

**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:** 16 (1956)

**Heft:** 1

### Buchbesprechung: Besprechungen

**Autor:** [s.n.]

### 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:** 18.02.2026

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

«Neuen Arsenals» am Fuss des «Schwarzen Turms» trat das alte Westtor wieder ans Tageslicht; ebenso wurden der davorliegende Graben mit den exakten Spuren der Zugbrücke freigelegt. Im weiteren baute man die Mauern zwischen den beiden äusseren Höfen mit dem kleinen Tor und den Zinnen auf den alten Fundamenten auf, und die Restaurierung der grossen Ringmauer gegen Osten steht vor dem Abschluss. Die zahlreichen Sondierungen und Ausgrabungen im «Weissen Haus», im Hof des Reduits, im inneren Burghof, im Garten und im äusseren Westhof förderten wohl viele alte Mauern zutage, jedoch konnte nichts gefunden werden, das mit Sicherheit auf einen früheren Zeitpunkt als das 12. Jahrhundert hätte datiert werden können. Die umfassenden Arbeiten stehen unter der Leitung von Architekt M. Alioth. – NBV XXVIII 1955, Nr. 4/5, S. 92.

#### KANTON ZÜRICH

REGENSDORF: *Ruine Altregensberg*. Diese Burg in der Nähe des Katzensees bildete den Stammsitz der mächtigen Freiherren von Regensberg, eines der einflussreichsten und begütertesten Geschlechter im Gebiet des heutigen Kantons Zürich. Seit kürzerer Zeit untersteht das Burgareal der Kantonalzürcherischen Baudirektion. Da bei einem 1953 gelegten Sondierschnitt erkannt wurde, dass wesentliche Kulturschichten unter dem riesigen Schutthügel noch unberührt erhalten waren, entschloss sich der Kanton zu einer Ausgrabung und Restaurierung dieser zum Teil noch sichtbaren Ruine.

Im Jahre 1955 wurde ein Drittel des gesamten Burgareals ausgegraben und die dabei freigelegten Mauerzüge teilweise konserviert. Die Leitung lag in den Händen

den des Schweizerischen Landesmuseums. Eine vollständige Ausgrabung und Restaurierung ist für das Jahr 1956 vorgesehen. Bei den bis jetzt vorgenommenen Untersuchungen zeigten sich folgende Resultate:

Es wurden mindestens drei verschiedene Bauetappen bzw. Kulturschichten festgestellt. Die früheste Anlage geht mit Bestimmtheit ins 11. Jahrhundert zurück, was an Hand von Münzfunden (bei Burgenausgrabungen eine grosse Seltenheit) eindeutig belegt werden kann. Die zweite Bauetappe liegt wohl im 12. Jahrhundert, als die Herren von Regensberg an Bedeutung den Höhepunkt erreicht hatten. Besonders wertvoll sind die Keramikfunde, welche uns erlauben, eine ziemlich lückenlose Entwicklung der Gebrauchsgeräte im 11., 12. und 13. Jahrhundert aufzuzeigen. Eine letzte grosse Bauperiode fällt in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Entsprechende Kleinfunde (Keramik, Waffen, Hausräte, Pferdegeschirrbestandteile) belegen den genauen Zeitpunkt.

Besonders wertvoll sind die Erkenntnisse, dass im 11. und wohl auch noch im 12. Jahrhundert ausser dem Bergfried, der in seiner Fundation massiv gebaut ist, keine Steinbauten vorhanden waren. An Hand von leicht, allerdings nicht allseitig eingesenkten Gruben, Mörtelböden, Pfostenlöchern und Balkenlagen lassen sich einzelne Hausgrundrisse erkennen. Auch die Ringmauer gehört nicht zu den frühesten Bauelementen; sie ersetzte in jüngerer Zeit eine Palisadenreihe, welche nur deswegen bis jetzt noch nicht erkannt werden konnte, weil wohl die Ringmauer darauf aufgebaut wurde. Auch die Konstruktion der Ringmauer ist bemerkenswert, ist sie doch in einzelnen Partien auf richtigen Fundamenten aufgebaut, in andern hingegen nur an die Hügelkante angelehnt. Vollkommene Klarheit kann nur die Gesamtausgrabung verschaffen. Eine Publikation ist in Vorbereitung. – ZDP.

## Buchbesprechungen

EMIL MAURER: *Das Kloster Königsfelden, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*. Band 3, Verlag Birkhäuser, Basel 1954.

This handsome monograph is devoted to the “Royal Abbey” of Switzerland. The Abbey, Königsfelden, was founded on the 1st of May in 1308 to commemorate Albrecht I, who was murdered by his nephew on this spot – the site of an ancient Roman camp, *Vindonissa*.

Although the active life of the monastery, as such, ceased in 1528, the last ties with the Habsburgs were not broken until 1770. Interest today centers in the magnificent, XIVth century stained glass windows of the choir and in the remnants of the “royal” treasury, which are preserved in the Historische Museum at Berne.

Dr. Maurer’s volume is volume III in *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, which is part of the fine series, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*. In itself, the volume is

unusual, since it is a monograph devoted to a single monument, rather than a descriptive inventory of a given district. Two other volumes in this series have been devoted to special topics: the Cathedral of Lausanne and the Basle Treasure. A single volume on the Abbey of Königsfelden is thoroughly justified because of general interest in a little known "Royal Abbey" and because of the real importance of the stained glass windows.

Königsfelden has not been ignored by scholars. It attracted the attention of Jacob Burckhardt and, more recently, of Fridtjof Zschokke among others. In 1949, an interesting, if summary, treatment with good color reproductions was written by Michael Stettler and published by Iris Verlag. The International Conference on Stained Glass held in Bern in 1953 gave further attention to the Königsfelden windows and emphasized the need for a thorough study. This Dr. Maurer has done most satisfactorily.

Although the general character of the *Kunstdenkmäler* series has apparently influenced the author in his historical and descriptive portions of the book, a final section studies the style of the windows and relates them to the general history of stained glass in Western Europe. Such critical analysis, which supplement the scholarly historical approach and meticulous descriptions, in combination with over three hundred excellent photographs, diagrams, and other illustrations, contribute to make this volume one of the most distinguished in the series.

The volume begins with a well documented history of Königsfelden. In 1308, Queen Elizabeth, the widow of Albrecht I, established a small chapel, shortly to be replaced by the Franciscan double monastery, which she founded in 1311. This history of the monastery is followed by a careful analysis of each component part, or building, of the Abbey, based on what exists to-day and on all other available documentation. The principal building – the church – was consecrated in 1320, and again in 1330 when the choir, to the east, was finished. After it was abandoned in the XVIIth century, it served as a granary and even as a storehouse for salt. The most important restorations of this part of the Abbey were done in the last decade of the XIXth century, although work has been done as recently as 1949 on such other portions as the Hofmeisterei. The church is a "double church" with the choir for the Sisters, or "Poor Clares", separated from the nave, reserved for the monks. There is nothing exceptional about such a double Franciscan church, and Königsfelden is not distinguished by any unusual architectural features. A centoph, memorializing the Habsburgs, erected in 1320, a few other funerary monuments and inscriptions, as well as some modest

mural paintings of the XVth century decorate the interior of the church.

The most important decoration of the church is, as has already been mentioned, the ensemble of eleven stained glass windows in the choir. Dr. Maurer devotes the major portion of this volume, 175 pages, to their study. This study begins with a brief section on the Donors and on the dating of the windows, which Jacob Burckhardt correctly assumed to be contemporary with the consecration of the choir in 1330. This is followed by a general history of the restorations, which, quite unusually, began as early as 1596 to repair damages sustained in 1555. Subsequent work was done in 1777, in 1795, early in the XIXth century, between 1872 and 1873, with the major restorations taking place from 1896 to 1900. During World War II the windows were taken down and installed in movable bronze frames, which include protective glass coverings. A general section on techniques discloses that the artists had white glass available, were unusually adept in employing black grisaille, and used silver stain sparingly. The general iconographical program includes the Life of Christ and His Passion, the lives of Ste. Catherine and of St. Francis; and among others, the life of Ste. Elizabeth, the patron Saint of the Donor. A number of deviations from normal iconography are carefully noted; but the author stresses the innovations in the general composition of the windows, which entails the depiction of one scene in a monumental manner covering the entire width of the window.

Each window is then separately discussed in complete detail. Minutely executed diagrams, which are legible even in their reduced format, are placed on the same page with a photograph of the entire window. These are so carefully and successfully done that the reader is able to identify easily restorations of even individual fragments of glass and to identify, by the simple hatching, the date of the restoration. The analysis of each window includes discussion of the general arrangement, of the iconography, and of the state of preservation. The general and detailed photographs, at least nine or ten for each window, were taken during the War when the windows were demounted. They are of such fine quality that the reader can fully appreciate the delicate lines and elegance of the scenes and figures. Only one color plate is included, as a frontispiece; but it is of such high quality that one wishes there were more.

The description of the glass ends with an analysis of the early fragments which now may be seen in the nave. They were placed there somewhat haphazardly during the restorations at the end of the XIXth century. The original iconographical program for the nave windows is also reconstructed. What distinguishes this study of

the Medieval glass at Königsfelden is not only the attention given to the detailed analysis of every aspect of each window, but also the fine photographs liberally placed throughout the text.

Following this discussion of the stained glass is a chapter on the famous Königsfelden treasury and of the surviving objects now in other collections, namely the Bernische Historische Museum. One of the most interesting features of this treasury, apart from the quality of the objects themselves, is the fact that an inventory of 1357 survives in the original. This document is significant not only in relation to Königsfelden but as well for the important question of the decoration of Medieval churches in general. It is the most important extant early Swiss inventory and describes in detail each object as well as provisions for their safeguarding and upkeep. The document is here published for the first time, in a direct transcription from the original. One might have wished that the author could have annotated the text more completely, since only the scholar will be able to understand many passages of the Medieval German. The detailed analysis of the surviving objects is accompanied by photographs of the same high quality as those of the windows. A brief discussion is included by Hans R. Hahnloser on the workshop that produced the richly decorated Diptych of King Andreas III of Hungary. This diptych may be dated 1290–96, with strong evidence that it was executed in Venice. It was given to Königsfelden by Agnes, the widow of King Andreas. Among the other remnants of the Treasury are two beautifully embroidered antependia, both of which were executed between 1340 and 1350, one possibly in Vienna and the other in the Rhineland. They are studied with the same painstaking care as the other objects, although students of the history of later Medieval art might have welcomed comments on the relation of the figure style to the development of the much discussed International Style.

The last section of the book is devoted to a detailed study by Dr. Maurer of the style of the windows and of the workshop that produced them. His discussion of problems which include the design, composition, color, spatial relationships, and human proportions lead to a consideration of the place of origin of the artists who executed the windows. This place the author identifies as Strassburg or the upper Rhine valley in contrast to Dr. Stettler, who selected Vienna as the likely location for a royal workshop. In his discussion of spatial relationships, the author comments on the interesting comparisons to be drawn, especially in the rendering of architectural forms, with the series of murals devoted to the Life of St. Francis at Assissi. He notes, however, a strong affinity in the decorative framework as well as in the figure style with Rhenish prototypes. His comparisons of cer-

tain details, such as heads, with those in the windows at Heiligkreuztal are convincing. Since these windows at Königsfelden are among the most complete and best preserved early XIVth century glass, not only in Switzerland but also in Western Europe, it is perhaps unfortunate that more precise information is not available. Such a comment should not in any way reflect on the scholarly abilities of the author or on the care with which he has prepared this volume. It is, indeed, a splendid achievement and a handsome object itself. It will serve future generations of scholars well and should be of particular value as background material for such large studies as the *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, now in preparation.

Sumner McK. Crosby, Yale University

ALBERT KNOEPFLI: *Der Onyx im Allerheiligenmuseum Schaffhausen*, Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 30, 1953.

Dem wohl kostbarsten mittelalterlichen Schmuckstück der Schweiz, dem sogenannten Schaffhauser Onyx<sup>1</sup>, hat Albert Knoepfli eine umfangreiche Monographie gewidmet. Obgleich weitberühmt und bekannt, verdiente das Juwel doch durchaus diese 100 Seiten umfassende Abhandlung und vor allem die einwandfreie photographische Edition in Gesamt- und vielen Detailaufnahmen. Die Arbeit von Knoepfli ist nach dem bisherigen Forschungsstand tatsächlich erschöpfend zu nennen. Alle nur denkbaren Aspekte werden geprüft und mit grösstmöglicher Sorgfalt beleuchtet. Korrekte Auskunft wird gegeben über Geschichte und Schicksale, über das Material und die Technik der Kamee und der Fassung, über die Tracht der dargestellten Personen auf Vorder- und Rückseite; von erstaunlicher Belesenheit zeugen die gewissenhaften Ausführungen zur «Ikonographie»: mit langen Beispielen, die bei Löwen und Adlern in der vorchristlichen vorderasiatischen Kunst beginnen.

Nach penibelster Abwägung des Möglichen und des Sichereren ergeben sich für Knoepfli folgende Resultate: die Kamee ist eine «klassizistische» Arbeit des 1. Jahrhunderts, aus der Zeitspanne Claudius–Tiberius; dargestellt ist Pax mit Olivenkranz, Füllhorn, Caduceus und Pfeilerpostament; wegen der Ohrringe, der Bulla-Capsula am Hals und der Binde am Caduceus könnte eine als Pax eingekleidete Angehörige des Kaiserhauses gemeint sein; doch ist das Antlitz so wenig individuell, dass jede Identifizierung (etwa auf Livia) ungewiss bleibt. Gefasst wurde die Kamee um 1240: die unerhört

<sup>1</sup> Diese Besprechung stützt sich nicht nur auf die Kenntnis des Originals des Schaffhauser Onyxes, sondern auch auf einen vorzüglichen Gipsabdruck, den ich der liebenswürdigen Hilfe von Herrn Direktor Dr. Gysin und Herrn Prof. Dr. D. Schwarz verdanke.

kostbare Rahmung der Pax bildet eine Goldarbeit von Löwen und Adlern um 60 Edelsteine (Saphire, Granate, Türkise) und 20 Perlen; die relativ flache Rückseite zeigt die Figur eines vornehmen Mannes mit einem Falken und Attributen der Falkenjagd; umlaufend beschriftet ist diese Darstellung mit dem Namen des Grafen Ludwig von Froburg; nach den vorhandenen Ösen ist das Schmuckstück als Brosche oder als Mantelschliesse getragen worden.

Zu den sicheren Ergebnissen stellt Knoepfli die noch immer hypothetischen: beispielsweise bleibt es unklar, wie denn eigentlich die Brosche in den Besitz von Schaffhausen gekommen ist. Am wahrscheinlichsten ist es wohl, dass es sich um einen Teil des Klosterschatzes Paradies handelt, in den das Juwel aus dem Nachlass eines Froburger Grafen gelangt sein könnte. Wie und wo aber erwarb der Graf Ludwig die Kamee? Die Gemme ist ein ungewöhnlich grosser und sorgfältig geschnittener Stein, wie sie im 13. Jahrhundert sonst nicht nachweisbar sind. Die Goldfassung mit Löwen und Adlern ist verwandt mit Kronen und Geschmeide aus dem sizilianischen Hofkunstbereich Friedrichs II., und eben dorthin weist auch die in den Sachangaben erstaunlich präzise Falkner-Darstellung. Handelt es sich um ein Geschenk des Gemmen-Sammlers Friedrichs II. an den Grafen von Froburg, und hat dieser dann die Kamee am Oberrhein «in sizilianischem Geschmack» fassen lassen? Diese Fragen scheinen bei dem augenblicklichen Stand der Forschung noch nicht eindeutig zu beantworten zu sein.

Mit der Zusammenfassung der Arbeitsergebnisse Knoepflis kommt der Referent zugleich der Ehrenpflicht nach, seiner Bewunderung gegenüber der Akkuratesse und Akribie der Untersuchung Ausdruck zu geben. Doch sollte sich wohl trotzdem die Berichterstattung nicht auf eine Inhaltsangabe beschränken. Knoepfli hat sehr bewusst alles allzu Fragwürdig-Unsichere aus seiner Darstellung ausgeklammert. Anders als der Verfasser darf der Referent hier vielleicht – sei es fragend oder aber auch anregend – einige dieser hypothetischen Möglichkeiten ins Auge fassen.

Zunächst: durch den Schaffhauser Onyx gewinnen wir eine Vorstellung, wie im Mittelalter Kameen benutzt wurden. Wussten wir bisher, dass Intaglien und Kameen als Zierde an kirchlichen Goldschmiedearbeiten – aber dort wohl erst *nach* ihrer Verwendung in profanem Bereich – dienten, dass Intaglien in Ringe oder in Siegelstempel gefasst wurden, so waren bei den Kameen einige wenige Abbildungen auf Steinskulpturen (Bamberg, Merseburg) ein recht undeutlicher Hinweis auf ihre Verwendung als Schmuckstück; der Schaffhauser Onyx ist der bisher einzige bekannte, erhaltene Beleg, dass die Kameen – dem Wert des Steins entspre-

chend in kostbarer Fassung – auch in der Gotik als Schmuckstücke getragen wurden.

Ferner: wie ist die Umschrift zu verstehen? sie entspricht – wie Knoepfli auch bemerkt – einer Siegelinschrift. Von dorther kommt vielleicht das «+» zu Beginn und der Genitiv des Namens. Aber: Siegelinschriften beginnen mit «S» = *sigillum*, und darauf bezieht sich dann bei ihnen der folgende Genitiv. Worauf aber soll hier denn der Genitiv bezogen sein? In Anbetracht der Feinheit und des fürstlichen Aufwands der goldenen Fassung ist eine zu wörtliche und damit sinnentstellende Übernahme von einem Siegel wenig wahrscheinlich. Dem Chrismon zu Anfang einen Genitiv des Namens als reinen Besitzervermerk folgen zu lassen, wäre bei einem Schmuckstück privaten Charakters ebenfalls recht merkwürdig. Soll die Inschrift auf den Falkner bezogen werden? Damit würde der Besitzervermerk noch verstärkt und gewinne eine Schwere und Gewichtigkeit, die wiederum nicht zu den Gepflogenheiten jener Zeit passt. Die Darstellung ist für ein allgemeines Standesabbild in der Art von Siegeln mit Falkner-Figuren zu präzise in technischen Einzelheiten der Falkenjagd und zu ungewöhnlich in Proportion und Gesichtstyp (steiles, gerades Profil!). Trägt denn der Falkner, wie Knoepfli meint, wirklich ein Schappel? Ist es nicht vielmehr ein Kronreif mit einer Art Lilienfries? Könnte dann nicht doch Friedrich II. gemeint sein?

Wenn aber wirklich das Juwel auf Friedrich II. zu beziehen wäre, muss auch erneut die Kamee selbst untersucht werden. Könnte sie etwa staufisch sein? Knoepfli spricht in einer Anmerkung (Nr. 103, S. 33) von einer «hie und da auftauchenden Behauptung, wonach der Schaffhauser Sardonyx als mittelalterlich angesprochen werden müsse» – leider ohne Quellen- bzw. Urheberangabe dieser «Behauptungen». Er erledigt dieses Problem in der gleichen Anmerkung durch eine von Prof. Deér erhaltene Auskunft. Danach arbeiteten staufische Kameen «nie mit der Vielschichtigkeit des Steines, sondern zeigten ausnahmslos einen hellen Grund, dem das Relief dunkel entwächst, wobei auf die typisch römische Unterscheidung von Gewand- und Körperpartien verzichtet wird». In dieser Verallgemeinerung ist die Feststellung nicht ganz zutreffend; denn nur *eine* Gruppe von staufischen Kameen besteht aus solchen «Schwarzweiss-Kameen»<sup>2</sup>. Daneben gibt es aber im 13. Jahrhundert auch solche Kameen, die aller Wahrscheinlichkeit nach staufisch sind und helle Figuren gegen dunklen Grund zeigen<sup>3</sup>, darunter auch derartige, die – wie

<sup>2</sup> Das gilt für die verschiedenen Adler und Löwen, für die Kaiser-Kamee in Prag, für die Herakles-Kamee in Paris.

<sup>3</sup> Thronender Herrscher in München und im Louvre; Madonna am Fürstenberg-Kelch; «Zweispänner» in London und «Vierspanner» in Leningrad; Falkner im Cabinet des Médailles;

die Schaffhauser Pax – gegen ein helles Untergewand ein dunkles Übergewand absetzen<sup>4</sup> bzw. den hellen Figuren auf dunklem Grund auch – wie in Schaffhausen – dunkel gefärbte Attribute beigesellen<sup>5</sup>. – Wenn Knoepfli weiterhin unter Berufung auf Deér sagt, «die hier erreichte Qualität steht auch weit über diesen Erzeugnissen», so ist das eher ein persönliches Bekenntnis zu einer – wie er selbst sagt – «klassizistischen» Kunst als eine gültige Aussage. Die eben genannten Kameen des 13. Jahrhunderts sind in ihrer Art ebenfalls Meisterwerke – nur sind sie anders. Dass schliesslich «der Stil selbst da, wo es um antike Imitationen geht», bei den staufischen Kameen «völlig verschieden» sei von dem Schaffhauser Onyx, ist im allgemeinen wohl richtig. Doch, auch Knoepfli ist der «zu grosse Kopf» der Pax und das «schurzartige», «flache und zu kompakte Übergewand» aufgefallen – er sieht beides durch den Schichtcharakter des Steins bedingt; unerklärt bleibt aber die *Lage* und Befestigung dieses Gewandes: rechts ist es durch Füllhorn und Unterarm an die Hüfte gedrückt, links dagegen zu einem Polster zusammengequetscht und als Unterlage für den rechten Ellenbogen auf das Pfeilerpostament geklemmt. Übersetzt auf eine menschliche Figur ergibt das – milde gesagt – eine recht merkwürdige und gewiss unantike Art der Gewandanordnung. Ist eine solche unillusionistische und zugleich bretthaft-unräumliche Gewanddraperie in der Zeit von Claudius-Tiberius vorstellbar? Ist es nicht eher wahrscheinlich, dass zu einer nachantiken Zeit diese Pax nach einem Vorbild in der Art der Galba-Münzen kopiert wurde? Dass antike Münzen in der staufischen Glyptik kopiert wurden, bewies ja schon die von Deér publizierte Herakles-Kamee; und noch andere Herakles-Gemmen des 13. Jahrhunderts liessen sich nennen<sup>6</sup>. Das Thema «Pax» würde sehr

Josephskameen in Leningrad und Windsor Castle; «Noah» in London und «Geburt Christi» in Cleveland; Imperatoren-Profil in Brescia und aus Bourges im Louvre (vgl. für die Anm. 3–5: H. Wentzel, Die Grosse Kamee mit Poseidon und Athena, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, S. 53 ff.; Die Kaiser-Kamee am Gemmenkreuz in Brescia, Römische Mitteilungen 62, 1955, S. 45 ff., Taf. 22–27, und die dort zitierte Literatur).

<sup>4</sup> Thronender Herrscher in München; «Verkündigung» in Paris; Josephskamee in Leningrad.

<sup>5</sup> Falkner in Paris; Josephskamee in Leningrad; Thronender Herrscher in München; die genannten «Zwei- und Vierspänner»; «Noah» in London.

<sup>6</sup> In den Gemmensammlungen des Museo Nazionale in Neapel und im Metropolitan Museum in New York.

wohl zum Bereich der mit Vorliebe im Kreis Friedrichs II. in Literatur und Kunst verwendeten antikisierenden Motive passen. Durch die Annahme einer solchen Replik würden sich auch gewisse Missverständnisse erklären, wie sie offenbar in den sonderbaren Haarknoten, in der wimpelartigen Binde des Caduceus, dem Tuchpolster auf dem Postament und den Äpfeln (!) auf dem Füllhorn vorliegen – und auch jene Missverhältnisse, wie sie in dem zu grossen Kopf und in dem unvermittelten Ansatz der Füsse sichtbar werden. Andrerseits findet der von Knoepfli betonte «Klassizismus»<sup>7</sup> im Verein mit den soeben genannten Missverständnissen kaum Parallelen im 1. Jahrhundert, dagegen besteht sehr viel eher in der kühlen Härte manches prinzipiell Verwandte mit staufischer Plastik. Aus ihrem Bereich sind in allerletzter Zeit Werke wiederentdeckt worden, die (wie der Kopf von Lanuvio) bis in die Gegenwart als antik galten, bzw. Gemmen, die wie das Imperator-Profil in Brescia und die Poseidon-Athena-Kamee in Paris der römischen Kunst oder wie die aus dem Besitz des Lorenzo Medici stammende Noah-Kamee<sup>8</sup> der Frührenaissance zugeschrieben wurden.

Keineswegs könnte die Pax eine staufische Neuschöpfung darstellen! Verständlich würde sie immer nur als Imitation bzw. Kopie sein. Dass tatsächlich kopiert wurde, zeigt ja nicht nur die staufische Marmorplastik<sup>9</sup>, das beweisen ja gerade die staufischen Kameen. Sie sind nicht nur mehr oder weniger befangene Imitationen, sondern auch – wie die Josephs-Kameen von Leningrad und Windsor – überaus geschickte und geschickt «montierte» Kopien.

Diese Ausführungen seien nicht so verstanden, als meinte ich, die Pax sei ein gesichertes Werk staufischer Glyptik – das liesse sich beim jetzigen Stand der Forschung tatsächlich nicht beweisen! –, es sollte nur anregend darauf hingewiesen sein, dass eine solche Überlegung als eine Möglichkeit in die Diskussion einzbezogen werden könnte.

H. Wentzel

<sup>7</sup> Knoepfli's «Klassizismus-Definition (S. 31/32) vermag man für die Antike zu folgen – aber mit einiger Verwunderung nur, wenn er sowohl das Falknerbild (S. 38) als auch das Falkenbuch (S. 46) mit dem gleichen Begriff belegt.

<sup>8</sup> Vgl. die in Anm. 3 zitierte Literatur.

<sup>9</sup> H. Wentzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jh. in Italien, Zsch. f. Kunsthistorie 9, 1955, S. 29 ff.