Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 14 (1953)

Heft: 3-4

Artikel: Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts : ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance

Autor: Deér, Josef

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163961

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: 13.12.2025

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

Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts: ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance

Von JOSEF DEÉR

(TAFELN 44–53)

Dem Andenken von Leo Merz gewidmet

Unter den Objekten des Basler Münsterschatzes besitzt die «Goldene König-David-Figur»[1] (Tafel 44, *1*) für den Liebhaber der Glyptik einen besonderen Reiz. Die Halbfigur des Königs ist aus Gold getrieben, sein Gesicht hingegen wird von einer antiken Sardonyx-Kamee aus augusteischer Zeit mit fein modelliertem Medusakopf gebildet: eines der schönsten Beispiele für die Verwendung antiker Gemmen mit heidnisch-mythologischer Darstellung zur Schmückung einer Gestalt der christlichen Heilsgeschichte[2]. Der zu König David umgedeutete Medusakopf ist aber nicht die einzige Gemme des schönen Reliquienbehälters. Über dem Spruchband, das David in den Händen hält, und unter dem Goldfigürchen der Jungfrau mit dem Kinde ist an der durchbrochenen Vierpassgalerie des Sockels eine Gemme aus Sardonyx mit Löwenrelief befestigt, wohl als *leo de tribu Iuda, radix David* (Apocal. V, 5) gemeint[3] (Tafel 49, *28*). Auch diese Kamee ist wesentlich älter als das im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts entstandene Reliquiar. Jakob Burckhardt und Rudolf F. Burckhardt hielten die Gemme für antik, was in bezug auf ihre Ikonographie auch richtig ist, denn einen in der Fuss- und Schwanzstellung genau gleichen, ebenfalls nach links schreitenden Löwen sieht man auf einer römischen Onyx-Gemme des Museo Archeologico in Florenz[4], die wohl die Vertreterin eines weitverbreiteten Typus ist, auf den die Basler Kamee letzten Endes zurückgeht. Entschieden unantik ist dagegen sein Stil: die leichte statische Unsicherheit der Hinterbeine, die eigenartige Eingliederung des Vorderbeins, vor allem aber die krausige und zum Teil auch verpflanzlichte Mähne – um hier nur die augenfälligsten Merkmale kurz anzuführen –, sind uns von mittelalterlichen Löwendarstellungen sowohl in der Klein- wie auch in der Monumentalkunst her wohlbekannt. Aus welchem Kreis und aus welcher Zeit gelangte die typisch hochromanische, trotz aller Unbeholfenheit doch kräftig geschnittene, wenn auch nicht antikisierende, doch relativ realistische Löwengemme auf das hochgotische,

[1] Rudolf F. Burckhardt, Der Basler Münsterschatz (Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. II, 1933), Nr. 19, S. 165–168, Abb. 120–122.

[2] Die beste Analogie zu diesem Verfahren bietet das Herimankreuz im Diözesanmuseum zu Köln aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, bei dem ein römisches Frauenköpfchen aus Lapislazuli als Gesicht des Kruzifixus dient. Katalog der Ausstellung «Kunst des frühen Mittelalters», Bern 1949, Nr. 202, S. 83. Vgl. W. S. Heckscher, Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings; in: Journal of the Warburg Institute I (1937/38), S. 219, Nr. 2, und die unten, Anm. 4, 5, 13, angeführten Arbeiten von Hans Wentzel.

[3] Hoch 1,5 cm, breit etwa 2,2 cm. Aufnahme des Historischen Museums Basel. Für die Erlaubnis zur Neuaufnahme habe ich dem Direktor des Museums, Prof. Dr. Hans Reinhardt, verbindlichst zu danken. Herrn Nikolaus Dürr verdanke ich den Gipsabguss und bin ihm auch für die Beschaffung mehrerer Bildvorlagen dieser Arbeit verpflichtet.

[4] Inventario di gemme di seconda classe, Nr. 134.

vielleicht aus Wien stammende Basler Reliquiar? Auf diese Frage antworten, heisst, die Basler Kamee in ihrem ursprünglichen Zusammenhang neben Gemmen zu stellen, die aus derselben Kunstprovinz, Zeit und Werkstatt hervorgegangen sind.

I.

Hans Wentzel, der auf dem kunst- und kulturgeschichtlich so wichtigen, aber seit den bahnbrechenden Arbeiten von Ernest Babelon[5] vernachlässigten Gebiete des mittelalterlichen Steinschnittes so Bedeutendes und Verdienstliches leistete, war meines Wissens der erste, der aus den Beständen der Sammlung Carrand des Museo Nazionale Bargello in Florenz eine besonders hochwertige Onyx-Gemme veröffentlicht und eingehend besprochen hat[6]. Sie ist 3,2 cm hoch, von gleichmässig ovaler Form, geschnitten aus einem zweischichtigen Stein, aus dessen gelblichweissem Grund sich das dunkelbraune Relief des Bildes der Kamee erhebt (Tafel 45, *2*)[7].

Ein Mädchen steht vor uns, das sich im Profil nach rechts wendet und in seiner vorgestreckten, behandschuhten linken Hand einen angebundenen Vogel – wohl einen Falken – hält, während hinter seinem Rücken zu der herabhängenden Rechten ein kleiner Hund spielerisch hochspringt. Es ist bloss mit einer langen Tunika bekleidet, die an der Brust eingeschnitten und geknöpft ist, sich dem schlanken Oberkörper eng anschmiegt, während sie unterhalb des Gürtels in reicheren Falten herabfällt und unten die Füsse ganz verdeckt. Die Frisur besteht aus feingearbeitetem, glattem, in der Mitte gescheiteltem Haupthaar und aus beidseitig zu denkenden Zöpfen. Für die Physiognomie sind grosser Kopf, Ohr, volle Wangen, gerade noch etwas hervorspringende Nase mit breiten Flügeln, rundes und kräftiges Kinn mit deutlicher Abgrenzung vom starken Hals bezeichnend. Im ganzen eine vornehme Erscheinung, von herber, fast knabenhafter Anmut, zugleich aber auch von einer hieratischen Strenge in der Haltung und im Gesichtsausdruck. Die Qualität ist für eine mittelalterliche Gemme überraschend hoch: sogar die kleinsten Details wurden hier mit einer ausserordentlichen Sorgfalt und Feinheit bearbeitet, so dass die Kamee trotz der Kleinheit der Masse einen ausgeprägten und bestimmten Stilcharakter besitzt.

Hans Wentzel ist es auch gelungen, die unmittelbare Herkunft dieses einzigartigen Werkes der Kleinkunst eindeutig zu klären. Die Gemme schmückte ursprünglich das Handreliquiar des Schutzheiligen des lothringischen Benediktinerklosters Saint-Nicolas-du-Port, welches während der Französischen Revolution mit so vielen anderen Werken der kirchlichen Kunst zusammen auf gesetzliche Verordnung vernichtet wurde. Unmittelbar vor der Zerstörung – bei der die Gemme die gegenwärtigen Beschädigungen erlitt – hat aber ein französischer Liebhaber, Mory d'Elvange – bald darauf selbst guillotiniert –, das Reliquiar eingehend untersucht und nicht nur über seinen Beobachtungen und Abmessungen der Akademie von Nancy einen Bericht erstattet, sondern vom Objekt samt seinen Gemmen auch gute Zeichnungen verfertigt. Diese Zeichnungen sind uns durch eine Veröffentlichung[8] aus dem vorigen Jahrhundert erhalten geblieben, und auf einer von diesen ist auch die Gemme mit der Falknerin eindeutig zu erkennen. Auch die Masse, welche Mory d'Elvange angibt, stimmen mit denjenigen der Gemme von Florenz vollkommen überein.

Vom zerstörten Reliquiar wissen wir aber, dass es von jenem König René I d'Anjou von Sizilien und Herzog von Lothringen (1408–1480) im Jahre 1471 gestiftet wurde, der nicht nur

[5] La gravure en pierres fines (Paris 1894); Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (1897); Histoire de la gravure sur gemmes en France (1902). Weitere Literatur bei Hans Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft *8* (1941), 98, im folgenden als Wentzel I angeführt.

[6] Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammer-Gemmen, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen *64* (1943), 1–16, mit Abbildungen, im folgenden als Wentzel II angeführt.

[7] Aufnahme: Sopraintendenza alle Gallerie, Firenze, Nr. 28485. Für die Beschaffung des Bildes und des Gipsabgusses danke ich Prof. Dr. Ladislaus Pálinkás, Firenze, verbindlichst.

[8] M. Bretagne, Le reliquaire de Saint-Nicolas-du-Port, in: Mémoires de la Société d'Archéologie Lorraine et du Musée Historique Lorrain [3e série], Vol. 1 (1873), 350ff., Tafel 1.

ein grosser Kunstfreund im allgemeinen, sondern auch ein leidenschaftlicher Liebhaber von geschnittenen Steinen im besonderen war. Dafür spricht nicht nur das lothringische Reliquiar mit seinem reichen Gemmenschmuck, sondern auch das gleichfalls von ihm 1476 gestiftete Altarbild der Kathedrale von Aix-en-Provence – ein Werk des Nicolaus Froment –, auf dem nicht nur er und seine zweite Frau, sondern auch einige Prachtstücke seiner Gemmensammlung abgebildet sind[9]. So ist anzunehmen, dass die Gemmen des Armreliquiars – darunter auch diejenige mit der Falknerin – aus der Kunstkammer dieses Fürsten stammen, der, nach den oben erwähnten Abbildungen zu urteilen, nicht nur antike, sondern auch byzantinische und mittelalterlich-abendländische Gemmen verschiedenen Ursprungs sammelte.

Wentzel wollte – mit gutem Recht – aus dieser gesicherten unmittelbaren Provenienz nicht zugleich auch auf die künstlerische Herkunft der Gemme mit der Falknerin schliessen, sondern brachte diese mit einer Gruppe von technisch und stilistisch verwandten mittelalterlichen Kameen in Zusammenhang. Die einzelnen Stücke dieser Gruppe weisen vor allem den gemeinsamen Zug auf, dass sie alle Hell-Dunkel-Kameen byzantinischer Art[10] sind, bei denen, im Gegensatz zur antiken Kunstübung, die helle Schicht ausschliesslich für den Grund, die dunkle möglichst nur für das Relief verwendet wird. Diese Gemmen übersetzen aber ihre östlichen Vorbilder in eine frische, kecke, durchaus abendländische Kunstsprache, die Wentzel nach ihrem Stil als «frühgotisch» bezeichnet. Dieser Gruppe von hell-dunkeln Kameen gehören – neben der Falknerin von Florenz – noch die folgenden bedeutenderen Stücke an: der Simson mit dem Löwen im Kunsthistorischen Museum zu Wien[11] (Tafel 50, *31*), der Panther des Suermondt-Museums zu Aachen[12] (Tafel 49, *29*), die Blumenvasengemme auf dem ersten Kreuz aus dem Schatz der Petrikirche zu Fritzlar[13], eine Adlergemme in bernischem Privatbesitz[14] (Tafel 53, *52*), eine andere im Domschatze zu Hildesheim und zwei auf dem Prozessionskreuz aus Chiaravalle in Sta. Maria presso S. Celso in Mailand[15] sowie das schöne Bildnis eines thronenden Herrschers auf jener Gemme, die den Unterarm des Kreuzes Kaiser Karls IV. von Luxemburg (um 1360) im Domschatze zu Prag schmückt[16]. Schon in einer früheren Arbeit war es Wentzel[17] geglückt, die Person des Herrschers auf dem letztgenannten Stücke einwandfrei zu bestimmen. Das Gemmenbildnis stimmt mit demjenigen Friedrichs II. von Hohenstaufen auf einem seiner Siegel aus der Königszeit (zwischen 1215 und 1220 in Verwendung) in derart vielen Einzelheiten überein, dass

[9] E. Babelon, Histoire de la gravure sur gemmes en France (1902), S. 109ff., Abb. 42 und 43. Wentzel II, S. 11, Abb. 21 und 22.

[10] Wentzel II, S. 14. Vgl. Wentzel I, S. 62f., 76f., 83f.

[11] Aufnahme des Museums, Nr. 4504. Die Vorlage verdanke ich der liebenswürdigen Hilfe von Prof. Dr. Otto Demus, Präsident des österreichischen Bundesdenkmalamtes, und Dr. Erwin M. Auer, Kustos des Kunsthistorischen Museums, Wien. Vgl. Wentzel I, S. 78, Abb. 52, und II, S. 5, Abb. 9. E. von Sacken, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses *2* (1884), S. 36, Tafel 3, Abb. 4. J. Babelon, Histoire de la gravure sur gemmes en France (1902), S. 80.

[12] Aufnahme des Museums. Vgl. Wentzel I, S. 83 (mit der Erwägung östlicher Herkunft), Abb. 60, und Wentzel II S. 6, Abb. 14.

[13] Photo Marburg, Nr. 79931. Wentzel I, S. 63, Abb. 21, wo das Kreuz in das 12. Jahrhundert datiert wird. Wenn aber die Datierung von Emma Medding-Alp, Rheinische Goldschmiedekunst in ottonischer Zeit (Koblenz 1952), S. 21 und 36f., Abb. 43 und 44, in das frühe 11. Jahrhundert richtig ist, was mir wegen der Übereinstimmungen mit den technischen Eigenheiten der Krone der Essener Madonna und des Reichskreuzes sehr einleuchtet, so muss die Gemme auf diesem Kreuz schon aus rein zeitlichen Gründen aus der «frühgotischen» Gruppe ausscheiden. Sie ist wohl doch byzantinisch oder früh italo-byzantinisch.

[14] Aufnahme des Besitzers, Katalog der Ausstellung «Kunst des frühen Mittelalters» (Bern 1949), Nr. 378, S. 136.

[15] Für die aufgezählten vier Adlergemmen siehe Wentzel, Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jahrhunderts, in: Studier tillägnade Henrik Cornell (Stockholm 1950), S. 91, Abb. 24 (im folgenden Wentzel III), und derselbe, Der Augustalis Friedrichs II. und die abendländische Glyptik des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte *15* (1952), S. 183–187 (im folgenden Wentzel IV).

[16] Podlaha-Šittler, Der Domschatz in Prag (1903), S. 38 und 42.

[17] Wentzel I, S. 76ff., Abb. 48–50, und II, Abb. 23.

die Identität des Dargestellten über jeden Zweifel erhaben ist. Damit ist aber diese Prager Gemme auch datiert: sie muss ungefähr in der gleichen Zeit wie das vorbildliche Siegel, nämlich im zweiten oder spätestens im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, entstanden sein. Wentzel meint nun, dass damit auch die zeitliche Stellung der ganzen Gruppe von hell-dunkeln Kameen – darunter auch die Falknerin von Florenz – gesichert sei. Und da all die angeführten Steine aus deutschen Kirchenschätzen und Museen stammen, schliesst er sowohl aus Stil wie auch aus Provenienz zugleich auf die Existenz einer von byzantinischer Technik beeinflussten, doch in Deutschland tätigen Gemmenwerkstatt, die für Friedrich II., diesen grossen Gemmenfreund, gearbeitet habe. Aus seinem Besitz soll sowohl die Prager Siegelgemme zu den Luxemburgern wie auch die florentinische zu König René I gelangt sein, und «in diesen beiden Werken würde dann gegen eine italienische Gruppe eine stärker westeuropäische erkennbar sein; zu der Vereinigung von deutschem und byzantinischem Erbe treten vielleicht sogar Anregungen seitens der französischen Plastik – und der Kaiser hatte ja französische Werkleute zumindest für die Ausschmückung seiner Kastelle verwendet»[18].

Bei diesem Punkte angelangt, möchte ich verschiedene Einschränkungen und Änderungen sowohl in bezug auf die räumliche – transalpine – wie auch auf die zeitliche – ausschliesslich friderizianische – Zuweisung der angeführten Gemmengruppe vorschlagen. Zur Vorsicht mahnt hier Wentzel selbst, indem er betont, dass das einzige Stück innerhalb der vorausgesetzten westeuropäisch-frühgotischen Gruppe, welches annähernd datierbar ist – nämlich die Prager Gemme mit dem Bildnis Friedrichs II. –, mit den übrigen hell-dunkeln Kameen sich schwer vergleichen lässt, da diese «in Anlage und Einzelheiten weitgehend durch das vorbildliche Siegel bestimmt» ist[19]. Während aber dieses Siegel – wie Otto Homburger[20] nachwies – restlos in die oberrheinische Kunst in den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts sich einordnen lässt, kann dasselbe weder von der Gemme mit der Falknerin noch von den anderen hell-dunkeln Kameen behauptet werden. Parallelen zur transalpinen Kleinkunst dieser Zeit bieten sie nicht, und die Analogien aus der französischen Grossplastik sind «nicht nur ihrem Kostüm nach viel altertümlicher, sondern auch stilistisch»[21]. So scheint es nicht ganz aussichtslos zu sein, den Versuch zu unternehmen, bestimmte Stücke dieser Gemmengruppe Italien zuzuweisen, jenem Lande, wo der Stifter des Armreliquiars von Saint-Nicolas-du-Port, König René von Sizilien, mehrere Jahre zubrachte (in Neapel zwischen 1438 und 1442), bei dem also von dort aus nach Lothringen mitgebrachte Kameen mit gutem Rechte vorauszusetzen sind[22]. Ich gehe dabei von einer bisher unveröffentlichten, alle anderen an Qualität überragenden Kamee aus, der innerhalb der hochmittelalterlich-abendländischen hell-dunkeln Gemmen gerade eine Schlüsselstellung zukommt.

[18] Wentzel II, S. 15.

[19] Wentzel II, S. 14.

[20] Das Goldene Siegel Friedrichs II. an der Berner Handfeste, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde *1941*, S. 220–231, Tafeln 18–19.

[21] Wentzel II, S. 15, Anm. 1. Auch eine Einordnung in die Gruppe gesichert französischer Gemmen kommt für ihn nicht in Betracht.

[22] Interessanterweise war es Wentzel selbst, der früher auf die Möglichkeit eines süditalienisch-sizilischen Kristall- (Monolithgefässe aus Bergkristall, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte *8*, 1939, 281ff.) und Gemmenschnittes (Wentzel I, S. 62 und 86) hinwies, ohne aber konkrete Werke in diesen vorausgesetzten Kreis einzuordnen. Wie er richtig betont: Friedrich II. «war dort weder der einzige noch der erste Gemmenliebhaber; viele normannische Herzöge, Grafen und Edle siegelten in Sizilien, Capua usw. mit antiken Intaglien... Ausserdem scheint die Verwendung antiker Siegelintaglien, nicht wie damals im Norden, eine rein äusserliche Adaptation gewesen und geblieben.» Das in diesem Zusammenhang erwähnte Bleisiegel des Grafen Roger von Andria stammt aber nicht aus der Zeit um 1077 (dieses Datum bei A. Engel, Recherches sur la Numismatique et la sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie [1882], Nr. 40, S. 95, Tafel 2, *11*, ist nur ein Druckfehler, die Beschreibung ebendort richtig), sondern 1177. Über eine bedeutend spätere, vermutlich süditalienische Gruppe von Gemmen, zum Teil mit hebräischen Inschriften, siehe Wentzel II, S. 3ff., und Abb. 3, 5, 6, 7, 10, 13, 15–17. Vgl. auch J. Wirenius-Matzoulewitch, Quelques camées inédits du Musée de l'Erémitage, in: Arethusa V (1928), S. 100 bis 116, Tafeln 17–18. Den Hinweis auf die letztgenannte Arbeit verdanke ich Herrn Nikolaus Dürr.

II.

Aus der Privatsammlung A. J. P. ist mir unlängst eine Sardonyx-Gemme bekannt geworden, die aus der Sammlung Baron Rothschild (England) herstammt[23] und die geradezu als das Schwesterstück der florentinischen Falknerin-Kamee bezeichnet werden muss (Tafel 48, *17*). Sie ist 5,2 cm hoch und 3,7 cm breit, also bedeutend grösser als die von Florenz, aber vom gleichen ovalen Schnitt und von derselben dunkelbraunen Relieffarbe[24]. Die Qualität der Arbeit steht auf einem noch höheren Niveau als die der Falknerin – im ganzen die schönste und interessanteste aller Gemmen, die aus dem Hochmittelalter auf uns gekommen sind.

Ein nach links gewandter Jüngling ringt mit einem anspringenden Löwen, während er in seinem Rücken einen zweiten Gegner, ein geflügeltes Unwesen mit langem Schwanze, bereits unter seine Füsse gebracht und damit überwunden hat. Trotz der Grundverschiedenheit des Themas ist die Komposition derjenigen der Kamee von Florenz nahe verwandt. In beiden Fällen ist die in die Mitte des Bildfeldes gestellte und in Profilansicht gezeigte menschliche Hauptfigur mit einem Tier – hier Löwe, dort Falke – beschäftigt, und beidemal spielt sich hinter ihren Rücken eine Nebenszene mit anderen Tieren ab. Gemeinsam ist aber auch der Stil: die Kopfform, die Abgrenzungslinie in Haar- und Fleischpartien am Gesicht, die Modellierung der Schulter, des Halses, der Hände, aber auch die des Gefieders der Flügel, vor allem aber die ungewöhnliche statische Sicherheit der Figuren, die sogar bei bedeutend späteren Gemmen in einem solchen Grade nicht erreicht wird. Die Übereinstimmung in den Einzelheiten und die Ähnlichkeit im ganzen sind derart weitgehend, dass man wohl auf den gleichen Stilkreis, auf die gleiche Schule, wenn auch nicht auf dieselbe Meisterhand schliessen darf.

Wenn wir uns nun dem Gegenstand dieser Kamee näher zuwenden, so müssen wir im Gegensatz zur Florentiner Gemme eine starke Beeinflussung durch die Antike feststellen. Das Vorbild war eine konkrete und – wie wir bald sehen werden – auch genau bestimmbare Darstellung des Herkules in heroischer Nacktheit, im Kampfe mit dem Löwen von Nemea. Das Vorbild, wie es war, genügte aber dem mittelalterlichen Künstler nicht, sondern er ersetzte ein Detail seiner Vorlage mit einem vollkommen unantiken, ganz mittelalterlich geprägten Unwesen, das er dazu noch durch Herkules auch mit den Füssen treten liess. Und da sich dieses Unwesen auf Grund zahlreicher Parallelen aus der mittelalterlichen romanischen Kunst[25] einwandfrei als ein Drache bestimmen lässt, muss dem Betrachter der eigentümlichen Szene als Erklärung das Psalmwort sich aufdrängen: «super aspidem et basiliscum ambulabis et *conculcabis leonem et draconem.*» Die antike Herkules-Darstellung wurde also hier im Sinne des Psalms 90, 13 entsprechend umgedeutet und damit auch verchristlicht. Wer die traditionelle wörtliche und bildliche Verwendung eben dieses Psalmwortes seit der christlichen Spätantike kennt, kann darüber nicht im Zweifel bleiben, dass diese Art der Psalterillustration auch in unserem Falle nur eine monarchisch-triumphale Bedeutung haben kann[26].

Eine solche Verchristlichung allgemeiner antiker Themen passt aber nicht recht zum bewusst und betont profanen Kreise Friedrichs II.[27], mit dessen Geiste die Darstellung der mit ihren Tieren spielenden Falknerin an und für sich noch vereinbar gewesen wäre. Den Steinbüchern seines Jahrhunderts war eben dieser Bildtypus auf Gemmen wohl bekannt: sowohl Albertus

[23] Mitteilung des Besitzers, dem ich ausser für die Überlassung seiner hochwertigen Kunstobjekte zur Erstveröffentlichung auch für zahlreiche Anregungen und Hinweise zu tiefem Dank verpflichtet bin.

[24] Farben: Weiss, Relief: Hell-, Mittel- bis Dunkelbraun.

[25] Siehe die Beispiele bei R. Bernheimer, Romanische Tierplastik (1931), und H. Köhn, Romanische Drachenornamentik (1930).

[26] Zu diesem Bildtypus: A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin (1936), S. 44ff., 128f., 237ff., und J. Deér, Ein Doppelbildnis Karls des Grossen, in: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Mainz, *II* (1953), 103–156.

[27] E. Kantorowicz, Kaiser Friedrich II. (1929), S. 481ff.

Magnus wie auch Volmar sprechen von ihm und versichern ihre Leser, dass Herkules mit dem nemäischen Löwen seinem Besitzer Sieg verleihe[28]. Hier war also keine Drachenzutat und keine Psalterassoziation mehr nötig, man übernahm einfach und direkt den symbolischen Sinn der Antike. In die gleiche negative Richtung weist auch das Bedenken, dass der niedergetretene Drache – wie wir es noch ausführlicher werden zeigen können – von ausgesprochen islamischem Typus ist. Mag Friedrich II. dem islamischen Element in seinem politischen System und in seiner monarchischen Repräsentation einen noch so grossen Platz eingeräumt haben, so spielt in seiner offiziellen Kunst etwa nach 1230 das Islamische – nach übereinstimmender Ansicht der massgebenden Forscher – sozusagen gar keine Rolle mehr[29]. Die Augustales ebenso wie die Skulpturen von Capua und Castel del Monte – also alles, was uns über den Geschmack seiner reifen Jahre Aufschluss erteilen kann – stehen im Zeichen einer ausschliesslichen Zuwendung zur Antike. Aber vielleicht noch schwerer als Vorliebe für bestimmte Vorbilder wog bei ihm auch bei der Wahl künstlerischer Themen der Gesichtspunkt des empirischen Beobachters der Natur, besonders der Tierwelt. Mit dem Grundsatz seines Falkenbuches, nur das zu schildern, was «unsere Erfahrung gelehrt hat oder die anderer», wäre die Darstellung von Fabeltieren, wie etwa des Drachen auf der Herkules-Gemme, kaum zu vereinbaren gewesen. Selbst die Autorität eines Plinius konnte Friedrich vom Zweifel an der Existenz der Phönixe nicht befreien: «Wir aber können das nicht glauben[30].» Auch den Miniaturen des Falkenbuches in der vatikanischen Handschrift – aus der Zeit Manfreds[31] –, die in stilistischer Hinsicht von islamischen Einflüssen nicht frei sind, ist kein einziges Beispiel für Kampfszenen mit Fabelwesen nach sassanidischer Art oder für die christlich symbolische Deutung von Monstren – wie etwa noch im Liber Floridus des Lambertus um 1120 und in den anderen, vorwiegend noch von der Apokalypse her bestimmten Enzyklopädien des 12. Jahrhunderts – zu entnehmen. Was Friedrich II. und seinen Kreis im Islam anzog, war nicht das Phantastische, sondern das Realistische[32].

So scheint allein schon die ikonographische Analyse dafür zu sprechen, dass die Entstehung der Herkules-Gemme nicht in der Zeit Friedrichs II., sondern in einem anderen Kunstkreis zu suchen ist, in dem einerseits antike Vorbilder schon stark wirksam waren und demgemäss auch die Darstellung des nackten menschlichen Körpers sich einbürgern konnte, aber andererseits unter parallelen islamischen Anregungen auch Kampfszenen zwischen Mensch und Tier, zwischen Menschen und Unwesen noch immer beliebt waren und dazu noch ganz im christlichen Geiste interpretiert wurden.

Diese Kriterien – zugleich auch die Hauptmerkmale der Ikonographie der Herkules-Gemme – sind nun in der gesamten mittelalterlichen Kunst des Westens nur an einem Orte und nur während einer relativ kurzen Zeitspanne gemeinsam vorhanden, und zwar in jener «art savant et prospère, l'art à la fois byzantin, musulman et antique, qui s'était formé dans la Conca d'Oro»[33], das heisst

[28] Carl Meyer, Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte (Basel 1884), S. 59.

[29] E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale (1903), S. 751, und G. Dehio, Die Kunst Unteritaliens in der Zeit Kaiser Friedrichs II., in: Kunsthistorische Aufsätze *1914*, S. 107.

[30] Über das Falkenbuch: C. H. Haskins, Studies of Mediaeval Science (1927) Kapitel 14: The De arte venandi cum avibus of Frederic II., S. 299ff.; Kantorowicz, a. a. O., 322ff. W. F. Volbach, Le miniature del Codice Vatic. Pal. Lat. De arte venandi cum avibus, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia XV (*1939*), 145–170. Den Text hat zuletzt C. A. Willemsen herusgegeben: Friderici Romanorum imperatoris secundi De arte venandi cum avibus (Leipzig 1942), I–II (leider ohne Anmerkungen und Indices). Eine Auswahl von Mitteilungen aus der Pariser Handschrift (Bibl. Nat. Ms. Franc. 12.400) vom Beginn des 14. Jahrhunderts gibt derselbe: Bilder aus dem Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. (Inselverlag, Leipzig 1943).

[31] Volbach, a.a.O., S. 152f., hält die Miniaturen der vatikanischen Handschrift nicht für Kopien nach dem verschollenen Original, sondern für Neuschöpfungen.

[32] Dass das bei den Arabern byzantinisches Erbe ist, zeigt jetzt Kurt Weitzmann, The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations, in: Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld (1952), S. 244–266. Über das Verhältnis Friedrichs zum Islam vgl. Francesco Gabrieli, Federico II. e la cultura musulmana, in: Rivista storica Italiana *26* (1952), S. 635–642.

[33] Bertaux, a.a.O., S. 506f.

an dem glänzenden sizilianischen Hofe Rogers II. (1112–1154) und dessen Nachfolger in Palermo, von wo aus sie erst nach dem süditalienischen Festland – vor allem nach Kampanien – ausstrahlte, um dort, ihrer Tendenz entsprechend, neue antike Anregungen in sich aufzunehmen[34].

Im Gegensatz zu den byzantinischen Mosaiken in Cefalù, Palermo und Monreale[35] und den rein islamischen Deckenmalereien der Cappella Palatina in Palermo[36], ist die gleichzeitige romanische Skulptur Siziliens und Kampaniens am entscheidendsten von der Inspiration der Antike beeinflusst, und zwar in einem solchen Grade, wie sonst keine der italienischen Bildhauerschulen des 12. Jahrhunderts. Die Nachahmung der Antike setzt dort mit den beiden ersten Porphyrsarkophagen – jetzt zusammen mit den späteren im Dome zu Palermo – schon 1145 ein und findet – um nur die Hauptdenkmäler zu nennen – im wunderbaren Osterkandelaber und in der Kanzel der Cappella Palatina, in den Stützfiguren des Sarkophags Rogers II. im Dome zu Palermo, in den beiden Ambonen der Kathedrale von Salerno sowie in dem reichen Kapitellschmuck des Kreuzganges von Monreale ihre geradlinige, zunehmend antikisierende Fortsetzung. Alle diese Denkmäler haben, trotz ihrer hohen Qualität und ihrer grossen Bedeutung für die Erkenntnis der Protorenaissance des 12. Jahrhunderts, noch bei weitem nicht jenen Platz im Gesamtbild der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst erhalten, der ihnen in der Tat gebührt. Selbst in der Spezialforschung begegnet man oft aprioristisch-stildogmatischen Spätdatierungen[37], durch welche die einzelnen Denkmäler ganz im Schatten anderer Schulen, vor allem aber jener friderizianischen Skulptur, gestellt worden sind, die man aus übertriebenem Heroenkult als eine voraussetzungslos dastehende individuelle Schöpfung des grossen Staufers zu betrachten pflegt[38]. Dabei

[34] Auch in der Kenntnis der anregenden Arbeiten von C. D. Sheppard Jr. (Iconographie of the Cloister of Monreale, in: The Art Bulletin *21* [1949], S. 159–169; Monreale and Chartres, in: Gazette des Beaux Arts *1949*, 401–414, und Romanesque Sculpture in Campania, in: The Art Bulletin *32* [1950], 319–326) sehe ich keinen Anlass, von der zuerst von Emile Bertaux mit grosser Geistesschärfe vertretenen (L'art dans l'Italie méridionale, S. 502 ff., und: La sculpture en Italie de 1070 à 1260, in: A. Michel, Histoire de l'art *I, 2* [1905]), auch von P. Toesca (Storia dell'arte italiana [1927], *1* 857 [1927]) im wesentlichen angenommen und dann von W. F. Volbach (Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen *53* (1932), 183–197; Scultura medievale della Campania, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia *12*, [1936] 81–104; Oriental Influences in Animal Sculpture of Campania, in: The Art Bulletin *24* (1942), S. 172–180) in die Einzelheiten hinein erhärteten Ansicht von der Priorität Siziliens gegenüber Kampanien in der Entfaltung einer antikisierenden Plastik während der Normannenzeit abzukehren. Die Richtigkeit der vorherrschenden Ansicht (Bertaux, Toesca, Volbach) wird sich noch klarer herausstellen, wenn die Anfänge der insularen Skulptur (etwa nach 1140) bearbeitet werden. Dass Kampanien wegen seines Reichtums an antiken Resten der auf der Insel entstandenen neuen Richtung dann starke Anregungen gab, hat mit der Frage der historischen Priorität nichts zu tun. Auch in der Annahme eines Einflusses von Chartres auf Monreale kann ich Sheppard leider nicht folgen. Vgl. dazu Stefano Bottari, Monumenti Svevi di Sicilia (Palermo 1950), S. 13.

[35] Otto Demus, The Mosaics of Norman Sicily (London 1950), und Ernst Kitzinger, The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo, in: The Art Bulletin *21* (1949), S. 269–292, mit Anführung der älteren Literatur.

[36] Ugo Monneret de Villard, Le Pitture Musulmane al Soffitto della Cappella Palatina in Palermo (Rom 1950).

[37] Nur einige Beispiele: Die Datierung des Sarkophags, in dem heute Friedrich II. ruht, statt Rogers II., in Manfreds Zeiten, zuletzt durch St. Bottari, a.a.O., S. 49 ff., und in Commentari *2* (1951), S. 162–168; der Trägerfiguren des Sarkophags Rogers II. statt in die Zeit gleich nach seinem Tode (1154), auf das Ende des 12., ja gerade auf den Beginn des 13. Jahrhunderts durch H. M. Schwarz (Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte *6* (1942–1944), S. 80, Anm. 200 ([erschienen 1946], und: Sizilien. Kunst, Kultur, Landschaft [Schroll, Wien 1945], S. 23); die der Thronlehnen der Kathedrale von Monreale, statt in die Gründungs- und Bauzeit, gleichfalls in das 13. Jahrhundert durch W. Biehl, Toskanische Plastik (1926), und schliesslich die Zuweisung aller antikisierenden Kapitelle des Kreuzganges von Monreale in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts durch L. Biagi (La scultura romanica nel chiostro di Monreale, in: L'arte, Dezember 1931) und M. Accascina (siehe Demus, a.a.O., S. 154, N. 94). Hinter diesen Ansichten steht meistens der zäh weiterlebende Glaube an ein glänzendes Hofleben in Palermo unter Friedrich II., der aber – wie dies Kantorowicz, a.a.O., S. 295, überzeugend nachwies – nach 1212 praktisch nie in der Hauptstadt der Normannenkönige residierte.

[38] So zum Beispiel Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte *3* (1939), 269. Er kennt vor Friedrich als vor dem «einzigen Erreger» nur eine provinzielle byzantinische Kunst in Süditalien, die erst durch Naturbeobachtung und Kopie auf kaiserlichen Befehl antikisiert wird. Ebenso zuletzt auch W. Krönig über «Staufische Baukunst in Unteritalien» (Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Vorträge der ersten

vergisst man gerne, dass er der Enkel nicht nur Friedrichs I., sondern auch Rogers II. war, wie es ihm Petrus von Ebulo schon bei der Geburt prophezeite: *ex hinc Rogerius, hinc Fredericus eris*[39]. In seinen wesentlichsten Charakterzügen, noch mehr in seiner politischen Gestion und in seinen kulturellen Bestrebungen[40] steht er dem normannischen sogar näher als dem staufischen Ahnen.

Die Skulptur der Normannenzeit weist zuerst eine in der Kunst der Zeit beispiellos dastehende Vorliebe für die Abbildung des halb- oder ganz nackten menschlichen Körpers, und zwar mit einer echt renaissancehaften Unbekümmertheit auf[41]. Halbnackte Figuren bilden den oberen Abschluss des Osterkandelabers der Cappella Palatina[42], halbnackt sind die Stützfiguren des kleinen Ambos von Salerno[43] (Tafel 48, *18*), beinahe nackte krönen im fröhlichen Reigen den Kandelaber ebendort[44], nackte Männer bändigen die Drachen, und ebensolche Weibchen sitzen auf den Ranken des Hauptportals der Kathedrale[45] und auf den Kapitellen des Kreuzganges von Monreale. Der Stil aller dieser Bildwerke ist stark antikisierend, ihre Thematik zum Teil der Antike, zum Teil aber den gleichzeitigen islamischen Kunstwerken Palermos entlehnt. Vorbilder beider Art erklären die Beliebtheit von Kampf und Jagdszenen: Ein bärtiger nackter Mann ringt am hinteren Fuss des Kandelabers der Hofkapelle mit zwei Löwen[46] (Tafel 50, *33*), mit entblösstem Unterkörper und mit Schwert in der Hand läuft dort ein anderer den wilden Tieren nach[47], der kleine Löwe auf der östlichen Lehne des Königsthrones von Monreale hat eben einen Drachen erledigt[48] (Tafel 48, *21*), der andere auf der westlichen hat mit einer Schlange zu tun – Themen, die *mutatis mutandis* zum Teil auch auf den islamischen Deckenmalereien der Cappella Palatina wiederzufinden sind[49]. Es ist wohl die gleiche Welt von nackten Menschenkörpern und dramatischen Tierkämpfen – auch mit Fabelwesen –, aus der auch unser mittelalterlicher Herkules mit seinem Löwen und Drachen herstammt. Aber ebenso wie auf der Kamee wird auch in dieser normannenzeitlichen Gross- und Kleinplastik das antik Nackte ebenso wie das islamisch Tierkämpferische in das durchsichtige Gewand christlicher Symbolik gekleidet, wie dies bei einer Skulptur, die vornehmlich noch Kirchenmobiliar zu schmücken hat, kaum anders zu erwarten ist. Aber der Gegensatz des Diesseitsfreudigen zum offiziell Frommen, des faktisch Toleranten zum propagandistisch Glaubensschützenden ist von dieser Hofkunst ebenso deutlich abzulesen wie von den Persönlichkeiten der Monarchen, die diese Werke ins Leben gerufen haben. Man muss bei der Betrachtung dieser Bildwerke daran denken, dass sie alle von Fürsten gestiftet worden sind, die zwar prächtige Kirchen und Klöster bauen liessen, zugleich aber auch einen Hofstaat mit Eunuchen und mit einem regelrechten Harem[50] führten und in Lustschlössern «weiss wie Tauben, voll mit Dienern und jungen Mädchen» (Ibn Dschobair) hausten.

deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl *1948*, 28): «Mit Friedrich II. und durch ihn entsteht sie. In der Person des Kaisers liegt der Schlüssel zum Verständnis dieser Kunst, die sich in kaum drei Jahrzehnten zusammendrängt.»

39 Liber ad honorem Augusti v. 1378, ed G. B. Siragusa, Fonti per la storia d'Italia *1906*, 95.

40 Diese Verbundenheit Friedrichs mit der normannischen Tradition betont auch Kantorowicz, a.a.O., S. 313.

41 Selbst die gleichzeitige Skulptur von Pisa geht in dieser Hinsicht nie so weit wie die sizilische.

42 Anderson, 29.063.

43 Anderson, 26.632.

44 Anderson, 26.635

45 Alinari, 19.635a.

46 Aufnahme: Emma Deér.

47 Anderson, 29.065.

48 Aufnahme der Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Harvard University.

49 So der Löwe mit der Schlange ringend in vielen Varianten: Monneret de Villard, a.a.O., Abb. 152–155. Dem Löwen auf der westlichen Thronlehne steht die thematisch gleiche Figur am Hauptportal der Kathedrale von Bitetto in Apulien derart nahe, dass man dabei an eine grossplastische Nachahmung desselben denken möchte (der Löwe von Bitetto ist abgebildet bei C. A. Willemsen, Apulien, Land der Normannen, Land der Staufer [1944], Abb. 228). Die Stadt Bitetto hat übrigens Wilhelm II. Monreale geschenkt. Siehe L. T. White, Latin Monasticism in Norman Sicily (Cambridge, Mass., 1938), S. 137 und 145.

50 Siehe die Quellenstellen in meinem Kaiserornat Friedrichs II. (Diss. Bernenses II, 2) (1952), S. 74, Anm. 109.

Man griff also in diesem Kreise gerne zur Antike zurück, aber aus den mit dem dionysischen Efeublatt geschmückten Tragringen antiker Porphyrwannen wurde an den Sarkophagen Heinrichs VI. und Wilhelms I. eine göttliche Hand mit *corona vitae*[51] gebildet, Okeanos ist auf dem kleineren Ambo von Salerno zum Teufel[52], der kauernd kämpfende Herkules[53] auf dem Kandelaber der Hofkapelle (Tafel 50, *33*) zum Simson geworden. Wir sehen also: der Herkules der Gemme, der durch Anbringung des Drachen zur Psalterillustration wird, fügt sich anstandslos in diese Reihe antikisierend modellierter, aber noch christlich-mittelalterlich gerechtfertigter Geschöpfe der sizilianischen Hofkunst ein.

Die thematische Verwandtschaft und das gleiche Verfahren bei der Verwendung antiker ikonographischer Elemente würde jedoch für eine Zuweisung der Falknerin- und der Herkules-Kameen in den sizilisch-normannischen Kreis allein noch kaum ausreichen, wenn diese Bestimmung nicht zugleich auch mit einer überzeugenden Übereinstimmung des Stils unterbaut werden könnte. Die allerfeinste Ausführung der beiden von uns für Sizilien bzw. Süditalien beanspruchten Gemmen, bei denen die kleinsten Details des Körpers, des Antlitzes, des Haares, der Gewandung usw. eine in der mittelalterlichen Glyptik alleinstehend sorgfältige Behandlung erfahren haben, ermöglicht in diesem Falle einen eingehenden Vergleich mit den oben angeführten Werken der Grossplastik. Wir gehen dabei zuerst von der Falknerin, dann vom Herkules aus.

III.

Die beiden Jünglinge, die das marmorne Lesepult an der Ostseite des grösseren, des Evangelien-Ambos der Kathedrale von Salerno als Stützfiguren emporhalten[54] (Tafel 48, *18*), sind in stilistischer Hinsicht die allernächsten Verwandten der Falknerin von Florenz. Organische Modellierung des etwas untersetzten Körpers, runde und mittelhohe Stirn, betonte Augenbrauen und Augenlider, grosse Augenkugeln, aber ohne Pupillen, sehr breite Nasenflügel, grosse und frei gelassene Ohren, volle und beinahe aufgedunsen wirkende Wangen und fleischige Lippen sind die Hauptmerkmale der Physiognomie dieser Jünglinge, Merkmale, die Punkt für Punkt auch auf der Gemme von Florenz wiederzufinden sind. Und diese eigenartige Physiognomie kennzeichnet die ganze sizilische Grossplastik und geht schliesslich auf antike Vorbilder aus dem Kreise der römischen Porphyrskulptur zurück. Um sich dieser Kontinuität zu vergewissern, vergleiche man die Falknerin auch mit dem schönen, klassizisierenden Frauenkopf zwischen den Klauen des südöstlichen Trägerlöwen des Friedrichsarkophags aus der Zeit unmittelbar vor 1145 (Tafel 49, *23*), der das beste Beispiel für die Vorstufe des Stils der Skulpturen des grossen Ambos von Salerno (um 1170) bietet.

Ebenso bezeichnend und stilistisch richtungweisend ist aber auch die Übereinstimmung im Faltenwurf der Gewänder. Für die Skulpturen von Salerno, aber auch für diejenigen Siziliens charakteristischen, aus feinen Bändern gebildeten, in sich zurückkehrenden Rundfalten, welche ovale oder kreisförmige glatte Kalotten einschliessen und unterhalb dieser dann in eckige Falten übergehen, sind auf der Hauptfigur der Gemme von Florenz mit unwesentlichen Vereinfachungen deutlich zu erkennen. Man vergleiche zum Beispiel die Brustpartie des Jünglings nach links (Tafel 45, *3*) oder seine Beinpartie nach rechts (Tafel 45, *4*) mit dem Gewand der Falknerin unterhalb

[51] Darüber ausführlich in meinem Buche über die sizilischen Porphyrsarkophage in den Studies der Dumbarton Oaks Research Library and Collection der Harvard University, 1954.

[52] Volbach, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen *53* (1932), 194ff. Zu den dort für diese Deutung angeführten Analogien (Abb. 11–14) kommt noch die Miniatur auf Fol. 54 des Berner Kodex des Petrus von Ebulo (ed. Siragusa, Tafel 53), deren bärtiger Männerkopf den gleichen Reliefs auf kampanischen Kanzeln sehr nahesteht.

[53] Vgl. die gleiche Haltung des Heros auf griechischen Münzen aus Tarent: Sylloge Nummorum Graecorum, Bd. 4 (1940), Tafel 7, *354*, *357*, *367* usw.

[54] Photo Marburg.

des Gürtels, wobei die in beiden Fällen nachweisbare Betonung gewisser Körperteile wohl als verbindendes Stilmerkmal gewertet werden muss. Den gleichen Faltenwurf findet man aber unter anderem auch an den Tänzerinnen und Musikantinnen auf dem Nodus des wunderbaren, leider stark verwitterten und wegen des herabfallenden Wassers schwer photographierbaren Brunnens im Kreuzgange von Monreale[55] (Tafel 46, *6–7*), bei denen sogar die gleiche Betonung des Bauches durch runde Kalotten wie bei der Falknerin vorkommt. Wenn wir nun nach den Vorbildern der letztgenannten plastischen Darstellungen fragen, so müssen wir diese wohl in den Tänzerinnen und Musikantinnen der islamischen Deckenmalereien der Cappella Palatina erkennen[56] (Tafel 46, *9*), von denen nicht nur die einzelnen bezeichnenden Gebärden – wie zum Beispiel das Heranpressen der einen Hand an die Taille – und die Kleidung, sondern auch der oben analysierte Faltenwurf mit der erotischen Betonung einzelner Körperteile entlehnt worden sind. Und da die Tänzerinnen an der Decke der Cappella Palatina auf die ikonographische Tradition und auf den Stil gleicher Darstellungen in den Wandmalereien von Samarra zurückgehen[57] (Tafel 46, *8*), so müssen wir im wesentlich gleichen Faltenwurf der Falknerin der Gemme von Florenz eine tief in der persisch-islamischen Kunstüberlieferung wurzelnde und eben für Sizilien typische Eigenheit erkennen, welche allein diejenigen Werke kennzeichnet, die noch in der Normannenzeit – und nicht später – entstanden sind. Und weiter ist der Gewandung der Falknerin und der der Jünglinge von Salerno der reichgefaltete, unten sich glockenförmig ausbreitende Abschluss des Kleides gemeinsam, der schliesslich wiederum an das gleiche Detail der genannten islamischen gemalten Vorbilder (Tafel 46, *9*) mahnt und ausser den Skulpturen von Salerno auch auf den Kapitellen von Monreale des öftern (vgl. zum Beispiel Tafel 51, *34, 37*) wiederkehrt. An den Spätwerken der sizilisch-kampanischen Schule dagegen, vor allem auf dem Ambo von Sessa Aurunca, befindet sich sowohl die ursprüngliche, den Skulpturen von Salerno eigene Physiognomie wie auch dieser Faltenwurf schon in einer expressionistischen Auflösung[58]. Und die Denkmäler des friderizianischen und manfredinischen Klassizismus zeigen uns trotz der Gemeinsamkeit der Anlehnung an die Antike nicht nur einen vom sizilischen grundverschiedenen Stil, sondern zum Teil auch eine viel niedrigere künstlerische Qualität[59]. Man kann sich kaum einen grösseren Unterschied vorstellen als denjenigen zwischen der Falknerin und den Frauenbüsten und -masken aus Capua, Ravello, Scala, Castel del Monte, Lagopesole usw. Die Falknerin findet also nur in Italien[60] und unter den Werken der südlichen Grossplastik der 70er Jahre des 12. Jahrhunderts ihre wahren Analogien.

Mit dem Nachweis des Stils und der Vorbilder ist aber auch die Ikonographie dieser Gemme bereits erklärt. Es ist eines von zahlreichen Genrebildern aus dem höfischen Leben, die in Palermo wegen der Nähe des Islams und wegen des bewussten Kunstimports Rogers II. aus dem fatimidi-

55 Aufnahme: Emma Deér. Vgl. auch die Abbildung bei F. di Pietro, I musaici siciliani dell'eta normanna (Palermo 1946), Tafel 28, Fig. 66.

56 Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma, F 2987. Vgl. Monneret de Villard, a.a.O., Fig. 219, 220 und 207.

57 R. Ettinghausen, Painting in the Fatimid Period, in: Ars Islamica *9* (1942), S. 114 f., mit dem Vergleich der Tänzerinnen von Samarra und Palermo auf den Figuren 1 und 2. Wie stark dieser persisch-islamische Tänzerintypus auf die romanische Kunst Unteritaliens auch ausserhalb von Palermo einwirkte und gleichfalls auch die Skulptur beeinflusste, zeigen uns die Figuren am Hauptportal von Trani (Willemsen, Apulien, Abb. 118).

58 Nach Toesca (a.a.O., I, S. 856) sind es «sculture... che rilevano il turbamento profondo del senso plastico». Vgl. die lehrreiche Gegenüberstellung der zentralen Gruppe von Salerno und Sessa Aurunca bei Volbach, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen *53* (1932), S. 191, Abb. 7–8.

59 Siehe die desillusionierenden Aufnahmen der Statuen von Capua in ihrem Zustand vor der klassizistischen Restaurierung bei O. Morisani, Considerazioni sulle sculture della Porta di Capua, in: Bollettino di Storia dell'arte *2* (1952), Nr. 1, S. 1–20. Edizione Ippocratica, Salerno.

60 Vgl. die grundverschiedene Gesichtsphysiognomie transalpiner Gemmen, zum Beispiel der schönen Onyx-Kamee auf dem aus Trier nach Prag gelangten Kreuzreliquiar von 1266, wohl eine rheinische Arbeit, die schon mit Recht als gotisch bezeichnet werden kann, siehe: H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein, in: Form und Inhalt (Festschrift für Otto Schmitt, Stuttgart 1951), S. 153, Abb. 8.

schen Nordafrika[61] viel früher als sonst im übrigen Westen eine eigene romanische Stilprägung erhalten haben. Auch die Falkenjagd ist wohl keine friderizianische Erfindung, sondern geht wie so vieles beim Staufer auf das Beispiel Rogers II. zurück. Wie die *Constitutiones Regni Siciliae* (1231) ohne die Assisen von Ariano (1140) kaum denkbar sind[62], wie die wissenschaftlichen Kompendien seiner Zeit sich den normannischen Ansätzen anschliessen[63], so hat auch das *De arte venandi cum avibus* sein Vorbild im Traktat Wilhelms des Falkners, *qui fuit nutritus in curia regis Rogerii, qui postea multum moratus fuit cum filio suo* (das heisst bei Wilhelm I., 1154–1166), und der nach dem einstimmigen Urteil der Nachwelt über die Natur der Falken *plus scivit, quam aliquis homo*. Selbst für Friedrich galt dieser Mann als höchste Autorität. Die Nester der schwarzen Falken fand er zum Beispiel *sequens dicta Guillelmi, regis Rogerii falconarii* auf. Auch einer der Schüler dieses Wilhelm, namens Martinus, *composuit libellum de arte ista*[64]. Die Falkenjagd wurde also schon am Hofe der Hautevilles als Kunst und als Wissenschaft gepflegt. Dieser Tatsache entspricht auch ihre Stellung in der höfischen Kunst der Normannenzeit. Nicht nur im Themenkreis der Deckenmalereien kommt die im islamischen Bereich allgemein verbreitete und dann in die Kunst des Westens übernommene Darstellung des auf die Falkenjagd ausziehenden Fürsten wiederholt vor[65], sondern wir müssen auf Grund der in der Sala dei Armigeri der Torre Pisana des Königschlosses zu Palermo erhaltenen Bruchstücke – sie stammen wahrscheinlich noch aus der Zeit Rogers II. – auch auf überlebensgrosse Mosaikdarstellungen gleicher Art schliessen[66]. Auf dem sizilischen seidenen Mantel im Domschatze zu Bamberg[67] finden wir die Motive der königlichen Falkenjagd mit denen des Triumphes über Feinde vereinigt, und auch die bemalten Elfenbeinkästchen, die – von ihrem strittigen Ursprung abgesehen – in dem normannenzeitlichen Sizilien allerdings weit verbreitet waren, bieten uns zahlreiche Beispiele für dieselbe Thematik[68].

Schon die Kunst der Sassaniden war bestrebt, den Jagdszenen im Mittelpunkte mit dem Grosskönig eine möglichst grosse Bewegtheit zu verleihen, wobei die gleichzeitige Bekämpfung verschiedener Tiere eine grosse Rolle spielte. So zum Beispiel auf dem vielumstrittenen, wohl oströmischen, jedoch von der persischen Kunst am stärksten beeinflussten Seidenstoff des Berliner Schlossmuseums und des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg[69] (6. bis 7. Jahrhundert),

[61] R. Ettinghausen, Painting in the Fatimid Period, in: Ars Islamica *9*, (1942), 112 ff.

[62] H. Niese, Die Gesetzgebung der normannischen Dynastie im Regnum Siciliae (Halle 1910), und M. Hofmann, Die Stellung des Königs von Sizilien in den Assisen von Ariano, Dissertation Münster, 1915.

[63] Haskins, a.a.O., Kapitel 9: The Sicilian Translators of the Twelfth Century, S. 155–193, und F. Giunta, Bizantini e bizantinismo nella Sicilia normanna (Palermo 1950), S. 147–164.

[64] Die angeführten Quellenstellen bei Haskins, a.a.O., Kap. 17: Some Early Treatises on Falconary, besonders S. 348–350.

[65] Monneret de Villard, a.a.O., Abb. 247–248.

[66] Demus, a.a.O., S. 183. Erhalten sind leider nur Bruchstücke des untersten Teiles des Bildes mit Pferdehufen und Wasservögeln. Auf der einen Seite eines Goldmedaillons eines islamischen Fürsten aus Persien (10. Jahrhundert) in der Freer Gallery of Art, Washington, ist nun unter den Füssen des Pferdes, auf dem der Sultan – mit dem Falken auf dem Handgelenk – reitet, eine Ente sichtbar (Tafel 4, *10*); wohl ungefähr auf die gleiche Art ist auch das Mosaikfragment in der Sala dei Armigeri zu ergänzen. Das Bild verdanke ich A. Alföldi. Zur Datierung: M. Bahrami, A Gold Medal in the Freer Gallery of Art in: Archaeologica Orientalia in memoriam, Ernst Herzfeld, New York (1952), S. 5–20.

[67] F. Bock, Die Kleinodien des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation (1864), S. 198 ff., Tafel 47, Abb. 65; E. Bassermann-Jordan und W. Schmidt, Der Bamberger Domschatz (1914), Nr. 9, S. 6, Tafel 8 und Abb. 4; Katalog der Ausstellung «Ars Sacra» (München 1950), Nr. 378; W. Messerer, Der Bamberger Domschatz (München 1952), S. 33, Abb. 74. Vgl. Deér, Kaiserornat usw., S. 24, Tafel 18, *2*. Vgl. auch den unter sizilischem Einfluss stehenden Halbseidenstoff aus Regensburg im Victoria and Albert Museum in London: A. F. Kendrick, Catalogue of Early Medieval Woven Fabrics (1925), Nr. 1038, Tafel 16, mit gegenseitigen falkentragenden Königen.

[68] P. B. Cott, Siculo-Arabic Ivories (Princeton Monographs in Art and Archaeology, Folio Series III, 1939), Tafel 18, Abb. 37*a*, Tafel 21, Abb. 41*a*, Tafel 23, Abb. 43*a* und 44*a*, Tafel 34, Abb. 77*a* und *b*: alle beritten; aber einige mit Falknerfiguren auch zu Fuss, zum Beispiel Tafel 34, Abb. 79*b*.

[69] O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, I, S. 85, Abb. 107; H. Schlunk, Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum (Ausstellungskatalog), Nr. 231, Tafel 87 (Berlin 1939).

wo die gegenständig angeordneten, auf Flügelpferden reitenden Könige mit ihren Linken gemeinsam ein Blütenszepter fassen, in dessen Ranken Adler untergebracht sind, während sie mit den Rechten je ein Löwenjunges packen. Auf einer Silberschale in der Eremitage erscheint Bahram-Gur, die Löwin tötend, deren Junges er ihr in der linken Hand vorhält[70]. Auf den bekannten, wohl gleichfalls von Persien her beeinflussten Emailscheiben der Pala d'Oro in Venedig[71] (Tafel 47, *12*) sitzt der Falke auf der Hand des kaiserlichen Jägers, unten auf der Erde läuft der Jagdhund, und vor dem Pferde springt ein Hase in sehr ähnlicher Bewegung wie der Hund zum Finger seiner Herrin auf der Florentiner Gemme hoch. Die gleichzeitige Beschäftigung mit dem Falken und mit einem anderen Wesen ist für islamische Darstellungen dieser Art auch sonst bezeichnend. So hat der Fürst auf dem persichen Goldmedaillon auf beiden Händen einen Jagdvogel (Tafel 47, *10*). Eine Stele im Museum in Konia aus seldschukischer Zeit zeigt uns einen sitzenden Sultan, der in seiner Rechten einen Falken hält, während er mit der Linken das Kinn eines Kindes streichelt[72]. Auf dem Hahnenaquamanile der Sammlung Bobrinsky sieht man auf einem der bebilderten Medaillons eine sitzende Figur, die auf der einen Hand ihren Falken hält und mit der anderen einen angreifenden Löwen wegjagt[73]. Hierher gehören die ähnlichen Szenen auf einem aus Süditalien stammenden islamischen Elfenbeinkästchen des Metropolitan Museum zu New York: mit Vierfüsslern kämpfende Jäger mit Vögeln im Rücken[74] (Tafel 47, *11*). Die beste Analogie zur Darstellung der Kamee von Florenz bietet uns aber die Szene auf einem bemalten Elfenbeinkasten, der bis heute im Schatze der Cappella Palatina aufbewahrt wird. Der Jäger ist hier zu Fuss dargestellt: Von seiner ausgestreckten, behandschuhten Linken ist der Falke eben abgeflogen und greift zusammen mit dem an Leinen geführten Hunde einen Hirschen an, während er mit der herabhängenden Rechten eine bereits erlegte Gazelle an deren vorderen Beinen packt[75] (Tafel 47, *13*). Da die Beziehungen zwischen islamischer Malerei und romanischer Plastik in der normannenzeitlichen Kunst Siziliens auch sonst sehr eng sind, dürfen wir die angeführten Beispiele auch in diesem Falle als Analogien werten. Die thematische Auflockerung also, die man an westlichen Darstellungen oft als «gotisch» empfindet und aus dem immanenten Wandel des Stils und des Zeitgeistes heraus zu erklären sucht, ist in der Tat nur die Folge der Begegnung des Abendlandes mit dem Islam, mit dessen reichem Schatz an Genrebild-Motiven und daher stilistisch eine an und für sich neutrale Erscheinung. Die für das 13. Jahrhundert bezeichnende Verinnerlichung solcher Genrebilder fehlt dagegen der Gemme von Florenz noch vollständig[76], wie dies ein Vergleich mit den späteren Darstellungen aus dem Themenkreis der Falkenjagd, so mit der Rückseite des Onyx von Schaffhausen[77], mit den Miniaturen aus dem Falkenbuche[78], aus der Tristan-Handschrift Gottfrieds von Strassburg[79] sowie mit dem Relief

[70] Arthur Upham Pope (Editor), Survey of Persian Art, Bd. 4 (1938), Tafel 231 *B*.

[71] Aufnahme: O. Böhm, Venezia. Vgl. Volbach, Rendiconti, a.a.O., S. 173.

[72] F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst (1909), Abb. 8.

[73] E. Kühnel, Islamische Kleinkunst (1925), Abb. 100.

[74] Aufnahme des Museums, für deren freundliche Beschaffung ich Frau Dr. M. Bárány-Oberschall, New York, zu danken habe. Vgl. M. S. Dimand, A Handbook of Muhammadan Art (New York 1947), S. 128, Abb. 73.

[75] Cott, a.a.O., Tafel 19, Abb. 38*a*.

[76] Ebenso wie dem mir bekannten ältesten Falkenbild eines süditalienischen Grafen im Barberini-Exultet (Vatic. Barb. lat. 592: M. Avery, The Exultet Rolls of South Italy [Princeton 1936], Tafel 152). Zur Datierung (Ende des 11. oder des 12. Jahrhunderts): G. B. Ladner, The «Portraits» of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls and the Liturgical Commemoration of the Emperor, in: Speculum *17* (1942), 182. Vgl. auch den berittenen Falkner auf der Bronzetür von Trani (1175–1179).

[77] H. Kohlhaussen, Der Onyx von Schaffhausen, in: Oberrheinische Kunst 7 (1936), 53ff., Abb. 2, und Homburger, a.a.O., Tafel 18, *4*.

[78] Nur einige Bilder bei St. Beissel, Vatikanische Miniaturen (1893); Venturi Storia dell'arte Italiana III und Volbach, Rendiconti 15 (1939), 145ff.

[79] München, Staatsbibliothek Germ 51. Siehe: A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit (Die Blauen Bücher) (1952), Abb. 76 und S. 80. Riwalin, der Vater Tristans, wird hier in seinem Zelt nach islamischer Art sitzend

der berittenen Falknerin des Nicola Pisano auf der Fonte Maggiore in Perugia (1278)[80], beweist.

Nach Süditalien und in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts müssen wir die Gemme von Florenz nicht nur wegen ihres Stils und ihrer Ikonographie, sondern ebenso auch wegen der Tracht der Falknerin weisen. Das einfache Kleid (lange, dem Körper anschmiegende und gegürtelte Tunika) sowie die schlichte Frisur (glattes, in der Mitte gescheiteltes Haar und Zöpfe, freigelassenes Ohr) entsprechen in dieser Hinsicht den Frauenfiguren der Kapitelle von Monreale (Tafel 51, *38*) oder den etwas späteren des Antelami, etwa der Königin von Saba und der sogenannten Primavera[81] (Tafel 45, 5), das heisst der italienischen Frauenmode im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, die auch für das gleichzeitige Süditalien durch eine Relieffigur der noch ganz im normannischen Stil wurzelnden Bronzetüre der Kathedrale von Benevent (um 1200) belegt ist[82]. Beispiele für die gleiche Tracht bei der Darstellung zeitgenössischer Frauen sind mir dagegen aus der klassizistischen Periode Friedrichs nach 1230 oder aus der Zeit Manfreds nicht bekannt. Entscheidend ist vor allem das Fehlen der Haube bei der Falknerin von Florenz, die in der Mode um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine so grosse Rolle spielt[83] und die auch die Falknerin Nicola Pisanos in Perugia trägt.

Damit ist – so glaube ich wenigstens – die Unhaltbarkeit der Datierung der Falknerin sowohl in die Früh- wie auch in die Spätzeit Friedrichs II. erwiesen und eine Zuweisung in den vorangehenden normannisch-sizilischen (sekundär auch kampanischen) Kreis von allen Seiten her gesichert. Die stilistische Verwandschaft zwischen den Stützfiguren des grösseren Ambos von Salerno und der Gemme von Florenz ist derart eng und auf so viele Merkmale sich erstreckend, dass ich die beiden Arbeiten sogar derselben virtuosen Hand zuschreiben möchte. Unsere Kamee entstand tatsächlich im gleichen Stilkreis und zur gleichen Zeit wie der grosse, der Evangeliar-Ambo von Salerno[84], das heisst spätestens in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts.

Dasselbe gilt aber auch von der Herkules-Kamee. Während die Gemme von Florenz ein zeitgenössisches Thema in einem antikisierend-islamischen Mischstil und auf Grund islamischer ikonographischer Anregungen bearbeitet, greift dieser – wie schon kurz angedeutet – auf antike Vorbilder direkt zurück. Dieser Rückgriff erklärt zum Teil auch die ausserordentliche künstlerische Qualität des Stückes. Vergleiche man es etwa mit der gleichen Szene auf dem byzantinischen Elfenbeinkasten im Schatze der Kathedrale von Lyon[85]: der Vorsprung des Abendlandes in der Fähigkeit zum frischen Erleben und zur Wiedergabe antiker Formen wird dabei kaum zu verkennen sein. Grundsätzlich käme natürlich eine grosse Zahl von antiken Herkules-Darstellungen von dem gleichen Typus[86] bei der Erklärung in Betracht, wenn eine Einzelheit uns nicht auf die Spur der unmittelbaren Vorlage führen würde. Ich meine damit das Unwesen, welches

und mit Falken auf dem Gelenk dargestellt. Auch der «Tanzende» ist, ikonographisch betrachtet, die gleiche Tänzerin wie diejenigen von Samarra oder Palermo, unmittelbar aus den Statisten des Banketts des Grosskönigs und islamischer Machthaber entnommen.

[80] Gute Abbildung: Astra, Collana di monografie d'arte: Scultori I: Nicola Pisano, Abb. 63 *b* (Electa, Firenze 1947).

[81] Toesca, a.a.O., I., Abb. 502 (Königin von Saba), und Katalog der Ausstellung «Trésors d'art du moyen âge en Italie» (Paris 1952), Nr. 93, Tafel 31. Unser Bild nach Foto Tosi, Parma.

[82] Bertaux, a.a.O., Abb. 177; Anderson, 30.751 (oben rechts). Besonders gut sichtbar: La Scultura Romanica in Italia, Athenaeum (1942), Tafel 32.

[83] Erbach-Fürstenau, Die Manfredbibel (1910), S. 38. Bei der sehr ähnlichen Frisur der Büste von Ravello darf man nicht vergessen, dass diese als personifizierende Darstellung auch in der Tracht und Frisur bewusst archaisierend ist, im Gegensatz zur kunstvollen Modefrisur der Stifterin Sigilgaida Rufolo, ebendort, die darüber die Haube trägt: Anderson, 25.115.

[84] Zur Datierung der Ambonen von Salerno: H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Bd. II (1860), S. 291; Bertaux, a.a.O., S. 504f., und Sheppard, Art Bulletin *32*, (1950) 320f.. In meiner Arbeit über die Porphyrsarkophage werde ich das Jahr 1170 als *terminus post quem non* für die Entstehung nachweisen.

[85] L. Bréhier, L'art byzantin (1924), S. 47, Abb. 13: 11. und 12. Jahrhundert; weitere Beispiele: K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art (Studies in Manuscript Illumination, N. 4) Princeton 1951, S. 157, Abb. 174–175.

[86] Daremberg-Saglio, Dictionnaire des Antiquités, III, S. 86f. (le lion de Némée); Fr. Brommer, Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur (1953).

in seiner Formprägung zwar durchaus mittelalterlich wirkt, in kompositioneller Hinsicht jedoch keine selbständige, von der Vorlage ganz unabhängige Zutat des Gemmenschneiders ist. Er hatte nämlich einen ganz bestimmten Grund dafür, neben den Figuren des Herkules und des Löwen auch eine dritte anzubringen.

Denselben Herkules-Typus wie die Gemme zeigt uns eine lange Reihe von Münzen aus der Magna Graecia und aus dem 6., 5. und 4. vorchristlichen Jahrhundert. Die Vorderseite trägt das Bildnis der gehelmten Athena, die Rückseite dagegen Herkules im Kampfe mit dem Nemeischen Löwen. Der Typus wurde vor allem im tarentinischen Machtbereich geprägt, so in grosser Zahl in Tarent selbst[87], dann auch in den ihm unterworfenen kleineren Agrarstädten Apuliens (Arpi Caelia, Rubi, Teate)[88], in gewichtigeren Sorten und in besonders schöner Ausführung aber in der tarentinischen Kolonialstadt Herakleia (heute Policoro in Lukanien, an der Küste des Golfes von Tarent)[89]. Im Gegensatz zur Mehrzahl dieser Münzen, auf denen nur Herkules und der Löwe abgebildet sind, ist aber auf einigen Varianten des tarentinischen Diobolos[90] und des Nommos von Herakleia[91], zwischen den Füssen des Heros – und zwar seiner Ferse ganz nahe – ein Vogel, und zwar im Zusammenhang mit der Darstellung auf der Vorderseite der Münze, die Eule der Athena sichtbar[92] (Tafel 48, *14–15*). So kann es nicht fraglich sein, dass eben dieses Detail der griechischen Münze es war, welches zu der echt mittelalterlichen Uminterpretation der Eule zum Drachen sowie ihrer Stellung im antiken Münzbild zum Treten mit den Füssen und damit der ganzen vorbildlichen Darstellung zu einer Illustration der Psalmverse 90, 13 Anlass gegeben hat.

Da auf diese Weise das tarentinische bzw. das herakleianische Münzbild als die unmittelbare Vorlage unserer Gemme erwiesen ist, kann auch der Entstehungsort der Herkules-Kamee nicht irgendwo jenseits der Alpen, sondern nur auf Gebieten gesucht werden, wo solche Münzen einst geprägt wurden, wo sie in grossen Mengen im Umlauf waren und auch noch später oft zum Vorschein kommen konnten, das heisst nur in einer der Provinzen des kontinentalen Süditaliens oder Siziliens.

In die gleiche Richtung weisen auch jene Einzelheiten der Gemme hin, die von dem nachgewiesenen antiken Vorbild unabhängig und in ihrer Gesamtheit als für einen bestimmten Stilkreis typisch anzusehen sind. So vor allem der Drache, durch den der mittelalterliche Künstler die Eule der Athena ersetzt hat. Er ist wohl ein den allgemeinen mittelalterlichen Vorstellungen von Drachen entsprechendes Unwesen[93], das aber in den Einzelheiten der Erscheinung und im Stil der Modellierung doch entschieden sizilisch-kampanisch, das heisst islamisch[94] ist. Die längliche Kopfbildung mit schrägem Augenschnitt besitzt wohl im Drachen zwischen den Klauen des Löwen auf der östlichen Lehne des Königsthrones von Monreale (Tafel 48, *21*) seine nächste plastische Analogie. Die besonders feine, blattartige Ausführung des Gefieders stimmt genau mit dem gleichen Detail verschiedener Vogel- und Greifendarstellungen sowohl in Palermo wie auch in Salerno überein und kommt auch an Gemmen vor, deren süditalienische Herkunft einwandfrei ist. Am Entscheidendsten für die Zuweisung des Drachen der Herkules-Gemme ist aber die ver-

[87] B. V. Head, Historia Nummorum. A Manual of Greek Numismatics, 2. A. (Oxford 1911), S. 66; Sylloge Nummorum Graecorum, Bd. 3 (1938), Tafel 5, *283–297, 304/05*, Bd. 4 (1940), Tafel 7, *351–365, 367/68*.

[88] Sylloge Nummorum Graecorum, Bd. 4/1, Tafel 5, 222 Rubi. Vgl. Head, a.a.O., S. 43.

[89] Head, a.a.O., S. 71f.; Sylloge Nummorum Graecorum, Bd. 2 (1933), Tafel 9, *269, 271–273*; Bd. 3, Tafel 6, *344*; Bd. 4/1, Tafel 7, *426, 430*.

[90] Sylloge Nummorum Graecorum, Bd. 3, Tafel 5, 286.

[91] Ebenda, Bd. 2, Tafel 9, 272; Bd. 4, Tafel 7, *430*; Head, a.a.O., Abb. 33. Die Hinweise auf die angeführten numismatischen Werke verdanke ich A. Alföldi.

[92] Nommos aus Herakleia, um 325 vor Christus: nach Münzen und Medaillen A.G., Basel, Auktion 8 (1949), Nr. 722.

[92] So zum Beispiel im Liber Floridus des Lambertus (in Wolfenbüttel, um die Mitte des 12. Jahrhunderts: A. M. Cetto, Mittelalterliche Miniaturen, Bern 1950, Tafel 14) oder im Liber Matutinalis (München, zwischen 1206–1225: Boeckler, a.a.O., S. 62). Beide sind Illustrationen zu Apocal. 11, 19–12, 6.

[94] Siehe die Beispiele bei G. Migeon, Manuel de l'art musulman 1² (1927), S. 264f.

blüffende Übereinstimmung in der Gesamterscheinung mit einem in Mosaik ausgeführten gleichen Unwesen auf dem Bischofsthron der Kathedrale von Ravello (13. Jahrhundert), welches auch in diesem Falle Tiertypen wiederholt, die einst in der insularen Hofkunst ihre Ausprägung erhielten (Tafel 48, *20*).

Wir vermögen aber in die Vorstellungswelt des Künstlers noch tiefer einzudringen, wenn wir bedenken, wie oft im sizilischen Kunstkreis Löwe und Drache im Kampf miteinander dargestellt wurden. Selbst für die Haltung des Ungeheuers haben wir eine genaue Analogie: auf einem sizilischen oder von Sizilien her bestimmten Brokatstoff aus Regensburg im Victoria and Albert Museum in London[95] (Tafel 48, *16*) blicken von Löwen getretene kleine Drachen mit langen und gedrehten Schwänzen und mit geschlossenen Flügeln und sogar mit dem gleichen nach rückwärts gewandten Kopfe an ihren Bezwingern hinauf. Diese Analogie erklärt uns zugleich, warum der Anblick des Löwen auf der antiken Münze beim mittelalterlichen Künstler die Assoziation mit dem Drachen hervorgerufen hat.

Aber entschieden sizilisch-kampanisch ist nicht nur die leicht erkennbare Zutat des Drachen, sondern in ihrem Stil auch die Hauptszene selbst. Mag diese in allen wesentlichen Zügen der Ikonographie auf die bereits nachgewiesene antike Vorlage zurückgehen, so konnte doch das Vorbild schon wegen der viel kleineren Dimensionen nur den Rahmen liefern, den der mittelalterliche Steinschneider erst mit stilistischem Inhalt auszufüllen hatte. Auf keiner der uns erhaltenen Münzen aus Tarent oder aus Herakleia sind die Einzelheiten der Modellierung des Gesichtes, des Haares, der Mähne, der Muskulatur usw. derart ausführlich oder gar in derselben Stilisierung wie auf der Gemme wiederzufinden. Alle diese Details haben auf der Herkules-Kamee eine von der Vorlage durchaus unabhängige und ganz ort- und zeitgebundene Behandlung erfahren, welche wiederum für die sizilisch-kampanische Skulptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts charakteristisch ist und innerhalb dieser Gruppe besonders dem Stil des kleineren, des Epistolar-Ambos von Salerno sehr nahesteht. So finden wir zum Beispiel die starke Betonung der Rippen an Mensch und Tier, den zwischen den Beinen durchgezogenen und in einer blattartig stilisierten Quaste endenden Schwanz, aber auch die realistische Modellierung der Muskulatur an den Schenkeln sowie eine höchst ähnliche anstemmende Haltung des Raubtiers auf einem schönen antikisierenden Kapitell der obengenannten Kanzel wieder[96] (Tafel 48, *19*). Für die krause, an den Enden sich stark einrollende Mähne bieten die Löwenträger des Porphyrsarkophags Friedrichs II. im Dome zu Palermo[97] (Tafel 49, *26*) – eine Arbeit noch aus der Zeit Rogers II. – sowie auch der Löwe der damit gleichzeitigen Kanzel der Cappella Palatina[98] (Tafel 48, *22*) überzeugende Parallelen. Gleichfalls an die Löwen des Friedrichsarkophags muss man angesichts der – von der Münzvorlage abweichenden – gerade ausgestreckten und robust modellierten Vorderbeinen des Löwen der Gemme denken.

Aber auch das scharfe, gerade Profil, die fleischigen Wangen, der breite Mund, das an der Stirn in geschlossenen Strähnen abgeteilte, auf dem Kopf dagegen krausig modellierte Haupthaar des Herkules entsprechen durchaus den Einzelheiten von jenem Typus von Engeln und Jünglingen, die uns auf dem Osterkandelaber der Cappella Palatina, auf den Marmorsockeln des Sarkophags Rogers II. im Dome zu Palermo und auf dem Epistolarambo von Salerno so oft begegnen[99] (Tafel 48, *18*). Die Stützfigur von dem letztgenannten Denkmal ist wohl die nächste und beste Analogie zum Herkules der Gemme. Wie tief der Künstler in den Stilüberlieferungen

[95] Kendrick, Catalogue usw., Nr. 1058, Tafel 23: Regensburg 12. Jahrhundert, nach dem kleinen Bilderkatalog desselben Museums, Romanesque Art (1950), Abb. 17 (= unser Bild): Sicilian or Regensburg. Der Stoff stammt aus dem Dome von Halberstadt.

[96] Detail nach Anderson, 26.633.

[97] Aufnahme der Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

[98] Detail nach Anderson, 29.062. Die Datierung werde ich in meiner Sarkophagarbeit eingehend begründen.

[99] Detail nach Anderson, 26.632.

seiner Schule wurzelt, zeigt die Gleichheit gewisser technisch-stilistischer Lösungen: etwa wie der Herkules seine Finger auf den Rücken des Löwen auf der Gemme (Tafel 48, *17*) und wie der Löwe seine Klauen auf die Beine des Menschen am Fusse des Kandelabers der Cappella Palatina (Tafel 50, *33*) legt; oder man vergleiche die gleiche, beinahe anatomische Modellierung des Fusses des Herkules mit den feingeaderten Händen der Stützfiguren des grossen Ambos von Salerno (Tafel 45, *3–4*). Im Gegensatz zur Falknerin sind aber beim Herkules auch die Pupillen der Augen ausgeführt – ein Unterschied –, welche auch die ihnen stilistisch entsprechenden grossplastischen Werke, nämlich die Skulpturen des grossen Ambos von denjenigen des kleinen, unterscheidet. Der Meister der Herkules-Kamee wäre daher eher in der Nähe des grösseren, der der Falknerin dagegen in der Nähe des kleineren Ambos von Salerno zu suchen, womit auch der Unterschied in der Qualität zugunsten der Herkules-Gemme entsprechend zu erklären wäre.

IV.

Erst jetzt, nachdem die Falknerin und der Herkules ihre örtliche und zeitliche Bestimmung gefunden haben, kann die Einordnung der Basler Kamee mit ihrem viel allgemeineren Bildthema versucht werden. Dass sie in bezug auf Technik, in der bezeichnenden Verwendung der Steinschichten gut in die hochmittelalterliche Gruppe von hell-dunkeln Gemmen passt, ist ebenso einleuchtend wie die stilistische Verwandtschaft ihres Reliefs mit den Löwen der Herkules- und mit der gleich zu besprechenden Simson-Kamee (Tafel 50, *31*). Das Hauptmerkmal ist auch hier die krause, aus mehreren Fäden gebildete und an den Enden eingerollte Mähne, die uns auch von den Löwendarstellungen der normannenzeitlichen Grossplastik her wohlbekannt ist. Man beachte aber auch die gleiche Verteilung der Mähne auf Kopf, Hals, Brust und – was besonders charakteristisch ist – auf dem Rücken des Löwen der Basler Gemme[100] (Tafel 49, *28*) mit denen der Träger des Friedrichsarkophags in der Seitenansicht[101] (Tafel 49, *26*), weiter die Gleichheit der Maulbildung – wulstige Lippen, unnatürlich schmaler Unterkiefer – beim Löwen der Gemme einerseits und bei dem südöstlichen Porphyrlöwen (Tafel 49, *23*) und den Löwenköpfen der Münzen Rogers II.[102] und Wilhelms II.[102] (Tafel 49, *24*) andererseits.

Dass zwischen den Porphyrskulpturen des Sarkophags Friedrichs II. und den islamischen Deckenmalereien der Cappella Palatina die ikonographischen und stilistischen Beziehungen ausserordentlich eng sind, so dass man an eine gleichzeitige Entstehung in den vierziger Jahren des 12. Jahrhunderts denken muss, werde ich in anderem Zusammenhange ausführlich darlegen. Eine gleich enge Verwandtschaft besteht aber zwischen dem Löwen der Basler Gemme und den zahlreichen Löwendarstellungen der genannten Decke[104] (Tafel 49, *27*). Gemeinsam ist die plastische, runde, unnatürliche Eingliederung der Beine, ebenso aber deren nach abwärts sich verjüngende Form und die Grösse der Tatzen sowie die Schraffierung an der unteren Brust. Dass diese Übereinstimmung kein Zufall oder nur ein allgemeiner «Islamismus» ist, beweist folgende Einzelheit: An allen Löwenmalereien der Decke der Cappella Palatina ist der Schenkel von einer Ranke umrahmt, die in einer Blüte endet. Auf der Basler Gemme findet man nun an der Stelle, wo der Schenkel in den Körper übergeht, dass die gleichen Blüten aus dem abgerundeten Schenkel als Mähnesträhnen «herauswachsen». Dadurch wird die Mähne in echt islamischer Weise «verpflanzlicht»[105]; das gleiche Verfahren kann man selbst in der rogerzeitlichen Skulptur, auf

[100] Nach Gipsabguss.

[101] Aufnahme: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

[102] Corpus Nummorum Italicorum, Bd. 18, Tafel 20, *23*.

[103] Sambon, Le monete del Reame di Napoli, o. J., S. 51, Nr. 10. Das Bild verdanke ich der Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft von Herrn Rodolfo Spahr, Catania.

[104] Aufnahme: Gabinetto Fotografico Nazionale, Serie F 2815 = Monneret de Villard, Abb. 150. Vgl. noch Abbildungen 147–149.

[105] Alföldi, Die Goldkanne von St-Maurice-d'Agaune: ZAK *10* (1948), S. 15.

dem schreitenden Löwen vom Architrav der Martorana (Tafel 49, *25*; Anderson 29.105, Detail) nachweisen. Derart offensichtliche islamische Züge weisen die anderen Gemmen dieser Gruppe nicht mehr auf, so dass man – wenn man aus stilistischen Eigenheiten auf die Entstehungszeit überhaupt schliessen darf – die Folgerung ziehen muss, die Basler Gemme sei mit dem Friedrichsarkophag und mit den Malereien des Deckels der Hofkapelle ungefähr gleichzeitig und daher auf die vierziger oder fünfziger Jahre des 12. Jahrhunderts zu datieren. Für die Richtigkeit dieser Zuweisung spricht auch die Art und Weise der Verarbeitung antiker ikonographischer Elemente. Wie der Bildhauer des Sarkophags Friedrichs II. aus Löwenpaaren gebildete antike Muldenträger, so hat der Gemmenschneider eine römische Löwenkamee – wie etwa diejenige im Museo Archeologico in Florenz – in dem heimatlichen islamisierenden Stil adaptiert. Das Verhältnis der Basler zu der Falknerin- und zur Herkules-Kamee ist das gleiche wie das der Skulpturen des Friedrichsarkophags um 1145 zu denen der beiden Ambonen von Salerno um 1170. Auch in der Glyptik vollzieht sich also der gleiche Prozess der zunehmenden Klassizisierung islamischer Elemente, welcher das Wesen der Entwicklung der normannenzeitlichen Monumentalkunst während dieser Dezennien ausmacht. Zu dieser auf dem Stilcharakter beruhenden Datierung passt auch das Thema der Basler Kamee vorzüglich: der Löwe ist das für die Hautevilles ebenso bezeichnende Wappentier wie der Adler für die Staufer[106]. Die nicht nur stark islamisch, sondern auch heraldisch – schreitend[107] – stilisierte Löwenfigur der Basler Kamee darf also mit derselben Wahrscheinlichkeit noch in die mittlere Normannenzeit wie die klassizistisch aufgelockerten Adler anderer Gemmen schon in die staufische Periode datiert werden. Die Gemme auf dem König-David-Reliquiar des Basler Münsterschatzes scheint also das früheste bisher bekannte Denkmal des normannenzeitlichen Steinschnittes zu sein.

Wegen des Überwiegens des Islamischen steht der Löwenkamee die virtuose Panthergemme im Suermondt-Museum zu Aachen wohl auch zeitlich am nächsten[108] (Sardonyx, 5,6 cm breit. Tafel 49, *29*). Wegen des deutlich erkennbaren Halsbandes mit den flatternden Diadembinden wäre es natürlich verlockend, an die durch die Schriftquellen belegten Jagdleoparden Friedrichs II.[109] zu denken und in dieser Einzelheit einen Anhaltspunkt für die Datierung erblicken zu wollen. Leider hat aber das Halsband mit den doppelten Diadembinden überhaupt nichts mit der Bestimmung der so dargestellten Tieren zu tun und ist von den Darstellungen von Tieren mit Halsband, die an Leine geführt sind[110], grundsätzlich zu unterscheiden. Die Binden stammen wohl von dem Diadem oder vom Halsschmuck des Ornats des Grosskönigs ab; mit dem Tier direkt verbunden, degeneriert das Motiv schon in der sassanidischen Kunst rasch zur dekorativen Ausstattung der Figur, um dann in der islamischen Zeit auf Metallarbeiten, Stoffen und Keramiken ganz allgemein zu werden[111], und zwar bei Widder, Hahn usw., die keine Jagdtiere

[106] Deér, Kaiserornat, S. 69ff.

[107] Der Typus war schon in der sassanidischen Kunst herausgebildet. Siehe zum Beispiel die Silberschale in der Eremitage in: Survey of Persian Art, Bd. 4, Tafel 204. Schreitend sind auch immer die islamischen Wappenlöwen (zum Beispiel Max van Berchem-Strzygowski, Amida [1910], Abb. 38, 42), ebenso wie diejenigen der Normannenkönige in der Cappella Palatina und in Monreale (Demus, a.a.O., Tafel 39; Deér, Kaiserornat, Tafel 36, *3*).

[108] Siehe oben, Anm. 12.

[109] Kantorowicz, a.a.O., S. 290. Vgl. Migeon, a.a.O., II², S. 59f.

[110] So zum Beispiel die Geparden des fatimidischen Seidenstoffes von Chinon (Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Abb. 171, und Migeon, a.a.O., II², Abb. 416), die geflügelten Löwen auf den Deckelmalereien der Cappella Palatina (Monneret de Villard, a.a.O., Abb. 68, unten in der Mitte) und die Löwen an der Vorderseite der Sitzbank des hölzernen Bischofsthrons von Montevergine, um 1200 (Toesca, a.a.O., I, S. 1101, Abb. 798). Wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich, wurzelt selbst diese Darstellungsweise für Italien in der normannisch-sizilischen Tradition, auf die alle späteren Beispiele (Nicola Pisano: Kanzel von Pisa, Antonio Pisanello: Zeichnung eines Jagdleoparden im Louvre, Benozzo Gozzoli auf dem Bildnis des Giuliano Medici im Palazzo Medici-Riccardi) wohl zurückzuführen sind.

[111] Kurt Erdmann, Die Entwicklung der sāsānidischen Krone, in: Ars Islamica, *15–16* (1951), 121. Derselbe, Die universalgeschichtliche Stellung der sāsānidischen Kunst, in: Saeculum I (1950), S. 511, Abb. 1–3.

sind. Solche Tiere kommen selbstverständlich auch auf sizilischen Denkmälern, auf den bemalten Elfenbeinkasten[112] und auch auf Stoffen vor[113].

Was nun die Erscheinung des Tieres betrifft, so stimmt diese in allen wesentlichen Elementen mit dem Panther auf einer sassanidischen Silberschale in der Eremitage[114] (Tafel 49, *30*) überein: die Punktierung des Felles, die Kopf-, besonders aber die Nasenform, die Halsmähne und der Augenschnitt sind wohl die gleichen, wenn auch in einer für die spätere Phase derselben Kunsttradition bezeichnenden Formprägung. Die überraschende und schwer erklärliche Verwandtschaft sizilisch-islamischer Darstellungen mit sassanidischen[115] scheint auch diesem Falle richtungweisend zu sein. Die eigenartige, «verpflanzlichte» Verzweigung des Schwanzes kommt auch in der sizilisch-kampanischen Plastik[116] und die Punktierung des Tierkörpers durch runde, in die Steinfläche eingravierte Löcher nicht nur dort[117], sondern selbst auf den gesicherten Denkmälern des islamischen Steinschnittes – wie die Kristallkanne des Markusschatzes aus dem Besitze des fatimidischen Kalifen El-Aziz (975–996)[118] – vor. Das Entscheidende für eine Zuweisung nach Sizilien ist aber die grosse Ähnlichkeit des Panthers in bezug auf Bewegung mit dem aufspringenden Hund der Florentiner Gemme (Tafel 45, *2*), wobei besonders die Übereinstimmung in der Modellierung der Hinterbeine zu beachten ist.

Die kleine Gemme aus Onyx im Kunsthistorischen Museum zu Wien[119] (3,6 cm hoch, Tafel 50, *31*) ist trotz ihrer geringeren Qualität in den gleichen Kunstkreis zu weisen. Nach der eingehenden Analyse der Herkules- und der Basler Kamee wäre es wohl überflüssig, die wesentlichen Übereinstimmungen des Löwen der Wiener Simson-Gemme mit dem gleichen Detail der bisher behandelten glyptischen Werke und der Grossplastiken erneut hervorzuheben. Aber auch der Ausdruck des etwas emporgehaltenen bärtigen Männerkopfes ist mit dem tragischen Antlitz des Sünders auf dem grossen Ambo von Salerno[120] (Tafel 50, *32*), ebenso aber mit dem des gleichfalls mit Löwen ringenden Simson-Herkules auf dem hinteren Fuss des Osterkandelabers der Cappella Palatina überraschend nahe verwandt (Tafel 50, *33*). Dazu sei noch bemerkt, dass im sizilisch-kampanischen Kreise die Geschichte Simsons besonders beliebt war: neben dem Bruchstück im Kreuzgang «il Paradiso» in Amalfi und zwei Reliefs im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin[121] führen uns das gleiche Thema noch ein schönes Kapitell im Kreuzgange von Monreale[122] und die eine der Ambotafeln in der Sta. Restituta in Neapel[123] in einem äusserst feinen kleinplastischen Stil vor, der E. Bertaux[124] mit gutem Recht an Elfenbeinarbeiten erinnerte und der sogar von einer echten Gemmentechnik nicht allzuweit entfernt ist.

[112] Cott, a.a.O., Tafel 7, Abb. 17*b*, Tafel 17, Abb. 35*b*.

[113] Im Katalog: L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale (Rom 1937/38), Nr. 7, Abb. 6.

[114] Bild nach E. Kitzinger, The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks, in Dumbarton Oaks Papers *3* (1946), Abb. 37 (Detail); die ganze Schale, in: Survey of Persian Art, Bd. 4, Tafel 205.

[115] Besonders bei Tieren. Man vergleiche zum Beispiel die Löwen auf dem Königsmantel Rogers (sogenannter «Kaisermantel» in Wien), auf den Deckenmalereien der Hofkapelle und diejenigen vom Grabdenkmal Friedrichs II. einerseits, auf sassanidischen Silberschalen anderseits: Survey of Persian Art, Bd. 4, Tafeln 210, 217, 218, besonders aber 220, sowie Fr. Sarre, Kunst des alten Persien, Tafel 128 (Silberkanne im Cabinet des Médailles).

[116] Zum Beispiel das Ambofragment im Museo Campano in Capua, Trésors d'Art du Moyen Age en Italie (1952), Nr. 122.

[117] Ambofragment im Museo Correale, Sorrento, ebenda Nr. 121, Tafel 26.

[118] Migeon, a.a.O., II², Abb. 273.

[119] Siehe oben, Anm. 11.

[120] Detail aus Anderson, 26.635.

[121] Volbach, Jb. Preussische Kunstsammlungen *53* (1932), 187.

[122] Sheppard, in: The Art Bulletin *31* (1949), 167, Abb. 11.

[123] Anderson, 25.218 [Venturi, Storia dell'arte Italiana III, S. 629; Bertaux, a.a.O., S. 775ff., Tafel 34; Toesca, a.a.O., I, S. 855; Volbach, Jb. der preuss. Kunstsammlungen *53* (1932), S. 185; Sheppard, Art Bulletin 33 (1950), S. 325].

[124] A. a. O., S. 777.

V.

Weniger auf Grund von Gemeinsamkeiten mit den bisher besprochenen Gemmen als wegen der eindeutigen stilistischen und ikonographischen Zusammenhänge mit der virtuosen Kapitellplastik des Kreuzganges von Monreale möchte ich auch jene Kamee als süditalienisch-normannisch bezeichnen, die den unteren Arm des Gemmenkreuzes Kaiser Karls IV. von Luxemburg, und zwar unmittelbar über der Gemme mit dem siegelartigen Bildnis Friedrichs II., schmückt[125] (Tafel 51, *36*). Schon Wentzel hat klar erkannt, dass das Stück älter als das Gemmenbildnis des Staufers ist, und hat es wohl richtig in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert, zugleich aber für eine deutsche Arbeit erklärt[126].

Es ist ein kleiner, nur 2,7 cm hoher Onyx, aus dessen rosafarbigem Grunde sich das sehr plastisch ausgeführte Relief in der bläulichen Oberschicht erhebt. Dieses zeigt uns zwei stehende Gestalten in langer Gewandung, die sich in leichter Drehung einander zuwenden, mit ihrer linken Hand gemeinsam einen Stab fassen und die Rechte in Anbetungsgestus emporhalten. Die Krönung des Stabes ist leider abgebrochen, aber aus der Gebärde der freien Hände ist es am wahrscheinlichsten, auf ein ursprünglich vorhandenes Kreuz zu schliessen. Dafür würde auch sprechen, dass die beiden Figuren wegen ihrer Frisur, ihres Kleides, aber auch ihrem Gesichtstypus nach nur als Frauen gedeutet werden können, in deren Hand ein anderes, etwa ein weltliches Zeichen schwerlich passen würde. Die Dame von links trägt eine offene Zackenkrone, während die Kopftracht derjenigen nach rechts eher als Mütze zu bezeichnen wäre. Unter allen Umständen handelt es sich um königliche Damen, und zwar – da der Nimbus fehlt – um keine Heiligen, sondern um die frommen fürstlichen Stifterinnen eines Kreuzes, auf dem wohl die Gemme einst ihren ursprünglichen Platz hatte[127].

Wentzel konfrontierte die Darstellung der Gemme mit der eines Brakteaten des Markgrafen Albrecht des Bären (1134–1170), auf dem dieser zusammen mit seiner Frau eine Fahnenlanze hält[128]. Ich kann leider nicht die geringste stilistische Verwandtschaft zwischen der Prager Gemme und dem zum Vergleich herangezogenen Hohlpfennig erkennen. Selbst die Tracht ist eine ganz andere, und was das Bildthema betrifft, so gehört dieses einem festen Typus an, der so alt und so allgemein verbreitet ist, dass diese Übereinstimmung allein noch kaum für Annahme der gemeinsamen Entstehung in demselben Lande ausreichen kann.

Richtungweisend ist dagegen die Gewandung der Damen, und zwar eindeutig nach dem normannenzeitlichen Süditalien. Beide tragen eine lange Chlamys, darunter eine Tunika, die über die Hüfte gegürtet und von der nur der untere Teil sichtbar ist. Das Eigentümliche an diesem Gewand sind die unterhalb des Gürtels sichtbaren, stark hervorspringenden drei Falten in der Mitte, die an der Kleidung beinahe aller Frauenfiguren, sowohl auf den Kapitellen von Salerno wie auf denen von Monreale, wiederzufinden und daher als für die damalige süditalienische höfische Mode bezeichnend anzusehen sind[129], so zum Beispiel auf dem schönen Kapitell des kleineren Ambos von Salerno[130] (Tafel 51, *38*), bei den Tänzerinnen auf dem Nodus des Brunnens von Monreale (Tafel 46, *6–7*), bei der hl. Helena (Tafel 51, *34*) und einer anderen Königinfigur an demselben südöstlichen Eckkapitell des Kreuzganges[131], bei Dalila auf Kapitell Nr. 23 der Nord-

[125] Das Bild nach einem Gipsabguss, den ich der Freundlichkeit Dr. Bedžich Swoboda, Prag, Nationalmuseum, verdanke.

[126] Wentzel I, S. 74 und 83f.

[127] Wie zum Beispiel die Emailplatte mit dem Bildnis des stiftenden Geschwisterpaares auf dem ersten Kreuz zu Essen: E. Medding-Alp, Rheinische Goldschmiedekunst in ottonischer Zeit (1952), Abb. 34.

[128] Wentzel I, S. 74 und 83f. Vgl. A. Suhle, Münzbilder der Hohenstaufenzeit (1938), S. 40.

[129] Dass diese Mode eine italienische und nicht aus der Ile-de-France importierte ist – wie dies Sheppard, Gazette des Beaux Arts *35* (1949), S. 412, meint –, beweist die Übereinstimmung der Kleidung der Frauen in Monreale mit denen der weiblichen Stützfiguren im Museo Civico in Verona. Siehe Trésors d'art du moyen âge en Italie, Nr. 101, Tafel 30.

[130] Photo Marburg.

[131] Sheppard, Art Bulletin 31 (1949), Abb. 4.

seite ebendort[132], aber auch bei Dalila der Ambotafel der Sta. Restituta in Neapel. Die Kleider der beiden Frauen auf der Gemme sind im Schnitt gleich und unterscheiden sich nur in der Verzierung voneinander. Während die Tunika der Königin nach links glatt ist und den gleichen Faltenwurf wie der der Falknerin an der Florentiner Gemme aufweist, ist an der der Dame nach rechts eine Diagonalschraffierung deutlich zu erkennen. Auch zu diesem Detail bietet uns ein Kapitell aus Monreale eine vollständige Analogie[133] (Tafel 51, *37*): die charakteristischen Falten des Kleides in der Mitte sind ebensogut sichtbar wie seitlich davon die Diagonalschraffierung. Die Figur nach links trägt eine Zackenkrone; dass eben diese Kronenform die protokollarische Kopftracht der Königinnen Siziliens – nach byzantinischem Vorbilde – bildet, habe ich in anderem Zusammenhange[134] ausführlich gezeigt. Hier möchte ich nur auf die Analogien für diese Frauenkrone aus Monreale hinweisen: die als Königinnen bekleideten Tugendfiguren der *Spes* und *Fides*[135], die hl. Helena (Tafel 51, *34*) sowie die Königin von Saba und die Ecclesia auf demselben Eckkapitell[136]. Die runden Gesichter der königlichen Damen auf der Gemme von Prag finden in den Frauengestalten des erwähnten Kapitells des kleinen Ambos von Salerno (Tafel 51, *38*), zusammen mit dem kleinen, fleischigen und halboffenen Mund, ihre allernächsten stilistischen Analogien.

Zu all dem kommt noch die ununterbrochene Tradition und die ausserordentliche Beliebtheit eben jenes Typus von Herrscherbildern in Süditalien, den die Kamee vom Prager Kreuz vertritt. Der Bildtypus mit dem *stehenden* und gemeinsam eine Insignie fassenden Paar wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts für die Darstellung deutscher Kaiser und Kaiserinnen meines Wissens weder auf Münzen noch auf sonstigen Abbildungen verwendet[137] und kommt nur auf Prägungen von Persönlichkeiten weltlichen und kirchlichen Standes vor[138], die vorher nachweisbar im Orient waren und dort diesen aus der offiziellen Münzikonographie bereits verschwundenen Bildtypus kennenlernten. Denn selbst in Byzanz kam dieses seit Theodosius II. in zahlreichen Varianten geprägte[139] und selbst auf die Darstellung des heiligen Kaiserpaares Konstantin-Helena angewandte Münzbild seit Alexios I (1081–1118), der als letzter mit seiner Frau auf diese Weise sich abbilden liess[140], ganz ausser Mode und wurde unter den späteren Komnenen und den Angeloi mit den zwar äusserlich identischen, doch sinngemäss verschiedenen Typen des mit der Jungfrau, mit dem hl. Georg oder mit Konstantin dem Grossen gemeinsam das Kreuz fassenden Basileus ersetzt[141]. Allein in Süditalien – und später dann in Serbien – finden wir eine kontinuierliche Tradition dieses noch aus der byzantinischen Zeit herrührenden, aber bis in die Normannenzeit hinein bei-

[132] Ebenda, Abb. 11.

[133] Detail aus Anderson, 29.429.

[134] Kaiserornat, S. 26ff.

[135] Ebenda, Tafel 19, *6*.

[136] Sheppard, Art Bulletin *31* (1949), Abb. 4.

[137] Siehe die Darstellung Kaiser Friedrichs I. und der Kaiserin Beatrix auf einem Hohlpfennig der Wetterau (K. Lange, Münzkunst des Mittelalters [1942], Abb. 20): Das Paar ist in Brustbild gezeigt, das Kreuz befindet sich in der Mitte zwischen ihnen, wird aber nur vom Kaiser gefasst. Auf einem anderen Brakteaten aus derselben Prägestätte (Suhle, Deutsche Münzen, S. 102) sitzen Kaiser Heinrich VI. und Konstanze auf einem Thron. Das kurze Kreuzzepter steht hier nicht einmal in der Achse des Bildes und wird gleichfalls nur vom Kaiser gefasst. Beide Darstellungen gehen auf entsprechende byzantinische Münzbilder zurück; während aber der Brustbildtypus bis in das 11. Jahrhundert hinein geläufig ist, ist das Bild des thronenden Paares im 12. Jahrhundert schon altertümlich: Es war in Byzanz vor allem im letzten Drittel des 6. Jahrhunderts unter Justin II. und Sophia in Mode (Tolstoi, Monnaies byzantines, Tafeln 31–32; Wroth, Catalogue of the Byzantine Imperial Coins of the British Museum I, Tafeln 12 und 13). Später nur ganz selten, meines Wissens das letztemal Leon VI. und Konstantin VIII., gemeinsam das Labarum haltend (Wroth II, Tafel 51, *14*).

[138] A. Suhle, Die deutschen Münzen des Mittelalters (Handbücher der Staatlichen Museen in Berlin) (1936), S. 81f., und derselbe, Münzbilder der Hohenstaufen (1938), S. 46, Abb. 13.

[139] A. Grabar, Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilice, in: Dumbarton Oaks Papers *6* (1951), S. 29, N. 4.

[140] Wroth II, Tafel 65, *1*. Selbst die Münze ist sehr selten.

[141] Grabar, L'empereur usw., S. 38, N. 2.

behaltenen Herrscherbildes, und zwar sowohl in der Form des einfachen Nebeneinanderstehens[142] wie auch in der gemeinsamen Fassung einer Insignie. Die letztere Darstellungsweise kommt sowohl in dem ursprünglichen Sinn als Ausdruck der Mitherrschaft, aber auch in anderem, zum Teil religiösen, zum Teil weltlichen Sinne vor[143].

Schon die Fürsten der langobardischen Herzogtümer des Südens liessen sich am Ende des 10. Jahrhunderts zusammen mit ihrem deutschen Lehnsherrn[144] oder mit ihren Mitherrschern[145] auf ihren Münzen in dieser Pose abbilden. Eine starke politische Potenzierung erhielt dann der gleiche Bildtypus in den dreissiger Jahren des 12. Jahrhunderts in den erbitterten Kämpfen zwischen König Roger II. und der päpstlichen Koalition um den Besitz Apuliens. Anlässlich des Italienzuges Kaiser Lothars von Supplinburg im Jahre 1136/37 gelang es bekanntlich der kampanisch-apulischen Koalition mit kaiserlicher Hilfe Roger sogar mehrmals zu schlagen und ihn auf seine insulare Machtbasis zurückzudrängen. Mit diesem vorübergehenden Erfolg hängt die Prägung einer Münze zusammen, die auf der Vorderseite zwei Krieger – wohl die beiden Häupter der Koalition, Robert von Capua und Rainulf von Alife – zeigt, die gemeinsam eine Palme – als Siegessymbol[146] – emporhalten, während auf der Rückseite der Münze ein fliehendes Tier (Pferd oder Wolf?) als Sinnbild des vertriebenen Gegners zu sehen ist[147]. Bald darauf ändert sich aber die Situation. Nach dem Abzug des Kaisers kehrt Roger nach dem Festlande zurück, alle Städte öffnen ihm ihre Tore, und als Papst Innozenz II. in völliger Verkennung der Kräfteverhältnisse den König wiederum zu vertreiben sucht, wurde er 1139 bei Mignano geschlagen und geriet in die Gefangenschaft seines überlegenen Gegners. So blieb ihm nichts anderes übrig, als Roger II. sowohl in der Königswürde wie auch im Besitze aller normannischen Eroberungen zu bestätigen. Apulien erhielt Roger, der älteste Sohn des Königs, und Capua der jüngere, Anfuso, unter Oberherrschaft des Vaters als Apanage[148].

Gleich nach diesem grossen Sieg, schon im Jahre 1140, kam in Unteritalien eine neue königliche Münze, der Dukat Rogers II., in Umlauf. Die Vorderseite zeigt uns den segnenden Pantokrator als die Quelle aller irdischen Macht und auch der Gottunmittelbarkeit des *rex Siciliae, ducatus Apuliae, principatus Capuae*, mit der Inschrift *Iesus Christus regnat in aeternum*. Auf der Rückseite[149] (Tafel 51, *35*) nach links sehen wir eine Gestalt im Galakostüm des oströmischen Basileuss darüber die Inschrift *Rogerius rex Siciliae*, rechts eine Figur im Kriegskostüm durch Inschrift al, Rogerius dux Apuliae gekennzeichnet, also König Roger II. und sein Erstgeborener und Mitherrscher, die zum Ausdruck dieses Verhältnisses das byzantinisch-kaiserliche Doppelkreuz fassen.

Roger II. starb 1154, sein erstgeborener Sohn noch früher (1148), und als einzig Überlebender erbt Wilhelm I. den Thron des Vaters. Das Papsttum versuchte noch einmal, die durch Roger erzwungenen Zugeständnisse rückgängig zu machen. Papst Hadrian IV. brachte eine Koalition der beiden Kaiser, Friedrich I. und Manuel I., zur endgültigen Vernichtung der Normannen-

[142] So zum Beispiel die beiden Kaiser im Exultet von Bari, etwa 1000: Avery, a.a.O., Tafel 10, *11*, dann Richard I. von Capua mit seinem Sohn Jordan auf einem Wachssiegel: Engel, a.a.O., Tafel 2, *2*, und auch das Verlobungsbild Heinrichs VI. und der Konstanze im Berner Ebulo-Kodex: ed. Siragusa, Tafel 2.

[143] So das vornehme Paar auf einer Urkunde aus Bari, aus dem Jahr 1028, gemeinsam die Heiratsurkunde fassend: Avery, a.a.O., Tafel 201 *a*.

[144] Pandulf I. mit Kaiser Otto I: Corpus Nummorum Italicorum, Bd. 18 (1938), S. 242, Tafel 12, *24*.

[145] Gisulf I. und Pandulf I.: ebenda, S. 310, Tafel 18, *11*; Manso III. und sein Sohn Johann: Tafel 19, *3*, S. 314.

[146] In dieser Symbolik sehr oft auch im Berner Kodex des Petrus von Ebulo, vor allem bei der Darstellung feierlicher Einholungen und triumphaler Anlässe: ed. Siragusa, Tafel 8, 34–35, 60, wohl in treuer Spiegelung des tatsächlichen Zeremoniells.

[147] Corpus Nummorum Italicorum, Bd. 18, S. 248, Tafel 13, *12*.

[148] Paul Kehr, Die Belehnung der süditalienischen Normannenfürsten durch die Päpste (1059–1192), in: Abh. Preuss. Akad. Wiss. Phil.-Hist. Kl. *1934*, Nr. 1, 41 ff.

[149] Engel, a.a.O., S. 65, Tafel 6, *24*; A. Sambon, Le Monete del reame di Napoli, o. J., S. 22, Nr. 24. Die Vorlage verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Rodolfo Spahr, Catania.

herrschaft zustande. Die Byzantiner waren schon in Apulien gelandet, als Wilhelm I. wie ein Löwe aus seinem sizilischen Versteck auf sie losstürzte, sie ins Meer drängte und dem von seinen Verbündeten verlassenen Papste seine Friedensbedingungen in Benevent (1156) diktierte[150]. Der Gleichheit der politischen Situation mit der von 1139 entspricht die Prägung einer kommemorativen Münze, die mit veränderten Namensinschriften ikonographisch auf diejenige des Vorgängers zurückgreift[151].

Derselbe Bildtypus wurde aber im normannischen Bereich nicht nur für die Darstellung zeitgenössischer Herrscherpaare, sondern ebenso auch für die Konstantins des Grossen und der hl. Helena mit Vorliebe angewandt. Während ich für diese echt byzantinische[152] Abbildungsweise des heiligen Kaiserpaares aus dem Westen kein einziges Beispiel anzuführen wüsste[153], sind mir aus dem normannenzeitlichen Sizilien nicht weniger als drei solche Denkmäler bekannt: die eine Seite des südöstlichen Eckkapitells des Kreuzganges von Monreale[154] (Tafel 51, *34*), eine Emailplatte auf dem Tragaltärchen der Kathedrale von Agrigent[155] und die Staurothek aus Stealit in Lentini[156]. Das Fortleben dieses traditionellen Bildtypus wirkte selbstverständlich fördernd auf die ikonographisch identische Abbildung fürstlicher Personen der Gegenwart zurück.

Die Prager Kamee, von der wir ausgingen, fügt sich restlos in die ziemlich lange Reihe süditalienisch-sizilischer Herrscherpaarbilder ein. Sogar der Anbetungsgestus findet in der gleichen Handgebärde der Helena des kleinen Tragaltars von Agrigento seine vollständige Parallele. Natürlich lässt sich das kreuzfassende Paar nicht genau bestimmen. Dass sie beide Frauen sind und dass sie keinen Nimbus haben, schliesst allerdings die Möglichkeit irgendeiner Heiligendarstellung vollkommen aus. Wollte man vom Fehlen des Nimbus absehen und die Figur nach rechts den entsprechenden byzantinischen Investitur-Münzbildern gemäss als die Jungfrau deuten, so würde einer solchen Annahme die durchaus weltliche Frisur, die unter der Mütze sichtbar ist, auf das Entschiedenste widersprechen. Diese Dame ist aber wohl die ältere oder die im Rang höherstehende der beiden, da sie den Stab an der höheren Stelle fasst[157]. Vielleicht noch mit dem meisten Recht wären die Personen mit der Mutter Wilhelms II., mit der Königin Margarita und ihrer Schwiegertochter, Johanna von England, zu identifizieren. Margarita starb 1183, und Wilhelm II. heiratete Johanna 1177[158]. Diesen Zeitgrenzen würde auch der mit den gleich-

[150] Kehr, a.a.O., S. 45.

[151] Engel, a.a.O., S. 69f., Tafel 6, *27*; Sambon, a.a.O., S. Die Qualität ist aber schon viel niedriger.

[152] Siehe die Zusammenstellung der Denkmäler bei T. Bertelé, Costantino il Grande e S. Elena su alcuni monete bizantine, in: Numismatica (Perugia) *1948*, S. 102, Nr. 3, und Deér, Ursprung der Kaiserkrone, in Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte *8* (1950), 59, Anm. 31.

[153] Über die westliche Konstantin-Ikonographie, die vornehmlich eine Illustration der Silvesterlegende und des Constitutum Constantini ist, siehe C. Nordenfalk, Konstantin den Store i Skånne, in: Meddelanden från Lunds Universitets Historiska Museum *1944*, 88–136 (mit deutschem Auszug, S. 158ff.).

[154] Aufnahme: Fotocelere, Torino. Über dieses Kapitell: L. Biagi, a.a.O., S. 481, und Sheppard, Art Bulletin *31* (1949), S. 162.

[155] Abgebildet: Maria Accascina, Oreficeria Italiana (Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata, Nr. 42) (Firenze 1934), S. 10.

[156] A. Salinas, Monumenti inediti di Lentini e di Noto, in: L'arte *6* (1903), S. 159.

[157] Das war nicht nur in der Ikonographie, sondern auch im Zeremoniell so: Anlässlich der Investitur Rainulfs von Alife mit dem Herzogtum Apulien im Jahre 1137 entbrannte zwischen Papst Innozenz II. und Kaiser Lothar III. ein heftiger Streit darüber, wem das Recht der Verleihung eigentlich zustehe. Die Streitenden entschieden sich dann schliesslich zur gemeinsamen Überreichung der Fahnenlanze, wobei *apostolicus accepto vexillo a superiori parte, imperator a inferiori* den Akt der Investitur vollzogen haben (Romualdi Chronicon ed. Garufi in Rerum Italicarum Scriptores, nova series, S. 224). Der Papst fasst die Fahnenlanze wohl deshalb höher, weil ihm als dem Vertreter des *sacerdotium* im Sinne der Gelasianischen Zweigewaltenlehre der höhere Rang, die *auctoritas*, gegenüber der *potestas* des Kaisers gebührt. Eine Berufung Innozenz' II. auf die Zweigewaltenlehre in seiner Urkunde für Kaiser Lothar III. vom 8. Juni 1138 im Liber Censuum, ed. Fabre-Duchesne I, S. 379.

[158] F. Chalandon, Histoire de la domination normande, Bd. 2, S. 345, und E. Jamison, Allience of England and Sicily in the Second Half of the Twelfth Century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institut *6* (1943), S. 24.

zeitigen Skulpturen von Monreale übereinstimmende Stil der Gemme vorzüglich entsprechen. Das Gemmenbild entbehrt der hohen politischen Symbolik der angeführten Münzbilder Rogers II. und Wilhelms I., da seine Entstehung aller Wahrscheinlichkeit nach nur mit der Stiftung eines Kreuzes durch die Damen der Dynastie zusammenhängt; um so grösser ist dagegen seine kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung. Da das kleine Kunstwerk nur auf Veranlassung der Dargestellten verfertigt werden konnte, liefert es uns einen einwandfreien Beweis für die Existenz einer höfischen Gemmenwerkstatt von Palermo.

VI.

Es ist bekannt, dass 1253 ein Agent König Konrads IV., des Sohnes Friedrichs II., die erstaunliche Menge von 783 losen Steinen, 100 Ringen, 94 Broschen und Anhängern aus dem Nachlass des Vaters in Genua verpfändet hat[159]. Damit ist die Existenz eines zeitgenössischen Gemmenschnittes zwar noch keineswegs bewiesen, doch die Tatsache nahegelegt, dass der Kaiser ein grosser Gemmenliebhaber und Sammler gewesen sein muss[160]. Aber auch in dieser Beziehung ist er ein Erbe und Fortsetzer seiner normannischen Vorfahren, denn das Sizilien der Hautevilles galt schon längst vor ihm als die gepriesene Heimat von Edelsteinen und Gemmen. Das zeigt uns unter anderem auch die bei Girardus Cambrensis (um 1200) aufgezeichnete Anekdote über ein Gespräch am Hofe Ludwigs VII. von Frankreich von den Vorzügen der einzelnen Länder, wobei man Sizilien Reichtum an Kleinodien, Edelmetallen und auch Edelsteinen nachrühmte[161]. Hinter diesem Glauben stand die im damaligen Europa allgemein bekannte Tatsache, dass Kaiser Heinrich VI. nach der Eroberung Siziliens (Ende 1194) im Königsschlosse von Palermo unerhörte Reichtümer vorfand und diese durch eine Karawane von 150 schwer beladenen Maultieren nach Deutschland überführen und dort auf der Burg Triefels unterbringen liess[162]. Unter den Quellen, die von dieser ausserordentlichen Beute berichten, gibt es eine, die Chronik Ottos von St. Blasien, die bei der Aufzählung der Schätze einen beachtenswerten Unterschied zwischen *lapides praetiosi et diversae gemmae*[163] macht, was nur als Unterscheidung zwischen einfachen Edelsteinen und geschnittenen Steinen gedeutet werden kann[164]. Dass Gemmen im Bestande des Königsschatzes, dieses ersten Staatskapitals des abendländischen Mittelalters[165], eine grosse Rolle spielten, geht aus dem Bericht des sogenannten «Hugo Falcandus», das heisst des königlichen Notars Robertus de Sancto Johanne[166], über die Ausplünderung des Königsschlosses unter Wilhelm I. (1161) deutlich hervor. Er erwähnt unter den Plünderern diejenigen, die *gemmas anulosque, quia parvo loco concludi poterant*[167], mit sich nahmen. Danach gab es im Schatze Edelsteine sowohl in gefasstem wie auch in ungefasstem Zustand in Hülle und Fülle, also ganz so wie im Nachlasse Friedrichs II. nach der Zeugenschaft der angeführten Urkunde von 1253. Unter diesen müssen

[159] Die darauf bezügliche Urkunde wurde das erstemal herausgegeben und interpretiert von H. Byrne, Some Mediaeval Gems and Relative Values, in: Speculum *10* (1935), S. 180 n. l.. Vgl. Wentzel I, S. 62.

[160] Kantorowicz, a.a.O., S. 327, und Ergänzungsband, S. 153.

[161] MGSS. 27, S. 407.

[162] Kantorowicz, a.a.O., S. 25, und Ergänzungsband, S. 15.

[163] SS. rer. Germ. 1912, ed. A. Hofmeister, S. 63.

[164] Mit ähnlicher Unterscheidung verfügt Alfons X. von Kastilien in seinem Testament (1284) über seine Krone «mit den Edelsteinen und Kameen»: H. J. Hüffer, Saeculum *2* (1951), S. 439.

[165] Siehe die Quellenstellen in meinem Kaiserornat usw., S. 58, Anm. 12.

[166] Diese Identifizierung von G. A. Garufi, Roberto di San Giovanni maestro notaio, e il «Liber de Regno Siciliae», in: Archivio Storico per la Sicilia *8* (1942), S. 33–128, hat mich vollkommen überzeugt.

[167] Kapitel 14 ed. G. B. Siragusa (Fonti per La Storia d'Italia, 1897), S. 56. Vgl. auch die *Epistola* des Hugo Falcandus – diese schreibt Garufi, a.a.O., nicht dem Verfasser des *Liber de regno Siciliae* zu –, *palatium novum... interius... multo gemmarum aurique splendore conspicuum* (ebenda, S. 177).

wir uns besonders die Steine in den Ringen als geschnitten vorstellen. Der Stein mit arabischer Inschrift und ein anderer, ein antiker Intaglio auf der im Grabe der Kaiserin Konstanze gefundenen Krone Friedrichs II.[168], stammen wohl von solchen Ringen. Die relative Seltenheit solcher geschnittenen Steine auf erhaltenen sizilischen Juwelen könnte kaum mit Recht gegen die Ausübung dieser Kunst am Normannenhofe angeführt werden. Von der abendländischen Praxis abweichend, war in Byzanz das Montieren von geschnittenen Steinen in Kronjuwelen, Gefässen usw. nicht in Gebrauch, und wir wissen, dass die sizilische Goldschmiedekunst auch sonst stark von der byzantinischen Tradition bestimmt war. In der *Epistola* des Hugo Falcandus ist zwar nur vom Fassen und Durchbohren der Edelsteine und Perlen im *regium ergasterium* die Rede[169]. Dass man aber in derselben Werkstatt nicht nur das einfache Schleifen, sondern auch komplizierte Verfahren beherrschte, und zwar eben solche, die selbst im echten Gemmenschnitt eine gewisse Rolle spielten, zeigt uns wiederum ein Stein der genannten Krone: seine ganze Fläche weist dieselben Einhöhlungen quadratischer Form auf[170], mit welchen der Künstler der Herkules-Kamee den Schwanz des Drachen verzierte. Diese Gemeinsamkeit eines technischen Details einerseits bei einer aus stilistischen Gründen nach Sizilien bzw. nach Kampanien gewiesenen Gemme, andererseits bei einem Stein, der uns in einem gesicherten sizilischen Kronjuwel erhalten blieb, spricht wohl für die Richtigkeit der stilistischen Zuschreibung.

Dazu kommt noch die folgende und für die Entstehung im Süden wohl entscheidende Tatsache: Sizilien ist der klassische europäische Fundort des Achats und damit auch seiner beiden, für den Steinschnitt vor allem geeigneten Varianten, des Onyx und des Sardonyx! «Les Romains» – schreibt Ernest Babelon[171] – «les recueillaient principalement en Sicile, dans le fleuve Achates... qui a donné son nom à la gemme; aujourd'hui même, les lapicides romains et napolitains font venir de Sicile leurs agates et leurs jaspes[172].» Dass der Achat schon in der Kunstindustrie der Normannenzeit Verwendung fand, beweist der geschliffene Altarstein des Tragaltärchens im Schatze der Kathedrale von Agrigento, der mit typisch normannisch-sizilischen Emailplatten umrahmt ist[173]. Und was die Möglichkeit einer feineren glyptischen Bearbeitung betrifft, so muss man dabei immer auch daran denken, dass Sizilien in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht nur in politischer Hinsicht der modernste Staat des damaligen Europas war, sondern auch als das Land technischer und künstlerischer Fortschritte schlechthin galt. Edrisi spricht in der Einleitung seiner Geographie von den Neuerungen und Entdeckungen seines königlichen Herrn, deretwegen Roger in der ganzen Welt gerühmt wird[174]. Ein solches königliches «Wunderwerk» war die Wasseruhr, deren dreisprachige Inschrifttafel mit dem Lob Rogers im Hofe des Palastes bis heute erhalten ist. Hierher gehören die Wasserkünste in den Lustschlössern[175], die technisch vollendete Admiralsbrücke[176], nicht zuletzt aber die Erneuerung einer ganzen Reihe im Westen bisher unbekannter oder grösstenteils verfallener Kunsttechniken, wie Mosaik und Seidenweberei[177]. Während der

[168] Deér, Kaiserornat, S. 19 ff., 56, Anm. 351.

[169] Ed. Siragusa, S. 169 ff.

[170] Deér, Kaiserornat, Tafel 18, 1.

[171] La gravure en pierres fines (Paris 1894), S. 14.

[172] Heute der Fluss Dirillo oder auch Acaté, südöstlich von Gela.

[173] Abgebildet: Maria Accascina, L'oreficeria italiana, in Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata, Nr. 42 (Firenze 1934), S. 10.

[174] Ed. Amari e Schiaparelli, in Atti della Accademia dei Lincei, *1883*.

[175] Romualdi Salernitani Chronicon, ed. Garufi, in Rer. Ital. Script. nova series 7/1 (1914), S. 232; Hugonis Falcandi Epistola, a.a.O.

[176] H. M. Schwarz, Sizilien, S. 22, Abb. 4.

[177] Ottonis Frisingensis Gesta Friderici Imperatoris I, 34 (SS rer. Germ. ed. Waitz-Simson, 1912³, S. 53 f.), von den bei der Expedition gegen Hellas (1147) nach Sizilien verschleppten Seidenwebern: *Quos Rogerius in Palermo Siciliae metropoli collocans, artem illam texendi suos edocere precepit, et exhinc praedicta ars illa, prius a Graecis tantum inter Christianos habita, Romanis patere coepit ingeniis.*

sizilische Kristallschnitt – wenn auch keineswegs unwahrscheinlich – nicht beweisbar ist[178], verdient die im Mittelalter alleinstehende Fähigkeit der Bearbeitung des Porphyrs auch für den Gemmenschnitt grosse Beachtung, weil diese den technischen Fortschritt der Härtung der Werkzeuge gleichfalls voraussetzt. Wenn man schon die Gemmenliebhaberei Fürsten zumutet, die noch ein durch die Naturalwirtschaft bedingtes Wanderleben zwischen ihren verstreuten Domänen führten, so kann die Annahme derselben im Falle eines Monarchen mit der ersten ständigen Residenz des Westens, in dem dazu noch verschiedene Kunstwerkstätten nachweisbar sind, welche wiederum in reger Verbindung mit dem pulsierenden Leben einer grossen Handels- und Gewerbestadt standen[179], kaum als allzu gewagt erscheinen!

Mit eben diesen technischen Fragen, und zwar im Zusammenhang mit dem Gemmenschnitt, beschäftigt sich sehr eingehend jenes Kunstrezeptbuch, das uns unter dem Namen eines gewissen Heraklius überliefert ist[180]. Während die ältere Forschung die beiden ersten gereimten Bücher des Werkes in das 10. Jahrhundert datieren wollte, wies P. E. Schramm[181] sehr überzeugend auf seine mit den in den vierziger Jahren des 12. Jahrhunderts entstandenen *Mirabilia Urbis Romae* verwandte geistige Grundstimmung hin und schlug eine dieser Einstellung entsprechende zeitliche Zuweisung des ganzen Werkes in die zweite Hälfte desselben Jahrhunderts vor, aus der übrigens auch die älteste Handschrift des Traktats herrührt.

Sowohl der Titel, *De coloribus et artibus Romanorum*, wie auch die einzelnen Bemerkungen des Verfassers atmen jene echte Renaissance-Stimmung, die eben für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts bezeichnend ist. Er spricht von den Errungenschaften der Römer, die später in Vergessenheit geraten waren, jetzt aber mit der Hilfe «des Schlüssels des Ingeniums» zu erneuern sind, um möglichst gleichwertige Kunstwerke schaffen zu können. Dieser Wunsch beseelt nun den Verfasser auch bei seinen Ratschlägen *de preciosorum lapidum incisione*, oder *de gemmis, quomodo lucidae fiunt... quomodo cristallum possit secari* und auch *de temperamento duro (f)erri ad incidendum lapides*[182]. Diese Rezepte soll ein jeder befolgen, der «ausgezeichnete Steine mit dem Eisen bearbeiten will, jene nämlich, welche *die Könige der Stadt Rom*, die die Künste gar hochhielten, weitaus über Gold schätzten». Die Werke der Römer bilden also auch in dieser Technik das Vorbild, und so passt das Rezeptbuch des Heraklius, dem man bisher keinen reellen Zusammenhang mit der Kunstproduktion der eigenen Zeit zumutete, ganz vorzüglich zu jener Gruppe hochmittelalterlicher Kameen, die trotz manchem islamischen Einschlag doch im Zeichen der Nachahmung der Antike stehen und wegen ihres Stils in die gleiche Zeit wie der Traktat selbst zu datieren sind.

Obwohl man früher schon einmal an die Normannen als an die Vermittler dieser aus dem Süden stammenden Rezepte gedacht hat[183], halte ich eine Lokalisierung des Traktats selbst in diesem Bereich nicht nur für unbeweisbar, sondern geradezu für unwahrscheinlich, da der Ver-

[178] Es wurde von Wentzel (Zeitschrift für Kunstgeschichte *8* [1939], S. 281, und Wentzel I, S. 62) angenommen. In der Tat lässt sich aber das Material jener zwei Gefässe (*lagena* und *vas*), welche Roger im Jahre 1140 (E. Caspar, Roger II. und die Gründung der sicilischen Monarchie [1904], S. 366) ursprünglich dem Grafen Theobald von Blois schenkte und die später als Geschenke dieses Grafen zu Suger und nach Saint-Denis gelangten, nichts Sicheres feststellen. Im *Liber de rebus in administratione sua gestis* des Suger (ed. E. Panofsky, Princeton 1946, S. 78_{22-25}, und Kommentar, S. 105) werden die aus Sizilien stammenden Gefässe von den unmittelbar vorher erwähnten zwei Onyx-Vasen, ebenso aber auch von den nachfolgend erwähnten *vascula cristallina* gesondert aufgezählt, so dass eine Identifizierung weder mit jenen noch mit diesen möglich ist. Auch in der Korrespondenz zwischen Roger und Suger (Caspar, a.a.O., Reg. Nr. 220–221) fällt kein Wort von Geschenken.

[179] Darin besteht der Unterschied zwischen den Höfen in Palermo und im Aachen Karls des Grossen: Letzteres ist zwar eine ständige Residenz, jedoch ohne die Verbindung mit einer echten Stadt. Ein derartiges Zentrum des gesamten Staats- und Kulturlebens besass auch das Reich Friedrichs II. nicht. Der Hof Rogers lässt sich in dieser Hinsicht nur mit dem kaiserlichen Konstantinopel oder mit dem päpstlichen Rom vergleichen.

[180] Ed. A. Ilg, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 4 (Wien 1873).

[181] Kaiser, Rom, Renovatio, Bd. II, 1929, S. 148ff.

[182] Ed. Ilg: I, 6, S. 33; I, 10, S. 37; I, 12, S. 39; I, 13, S. 41.

[183] Siehe die Einleitung von Ilg, a.a.O., S. VII.

fasser offensichtlich in stadtrömischen Reminiszenzen wurzelt. Aber zwischen dieser stadtrömischen Renaissancebewegung um die Mitte des 12. Jahrhunderts herum und dem geistigen und künstlerischen Leben des normannischen Südens gab es damals mehrfache Verbindungen. Ich hoffe, bald den Beweis dafür erbringen zu können, dass Roger II. eine bestimmte Gruppe antiker Skulpturen durch seine Künstler in Rom kopieren liess. Auch das ist wohl kein Zufall, dass die älteste Handschrift der *Mirabilia Urbis Romae* eben im Kodex der Chronik des Erzbischofs Romuald von Salerno uns erhalten blieb. Nicht als ob Romuald selbst der Verfasser der *Mirabilia* gewesen wäre[184], aber sicher deshalb, weil er Interesse für diese antiquarische Schrift hatte. Dieser gelehrte Arzt, kunstliebende Prälat und an klassischen Vorbildern geschulte Historiker war unter den führenden Persönlichkeiten des Normannenhofes eben derjenige, der in engen Beziehungen zu den Hauptvertretern der literarischen Renaissance seiner Zeit stand. Er war der Unterhändler Wilhelms I. beim Abschluss des Konkordats von Benevent (1156), wo er neben dem gelehrten Archidiacon von Catania, Heinricus Aristippus, auch den Vertreter des Papstes, Johann von Salisbury, kennenlernte und sich mit diesem befreundete. Er konnte auch Petrus von Blois, den Erzieher Wilhelms II. und den bedeutenden Humanisten, zu seinen Freunden rechnen[185] und muss während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Palermo auch die Bekanntschaft Roberts von San Giovanni, des «Tacitus Siziliens», gemacht haben. Dazu kam ein zweiter Aufenthalt in Rom im Zusammenhang mit der zweiten grossen diplomatischen Mission seines Lebens, bei der Vertretung König Wilhelms II. von Sizilien beim Frieden von Venedig[186]. Dass eben während dieser Jahrzehnte die antikisierende Tendenz in der sizilisch-kampanischen Skulptur die Oberhand gewann, muss wohl dieser geistigen Atmosphäre, dem Einfluss der genannten Humanisten, vor allem Romualds selbst, des Stifters der beiden Ambonen von Salerno, zugeschrieben werden, bei dem die neue Bildung im nachweisbaren Einklang mit dem Kunstgeschmack steht. Schon Volbach hat auf die strukturelle, thematische und stilistische Verwandtschaft der Kapitelle des kleinen Ambos von Salerno mit denen der Carracalla-Thermen hingewiesen[187].

Dass der gleiche Geschmack neben den nur stilistisch datierbaren Gemmen auch auf anderen, und zwar genau datierbaren Werken der Kleinkunst seine deutlichen Spuren hinterlassen hat, beweist das Bleisiegel eines apulischen Grossen aus der Zeit um 1177. Im königlichen Münzkabinett von Turin ist bis heute die Bleibulle des Grafen Roger von Andria, des Justiziars von Apulien und Verwandten des normannischen Königshauses, aufbewahrt. Das Siegelbild[188] (Tafel 52, *39*) zeigt auf beiden Seiten die Büste des Grafen im Profil, ohne jede Kopfbedeckung und auch ohne jedes Gewand. Ebenso die ganze Darstellung, aber auch die Einzelheiten des Gesichtes, des Haares, des Halses sind von jenem Byzantinismus vollständig frei, welcher sowohl die Siegel anderer normannischer Grosser[189] wie auch die Siegel, Metallbullen und Münzen der Könige[190] kennzeichnet. Der Stil ist bewusst klassizisierend und lehnt sich wiederum antiken Vorbildern an, diesmal wohl römischen Münzen aus der Zeit der ausgehenden Republik und des frühen Prinzi-

[184] Siehe L. Duchesne, L'auteur des Mirabilia, in: Mélanges d'Archéologie et d'Histoire *24* (1904), 479ff.

[185] Garufi in seiner Einleitung zu Romuald, a.a.O., S. XII und XVII.

[186] Mit diesem letzten Aufenthalt Romualds in Rom bringt Garufi (a.a.O., S. XXVI) die Abschrift der *Mirabilia* in Zusammenhang.

[187] Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen *53* (1932), S. 190f.

[188] Das Original ist einstweilen unzugänglich; unser Bild nach der zuverlässigen Zeichnung bei Engel, a.a.O., S. 95, Tafel 2, *11*. Durchmesser 4,2 cm. Vgl. Domenico Promis, Notizia di una bolla in piombe del secolo XII, in: Atti della reale accademia delle scienze di Torino, Bd. 4.

[189] Engel, a.a.O., Tafeln 2–3, mit Ausnahme des Siegels der Fürstin Gaitelgrima von Capua auf einer Urkunde aus dem Jahre 1104, das entweder auf einen antiken Intaglio zurückgeht oder aber einen alleinstehend frühen Rückgriff zu einem antiken Vorbild – vielleicht zu einer griechischen Münze, vielleicht aus Eryx – darstellt (ebenda, Tafel 2, 5).

[190] Engel, a.a.O., S. 84–87, Tafel 1; Cadier, Etudes sur la sigillographie des rois Normands, in: Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, Bd. 8 (1888); K. A. Kehr, Die Urkunden der normannisch-sizilischen Könige (1902), S. 216ff.; Toesca, a.a.O., I, S. 1122, Abb. 824, I–II; S. Steinberg, I ritratti dei re Normanni in Sicilia, in: Bibliografia *39* (1937).

pats. Dafür spricht allein schon die überraschende Ähnlichkeit zwischen der Bleibulle Rogers von Andria (Tafel 52, *39*) und zwischen den mehr als hundert Jahre späteren Siegeln des deutschen Bischofs Volrad von Brandenburg, die auf dessen in Rom und Anagni ausgestellten zwei Urkunden aus dem Jahre 1296 hängen und aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen Gemmenstempel zurückgehen, den er in Italien verfertigen liess[191]. Die Übereinstimmung zwischen zwei zeitlich voneinander derart entfernt entstandenen Siegeln kann nur ein gemeinsames Vorbild erklären, und zwar die Vorderseite einer Münze des Augustus, etwa ein Aureus aus der triumphalen Serie[192] (Tafel 52, *40*) oder aber ein auf diesen zurückgreifendes Münzbildnis des *divus Augustus* aus der Zeit des Tiberius[193] (Tafel 52, *41*) oder Hadrians[194] (Tafel 52, *42*), die alle das gleiche Profil und auch die gleiche Frisur, ohne jede Kopfbedeckung, wie das Siegelbild des normannischen Grafen und des deutschen Bischofs, aufweisen. Das Verhältnis der Bleibulle Rogers von Andria zu einem antiken Vorbild ist also das gleiche wie bei der Herkules-Kamee, und auch die Übersetzung der Vorlage in die Kunstsprache der eigenen Zeit geschah in einem Stil, der sowohl dem der behandelten Gemmen wie auch dem der Skulpturen von Salerno ganz nahesteht.

Am Interessantesten ist dabei, dass Roger von Andria nicht nur zum Hofe, sondern auch zu Romuald von Salerno in engen Beziehungen stand. Er war der zweite Vertreter des Königs von Sizilien bei dem Friedensschlusse von Venedig (1177) zwischen Papst Alexander III. und Friedrich I. Barbarossa, war also während der ganzen Zeit der Verhandlungen mit dem Erzbischof in Kontakt und erstattete dann zusammen mit diesem im November 1177 über die Ergebnisse seiner Mission dem Monarchen in Palermo Bericht[195]. So spricht manches dafür, dass wenigstens einige der von uns als normannisch-sizilisch erwiesenen Gemmen in irgendeinem Zusammenhange mit der Person Romualds stehen. Entweder vielleicht so, dass er diese durch die gleichen Künstler herstellen liess, die die Skulpturen für seine Metropolitankirche Salerno schufen und die er wohl aus Palermo mit sich nahm, oder so, dass er seinem klassizistischen Geschmack entsprechende Gemmen bei einem seiner Aufenthalten in der Hauptstadt in der Hofwerkstatt bestellte. Besonders die wunderbare Kamee des Herkules mit ihrer christlich-triumphalen Symbolik würde vorzüglich zur Gesinnung dieses Freundes antiker Bildung und Kunst passen, der dabei ein frommer Christ und vorbildlicher Kirchenfürst blieb.

VII.

Von diesen Möglichkeiten unabhängig steht als Ergebnis unserer Untersuchung wohl fest, dass jene klassizisierende Darstellungsweise, die auf einigen französischen Siegeln erst zu Beginn des 13. Jahrhunderts erscheint[196], in Sizilien und in dem von der dortigen Hofkunst her beeinflussten Kampanien spätestens um 1170 herum fest herausgebildet war. In der Grossplastik lässt sich der gleiche Stil bereits früher, so zum Beispiel beim Osterkandelaber der Cappella Palatina bald nach 1140, nachweisen. So liegt meines Erachtens kein Grund vor, den Anteil Italiens in der Protorenaissance des 12. bis 13. Jahrhunderts als bescheiden zu werten und in den Schatten der französischen Entwicklung stellen zu wollen[197]. Im Gegenteil: konkrete Beispiele zeigten uns, wie eng

[191] Wentzel I, S. 87, Abb. 63.

[192] Die Aufnahme verdanke ich der Münzen und Medaillen AG., Basel; Bahrfeldt, Goldmünzprägung, S. 104, Nr. 107.

[193] Auktionskatalog der Münzen und Medaillen AG., Basel, VII (1948), Nr. 529, Tafel 23; Cohen, Description des monnaies frappées sous l'empire romain I², S. 212, Nr. 4 (revers).

[194] Ebenda Nr. 579, Tafel 25, Abb. nach Gipsabguss im Münzkabinett Winterthur; Cohen I², S. 147, Nr. 576 (avers).

[195] Romualdi Salernitani Chronicon, a.a.O., S. 269f., 287, 292f., 295f. Vgl. die Anmerkungen von Siragusa in der Ausgabe des *Liber ad honorem Augusti* des Petrus von Ebulo (Fonti per la Storia d'Italia, 1906). Nach seiner gescheiterten Königskandidatur endete dann Graf Roger elend in der Gefangenschaft Tankreds.

[196] Wentzel III, S. 88 und Abb. 12–21.

[197] So zuletzt Wentzel IV, S. 186.

künstlerische und literarische Erneuerung miteinander zusammenhingen und wie bewusst und wie leidenschaftlich man dort die antike Form schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erlebte. Die christliche Uminterpretation der Antike kann dabei kaum als Argument gegen das Vorhandensein einer Protorenaissance angeführt werden[198].

Auch für die Augustales Friedrichs II. liefern nicht die vereinzelten und eines mit dem sizilischen vergleichbaren geistesgeschichtlichen Hintergrundes entbehrenden französischen Beispiele, sondern wohl die bodenständigen Imitationen antiker Vorbilder im Erblande des Kaisers in der unmittelbar vorangehenden Zeit die reellen geschichtlichen Voraussetzungen. In bezug auf diese Goldmünzen[199] müssen wir unter ihnen ziemlich verschiedene Typen und Gruppen unterscheiden[200]. Die Vorderseite bei einer dieser Gruppen, und zwar sowohl bei den Augustales[201] (Tafel 52, *45*) wie auch bei den Halbaugustales[202] (Tafel 52, *43*), geht wohl auf Münzen des Augustus zurück[203] und steht unter allen dessen Münzbildnissen meines Erachtens jenem weitgehend idealisierten Porträt am nächsten, das den Princeps auf der Rückseite eines *aureus* des Tiberius als *divus* darstellt[204] (Tafel 52, *44*). Das gleiche Verhältnis zu anderen Münzbildnissen des Augustus kennzeichnet aber – wie wir es eben gesehen haben – schon die um ein halbes Jahrhundert frühere Bleibulle des Grafen Roger von Andria! Diese Nachahmung der Augustusmünze war damals noch kaum mehr als Frucht künstlerischer und literarischer Reminiszenzen, aber der politische Augustuskult Friedrichs II. geht schliesslich auf solche Reminiszenzen zurück. Petrus von Ebulo, der ja noch ganz in dem Humanismus der Normannenzeit, in den kulturellen Bestrebungen des kampanischen Kreises um Romuald von Salerno wurzelt, spricht schon Heinrich VI. als *Octaviane* an[204], preist dessen *Pax Augusti*[206] der *et Iovis et magni tempus novat Octaviani*[207]. Der kampanische Dichter feiert die Geburt des kleinen Friedrich-Konstantin mit Wendungen, die er der vierten Ekloge Vergils entlieh: ...*pax oritur tecum*...[208]. Damit war der Ton angeschlagen worden, der sich dann zum Augustus-Bekenntnis Friedrichs II. in den Konstitutionen von Melfi (1231) steigern sollte: sein Reich sollte sich «durch des Friedens Zier auszeichnen und sich mehren in

[198] Mit der reichen neueren Literatur zur Frage werde ich mich in meinem Buche über die Porphyrsarkophage auseinandersetzen. Die Bezeichnung «Protorenaissance» scheint mir unter anderem durch den Umstand gerechtfertigt zu sein, dass die beginnende Neubelebung der Antike durch das Einströmen französischer Gotik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts unterbrochen wurde.

[199] Die beste Zusammenfassung der Frage mit Bearbeitung der Literatur bis 1929: Kantorovicz, a.a.O., Ergänzungsband S. 255ff., dazu seit Wentzel III und IV, ferner Ferd. Kutsch, Der Mainzer Kopf mit der Binde, in: Mainzer Zeitschrift *41–43* (1946–1948), S. 64ff.

[200] Wentzel IV, S. 183, Anm. 1.

[201] Münzen und Medaillen AG., Basel, Liste 123, März 1953, Nr. 69, vergrössert. Die Bildvorlage verdanke ich der Freundlichkeit von Dr. Herbert Cahn.

[202] Nach Kurt Lange, Münzkunst des Mittelalters (Leipzig 1942), Abb. 49, vergrössert.

[203] Siehe – mit der obigen Einschränkung – H. Nussbaum, Fürstenporträte auf italienischen Münzen des Quatrocento, in: Zeitschrift für Numismatik *35* (1925), S. 148, und Kantorowicz, a.a.O., S. 456.

[204] Münzen und Medaillen AG., Basel, Auktion XII (1953) = Cohen, Médailles impériales, Nr. 23, und British Museum Cat. Coins of the Roman Empire I, S. 124, Nr. 29, und zwar bedeutend näher als das von Nussbaum, a.a.O., Tafel 10, *5*, oder von Kantorowicz, a.a.O., Tafel 1, *1* (vgl. S. 256), herangezogene Münzbildnis auf Prägungen aus Lebzeiten. Dass auch die Adlerseite der Augustales auf Münzen des Augustus oder des Tiberius zurückgeht, steht wohl fest, wobei aber nicht unbedingt an dieselbe Münze gedacht werden muss, welche das Vorbild für die Vorderseite gab. Der Porträtwert der Augustales scheint mir mit Wentzel höchst fragwürdig zu sein (IV, S. 183, Anm. 1). Selbst vom «Unir cum»-Augustalis des Wiener Münzkabinetts werde ich zeigen können, dass es kein Porträt, sondern ebenfalls ein Idealbildnis – diesmal nach anderen antiken Vorbildern – ist. Vgl. Ernst Langlotz, Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua, in: Beiträge für Georg Swarzenski (Berlin und Chicago 1952), besonders S. 49.

[205] Liber ad honorem Augusti, v. 287. Ed. G. B. Siragusa, Fonti per la Storia d'Italia (1906), S. 24.

[206] Legende zur Miniatur auf Tafel 48, *141*. Siragusa, Tafel 47: Tanta pax est tempore Augusti quod in uno fonte bibunt omnia animalia.

[207] Von 1311, Siragusa, S. 91.

[208] Von 1380, Vgl. von 1363–1428, und Kantorowicz, a.a.O., S. 9.

den Läuften des Caesar Augustus»[209]. Das Augustus-Gleichnis auf den Augustales Friedrichs II. geht bekanntlich auf diesen Gedanken zurück und damit wohl auch auf die Ansätze der späten Normannenzeit. Mag man dagegen in Frankreich um 1200 in einigen Fällen bei der Herstellung von Siegelstempeln auch auf antike Vorbilder zurückgegriffen haben, so sind diese wirklich nur «Antikenimitationen» ohne die organische Verbindung zwischen Idee und Bild, wie eine solche erstmals in Sizilien zustande gekommen war und die das Wesen einer Protorenaissance überhaupt ausmacht.

VIII.

Mit den bisherigen Ausführungen will ich die Existenz eines auch durch die Schriftquellen nahegelegten friderizianischen Steinschnittes keineswegs leugnen, sondern nur die Werke dieser Spätzeit von der vorangehenden, einwandfrei normannischen Gruppe absondern. Für die Zuweisung in diese gleichfalls süditalienische, aber schon stauferzeitliche Gruppe sind zunächst ikonographische Gesichtspunkte ausschlaggebend. Obwohl der Adler nicht nur in kirchlicher Verwendung und als reines Ziermotiv, sondern auch als heraldisches Emblem – wenn auch nur bei dem Hochadel und nicht bei der Dynastie – schon während der Normannenzeit reichlich vorkommt[210], muss man angesichts der relativ grossen Zahl und der hohen Qualität der Adlerdarstellungen auf Gemmen doch daran denken, dass dieser Vogel dort das Sinnbild des Kaisertums und des Reiches – und zwar im Gegensatz zum Löwensymbol der Hauteville – war. So sind diese Gemmen in einer anderen Kunstgattung als die Nachfolger jener goldenen Adler-Fürspane anzusehen, welche die Brust der als Kaiserin bekleideten Essener Madonna schmücken, die auch im Mainzer Schatze der Kaiserin Gisela vertreten waren und deren Gebrauch noch im ausgehenden 12. Jahrhundert durch einen späteren Fund aus Mainz belegt ist[211]. So liegt es nahe, wenigstens in den besseren Stücken die Steine von Fibeln, Fürspanen und Ringen zu erkennen, die der Kaiser selbst[212], die Mitglieder der Dynastie, die hohen Würdenträger[213] und seine Parteigänger ausserhalb des unmittelbaren Machtbereichs[214] getragen haben.

Die hochwertigsten von diesen sind diejenige in der Sammlung Merz, Bern[215] (Tafel 53, *51*), in der des Besitzers der Herkules-Kamee[216] (Tafel 53, *49*) und im Cabinet des Médailles in Paris[217] (Tafel 53, *50*). Ihre stilistischen Vorgänger sind aber nicht die Adler auf der Rückseite der Augustales[218] (Tafel 52, *45*), denen trotz der der römischen Münze entlehnten Flügelhaltung sonst soviel Mittelalterliches anhaftet, sondern die klassizistisch aufgelockerten Adler noch aus der Normannenzeit, mit kurzem Schädel, mit realistisch modelliertem Gefieder, so zum Beispiel auf dem

[209] Kantorowicz, a.a.O., S. 204f.

[210] Deér, Kaiserornat usw., S. 69ff. und Tafel 37, *3*, *4*.

[211] Otto von Falke, Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela (1913). Gute Abbildung des letztgenannten Juwels in: Pantheon *6* (1930), S. 480. Die Fibel der Essener Madonna ist eine Zutat des 12. Jahrhunderts.

[212] Auf dem zwischen 1215 und 1220 gebrauchten deutschen Königssiegel Friedrichs II. (O. Posse, Siegel der deutschen Kaiser und Könige I [1910], S. 19, Tafel 28, *1*) sind auf der Tunika des Herrschers die – wohl eingewebt zu denkenden – Adler deutlich zu erkennen, siehe Homburger, a.a.O., S. 224.

[213] So etwa der Reichskanzler: Deér, Kaiserornat usw., S. 71, Tafel 38, *3*.

[214] Vgl. Kantorowicz, a.a.O., S. 470.

[215] Sardonyx, 3,2 cm hoch. Vgl. Wentzel III, S. 94, Abb. 24, und Katalog der Ausstellung «Kunst des frühen Mittelalters» (Bern 1949), Nr. 378.

[216] Sardonyx, Durchmesser 2,5 cm, gleichfalls aus der ehemaligen Sammlung Baron Rotschild, England. Hier erstmals (ohne die moderne Fassung) abgebildet.

[217] Die Kenntnis dieser bisher gleichfalls unpublizierten Kamee verdanke ich dem Besitzer der Herkules-Gemme, der die stilistische Verwandtschaft mit seiner Adlerkamme und mit derjenigen der Sammlung Merz bereits erkannt hat. Durchmesser 22 mm. Eine weitere Adlergemme aus derselben Zeit, aber von viel niedrigerer Qualität: Lionello Venturi, La Collezione Gualino (Torino 1926), Tafel 63, *7* (früher Sammlung Stroganoff).

[218] Rückseite der Münze auf Tafel 9, *45*.

grossen[219] (Tafel 53, *48*) und auf dem kleinen Ambo von Salerno (Tafel 53, *52*) sowie auf der nördlichen Schmalseite des Mithras-Kapitells im Kreuzgange von Monreale[220].

Die beiden Gemmen in der Sammlung Merz und A. J. P. unterscheiden sich von der Adlerseite des Augustalis trotz der gemeinsamen Dreiviertel-Profilstellung nicht nur durch Kopfform und Gefiederbildung, sondern noch in einer anderen sehr wesentlichen Eigenheit. Während auf der Münze die ausgebreiteten Flügel von dem Bein deutlich getrennt, das heisst anatomisch korrekt und den antiken Darstellungen entsprechend modelliert sind, geht auf den beiden angeführten Gemmen der Flügel so in das entsprechende Bein über, als ob das eine Glied die natürliche Fortsetzung des anderen wäre. Die hohe Qualität der Stücke und das wiederholte Vorkommen dieser Eigenheit[221] schliessen die Möglichkeit eines einmaligen Fehlers wohl aus. Vielmehr scheint sie das Merkmal einer Gruppe von geschnittenen Steinen zu sein, die von gleicher Herkunft sind oder auf dieselben Vorbilder zurückgehen. Dass dieser Adlertypus vorstaufisch ist, zeigt das Wachssiegel des Seneschals von Flandern, Hélie de Wavrin, aus dem Jahre 1177[222], für sein nachstaufisches Weiterleben liefert das Kaisersiegel Ludwigs IV. des Bayern[223] im Siegelwesen des Reiches das letzte Beispiel.

Wenn aber das Ineinandergehen von Flügel und Bein kein «Fehler», sondern eine Stileigenheit bedeutet, so kann diese einzig und allein aus islamischen Anregungen heraus erklärt werden, denn in diesem Kreise findet man die gleiche Besonderheit beinahe auf allen plastischen Darstellungen wieder. Am naheliegendsten ist es, an Sizilien zu denken, wo sich diese Darstellungsweise schon vor der staufischen Zeit nachweisen lässt, und zwar ebenso wie bei den Gemmen, vereint mit antikisierenden Tendenzen in der Gefiederbildung: die Greifen der Seitenlehnen des Königsthrons in der Kathedrale von Monreale – spätestens aus den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts – bieten uns dafür die überzeugenden Parallelen[224] (Tafel 53, *53*). Die Kamee aus der Sammlung A. J. P. (Tafel 53, *49*) ist aber auch hinsichtlich ihrer Ikonographie entschieden vom Islam her beeinflusst. Das Thema gehört den im persisch-islamischen Bereich so beliebten Jagd- und Tierkampfbildern an, die aber schon bei den türkischen Dynastien Vorderasiens eine heraldische Anwendung gefunden haben und zur Zeit der Kreuzzüge ihren Weg im gleichen Sinne auch nach dem Westen fanden. Auf den Deckenmalereien der Cappella Palatina kommen Adler mit verschiedenen Tieren zwischen ihren Krallen wiederholt vor, und dazu noch in der gleichen Dreiviertel-Profilstellung und auch Flügelhaltung wie bei der Gemme[225] (Tafel 53, *47*). Der frühe staufische Steinschnitt im *Regnum Siciliae* scheint also noch ganz und gar in der normannenzeitlichen Tradition zu wurzeln, und seine Bezeichnung als «friderizianisch» ist eher chronologisch-dynastisch als stilistisch-kunstgeschichtlich gerechtfertigt. Wie ich unlängst gezeigt habe[226], ist auch die sizilische Goldschmiedekunst unmittelbar vor 1220 noch durchaus normannisch bestimmt.

Ein allmähliches Herauswachsen aus dieser Tradition beginnt erst mit den nachweisbar friderizianischen Porträtgemmen, die im Vergleich mit dem strengen und feierlichen Stil der Falknerin und des Herkules eine neue Stufe der Entwicklung – etwa nach 1220 – darstellen. Sie sind gelockerter, natürlicher und fortgeschrittener – ihre Behandlung gehört aber in einen anderen Zusammenhang.

[219] Anderson, Nr. 26.635 (Detail).
[220] Den antikisierenden Charakter dieser Darstellungen hat schon Goldschmidt, Art in America *30* (1942), klar erkannt.
[221] Siehe die beiden Adlergemmen aus Mailand bei Wentzel III, Abb. 24.
[222] D. L. Galbreath, Manuel du blason (Lausanne 1942), S. 37, Abb. 34.
[223] Posse I, Tafel 51, *2*.
[224] Anderson, Nr. 29.708 (Detail).
[225] Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma, Serie F 2769.
[226] Kaiserornat usw., S. 62ff.

1

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

Goldene König-David-Figur aus dem Basler Münsterschatz, Historisches Museum, Basel

2 Sardonyx-Kamee, Falknerin, Collezione Carrand, Museo Nazionale Bargello, Firenze. Originalgrösse 3,2 cm

2

3

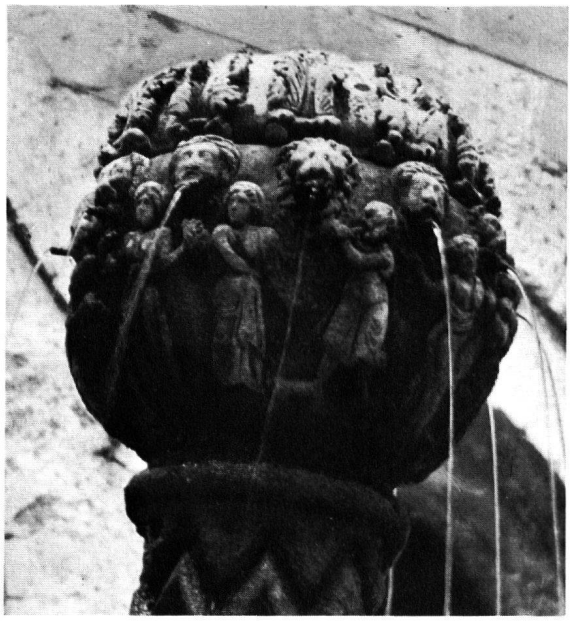
4

5

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

3, 4 Stützfiguren des Evangeliar-Ambos, Salerno, Kathedrale (in zwei Ansichten)
5 «Primavera», Benedetto Antelami zugeschrieben, im Inneren des Baptisteriums zu Parma

6



7

8

9

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

6, 7 Nodus des Brunnens im Kreuzgange des Benediktinerklosters in Monreale (in zwei Ansichten)
8 Tänzerinnen, Wandgemälde, Samarra – *9* Tänzerin, Detail aus den Deckenmalereien der Cappella Palatina, Palermo

10

11

12

13

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

10 Goldmedaillon aus Persien, Freer Gallery of Art, Washington – *11* Elfenbeinkasten aus Süditalien, Metropolitan Museum, New York – *12* Emailscheibe von der Pala d'oro, San Marco, Venedig – *13* Detail von einem bemalten Elfenbeinkasten, Schatz der Cappella Palatina, Palermo

14

15

16

17

18

19

20

21

22

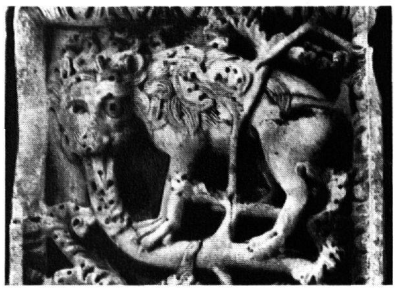
DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

14, 15 Griechische Münze aus Herakleia – *16* Detail eines Brokatstoffes, Victoria and Albert Museum, London – *17* Sardonyx-Kamee, Herkules (das Original 5,2 cm hoch, 3,7 cm breit) – *18* Stützfigur vom Epistolar-Ambo, Salerno, Kathedrale – *19* Detail eines Kapitells von demselben Ambo – *20* Drache, Mosaik an dem Bischofsthron der Kathedrale von Ravello – *21* Löwenfigur auf der östlichen Lehne des Königsthrones, Monreale, Kathedrale – *22* Löwenfigur auf dem Ambo der Cappella Palatina, Palermo

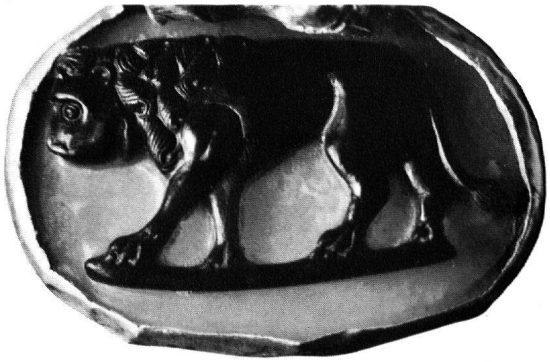
23

25

24



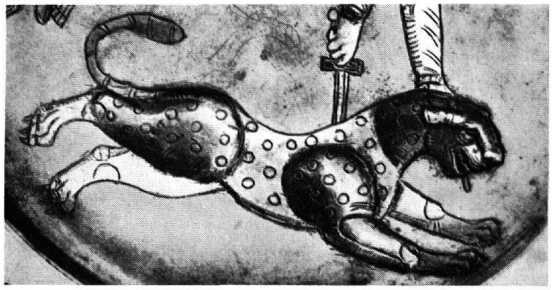
26



28

27

29



30

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

23, 24 Löwenträger aus Porphyr, Grabdenkmal Friedrichs II., Palermo, Dom – *25* Vorderseite einer Münze König Wilhelms II., Sammlung R. Spahr, Catania – *26* Detail des Architravs der Kirche Martorana, Palermo – *27* Detail der Deckenmalereien der Cappella Palatina, Palermo – *28* Sardonyx-Kamee vom König-David-Reliquiar, Basel, Historisches Museum, Münsterschatz (das Original 1,5 cm hoch, etwa 2,2 cm breit. Photo Historisches Museum, Basel) – *29* Panther-Kamee aus Sardonyx, Suermondt-Museum, Aachen (das Original 5,6 cm breit) – *30* Detail einer sassanidischen Silberschale in der Eremitage, Leningrad

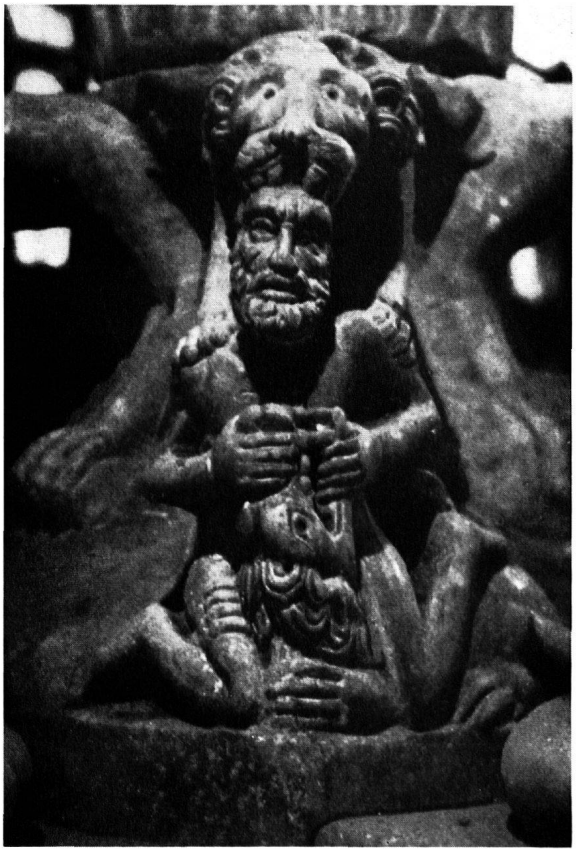
31

31 Simson-Kamee aus Sardonyx, Kunsthistorisches Museum, Wien (das Original 3,6 cm hoch)

32 Kopf des «Sünders» vom Evangeliar-Ambo der Kathedrale von Salerno

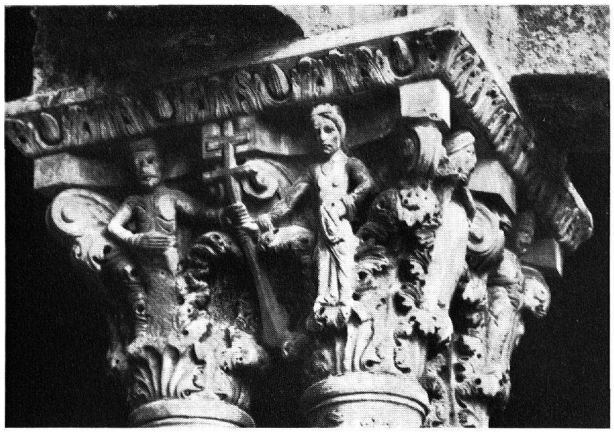
33 Simson oder Herkules, Detail vom Osterkandelaber der Cappella Palatina, Palermo

32



33

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS



34

35

36

37

38

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

34 Konstantin und Helena auf einem Kapitell des Kreuzganges von Monreale – *35* Rückseite des Dukats König Rogers II., Sammlung R. Spahr, Catania, Originalgrösse – *36* Onyx-Kamee auf dem Kreuz Kaiser Karls IV., Prag, Domschatz (vergrössert nach einem Gipsabguss) – *37* Detail eines Kapitells im Kreuzgange von Monreale – *38* Kapitell des Epistolar-Ambos, Salerno, Kathedrale

39

40

41

42

43

44

45

46

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

39 Bleibulle des Grafen Roger von Andria, Torino, Medagliere Reale (Durchmesser des Originals 4,2 cm) – *40* Münzbildnis des Augustus auf einem Aureus der triumphalen Serie (vergrössert) – *41* Dasselbe auf der Rückseite eines Aureus des Tiberius (vergrössert) – *42* Dasselbe auf der Vorderseite eines Kistophoren Hadrians (vergrössert) – *43* Halbaugustalis Friedrichs II., Vorderseite (vergrössert) – *44* Münzbildnis des Augustus als Divus auf der Rückseite eines Aureus des Tiberius (vergrössert) – *45, 46* Augustalis Friedrichs II. (vergrössert)

47

48

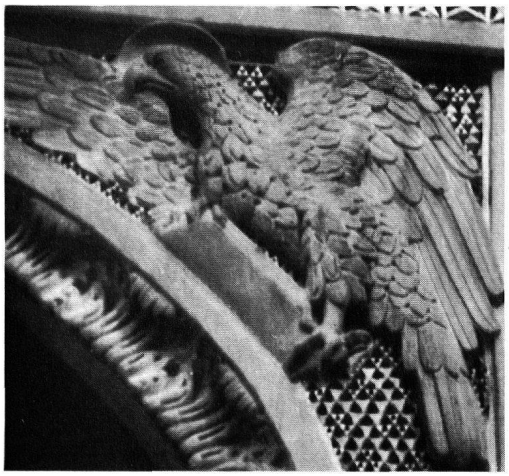
47 Deckenmalerei, Detail, Cappella Palatina, Palermo

48 Adler vom Evangeliar-Ambo, Salerno, Kathedrale

49

50

51



52

53

DIE BASLER LÖWENKAMEE UND DER SÜDITALIENISCHE GEMMENSCHNITT DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

49 Sardonyx-Kamee, Sammlung A. J. P. (Durchmesser des Originals 2,5 cm) – *50* Sardonyx-Kamee, Cabinet des Médailles, Paris (Durchmesser des Originals 2,2 cm) – *51* Sardonyx-Kamee, Sammlung L. Merz, Bern (das Original 3,2 cm hoch) – *52* Johannes-Symbol, Epistolar-Ambo, Salerno, Kathedrale – *53* Greifenfigur vom Königsthron, Monreale, Kathedrale