insbesondere von solchen der Stadt Heraklea in Lukanien – inspiriert [51]. Doch können auch Anregungen aus der Steinplastik gekommen sein, wie etwa von einem Sarkophag in der Art des bei Weitzmann abgebildeten Typs im Britischen

Museum [52]. Der alexanderhafte Kopf des Sonderaugustalis (Abb. 16) ist höchstwahrscheinlich unmittelbar nach einem hellenistischen Vorbild entstanden. Doch kommt ein zweiter und keineswegs unwesentlicherer Zustrom hellenistischen Formengutes nicht direkt aus dem Boden Italiens, sondern auf dem Umweg über Byzanz in die staufische Kunst. Wentzel möchte den Weg über Venedig annehmen und die Werkstätten der staufischen Prachtkameen mit Noah und Joseph am liebsten in der Lagunenstadt lokalisieren [53]. Wie jedoch im Vorhergehenden gezeigt werden konnte, ist dieser Kameenstil aus der Spätzeit Friedrichs II. so eng mit süditalischen Vorstufen und gleichgerichteten Tendenzen in der dortigen Großplastik verknüpft, daß es notwendig erscheint, auch die Heimat der Prachtkameen in den unteritalischen Hofwerkstätten zu suchen [54].

Abb. 28

Abb. 29

Ebensowenig erscheint es mir opportun, mit Wentzel den antikisierenden Stil der staufischen Glyptik mit dem «Münzprofil» aus französischen Voraussetzungen abzuleiten [55]. Warum soll man in Süditalien mitten in den damals noch viel zahlreicher als heute erhaltenen, lebendigen Überresten und Denkmälern der Antike nicht von selbst und autochthon auf die Idee gekommen sein, ihren Spuren weiter zu folgen? Sah man jene Vergangenheit doch damals sicher nicht – anders als heute – historisch, sondern – von Antiken allenthalben leibhaftig umgeben – als weiterwirkende Gegenwart [56]. Noch uns Heutigen ist die Antike unter diesen südlichen Himmelsstrichen unmittelbar gegenwärtig und lebendig, wievielmehr mußte dieses Bewußtsein die Vorfahren vor siebenhundert Jahren beherrscht haben! Wentzel betonte in seiner Argumentation die Priorität französischer Siegelstempel gegenüber den italienischen [57]. Es kann jedoch für Italien ein noch viel früheres Beispiel namhaft und wahrscheinlich gemacht werden. Es ist dies das Kristallsiegel König Berengars von Italien (888–922) (Abb. 28), das Wentzel dem Bereich der deutschen Glyptik zugeordnet hat [58]. Es ist, wie Abb. 29 deutlich macht, die recht getreue Nachahmung von in Italien geprägten Münzen mit dem Kopf von Iustinian I. [59], womit die Entstehung in Italien an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Unteritalien war in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zweifellos der Brennpunkt abendländischer Glyptik, der mit seinen Strahlen auch andere europäische Kunstlandschaften erhellte und belebte. Auf die Nachwirkung der Augustalen hat Wentzel ausführlich hingewiesen [60]. Eine ähnliche Wirkung scheint von dem Mädchen mit den Binden im Haar ausgegangen zu sein. Die serienmäßige Weiterbildung dieses Typs ins Pariser Gotisch-Modische finden wir in einem Sardonyx in Kassel (Abb. 30) [61] und einer Onyx-Kamee auf dem Kreuzreliquiar von 1266 aus St. Martin in Trier im Domschatz zu Prag [62], und von diesen wiederum ist jener gröbere Frauenkopf auf der Main de Justice Napoleons I. abgeleitet [63]. In der Großplastik treffen wir auf den Nachklang solcher Köpfe in der Werkstatt Niccolò Pisanos am Baptisterium in Pisa [64], und in der Nachfolge unseres «Paulus»-Kopfes im Britischen Museum (Abb. 10) steht der Pultträger an Niccolòs Kanzel in Siena [65].

Abb. 30

II

Seit Otto Demus' Studie über die venezianische Protorenaissance des 13. Jahrhunderts [66] ist es üblich geworden, den Schwerpunkt dieser Entwicklung auch im Bereich der Glyptik in Venedig zu suchen [67]. Etienne Coche de la Ferté hat in diesem Sinne versucht, die Münchner und Pariser «Christus»-Kameen (Abb. 31, 32) in Venedig zu lokalisieren [68]. Beim Studium der von ihm herangezogenen altchristlichen, orientalischen und venezianischen Vergleichsbeispiele kann man sich jedoch des Eindruckes nicht erwehren, daß hier ganz verschiedene Dinge zusammengekommen sind.

Während auf den Kameen zwei Engel von beiden Seiten heraneilen, um einen zwischen ihnen thronenden Jugendlichen mit einem schmalen Reif oder Kranz zu bekrönen [69], halten auf den altchristlichen und mittelalterlichen Reliefs und Gemälden stehende oder fliegende Engel den thronenden Christus in der Mandorla (Abb. 33) [70]. In keinem Fall *bekrönen* sie ihn mit dem Nimbus [71]. So geringfügig der Unterschied auf den ersten Blick vielleicht erscheinen mag, so schwerwiegend und entscheidend ist er für die Genesis und die Interpretation der in Frage stehenden Szene. Tatsächlich stammen beide Bildvorstellungen aus völlig verschiedenen Traditionen des antiken Kaiserkults. Die ikonographischen Voraussetzungen, die hinter den beiden Kameen stehen, reichen weit zurück in den griechisch-hellenistischen Bereich. Der mit ausgestrecktem Arm einen Kranz spendenden Nike begegnen wir im Bereich der Glyptik zunächst auf sizilischen Tetradrachmen des 5. Jahrhunderts v. Chr. Frühzeitig auch

Abb. 31 a

Abb. 31 b

Abb. 32

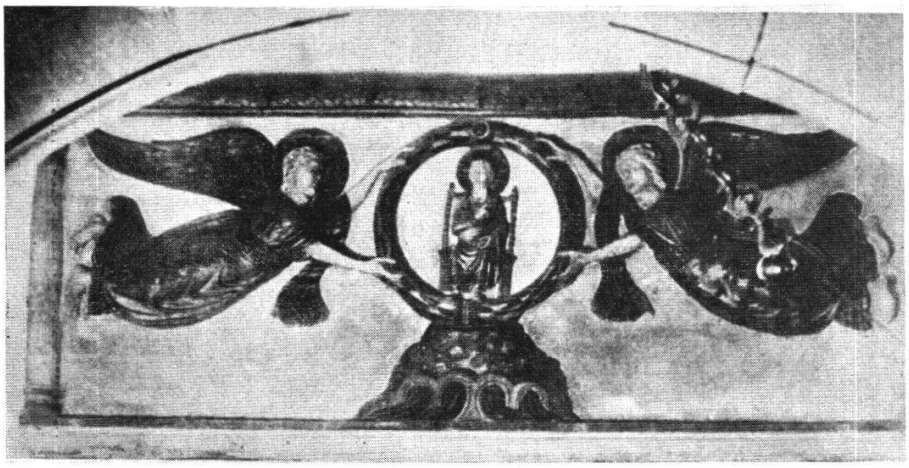


Abb. 33

von Rom übernommen, sehen wir sie auf den Viktoriaten des späten 3. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 34)[72]. Seit dieser Zeit begleitet sie die römische Münzprägung durch die Jahrhunderte: einmal bekränzt sie eine Trophäe (Abb. 35)[73], dann die sitzende Roma (Abb. 36)[74] oder die Personifikation der Italia (Abb. 37)[75], schließlich in der Kaiserzeit den stehenden oder thronenden Kaiser (Abb. 38)[76], bis in der Spätantike mit dem alles beherrschenden Symmetriebedürfnis des 4. Jahrhunderts auch die kranzhaltende Victoria verdoppelt wird. So finden wir dann von rechts wie von

Abb. 34

Abb. 35

Abb. 36

Abb. 37

links aufeinander zueilende Victorien, die sich gegenseitig die Kränze entgegen halten (Abb. 39)[77], eine im Grunde völlig sinnlose Darstellung[78], die zu ihrer Sinngebung dringend nach einem in der Mitte befindlichen Gegenstand, dem die Huldigung gilt, verlangt. So sieht man sie auf dem Berliner Goldmedaillon des Constantius II., wo sie von beiden Seiten heraneilen und ihre Kränze dem in der Triumphquadriga stehenden Gottkaiser mit dem Nimbus um das Haupt entgegenstrecken[79]. Auf einem goldenen Multiplum Constantins d. G. wird der sitzende Kaiser auf der einen Seite von einer Victoria bekränzt, während ihm auf der anderen Roma die goldene Victoria-Statuette des Senats überreicht, die ihm ebenfalls einen Kranz entgegenstreckt und ihn symbolisch damit bekränzt (Abb. 38). Auf dem sogenannten Romulus-Sardonyx der Eremitage/Leningrad werden zwei Kaiser von heranschwebenden Victorien bekränzt (Abb. 40)[80].

Abb. 38

Abb. 39

Die andere Bildtradition, aus der die Darstellung des von zwei fliegenden Engeln in der Mandorla schwebend gehaltenen Christus stammt (Abb. 33), ist von wesentlich komplexerer Art und in der Glyptik jüngeren Ursprungs als die erste [81]. Frühe Formulierungen finden wir in jenen Denaren des Kaisers Augustus, auf denen laufende oder fliegende Victorien den Clipeus Virtutis mit beiden Händen vor sich hertragen (Abb. 41 a, b). Seit den Flaviern zum Siegesschild geworden [82], erscheint er, von

Abb. 40

zwei Victorien gemeinsam gehalten, zur Feier der Parthersiege unter Marc Aurel [83] in der gleichen Form wie ab Ende des selben Jahrhunderts seit der Zeit des Commodus sein Nachfolger, der Vota-Schild (Abb. 42)[84]. Auf christlichen Denkmälern nimmt die Stelle der kaiserlichen Vota Christus selbst (Abb. 43) [85] oder sein Emblem ein (Abb. 44) [86], und nach solchen Vorbildern des 4.–6. Jahrhunderts sind die von Coche de la Ferté herangezogenen venezianischen Darstellungen wie das Relief in der Reliquienkapelle von St. Marcus (Abb. 33) oder das Grabmal des Ranieri Zeno [87] entstanden. Aus diesen Vorbildern wird auch völlig deutlich, daß es sich bei der Geste der Engel, die mit der einen Hand den Nimbus berühren – vgl. das genannte Grab-

mal des Zeno wie das aus dem 6. Jahrhundert stammende Relief an der Kirche von Qalbloze in Syrien [88] – um eine mißverstandene Variante des Berührens der Mandorla handelt, entstanden aus der Trägerfunktion der Engel, in keinem Fall aber um eine *Bekrönung* Christi mit dem Nimbus.

Abb. 41 a

Abb. 41 b

Kann somit vom Ikonographischen her kein Zusammenhang unserer Kameen mit venezianischen Kunstwerken wahrscheinlich gemacht werden, so glückt dies ebenso wenig mit einer stilistischen Argumentation. Wie schon Wentzel betonte [89], besteht zwischen dem knittrig-nervösen Gewandfaltenstil der Kameen und dem schönlinig-ondulierenden Bel-canto der venezianischen Reliefs kein Zusammenhang. Weit nähere Verwandtschaften ergeben sich bei einem Vergleich mit süditalischen Skulpturen [90], womit die ebenfalls bereits von Wentzel in Erwägung gezogene Einordnung der Kameen in diesen Bereich wieder an Wahrscheinlichkeit gewinnt [91].

Abb. 42

Durch den im Vorhergehenden aufgezeigten Zusammenhang der beiden «Christuskameen» mit der antiken Kaisertradition wird Wentzels Vorschlag, in dem Bekränzten keinen Christus, sondern einen weltlichen Herrscher zu sehen [92], gestützt. In dieser aus der Antike ins Mittelalter reichenden Tradition gibt es ein wichtiges Zwischenglied, auf das zuerst Deér aufmerksam gemacht hat, das aber von Coche de la Ferté nicht genügend berücksichtigt wurde [93]. Es ist der von zwei Engeln gekrönte Kaiser Otto II. in einer Miniatur der aus dem späten 10. oder frühen 11. Jahrhundert stammenden Exultet-Rolle aus dem Kloster S. Vincenzo al Volturno (Abb. 45) [94].

Abb. 43

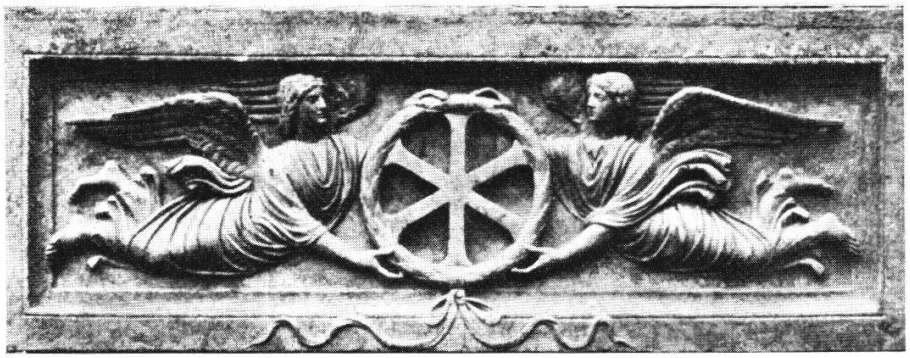


Abb. 44

Die Darstellung ist in allen Details in mittelalterliche Formensprache gebracht, dem Kaiser in seiner zeitgenössischen Gewandung mit umgegürtetem Schwert wird eine mittelalterliche Bügelkrone aufgesetzt. Im Vergleich hierzu wird der antikisierende Charakter der beiden Kameen (Abb. 31, 32) besonders augenfällig. Trotz seiner Angleichung an den jugendlichen Christustyp des 4. Jahrhunderts [95] kann es sich bei dem Bekränzten der Kameen, wie Wentzel nachgewiesen hat [96], nur um einen weltlichen Herrscher handeln: es fehlt der bei Christus unerläßliche Segensgestus, die Füße stecken in deutlichen Schuhen. Wir können deshalb diese Kameen nur im Rahmen der Wiederaufnahme spätantiken Kaiserkults durch Friedrich II. verstehen [97], der sich als Nachfolger römischer Imperatoren als «semper victor», als Kaisergott und «praesens deus», als Abbild Christi in «kosmisch-himmlischer Erhöhung» [98] über Wolken feiern ließ. Hierin steckt der schärfste Affront gegen den Papst und seinen Anspruch, Kaiser zu machen und zu krönen. Nur im letzten Regierungsjahrzehnt Friedrichs, zur Zeit seines Existenzkampfes mit dem Papsttum und nur in unmittelbarer Umgebung des Kaisers, ist eine Entstehung solcher Darstellungen denkbar.

Abb. 45

ANMERKUNGEN

Abkürzungsverzeichnis

CRR	=	E. A. Sydenham, The Coinage of the Roman Republic, London 1952
JBM	=	Jahrbuch der Berliner Museen
JPrK	=	Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen
MDAIR	=	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abt.
MKIF	=	Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz
ZAK	=	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte
ZDVKw	=	Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft
ZKg	=	Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZKw	=	Zeitschrift für Kunstwissenschaft
ZfN	=	Zeitschrift für Numismatik

1 Hans Wentzel, Mittelalterliche Gemmen. Versuch einer Grundlegung. ZDVKw 8, 1941, 86 ff.; derselbe, Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammer-Gemmen. JPrK 64, 1943, 1–16.

2 Weitaus die meisten hat Wentzel selbst in einer Fülle von Aufsätzen während der fünfziger Jahre veröffentlicht. Siehe die Bibliographien des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft und die in den folgenden Anmerkungen zitierten Arbeiten dieses Verfassers sowie Josef Deér, Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts – ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance, ZAK 14, 1953, 129–158. – Während Wentzel in Lokalisierungsfragen sehr zurückhaltend ist, tritt Deér sehr bestimmt für die Beheimatung der staufischen Kameen in Süditalien ein. Seine Frühdatierungen in die Normannenzeit sind allerdings von Wentzel bestritten worden.

3 Als Wentzel zu Anfang der fünfziger Jahre seinen Aufsatz «Mittelalterliche Gemmen in den Sammlung Italiens», MKIF 7, 1956, 239–278, schrieb, sah er nur die in den Vitrinen der Schauräume ausgestellten Stücke. Der im Jahre 1955 herausgekommene Katalog von Romolo Righetti, Opera di glittica dei musei sacro e profano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, Guida VII, war ihm damals noch nicht zugänglich.

Für die freundliche Erlaubnis, das nicht ausgestellte Material zu studieren und zu veröffentlichen, danke ich besonders Herrn Buontempi und Frau Dr. Speier in den Vatikanischen Museen.

4 Righetti l. c. S. 45.

5 Diese charakteristische Farbgebung braun-weiß ist römisches und byzantinisches Erbe, siehe Wentzel, JBM 4, 1962, 55: «... nach unseren bisherigen Kenntnissen sind offenbar tatsächlich sämtliche mittelalterlichen Kameen mit dem einfarbig dunklen Bild gegen den einfarbig hellen Grund staufisch oder doch zumindest Werke des 13. Jahrhunderts.»

6 CRR Nr. 1016, Venuskopf von einem Caesar-Denar etwa 47 v. Chr.

7 CRR Nr. 911 Denar des P. Plautius Hypsaeus 58 v. Chr.

8 CRR Nr. 787 Denar des C. Egnatius Maxsumus etwa 73 v. Chr.; Nr. 789 Denar des L. Farsuleius Mensor etwa 73 v. Chr.

9 CRR Nr. 750 Denar des Q. Caecilius Metellus etwa 77 v. Chr.

10 CRR Nr. 792 Denar des L. Plaetorius L. f. Cestianus etwa 72 v. Chr.

11 CRR Nr. 554 Denar des Mn. Aemilius Lepidus etwa 109 v. Chr.

12 CRR Nr. 620–622 und 627 90–79 v. Chr.

13 Ausnahme siehe CRR Nr. 786. Auch die an republikanische Vorbilder angelehnte Büste der Pax auf kleinasiatischen Denaren Vespasians (BMC Vol. 2 Pl. 15, 16/17, Pl. 16, 2/3 u. 11/12) ist als drapierte Büste wiedergegeben.

[14] Onyx-Kameo im Museo Archeologico, Florenz: M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, Baden-Baden 1966, Taf. 8, 6.

[15] Die echten Livia-Porträts zeigen die unverwechselbaren individuellen Züge der Kaiserin mit der gebogenen Nase, dem schmalen Mund und zierlichen, pointierten Kinn, der Haartolle über der Stirn und der über den Scheitel gelegten Zopffrisur, vgl. Walter H. Gross, Iulia Augusta, Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie in Abhandl. d. Akad. d. Wiss. i. Göttingen, Phil.-hist. Kl. 3. Folge Nr. 52, 1962, Taf. 15–21 und Vollenweider l. c. Taf. 74, 1 und 84, 1.

[16] Fr. Gnecchi, I medaglioni romani 1912 Vol. 2 Tav. 42, 5/6; BMC Vol. 3, Pl. 99, 6 und 11.

[17] Max Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, 1939, 50: «Diese Drehsträhnenfrisur ist die letzte Haartracht, welche die jüngere Faustina bis zu ihrem Tode im Jahr 175 getragen hat, denn sie ist die einzige, welche auf den postumen Prägungen nachlebt» (Taf. 63). Der als Nr. 6 abgebildete Aureus (Rs. VENVS FELIX, RIC 732) ist in ihren letzten Lebensjahren entstanden. Die gleiche Frisur kennzeichnet ihr Porträt auf postumen Prägungen wie dem Medaillon im Thermenmuseum Rom, Gnecchi l. c. Tav. 67, 1. Vgl. auch den wohl ebenfalls aus antoninischer Zeit stammenden vollplastischen Göttinnenkopf aus Chalcedon in Wien (Inv. Nr. 1821), Eichler-Kris, Die Kameen im Kunsthistor. Museum. Publ. a. d. Kunsthist. Slgn. i. Wien Bd. I Kat. 113 Abb. 39 S. 90. – Der Wiederaufnahme der hellenistischen Göttinnenfrisur in Rom gingen Vorläufer in östlichen Münzstätten voraus (siehe oben Anm. 13).

[18] BMC Vol. 4 Pl. 72, 12.

[19] Hans Wentzel, Der Augustalis Friedrichs II. u. d. abendländische Glyptik des 13. Jhs., ZKg 1952, 183–187.

[20] O. M. Dalton, Catalogue of the engraved gems of the post-classical Periods in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography in the British Museum, 1915, Nr. 430, Pl. X. Auch dieser Kameo wurde in der Neuzeit auf der Rs. bearbeitet, in diesem Fall mit einer erhabenen Reiterdarstellung des 16. Jhs. (Dalton 205). Er ist bereits in dem handschriftlichen Kameen-Inventar der Slg. Carlisle von Lorenz Natter, datiert 1754, unter Nr. 32 beschrieben! «A man on horse bak and dog at the bottom, fig.: white, bottom transparent». (Leningrad, Eremitage. E. Nau, Lorenz Natter, 1966, Kat. Nr. 163.) Die nachträgliche Rückseitenbearbeitung als altmodisch angesehener Stücke kommt öfters vor, vgl. Wentzel, Die vier Kameen im Aachener Domschatz u. d. französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrhunderts. ZKw 8, 1954, 14 Abb. 41, 42. Vgl. zu den doppelseitig bearbeiteten Steinen in der Antike auch A. Furtwängler, Die antiken Gemmen, 1900 Bd. III, 334.

[21] Hans Wentzel, Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein und verwandte Arbeiten. Form und Inhalt. Festschrift für Otto Schmitt 1950, 146, Abb. 1.

[22] Vgl. die Abbildungen byzantinischer Steinschneidearbeiten bei Wentzel, l. c. Anm. 3 Taf. A, B und S. 256 Abb. 27; derselbe, Die mittelalterlichen Gemmen der Staatl. Münzsammlung zu München. Münchner Jb. d. Bild. Kunst 3, 1955, S. 40 Abb. 9–12 und S. 41 Abb. 11 a.

[23] Soweit sie mittelalterlich sind wurden sie von Wentzel in seinem Aufsatz über die mittelalterlichen Gemmen i. d. Sammlungen Italiens l. c. Anm. 3 und 22 beschrieben und auf Taf. A, B, E abgebildet.

[24] Daß von den Sammlern des 15. Jahrhunderts ältere mittelalterliche und byzantinische Gemmen noch geschätzt und gern gesammelt wurden, beweisen u. a. die noch vorhandenen Dokumente über die Sammlung Renés von Anjou, Königs v. Sizilien und Herzogs v. Lothringen (1408–1480) bei Wentzel, JPrK 1943, 12 f. und Deér 1953, 130 f. Auch die staufischen Kameen aus dem Besitz Lorenzo Medicis bezeugen dies, vgl. Wentzel, MKIF 7, 1956, Abb. 16, 17, 22, S. 249, 251.

[25] Eugène Muntz, Inventaire des camées antiques de la Collection du Pape Paul II. 1457–1471. Revue Arch. NS. 36, 1878, 155–171, 203–207.

[26] Muntz 162, 165. 1471 kurz vor seinem Tode wurde Paul II. eine weitere Faustina-Kamee zum Preis von 35 Dukaten angeboten und von ihm offenbar auch gekauft. Daß Faustina-Kameen verhältnismäßig häufig auftauchten, hat seinen natürlichen Grund darin, daß es zwei Kaiserinnen dieses Namens gibt, die aber im Inventar mangels näherer Beschreibung nicht unterschieden werden kön-

nen. – Wie großzügig die Benennungen erfolgten, geht aus einer anderen Stelle hervor, wo der Inventarisator ein Medusenhaupt für ein Porträt Alexanders d. Gr. hält. Muntz 167: «In medio est caput iuvenis cum crinibus crocei coloris et inter crines habet allas et serpentes pro crinibus, et est caput Alexandri Magni Macedonis.»

27 Ich bin mir bewußt, daß das in dieser Form vorgetragene Argument nicht sehr überzeugend wirkt. Es wird aber gestützt durch konkretere Angaben zu dem oben genannten zweiten staufischen Kameo der vatikanischen Gemmensammlung, der hier nicht mitbehandelt werden kann, sondern an anderer Stelle erscheinen wird. In diesem Zusammenhang werde ich auch auf die ursprüngliche Bedeutung der Mädchenbüste zur Zeit ihrer Entstehung eingehen. Betrachtungen darüber, ob auch der genannte «Pauluskopf» des Britischen Museums aus dem gleichen päpstlichen Besitz stammt, erübrigen sich wegen der Häufigkeit bärtiger Männerköpfe auf Kameen und den sehr allgemeinen Beschreibungen der Inventare, auf denen sich in diesem Falle keine Zuschreibung gründen läßt.

28 Guido v. Kaschnitz-Weinberg, Bildnisse Friedrichs II. v. Hohenstaufen. Teil I. Der Kolossalkopf aus Lanuvium. MDAIR Abtlg. 60/61, 1953/54, 1–21; derselbe, Bildnisse Friedrichs II. v. Hohenstaufen. Teil II, ebendort 62, 1955, 1–52.

29 Hans Nußbaum, Fürstenporträts auf italienischen Münzen des Quattrocento. ZfN 35, 1925, 148 ff.

30 Ernst Kantorowicz, Friedrich II. Erg. Bd. 1, 1931, Exkurs 255–263 Taf. I, 1 u. 2.

31 Wentzel, ZKg 1952, 183; P. E. Schramm, Friedrichs II. Herrschaftszeichen, 1955, 138/9; Schramm-Mütherich, Denkmale der deutschen Kaiser u. Könige. Veröff. d. Zentralinst. f. Kg. i. München II. 1964, Kat. 208; Deér, ZAK 14, 1953: aus der Gegenüberstellung von Augustusmünzen und Augustalen dort auf Taf. 52 geht besonders deutlich die Unvereinbarkeit hervor, obwohl das Gegenteil demonstriert werden sollte.

32 Wentzel, ZKw 1954, 6; derselbe, Die Kamee mit dem ägyptischen Joseph. Kunstgesch. Studien für Hans Kauffmann, 1956, 97; derselbe JBM 1962, 58.

33 Warwick Wroth, Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum. Vol. II, 1908, Pl. XXXIX, 19, 24.

34 Derselbe, Catalogue of the Coins of the Vandals, Ostrogoths and Lombards ..., 1911 Pl. XXV, 9, 10.

35 Ernst Kantorowicz, Friedrich II., 1930, 203: «Drei römische Kaiser waren es da, deren Wesen er in gewissen Äußerungen zu folgen schien: Justinian, Augustus, Cäsar. Justinian, mit Scipio etwa, Cato und Trajan im Mittelalter Sinnbild der Gerechtigkeit, der «minister Domini» als Sammler des römischen Rechts und als solcher auch für Dante eine geheiligte Person, war dem Gesetzgeber Friedrich selbstverständliches Vorbild.»

36 Kantorowicz 405: «Denn auch vom römischen Recht erwartete man das Weltheil, von der Einen Justitia in allen Ländern: *Legibus antiquis totus reparabitur orbis.* 211: «So wird der Kaiser selbst zur Quelle der Justitia im Staate: durch Gott und gleich Gott ist er Rechtsschöpfer, nicht nur Rechtserhalter, ist er «Gründer neuen Rechtes».

37 Interessant und sehr bezeichnend ist das Mißverständnis von Kantorowicz (205) und Willemsen (C. A. Willemsen, Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua, 1953, 42), die von einer «Strahlenkrone» auf dem Sonderaugustalis sprechen. Tatsächlich fühlt man sich wegen des hellenistischen Kopftyps immer wieder dazu verführt, in der Kopfzierde eine Strahlenkrone zu sehen. – Der Meinung Schramms, daß es sich bei der Krone auf dem Sonderaugustalis um eine Bügelkrone handle (P. E. Schramm, Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen. 1955, 37) kann ich mich nicht anschließen.

38 Zur Adaptierung des Alexander-Bildnisses mag vielleicht auch die Orient-Expedition des Jahres 1229 beigetragen und einen Grund geliefert haben, obwohl dies sicher weder die einzige noch die Hauptursache war. Die Adaptierung des hellenistischen Königsbildes hat viel tiefer gehende und weiter reichende Wurzeln. Siehe die folgende Anmerkung. – Zu den konventionellen Vergleichen Friedrichs mit Alexander, wie sie von einer devoten Hofpoesie im Laufe der Jahrhunderte fast jedem Fürsten gespendet wurden, siehe die einschlägigen Stellen bei Kantorowicz.

[39] Ernst Kantorowicz, Kaiser Friedrich II. u. d. Königsbild des Hellenismus. Varia Variorum. Festgabe K. Reinhardt, 1952, 169 ff. 170: «... haben mit verblüffender Deutlichkeit gezeigt, in welchem bisher ungeahnten und durchaus nicht erkannten Ausmaß Königsideal und Staatstheorie des Hellenismus im Mittelalter weitergewirkt haben. Die hellenistische Königsphilosophie hat in sehr wichtigen Einzelheiten zunächst das spätantike, dann das byzantinische Kaiserbild beeinflußt, von dem wiederum manche Züge eingewoben sind in die Herrscherauffassung, der man am Hofe Friedrichs II. gehuldigt hat.»

[40] Hans Wentzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jhs. in Italien. ZKw 9, 1955, 44/45 Abb. 16–18. Den gleichen hellenistischen Einfluß verraten noch eine Fülle anderer Bildwerke, wie der Marmorkopf in Berlin (Wentzel ebendort Abb. 5), die nackten Träger mit Schultermänteln am oberen Teil des Osterleuchters in Salerno, die sicher ins 13. Jh. gehören (Wentzel ebendort Abb. 23), der Jüngling am Marmortaufbecken im Castel Ursino in Catania (Wentzel ebendort Abb. 25) und viele andere mehr.

[41] Kaschnitz-Weinberg (Anm. 27) verweist bei dem «Halben Kopf» auf späthellenistische Vorbilder. Auch anderweitig finden wir die gleichen Gegensätze in der Großplastik: siehe die Sphinx am Hauptportal von S. Nicola in Bari und die Sphinx am Ostfenster der Kathedrale von Bari (beide abgebildet bei Wentzel l. c. S. 42/43 Abb. 12–15).

[42] Wentzel, ZDVKw 8, 1941, 76 Abb. 48/49; derselbe, Die Münchner Christus-Kamee. Forschungen zur Kunstgeschichte u. christl. Archäologie 2. Bd., 1953, 353 fig. 112.

[43] Wentzel, ebendort 343 fig. 105; derselbe, JBM 4, 1962 63, Abb. 17, 18.

[44] Wentzel, JPrK 1943, 64, Abb. 1; derselbe, JBM 4, 1962, 57, Abb. 12.

[45] Wentzel, ebendort 66/67, Abb. 21, 22. Auch dieser Kameo ist wie die «Pauluskopf»-Rückseite bereits in Natters Kameen-Inventar der Slg. Carlisle im Jahr 1754 beschrieben: «Arch. Noe: onix, some birds and beast yellow, figure white, bottom blak, with the name LAV. MEDICI: work antiq moderne». Vgl. oben Anm. 20.

[46] Letzterer Vermutung eines Nachgießens von Münzstempeln müßte noch nachgegangen werden.

[47] Hans Wentzel, Die Kaiser-Kamee am Gemmenkreuz in Brescia. MDAIR 62, 1955, 53–65, Taf. 25, 1, 2.

[48] Wentzel, ZKw 8, 1954, 7, Abb. 17–19.

[49] Derselbe, JBM 4, 1962, 7, Abb. 24, 25.

[50] Diesen Kameo datiert Erika Simon in ihrem Aufsatz über «Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz», JBM 7 H. 1, 1965, 86 ff. ins 15. Jh. Ihre stilistisch-formalen Argumente wie die Vergleiche der Tuchfalten und der Pferdeleiber mit den Tondi im Hof des Palazzo Medici können jedoch nicht überzeugen, sondern beweisen im Gegenteil, daß der Kameo unmöglich eine Arbeit des Quattrocento sein kann. Er weist alle Merkmale romanischen Stils auf, die ihn eng mit der Gruppe der anderen Prachtkameen wie dem ägyptischen Joseph, der Arche Noah und der «Odysseus-Nausikaa»-Gruppe verbinden.

[51] Deér 1953, Taf. 48, 15; Wentzel, MKIF 7, 1956, Abb. 7–9.

[52] Kurt Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, 1951, T. 47, 176. Vgl. auch die überaus häufige Darstellung des Herakles-Löwenkampfes auf den byzantinischen Elfenbeinkästchen bei A. Goldschmidt, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen Bd. 2, 1930.

[53] Wentzel 1962 S. 75; vgl. unten Anm. 67.

[54] Die nächsten stilistischen Verwandten finden wir in der byzantinisierenden Skulptur Süditaliens, vgl. die Kopf- und Gewandtypen am Ambo von Sessa-Aurunca (1224–1259) (Venturi III Fig. 524 bis 526), am Bogen des Portikus ebenda (Venturi III Fig. 528–535), an den Kapitellen der Kathedrale von Salerno (Venturi III Fig. 560, 561) oder an den Kreuzgangkapitälen von Monreale (Venturi III Fig. 586–591). Vgl. auch den Kopftyp des bärtigen Mannes am oberen Teil des Osterleuchters in der Capella Palatina in Palermo (Wentzel, ZKw 1955, S. 48, Abb. 22), der genau den Kopftypen auf dem Josephskameo entspricht. Auch die Anatomie und unsichere Beinhaltung der übrigen

Trägerfiguren dieses Leuchters stehen den Figuren der Prachtkameen nahe, so daß sie sicher ins 13. und nicht ins 12. Jh. zu datieren sind. (Vgl. Venturi III Fig. 597, 598.)

55 Hans Wentzel, Portraits «à l'Antique» on French Medieval Gems and Seals. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16, 1953, 342–350; derselbe, Italienische Siegelstempel und Siegel all'antico im 13. und 14. Jahrh. MKIF 7, 1956, 76.

56 Dies wird völlig zu Recht betont von Ernesto Pontieri, Federico II d'Hohenstaufen e i suoi tempi. Appunti dal corso ufficiale di Storia medioevale nella Università degli Studi di Napoli nell'anno accademico 1957/58, 5: «Gli uomini del Medioevo non ebbero coscienza di vivere in un'età diversa da quella antica. ... L'Impero era per essi una realtà ancora viva e operante ....».

57 Vgl. Anm. 55. Es ist aber nicht einzusehen, warum das, was in Italien seit der Antike da und selbstverständlich da war, während es in Frankreich offenbar erst ab 1204 in größeren Mengen importiert wurde, der Anregung und Nachhilfe aus dem Norden bedurft haben sollte. 1941 hatte Wentzel selbst (S. 86) noch auf die Häufigkeit früherer süditalisch-normannischer Siegelintaglien hingewiesen u. a. auf das Bleisiegel Jourdans I. v. Capua 1086 und auf das Siegel Rogers von Andria 1177. Wir sahen außerdem die Entstehung der Augustales aus einheimischen Voraussetzungen. Die auffallende Spärlichkeit italienischer Intaglien während der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts muß entweder auf einem Überlieferungsmangel beruhen oder darauf, daß man in jener Zeit wegen reichlicher Versorgung mit antiken Originalen noch nicht in dem Maße wie im gleichzeitigen Frankreich Nachschnitte anfertigen mußte.

58 ZDVKw 8, 1941, 84/85.

59 BMC Vandals, Ostrogoths and Lombards Pl. XV.

60 JBM 4, 1962, 58 ff.

61 Ebendort 43, Abb. 2.

62 Wentzel Anm. 20, 153, 8.

63 ZKw 8, 1955, 8, Abb. 21, 22.

64 Venturi III, Fig. 863–865.

65 G. Swarzenski, Niccolò Pisano 1926, Taf. 52 Mitte.

66 Otto Demus, A Renascence of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice. Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr. 1955, 348–362.

67 H. Wentzel in Festschr. H. Kauffmann 1956, 105 und JBM 4, 1962, 75.

68 Etienne Coche de la Ferté, Deux camées de Bourges et de Munich, le Doge Ranieri Zeno et la Renaissance paléochrétienne à Venise au XIIIe siècle. Gazette des beaux arts Mai-Juin 1960, 257–280.

69 Auf dem Pariser Stück abgebrochen und nicht genau zu erkennen; auf dem Münchner Stück scheint es ein schmaler Reif zu sein. Vgl. Anm. 71.

70 Flachrelief in der Reliquienkapelle von St. Marcus in Venedig, Coche de la Ferté l. c. Fig. 9.

71 Mir ist kein Fall bekannt, bei dem Christus oder irgendein Heiliger mit einem Nimbus «bekrönt» würde. Eine Bekrönung setzt immer einen Reif, einen Kranz oder eine Krone voraus. Auf unseren beiden Kameen ist auf Grund der im Folgenden zu zeigenden antiken Vorlagen an einen – undeutlich wiedergegebenen oder mißverstandenen – Kranz zu denken. Die im 4. Jahrh. mehrfach belegte Bekrönung mit einem Reif (Torques) – vgl. A. Alföldi, Insignien und Tracht der röm. Kaiser, MDAIR 50, 1935, 52 ff.) – ist als weniger wahrscheinlich anzusehen, da sie in der bildlichen Überlieferung kaum vorkommt.

72 CRR Pl. 31, 21 A.

73 CRR 250.

74 CRR 605.

75 CRR 624.

76 M. R. Alföldi, Die constantinische Goldprägung, 1965, Abb. 209.

77 AE 3 des Constans I. aus Thessalonica.

78 Die deshalb auch sehr selten und offenbar nur auf wenigen Kleinmünzen vorkommt.

79 Gnecchi 1, Tav. 11, 1; ähnliche Darstellung auf dem Goldmedaillon des Valens aus Szylagy Somlyo in Wien, Gnecchi 1, Tav. 15, 1.

80 Josef Deér, Der Kaiserornat Friedrichs II., 1952, Taf. XXIV, 7; vgl. auch die Vorstufen solcher Darstellungen im 3. Jahrhundert, wo zwei stehende oder thronende Kaiser von beiden Seiten bekränzt werden, zwar nicht von Victorien, sondern von Personifikationen der Prätorianer und des Senats (Gnecchi 2 Tav. 111, 4 und 11), von Sol und Hercules (Gnecchi 1 Tav. 4 und 5) oder von Iupiter und Hercules (Gnecchi 1 Tav. 5, 7).

81 H. P. L'Orange hat in seinen «Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World» Cambridge/Oslo 1953, S. 90–102 auf das Bild des Gottes, Gott-Kaisers und verklärten Toten im kosmischen Schild hingewiesen (frdl. Hinweis von Prof. Jucker), aber kein Beispiel eines von Niken getragenen Schildes vor der Spätantike angeführt. Auch die Marmorplatte von einem (vermutlich) sullanischen Siegesmonument aus Sant'Omoboni in Rom (H. Jucker in Jahrb. d. Bern. Hist. Museums 1959/60, Taf. 9, 2) ist nicht als Ahne der im Folgenden zu schildernden Typenreihe anzusehen. Ich lasse darum hier die Frage der hellenistischen Vorformen der kaiserzeitlichen Schildträgerinnen außer Betracht.

82 BMC Vol. 2, Pl. 24, 10. K. Kraft hat im Anhang seines Aufsatzes über S(enatus) C(onsulto) JNG 12, 1962, 46–49, die Wandlung des Clipeus Virtutis zum Vota-Schild kurz skizziert.

83 Gnecchi 2 Tav. 64, 1 und Tav. 62, 9.

84 Gnecchi 2 Tav. 109, 7; unsere Abb. Salidus des Constans II. aus Thessalonica.

85 Oberer Abschnitt des berühmten Elfenbeindiptychons Iustinians I. im Louvre von 527 nach John Beckwith, The Art of Constantinople, 1962, 38, fig. 49.

86 Kindersarkophag von Sarigüzel im Arch. Mus. Istanbul 2. Hälfte 4. Jahrh., nach Beckwith l. c. 21 fig. 23. Vgl. auch die ähnlichen Darstellungen auf dem Sockel des Theodosius-Obelisken in Istanbul. (A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, 1936, Pl. XIII, XIV) und auf der Arcadius-Säule (J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Studien zur spätantiken Kunstgesch. 12, 1941, Beil. 5–7).

87 Coche de la Ferté l. c. 268, fig. 10.

88 Ebendort 264, fig. 6.

89 Hans Wentzel, Die Kamee mit dem ägyptischen Joseph. Festschr. H. Kauffmann 1956, 105, Anm. 81.

90 Vgl. oben Anm. 54. Die im Gegensatz zu dem weichen, schönlinigen Gewandfaltenfluß der Spätantike auf unseren Kameen sehr viel härtere, manieriert überladene Stilisierung der Gewänder weisen die beiden «Christuskameen» und die stilistisch eng mit ihnen zusammenhängenden Kameen mit der ägyptischen Josephsgeschichte (Wentzel l. c. 1956, 85–105), der Arche Noah (Wentzel in JBM 4, 1962, 66 ff.), des Wiener Poseidon-Athena-Kameos (ebendort 65 Abb. 19), des «Odysseus-Nausikaa»-Steins in Neapel (ebendort 71) als typische Dugento-Arbeiten aus. Ikonologisch basieren die «Christuskameen» zwar auf Vorbildern des 4. Jahrhunderts, ihre Formensprache jedoch ist ohne mittelalterlich-byzantinische Voraussetzungen nicht zu denken. Byzantinischer Einfluß ist aber nicht auf Venedig beschränkt, sondern erstreckt sich im Mittelalter auf ganz Europa.

91 Hans Wentzel, Die Münchner Christus-Kamee. Forschungen zur Kunstgeschichte u. christl. Archäologie. 2. Bd. 1953, 353 ff.

92 Gegen Coche de la Ferté nochmals mit Aufführung aller Argumente betont in JBM 4, 1962.

93 Coche de la Ferté l. c. 277 Anm. 13.

94 Myrtilla Avery, The Exultet Rolls of South Italy, Princeton 1936, Vol. II. Pl. CXLV Vat. Lat. 9820, 981–987, p. 34 «The Emperor. The German emperor Otto II is much in evidence in the contemporary document at S. Vincenzo al Volturno. In the XIIth century revision of the roll, this scene was placed after the words: ‚eterni regis splendore lustrata' and it was perhaps for that reason that the revisor turned the imperial scepter and staff into two candles.»

95 Coche de la Ferté wies völlig zu Recht auf den aus dem 4. Jh. übernommenen jugendlichen Christustyp hin, vgl. l. c. 265 und 272, fig. 14.

[96] Siehe oben Anm. 92.
[97] Zur Wiederaufnahme des antiken Kaiser-Processus durch Friedrich II. vgl. J. Kollwitz l. c. 68.
[98] A. Alföldi l. c. 19 f., 52 ff., 71, 97 u. a.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. a Mädchenbüste. Sardonyx. Museo Vaticano. Vergrößert.
1. b Gipsabdruck nach 1 a. Vergrößert.
2. Friedrich II. Augustalis. Handel 1966. Vergrößert.
3. Weiblicher Kopf aus dem 4. Jahrh. v. Chr. Museo Vaticano. Verkleinert.
4. Weiblicher Kopf aus Kos. 4. Jahrh. v. Chr. Württ. Landesmuseum Stuttgart. Verkleinert.
5. Denar des C. Iulius Caesar. CRR 1016. Britisches Museum London. Gipsabdruck. Vergrößert.
6. Kameo. Museo Archeologico, Florenz. Vergrößert.
7. Faustina d. J. Aureus. Handel 1965. Vergrößert.
8. Augustus-Kopf aus Lanuvium. Marmor. Deutsches Archäologisches Institut Rom. Verkleinert.
9. Augustus-Kopf. Bronze. Museo Vaticano. Verkleinert.
10. Männerkopf. Onyx. Britisches Museum London. Gipsabdruck. Vergrößert.
11. Iustinian II. Tremissis aus italischer Münzstätte. Britisches Museum London. Vergrößert.
12. Iustinian II. Tremissis aus italischer Münzstätte. Britisches Museum London. Vergrößert.
13. Langobarden in Unteritalien. Tremissis nach Constantin IV. Britisches Museum London. Vergrößert.
14. Langobarden in Unteritalien. Tremissis nach Constantin IV. Britisches Museum London. Vergrößert.
15. Friedrich II. Augustalis. Münzkabinett des Württ. Landesmuseums Stuttgart. Vergrößert.
16. Friedrich II. Augustalis. Kunsthistorisches Museum Wien. Vergrößert.
17. Alexander d. Gr. Marmorkopf. Brooklyn-Museum. New York. Verkleinert.
18. Philosophenbüste vom Triumphtor in Capua. Nach Willemsen Taf. 59. Verkleinert.
19. Sphinx. Museo Reggio Calabria. Nach ZDVKw 1954, S. 45. Verkleinert.
20. Friedrich II. Kalksteinbüste. Museum Barletta. Nach MDAIR 1955, Taf. 31, 1. Verkleinert.
21. Falknerin. Sardonyx. Bargello Florenz. Nach JBM 1962, S. 57. Etwa natürliche Größe.
22. Arche Noah. Ausschnitt. Sardonyx. Britisches Museum London. Nach JBM 1962, S. 66. Vergrößert.
23. Friedrich II. Kalksteinbüste. Museum Barletta. Nach MDAIR 1955, Taf. 8. Verkleinert.
24. a Friedrich II. Augustalis. Handel 1966. Vergrößert.
24. b Friedrich II. Augustalis. Handel 1966. Vergrößert.
25. Stadtgöttin Capua vom Triumphtor in Capua. Museum Capua. Nach Willemsen. Taf. 46. Verkleinert.
26. Philosophenbüste vom Triumphtor in Capua. Museum Capua. Nach Venturi, Storia dell'Arte III Fig. 512. Verkleinert.
27. Josephslegende. Sardonyx. Eremitage Leningrad. Gipsabdruck. Verkleinert.
28. Berengar von Italien. Kristallsiegel. Nach JDVKw 1941, S. 67. Verkleinert.
29. Iustinian I. Follis. Britisches Museum London. Nach BMC Pl. XV, 2. Vergrößert.
30. Mädchenbüste. Sardonyx. Hessisches Landesmuseum Kassel. Nach JBM 1962, S. 43. Vergrößert.
31. a Krönungsszene. Sardonyx. Staatliche Münzsammlung München. Natürliche Größe.
31. b Gipsabdruck nach 31 a. Natürliche Größe.
32. Krönungsszene. Sardonyx. Louvre Paris. Natürliche Größe.

33. Christus in der Mandorla. S. Marcus Venedig. Nach Gazette des Beaux Arts 1960, p. 267. Verkleinert.
34. Victoriat. Nach CRR Pl. 13, 21 A. Vergrößert.
35. Victoriat. CRR 250. Münzkabinett des Württ. Landesmuseums Stuttgart. Vergrößert.
36. Denar. CRR 605. Nach CRR Pl. 19. Vergrößert.
37. Denar. CRR 624. Nach CRR Pl. 19. Vergrößert.
38. Constantin I. AV – Multiplum. Münzkabinett Wien. Nach M. R. Alföldi, Die constantinische Goldprägung 1963, Abb. 209. Vergrößert.
39. Constans I. Ae 3. Münzkabinett des Württ. Landesmuseums Stuttgart. Vergrößert.
40. Sog. Romulus-Sardonyx. Eremitage Leningrad. Nach J. Deér, Der Kaiserornat Friedrichs II. 1952, Taf. XXIV, 7. Verkleinert.
41. a Augustus. Denar. Nach BMC Taf. 6, 19. Vergrößert.
41. b Augustus. Denar. Nach BMC Taf. 6, 18. Vergrößert.
42. Constans I. Solidus. Münzkabinett des Württ. Landesmuseums Stuttgart. Vergrößert.
43. Ausschnitt aus dem Elfenbeindiptychon Iustinians I. 527. Louvre Paris. Nach J. Beckwith, The Art of Constantinople, p. 38. Verkleinert.
44. Relief vom Kindersarkophag aus Sarigüzel. Archäolog. Museum Istanbul. Nach Beckwith l. c., p. 21. Verkleinert.
45. Krönung Ottos II. Miniatur. Nach M. Avery, The Exultet Rolls of South Italy Pl. CXLV. Verkleinert.