

# Die mittelalterliche Geschichte der Gemma Augustea

von

MARKUS LÖRZ, Bad Rappenau



Abbildung: Gemma Augustea (Foto: [www.en.wikipedia.org/public domain](http://www.en.wikipedia.org/public_domain))

## Einführung

Neben dem Grand Camée de France und dem Ptolemäerkameo ist sicherlich die Gemma Augustea das bedeutendste Beispiel römischer Steinschneidekunst, das sich bis in unsere Zeit erhalten hat. Diese aus einem zweischichtigen Sardonyx geschnittene Großgemme befindet sich heute unter der Inventar-Nummer IX a 79 im Kunsthistorischen Museum in Wien.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Wolf-Rüdiger MEGOW, Kameen von Augustus bis Alexander Severus. 1987, S. 155.

Die Deutung ihrer zweizonigen Reliefdarstellung hat bereits Generationen von Archäologen beschäftigt, ohne bis heute eine abschließende Klärung zu erreichen.<sup>2</sup> Dieser Text möchte keinen weiteren Erklärungsversuch zur Diskussion um ihre antike Bedeutung beitragen, sondern sich einem bislang wenig beachteten Kapitel der Geschichte der Gemma Augustea widmen.

Es soll der Frage nachgegangen werden, welchen Weg die Gemma Augustea zwischen der Entnahme aus den Schatzkammern der römischen Kaiser und der Verbringung in die Schatzkammer Rudolfs II. von Habsburg zurückgelegt hat und welche Verwendung sie in dieser Zeit gefunden hat.

Als die Gemma in Wien in der kaiserlichen Schatzkammer ankam, war lediglich sicher, dass sie immer in Gebrauch gewesen war, d.h. nicht durch Grabungen o. ä. wiederentdeckt worden war. Der Aufenthaltsort während des Mittelalters war jedoch unklar. Erst 1886 identifizierte Fernand de Mély die Gemma mit dem Camasiel von St. Sernin in Toulouse.<sup>3</sup> Da der Begriff Camasiel oder ähnlich für einige Großgemmen benutzt wurde, beispielsweise auch für den Stein in einem Brustschild in Reims,<sup>4</sup> konnte nicht von einer Identifikation durch den Begriff ausgegangen werden. De Mély erkannte den Stein am Riss quer durch die untere Zone, der in allen Beschreibungen erwähnt wird,<sup>5</sup> sowie der Anzahl der dargestellten Figuren, dem Adler und dem Streitwagen.<sup>6</sup>

### Der legendäre und der historische Weg nach Toulouse

Es finden sich drei Quellen aus der Zeit um 1500, welche den legendären Weg der Gemma nach Toulouse überliefern.<sup>7</sup> Die wichtigste darunter ist ein Vermerk in den Aufzeichnungen des Rathauses von Toulouse vom Beginn des 16. Jahrhunderts.<sup>8</sup> Danach wurde der Stein in der oberen Wüste Äthiopiens durch Josua gefunden. Er

<sup>2</sup> Die m.E. plausibelste antike Deutung der Gemma Augustea findet sich bei Owen DOONAN, Gemma Augustea. A new interpretation, in: RAArt Louv 25 (1992) S. 25ff.

<sup>3</sup> Fernand DE MELY, Le Grand Camée de Vienne, in: Gazette archéologique II. 1886 S. 244.

<sup>4</sup> Heinz KÄHLER (Hg.), Alberti Rubeni. Dissertatio de Gemma Augustea. 1968. S. 36, vgl. Anm. 45.

<sup>5</sup> Fernand DE MELY, Le Camayeul de Saint-Sernin et le Grand Camée de Vienne, in: Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France 15 (1894) S. 88: „Partout nous retrouvons ce signe particulier: féslé par la moitié, *un poco rotta, fractus in medio, in medio sectionem passus est.*

<sup>6</sup> DE MELY, Le Camayeul de Saint-Sernin (wie Anm. 5) S. 72: *Et a parte sinistra de superiori historia est figura quadrige [...] et superiori historia sunt decem personatgia in dicta historia et quedam aquila in pede illorum [...] et in inferiori historia sunt undecim personatgia.*

<sup>7</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) Anm. z.d. S. 21-29, Nr. 43-45: Registres de l'Hôtel-de-Ville de Toulouse, Archives du Capitoul p. 7; Eberhard VON GROOTE, Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff. 1860. S. 223, und Registre des Bayles des Corps Saints fol. 44.

<sup>8</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 23.

wurde in Jerusalem bis zurzeit Christi bewahrt. Beim Kreuztod Christi soll die Gemma, wie auch einige andere Steine und der Vorhang des Tempels, in der Mitte zerrissen sein.<sup>9</sup> Schließlich soll Karl der Große die Gemme aus Jerusalem mit sich geführt und selbst auf der Brust getragen haben, ehe er sie der Stadt Toulouse vermacht hat.<sup>10</sup>

In der ersten Angabe, dass der Stein durch Josua in Äthiopien gefunden wurde, spiegeln sich zwei mittelalterliche Vorstellungen zur Entstehung der Gemmen wider. Zum einen findet sich hierin die von Thomas von Cantimpré überlieferte Geschichte, dass die Juden auf ihrem Weg durch die Wüste die Gemmen nach göttlicher Anleitung geschnitten hätten.<sup>11</sup> Zum anderen wird aber in der Legende um die Herkunft der Gemma darauf hingewiesen, dass sie nicht von Josua geschnitten, sondern von ihm gefunden wurde. Dies verweist auf die zweite mittelalterliche Vorstellung, welche sich beispielsweise bei Albertus Magnus (*De mineralibus* 2, 3, 1) findet. Hiernach können besonders Gemmen aus Onyx auf wundersame Weise entstanden sein, indem sich das flüssige Gummi des Onyx-Baumes „nach Gottes Schöpfungsplan“ durch die Einwirkung der Sterne in steinerne Bilder verwandelt haben soll.<sup>12</sup>

Die Bedeutung Josuas in der Legende bleibt unklar. Die Überlieferungstradition nach Cantimpré geht auf die Geschichte der Anfertigung der Priestergewänder für Aaron in Exodus 35, 30-36 zurück.<sup>13</sup> Als Gemmenschneider werden Bezalel und Oholiab genannt. Josua findet hierbei keine Erwähnung. Einen Zusammenhang mit der mittelalterlichen Verwendung der Gemma als bischöflicher Brustschmuck, welcher ebenfalls von den Amtsschilden der jüdischen Hohenpriester inspiriert war,<sup>14</sup> ist genauso unwahrscheinlich, da Josua im Alten Testament nie als Priester auftritt.

Die Erwähnung Josuas könnte sich m.E. eher aus der Verbindung mit Karl dem Großen erklären. Josua gehörte zu den drei Vertretern des Alten Testaments bzw. des Judentums in der Riege der Neun Guten Helden. Karl der Große wurde als einer der

<sup>9</sup> DE MÉLY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 74: *Hunc lapillum, ample magnitudinis, aiunt nonnulli primum fuisse Josue in deserto Ethiopie superiori repertum, Hierosolyme conservatum usque ad tempora Christi, in cuius passione is lapillus in medio sectionem passus est, ut ceteri lapides et velum templi. Inde temporis a Carlo Magno inventus et Tolosam delatus est.*

<sup>10</sup> DE MÉLY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 72, oder VON GROOTE, *Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold* (wie Anm. 7) S. 223: *Ouch eynen gar schönen Steyn, Camaziel genant, den Keyser Karll vur sijne Brust getragen hat, den er mit allen desen heyligen Aposteln und heyligen Corper in dese Stat Tolosa braicht hat.*

<sup>11</sup> Thomas CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum* 14, 1, 45-55. In dt. Übersetzung bei Erika ZWIERLEIN-DIEHL, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines* (Studien zum Kölner Dom 5) 1998, S. 65.

<sup>12</sup> ZWIERLEIN-DIEHL, *Kameen des Dreikönigenschreines* (wie Anm. 11) S. 68f.

<sup>13</sup> ZWIERLEIN-DIEHL, *Kameen des Dreikönigenschreines* (wie Anm. 11) S. 65.

<sup>14</sup> Exodus 39, 1. Vgl. dazu Joseph BRAUN, *Die liturgische Gewandung. Im Occident und Orient*. 1907, S. 698.

Vertreter des Christentums ebenfalls zu diesen gezählt. Die Neun Guten Helden waren zur Entstehungszeit des Berichts ein beliebtes und bekanntes Motiv.<sup>15</sup> Daher ist es möglich, dass man in der Legende die Geschichte der Gemma zur Zeit des Alten Testaments mit einem alttestamentarischen Helden verknüpft hat, auf welchen dann in der Person Karls des Großen ein christlicher Held folgte.

Dessen Verbindung zur Gemma könnte sich aus deren mittelalterlicher Bezeichnung herleiten. Kähler bemerkt dazu, dass man in Südfrankreich aus den benutzten Begriffen *Camayeul*, *Cammaheu*, *Camasiel*, *Campmaziel*, *Camayeu*, *Camaliel*, *Camalyeu* oder *Chamayeul* den Namen „Charlemagne“ herausgelesen haben könnte. Tatsächlich gehen die Begriffe wohl auf *Cameo major* zurück.<sup>16</sup>

Dass Karl der Große tatsächlich den Stein nach Toulouse gebracht hat, ist sehr unwahrscheinlich. Zum einen war Karl der Große nie in Jerusalem, zum anderen – und dies ist m.E. entscheidender – wird die Gemma erstmals am 14. September 1246 im Inventar von St. Sernin in Toulouse beschrieben. Somit ist es sehr unwahrscheinlich, dass der Stein bereits um 800, woher auch immer, von Karl dem Großen nach Toulouse gebracht worden ist, da er ansonsten viel früher in den Inventaren erwähnt worden wäre.

Somit bleibt lediglich die Erwähnung Jerusalems in der Legende als Hinweis auf die tatsächliche Herkunft der Gemma Augustea. Kähler leitet aus der Verbindung der lateinischen Begriffe *Hierosolyma* für Jerusalem und *Hierosolymitanes equites* für die Kreuzfahrer ab, dass der Stein wahrscheinlich infolge des 4. Kreuzzuges nach Toulouse gelangt ist.

Wenn wir nun annehmen, dass der Stein mit der Verlegung des Kaiserhofes nach Konstantinopel in der Spätantike aus Rom dorthin verbracht wurde, so ist es denkbar, dass er bei der Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer, 1204, in den Besitz eines Adligen aus Toulouse gelangt ist, welcher ihn nach seiner Rückkehr dem Schatz von St. Sernin gestiftet hat. Dies würde auch erklären, warum er erst 1246 erstmalig erwähnt wird. Außerdem spricht dafür, dass die Reliquien, welche mit dem Stein aufbewahrt wurden und zur selben Zeit nach Toulouse gekommen sein sollen, sicherlich nicht aus Jerusalem, sondern aus dem Reliquienspeicher von Byzanz stammen. Somit kann die Herkunft aus Konstantinopel als sehr wahrscheinlich gelten.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Norbert H. OTT, Neun Gute Helden, VI. Ikonographie, in: Lex.MA 6, 1106 (CD-ROM-Ausgabe 2000).

<sup>16</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) Anm. z. d. S. 21-29, Nr. 45.

<sup>17</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 23

Gegen den Zeitpunkt der Ankunft in Toulouse gibt es allerdings eine Gegenthese. Denn bereits 1074 bestanden enge Kontakte zwischen den Grafen von Toulouse und dem byzantinischen Kaiserhaus. Zu dieser Zeit leisteten Wilhelm von Burgund und Raymond de Saint-Gilles im Auftrag des Papstes Gregor VII. Kaiser Michael VII. militärische Hilfe. Daraufhin bestand ein reger Briefwechsel zwischen Raymond de Saint-Gilles und dem Nachfolger Michaels, Alexis. Nach mündlicher Überlieferung soll nun Raymond de Saint-Gilles die Gemma und die Reliquien zum Dank erhalten haben.<sup>18</sup> Für diese Variante gibt es, wie Kähler bemerkt, keine gesicherte Quelle.<sup>19</sup> Außerdem spricht dagegen, dass ein Kaiser einen relativ gewöhnlichen Vasallendienst nicht so reich belohnt hätte und wiederum, dass der Stein vor 1246 nicht erwähnt wird.

Ein weiterer Beweis für die Herkunft aus Byzanz ist die mittelalterliche Fassung der Gemme, wenn diese nicht erst in Toulouse angefertigt wurde, was aber wegen ihrer Art und Verwendung unwahrscheinlich ist. Die Fassung ist heute leider verloren. Sie wird aber in einem Inventar vom 11. August 1489 beschrieben.<sup>20</sup> Der Stein war danach in ein Pektorale gefasst.<sup>21</sup> Dieser Brustschmuck rührt vom Hof byzantinischer Kaiser her und war für kurze Zeit auch bei den Bischöfen des Westens gebräuchlich.<sup>22</sup>

### Der Gebrauch des Pektorales anhand mittelalterlicher Beispiele

Die Gemma Augustea wurde somit im Mittelalter als Pektorale oder nach Braun „Rationale als bischöflicher Brustschmuck“ gebraucht. Die Pektoralien waren meist rechteckige mit Steinen besetzte Brustplatten, welche an einer Kette um den Hals über der Kasel getragen wurden. Auch beim Pektorale von St. Sernin handelte es sich um eine silberne Brustplatte, welche mit der Gemma in der Mitte und vier Edelsteinen um

<sup>18</sup> DE MÉLY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S.90, oder KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 23.

<sup>19</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) Anm. z. d. S. 21-29, Nr. 52.

<sup>20</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S.72: *In sacristania alta est quedam capsula parva fustis noguerii que clauditur cum tribus clavibus. Quidam pulcher et multum dives et pretiosus lapis, vocatus vulgariter Camaliel appositus et compositus supra lapidem vulgariter dictum casideone et est in claustratus in argento. Et a parte retro sunt due ense ad deferendum eundem. Et a parte ante et de subtus a latere dextro est quidam lapis albus sub colore cristalli, longus, modicum in claustratus et a latere sinistro quidam lapis niger quasi quadratus et desuper a parte dextra quidam lapis diversarum quadraturarum rubeus sub colore safrani. Et a parte sinistra de superiori historia est figura quadrigae, et ab alia parte, quidam lapis quasi rotundus, vulgariter dictus cassidoine et de super in dicto lapide Camasuelis et superiori historia sunt decern personatgia in dicta historia et quedam aquila in pede illorum, quasi circa medium a latere dextro: et in inferiori historia sunt undecim personatgia; que quidem lapis est unius palmi canae amplitudinis et quasi unius altitudinis, et dictus lapis est fractus in medio, videlicet in secunda historia ad longum.*

<sup>21</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 23.

<sup>22</sup> BRAUN, *Die liturgische Gewandung* (wie Anm. 14) S. 698.

diese herum besetzt war.<sup>23</sup> Weder in Toulouse noch andernorts haben sich Pektoralien erhalten. Daher kann man ihr Aussehen nur durch Abbildungen rekonstruieren.<sup>24</sup> Dieses Fehlen wird vor allem darauf zurückzuführen sein, dass das Tragen von Brustschilden in der bischöflichen Gewandung nur kurze Zeit und nur in wenigen Bistümern „in Mode“ war. Als frühestes Beispiel führt Braun das Leben des Bischofs Gebhard von Salzburg an. Dieser soll als Gesandter am Hofe von Konstantinopel, weil er den Sohn des Kaisers getauft hatte, ein goldenes Brustschild mit Edelsteinbesatz geschenkt bekommen haben.<sup>25</sup> Gebhard von Salzburg starb 1088. Als allgemeines Ende der Verwendung von Pektoralien definiert Braun ihr Verschwinden aus der skulpturalen Darstellung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.<sup>26</sup> Als Ausnahme kann Reims gelten. Dort wurden die beiden Pektoralien noch in den Inventaren von 1470 und 1518 erwähnt und waren sicherlich in dieser Zeit noch in Gebrauch.<sup>27</sup> Wie lange das Pekturale von St. Sernin in Toulouse benutzt wurde, ist nicht mehr eindeutig zu bestimmen. Zwar wurde es, wie oben erwähnt, noch 1489 in den Inventaren verzeichnet. Dass es aber zu dieser Zeit noch in liturgischen Handlungen verwendet wurde, ist unwahrscheinlich, da man es bereits zur Mitte des 15. Jahrhunderts, sicherlich der Gemma wegen, nach Florenz verliehen bzw. verpfändet hatte.<sup>28</sup> Daher ist anzunehmen, dass das Pekturale in dieser Zeit mehr als Preziose denn als liturgischer Gegenstand behandelt worden ist.

Aus Toulouse ist leider keine Darstellung des Pektorales erhalten. Dafür existiert aber beispielsweise im Bamberger Dom eine Figur des Papstes Clemens II. mit Pekturale.<sup>29</sup> Außerdem finden sich auf den Siegeln Münsteraner Bischöfe, z.B. Werner († 1151) oder Wilhelm († 1260), und beispielsweise der Mainzer Erzbischöfe Christian († 1251) und Werner († 1284) Darstellungen von Pektoralien.<sup>30</sup> In Chartres sind die Darstellungen des hl. Gregor des Großen am Südportal<sup>31</sup> und des hl. Petrus am mittleren Nordportal der Kathedrale von 1205-1210 mit Pekturale erhalten.<sup>32</sup> In Reims finden wir außerordentlich viele Abbildungen eines Pektorales in der Kathedralskulptur, z.B. am rechten Westportal im linken Gewände die Figur des

<sup>23</sup> Vgl. Anm. 20.

<sup>24</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 698: „Rationalien im Sinne eines auf der Brust über der Kasel befestigten bischöflichen Brustschildes haben sich aus dem Mittelalter nicht erhalten.“

<sup>25</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 698, Anm. 1.

<sup>26</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 699.

<sup>27</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 699.

<sup>28</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 22.

<sup>29</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) Abb. 315.

<sup>30</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 698, Anm. 2-4.

<sup>31</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 698.

<sup>32</sup> Willibald SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270. 1970, Abb. 86 rechts.

Papstes Calixtus,<sup>33</sup> ca. 1230-1233, oder die Figuren des hl. Remigius, des hl. Nicasius und des hl. Calixtus von 1225-1230 am Calixtusportal.<sup>34</sup>

Diese Häufung ist darauf zurückzuführen, dass es in Reims, wie bereits genannt, zwei Pektoralien gab. Das große Pekturale war aus Gold und mit zwölf Edelsteinen besetzt, auf denen, der mittelalterlichen Deutung nach, die zwölf Kinder Israels eingeschnitten waren. An vier Ecken waren Ringe für die Kette angebracht. Diese hatte auf den Schultern je einen in Gold gefassten Sardonyx und im Nacken einen großen Kristall.

Das kleine Brustschild war ebenfalls aus Gold. In der Mitte war ein großer Sardonyx angebracht, der auch als *Camayeu* bezeichnet wurde. Dieser war von vier Rubinen und vier Smaragden umgeben.<sup>35</sup> Zu den Pektoralien gehörten noch drei vergoldete Silbernadeln, um die Platten an der Kasel festzustecken.<sup>36</sup>

Die Funktion des Pektorales war in erster Linie die eines privilegierten Ornatsschmucks für Bischöfe. Da ab dem 11. Jahrhundert die Prachtliebe in der pontificalen Gewandung zunahm, bot sich eine Verzierung in exponierter Stellung, auf der Brust des Bischofs, an.

Eine Erlaubnis zum Tragen eines Pektorales durch den Papst ist nicht bekannt. Somit war es ein allgemeiner Schmuck der bischöflichen Gewandung, dessen Benutzung rein vom jeweiligen Bischof abhing und nicht auf eine päpstliche Auszeichnung oder eine besondere religiöse Symbolik zurückzuführen ist.<sup>37</sup> Es lässt sich lediglich eine Verbindung zum Brustschild der Hohenpriester des Alten Testaments feststellen.<sup>38</sup> Besonders deutlich wird dies bei dem großen Pekturale in Reims, welches in der Art und Symbolik des Edelsteinbesatzes dem Amtsschild der Hohenpriester, wie in Exodus 39, 8-15 beschrieben, nachempfunden war.<sup>39</sup>

In Toulouse ist über den Gebrauch der Gemma Augustea im Gottesdienst nichts vermerkt. Es finden sich nur Einträge bürokratischer Natur, durch die wir wenigstens wissen, dass die Gemma in ihrer Fassung in einem Schrank in der *crypte superieure*,

<sup>33</sup> SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur in Frankreich (wie Anm. 32) Abb. 218.

<sup>34</sup> SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur in Frankreich (wie Anm. 32) Abb. 246, 247, 249.

<sup>35</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 36, Anm. 45: *Item: aliud rationale parvum de aure cum catena aurea in cuius medio interradiat lapis inusitate magnitudinis qui dicitur Camayeu et in circuitu ejusden sunt alii octo lapides pretiosi.*

<sup>36</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 699.

<sup>37</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 700.

<sup>38</sup> BRAUN, Die liturgische Gewandung (wie Anm. 14) S. 698.

<sup>39</sup> Fritz RIENECKER, Amtsschild, in: Lexikon zur Bibel (1991) Sp. 77-78: „Auf der Tasche kann sich aber auch ein goldenes Schild befunden haben, auf dem die 12 Edelsteine in 4 Reihen gefaßt waren (2 Mo 39, 8.15). In diese Steine [...] waren die Namen der Stämme eingeschnitten.“

der mit vier Schlössern gesichert war,<sup>40</sup> mit den Reliquien von sechs Aposteln, Jacobus Maior, Jacobus Minor, Philippus, Simon, Judas und Bartholomäus, sowie dem Horn Rolands des Riesen verwahrt wurde. Eine mittelalterliche Deutung ist nicht bekannt, so kann man die Heiligkeit des Steins, die überhaupt die Verwendung eines paganen Kunstwerks im christlichen Kontext erlaubte, nur auf den Riss quer durch die untere Szene und den Zusammenhang mit dem Kreuztod Christi als gesichert zurückführen. Eine Deutung der szenischen Darstellung fehlt,<sup>41</sup> dies soll in einem folgenden Abschnitt noch erörtert werden.

### **Die Gemma Augustea in der frühen Neuzeit**

Zwischen 1447 und 1453 befand sich die Gemma Augustea in Florenz im Hause des Bankiers Castellani.<sup>42</sup> Hier wurden erste Abgüsse angefertigt. Ob die Gemma aus wirtschaftlichen Gründen, quasi als Pfand, oder aus wissenschaftlichem Interesse zu diesem Bankier gelangte, ist nicht bekannt.

Am 27. August 1453 begann ein Prozess zwischen dem Rat der Stadt Toulouse und dem Domkapitel um den Besitz des Cameos. Somit muss der Stein 1453 wieder in Toulouse aufbewahrt worden sein. Am 23. Mai 1455 endete der Rechtsstreit mit dem Zuspruch des Steines an den Klerus von St. Sernin. Hierbei wurde auch der bereits oben beschriebene Aufbewahrungsort festgelegt und benannt.<sup>43</sup>

Im Inventar vom 4. Mai 1504 wurde der erste Kaufversuch vermerkt. Papst Paul II. soll 1470 für die Gemma Augustea 10 000 Thaler und den Bau einer Brücke über die Garonne geboten haben.<sup>44</sup> Das Domkapitel lehnte allerdings ab.

1533 schließlich verlangte Franz I. von Frankreich die Gemma als Geschenk für Papst Clemens VII. Medici, der zur Heirat des Dauphins Heinrich mit Katherina von Medici nach Marseille gereist war. Nachdem der König den Stein in einem Brief vom 20. Oktober gefordert hatte, folgten mehrere Briefwechsel mit dem Domkapitel und dem Abt von St. Sernin. Das Kapitel lehnte die Herausgabe ab. Am 7. November 1533

---

<sup>40</sup> Robert VON SCHNEIDER, *Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*. 1895, S. 17.

<sup>41</sup> Fritz EICHLER, Ernst KRIS (Bearb.), *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*. 1927. S. 54: „Erklärungsversuche aus der vorhabsburgischen Periode des Cameos fehlen.“

<sup>42</sup> KÄHLER, *Alberti Rubeni* (wie Anm. 4) S. 22.

<sup>43</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 71.

<sup>44</sup> SCHNEIDER, *Album auserlesener Gegenstände* (wie Anm. 40) S. 17, vgl. DE MÉLY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 73.

befahl der König zornig die Herausgabe. Somit musste der Stein an den König abgetreten werden.<sup>45</sup>

Am Abend des 11. November verließ eine Delegation mit der Gemma Augustea Toulouse in Richtung Marseille. Sie kam dort am 14. November an. Der Papst war jedoch bereits am 12. November abgereist und erreichte am 14. November Villefranche.<sup>46</sup> Er war somit nicht mehr in Marseille, um den Cameo entgegenzunehmen. Es wurden auch keine Versuche unternommen oder wenigstens vermerkt, dem Papst das Geschenk nachzuschicken. In einer Liste der Geschenke, die der König dem Papst übergeben hatte, aus dem Jahre 1534 wird die Gemma daher nicht erwähnt.<sup>47</sup>

Wir können also davon ausgehen, dass der Besuch des Papstes nur ein Vorwand Franz' I. war, um die Gemme an sich zu bringen. Die Gemma Augustea wurde nach Fontainebleau verbracht, wo sie im Inventaire de Fontainebleau von 1560 als Inventarnummer 379 verzeichnet ist.<sup>48</sup> Die Gemma wird darin beschrieben und durch ihren Bruch in der unteren Szene eindeutig identifiziert. Allerdings hatte der Cameo nun anstelle der Silberfassung eine kupferne erhalten.<sup>49</sup> Ob die mittelalterliche Fassung in Toulouse zurückblieb oder ob der König sie hatte entfernen lassen, um die kirchliche Herkunft des Steins zu verbergen, ist nicht bekannt.<sup>50</sup> In Toulouse findet sich allerdings keine Fassung mehr.<sup>51</sup>

1590 wurde Fontainebleau während der Hugenottenkriege geplündert. Dabei wurde der Cameo gestohlen, sodass er im Inventar vom 18. Mai 1591 unter den geretteten Beständen nicht mehr auftauchte.<sup>52</sup>

Die Gemma wurde wahrscheinlich zum Verkauf nach Venedig gebracht. Dass die Gemma in Venedig war, wird im Inventar von St. Sernin von 1489 als Notiz aus dem 17. Jahrhundert bestätigt. Allerdings nimmt der Schreiber an, dass die Gemma Augustea aus dem Vatikan dorthin gelangt sei.<sup>53</sup> Ein weiterer Grund für die Annahme,

<sup>45</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 85.

<sup>46</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 87.

<sup>47</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 86.

<sup>48</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 87.

<sup>49</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 88: *Un grand tableau d'une agathe taillée en camahieu antique, fesslée par la moytié, enchassé en cuyvre, que l'on dist estre venu de Toulouze, estimé VI<sup>e</sup> escus.*

<sup>50</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 22.

<sup>51</sup> Georges COSTA, *Le trésor de Saint-Sernin de Toulouse*, in: *Monuments historiques de la France*, 115 (1981) S. 73-88, bes. S. 80.

<sup>52</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 88.

<sup>53</sup> DE MELY, *Le Camayeul de Saint-Sernin* (wie Anm. 5) S. 88: *Nota que ceste rare et excellente pierre precieuse du Camaieul fut donnée au roy de France Francois I, estant en la ville de Toulouse, et Sa Majesté le donna au Pape Léon X estant venu jusques dans la ville de Nice en Provence, et depuis le Pape donna cest incomparable tresor ou vandit à la seigneurie de Venise, ou ceste pierre se trouve.*

dass die Gemma sich in Venedig befand, ist die erste Beschreibung von Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, der darauf verwies, dass er die Gemma im Moment ihres Abtransports in Venedig gesehen habe.<sup>54</sup>

Venedig war in jener Zeit der große Umschlagplatz für Kostbarkeiten dieser Art. Mit der Renaissance begann an den europäischen Höfen ein reges Interesse an Antiken und eine wahre Sammelwut brach los. Somit verwundert es nicht, dass Franz I., nachdem er bereits den Grand Camée und einige weniger bedeutende Kameen besessen hatte, auch die Gemma Augustea besitzen wollte. Damit gehörten ihm zwei der drei wichtigsten Großkameen. Der dritte, der Ptolemäerkameo, befand sich im Besitz Rudolfs II. von Habsburg. Dieser war ebenfalls ein leidenschaftlicher Sammler und so ist es nicht abwegig, dass die Gemma Augustea 1619 im Inventar der kaiserlichen Schatzkammer in Wien verzeichnet wird. Rudolf muss den Stein zwischen 1591 und 1612, seinem Todesjahr, sicherlich in Venedig erworben haben. Es wird von einer Kaufsumme von 12 000 Dukaten berichtet.<sup>55</sup> Die Gemma blieb von nun an in Wien. Sie bekam 1666 einen glatten Goldreif als Fassung. Die durchbrochene Bodenplatte mit Ranken- und Volutenornamentik aus Silber wird ab 1750 erwähnt.<sup>56</sup> Diese Fassung ist bis heute erhalten.

### Mögliche mittelalterliche Deutung

Die erste mit antiken literarischen Quellen belegte Beschreibung der Gemma Augustea stammt von Albert Rubens, einem Sohn Peter Paul Rubens, aus der Zeit um 1643.<sup>57</sup> Diese Untersuchung hat bis zum heutigen Tag grundlegende Bedeutung. Nach Rubens gab es noch dutzende andere Erörterungen der beiden Szenen auf der Gemma. Allerdings ist die mittelalterliche Deutung nie berücksichtigt worden. Ein Grund dafür ist sicher, dass keine mittelalterlichen Quellen hierzu existieren.<sup>58</sup>

So enthalten auch die Inventare von St. Sernin keinen Hinweis, der eine Erklärung im mittelalterlichen Sinn möglich machen könnte. Daher sah sich de Mély, der sich sicherlich am eingehendsten mit den Quellen in Toulouse beschäftigt und der

<sup>54</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 33, Anm. 20: *J'eus occasion de voir cette antiquité, au moment du départ du courrier de Venise.*

<sup>55</sup> SCHNEIDER, Album auserlesener Gegenstände (wie Anm. 40) S. 17.

<sup>56</sup> EICHLER, KRIS (wie Anm. 41) S. 56.

<sup>57</sup> KÄHLER, Alberti Rubeni (wie Anm. 4) S. 21: „Die Untersuchung des Albertus Rubenius scheint im wesentlichen erst im Jahre 1643, also drei Jahre nach dem Tode seines Vaters, ihre erste Fassung erhalten zu haben.“

<sup>58</sup> EICHLER, KRIS (wie Anm. 41) S. 54: „Erklärungsversuche aus der vorhabsburgischen Periode des Cameos fehlen.“

Erforschung der Gemma über zehn Jahre gewidmet hat, außer Stande eine fundierte Aussage dazu zu machen. Er erwähnte nur unter Vorbehalt einen Vergleich der oberen Szene mit der Entrückung Elias.<sup>59</sup>

Um die Gemma Augustea in religiösen Handlungen zu verwenden, musste der Stein aber nach mittelalterlicher Vorstellung eine christliche Bedeutung oder sogar gewisse Heiligkeit besitzen. Wie Zwierlein-Diehl feststellt, war eine christliche Umdeutung bei der Verwendung der Gemmen an sakralen Gegenständen im hohen und späten Mittelalter die Regel.<sup>60</sup> So ist bekannt, dass die Szene auf dem Grand Camée de France als Darstellung Josephs am Hofe des Pharaos gedeutet wurde.<sup>61</sup> In den Porträts auf dem Ptolemäerkameo, der von ca. 1206 bis ins 16. Jahrhundert an der Stirnseite des Dreikönigenschreines in Köln angebracht war, sah man die Häupter der Heiligen Drei Könige abgebildet. Die Interpretation des dunklen Ammonskopfes auf dem Nackenschutz Ptolemaios' II. als äthiopischer König war offenbar die Ursache dafür, dass einer der Heiligen Drei Könige fortan als Afrikaner dargestellt wurde.<sup>62</sup> Falls dieser Zusammenhang richtig ist – und davon ist nach derzeitigem Forschungsstand auszugehen – hat die Darstellung auf dem Ptolemäerkameo eine enorme Rezeption erfahren.

Daher ist es m.E. ausgeschlossen, dass die Szenen auf der Gemma Augustea bei den mittelalterlichen Betrachtern kein Interesse geweckt haben und die Heiligkeit allein auf die Verbindung des Risses in der unteren Szene mit dem zerrissenen Vorhang beim Kreuztod Christi zurückgeführt wurde.

Dieser Hinweis mag zwar zuwenig für eine christliche Deutung sein, er ist aber zumindest ein erstes Indiz für eine solche.

Hierbei ist der Frage nachzugehen, warum man in der Legende ausgerechnet den Riss in der Gemma Augustea auf den Kreuztod Christi bezog?

Eine mögliche Erklärung hierzu liefert Peter Paul Rubens. Dieser hat in seiner 1610 entstandenen Kreuzaufrichtung in Antwerpen eine Komposition der Figurengruppe gewählt,<sup>63</sup> die eine Variante der Tropaionerrichtung in der unteren Szene der Gemma

<sup>59</sup> DE MELY, Le Camayeu de Saint-Sernin (wie Anm. 5) S. 88: „il n'osait y voir cependant le «ravisement d'Elie au ciel»,...“

<sup>60</sup> ZWIERLEIN-DIEHL, Kameen des Dreikönigenschreines (wie Anm. 11) S. 70-72.

<sup>61</sup> Jean-Baptiste GIARD, Le Grand Camée de France. Paris 1998, S. 26: „Cet objet était alors considéré comme un monument religieux qui évoquait la présence de Joseph à la cour du roi Pharaon; comme tel, il méritait déjà d'être soigneusement gardé à la Sainte-Chapelle.“

<sup>62</sup> ZWIERLEIN-DIEHL, Kameen des Dreikönigenschreines (wie Anm. 11) S. 93.

<sup>63</sup> J. Richard JUDSON, Rubens. The Passion of Christ (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 6) 2000, Kat.-Nr. 20: The Elevation of the Cross (Fig. 61,64) Oil on panel, centre Panel Triptych, 460 x 340 cm, Antwerpen, Church of Our Lady, 1610.

sein könnte.<sup>64</sup> Wenn nun ein Mensch des siebzehnten Jahrhunderts, der bereits über Kenntnisse der Antike verfügte, diese Komposition für ein sakrales Gemälde adaptiert hat, drängt es sich einem geradezu auf, den Ansatz mittelalterlicher Betrachter ähnlich zu sehen.

So kann man mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass im Mittelalter die untere Szene als Kreuzaufrichtung gesehen wurde. Dies würde die legendäre Verbindung zum Kreuztod Christi erst richtig untermauern.

Demnach könnten die Soldaten und ihre Helfer im Mittelalter als römische Soldaten interpretiert worden sein, welche das Kreuz aufrichten.<sup>65</sup> Ein Indiz hierfür ist m.E. die Beschreibung der Szene im bereits erwähnten Inventar vom 11. August 1489. Der Autor verzeichnet, dass in der unteren Szene *undecim personatgia*, d.h. elf Personen, dargestellt sind.<sup>66</sup> Da aber tatsächlich nur zehn Personen zu sehen sind, muss er das Tuch und den Helm am Tropaion als weitere Person interpretiert haben. Diese Person am Tropaion kann daraufhin in einer christlichen Deutung nur als Gekreuzigter gesehen worden sein.

Ein weiteres Motiv, das eine Interpretation der Soldaten als Römer unterstützt haben könnte, ist der Skorpion auf dem Schild am linken Rand der Szene. Er findet sich in der spätmittelalterlichen Ikonographie mehrfach in Zusammenhang mit der Kreuzigung Christi als Symbol der Falschheit und Verhärtung der Heiden.<sup>67</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Kreuzigungsszene des Wiltener Altars.<sup>68</sup>

Auch die weiteren Personen und Gegenstände lassen sich motivisch in eine Kreuzigungsszene einordnen. So könnten die beiden unterworfenen Barbaren als die zwei Verbrecher gesehen worden sein, die zusammen mit Jesus gekreuzigt wurden. Nach Lukas 23, 39-43 verhöhnt einer der Räuber Jesus, während der andere ihn als Christus erkennt. Die beiden Barbaren der Gemma sind links und rechts vom Tropaion

<sup>64</sup> JUDSON, Rubens (wie Anm. 63) S. 93: „The same process of development can be seen in the soldier helping to raise the Cross with his back. Rubens first used him in the Elevation of 1602, but ultimately this type also goes back to the Antique. The straining figure is clearly related to the bound prisoner seated beneath the trophy in the Gemma Augustea.“ und Wolfgang STECHOW, Rubens and the Classical Tradition. 1968, S. 59: „It has always seemed to me that in depicting the scene just described Rubens utilized one from the Gemma Augustea (Fig. 6) which was drawn by him some time before 1621 (Fig. 7) and appears to have been known to him from casts or from painted copies long before that.“

<sup>65</sup> Dorothy C. SHORR, The mourning Virgin and Saint John, in: ArtBull 22 (1940) S. 65: „Literary analogies between the trophy and the cross are also numerous.“

<sup>66</sup> DE MELY, Le Camayeul de Saint-Sernin (wie Anm. 5) S. 72.

<sup>67</sup> S. Wolfgang BRAUNFELS, Skorpion, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 4 (1972) S. 171. Vgl. dazu Marcel BULARD, Le scorpion. Symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles. Paris 1935.

<sup>68</sup> Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst 2 (1983) Abb. 519: Wiltener Altar. Wien, Österreichische Galerie. Tafelmalerei um 1420, Tirol.

positioniert. Der vom Betrachter aus Linke wendet seinen Kopf vom Tropaion ab, während der andere flehend, nicht zur Kriegerin, die ihn herbeischleift, sondern zum Tropaion blickt. Darin könnte man die biblischen Zeilen wieder finden. Die unterworfenen Frauen könnten als jene Frauen gedeutet worden sein, die als Jüngerinnen Jesu besonders herausgehoben werden und auf die herausgehobene Stellung der Frauen in der Auferstehungsgeschichte verweisen.<sup>69</sup> Shorr stellt fest, dass der Typus der unter dem Tropaion sitzenden Gefangenen als Darstellung der trauernden Maria unter dem Kreuz in die christliche Ikonographie übernommen wurde.<sup>70</sup> Demnach könnte auch die Figur auf der Gemma Augustea als Maria verstanden worden sein.

Außerdem könnte man die Speere, die so exponiert in der Mitte der unteren Szene gehalten werden, als Verweis auf die Lanze interpretiert haben, welche Jesus am Kreuz in die Seite gestoßen wurde.<sup>71</sup>

Somit zeigt sich, dass beinahe alle Motive in dieser antiken Darstellung, als Elemente der Kreuzigungsgeschichte interpretieren werden konnten. Damit kann man eine mittelalterliche Deutung in diesem Sinne für sehr wahrscheinlich erachten. Während die untere Szene ein irdisches Geschehnis darstellte, wurde die obere Szene im Mittelalter sicherlich als Himmelsdarstellung gedeutet.<sup>72</sup>

Man kann hierbei de Mély in der Identifikation des Togatus als Elia, der mit einem Wagen zum Himmel gefahren ist, folgen. Die geflügelte Viktoria, die als Wagenlenkerin mit dem Togatus auf der Biga steht, ging direkt als Engel in die christliche Ikonographie über. Der motivische Zusammenhang mit Elia ist ebenfalls nicht ungewöhnlich; beispielsweise ist an der Tür von S. Sabina in Rom Elia in der Biga dargestellt, wie er von einem Engel emporgezogen wird.<sup>73</sup>

Der Offizier rechts neben der Biga, könnte als Erzengel gesehen werden. Ein Erzengel in Feldherrentracht ist u.a. in einem Mosaik in der Capella Palatina von Palermo erhalten.<sup>74</sup> Dieser Typus wird oft, vor allem in der byzantinischen Kunst, als Assistenzfigur für den thronenden Christus verwendet. Deshalb ist seine Stellung links neben dem Doppelthron nicht ungewöhnlich.

---

<sup>69</sup> Matthäus 27, 55f: „Auch viele Frauen waren dort und sahen von weitem zu; sie waren Jesus seit der Zeit in Galiläa nachgefolgt und hatten ihm gedient. Zu ihnen gehörten Maria aus Magdala, Maria, die Mutter des Jakobus und des Josef, und die Mutter der Söhne des Zebedäus.“

<sup>70</sup> SHORR, *The mourning Virgin* (wie Anm. 65) S. 65: „...the seated captives may be traced to the seated mourners.“

<sup>71</sup> Johannes 19,34

<sup>72</sup> Vgl. Anm. 59.

<sup>73</sup> E. LUCCHESI PALLI, *Elias*, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie* 1 (1968) S. 610.

<sup>74</sup> PALLI, *Elias* (wie Anm. 73) S. 675.

Das Figuren paar auf dem Doppelthron könnte als Maria Ecclesia und Christus, ähnlich einer vollzogenen Marienkrönung,<sup>75</sup> gedeutet worden sein. Bei manchen Darstellungen des thronenden Christus stellt dieser seine Füße auf eine Erdscheibe.<sup>76</sup> Der Schild unter dem Bisellium könnte so verstanden worden sein. Der bartlose Christus ist ein frühchristlicher Typus. Er könnte aber durchaus im Mittelalter noch bekannt gewesen sein. Damit würde dies kein Problem darstellen. Auch der entblößte Oberkörper findet sich, wenn auch nicht so weitgehend, in der gotischen Kathedralskulptur wieder, beispielsweise im Tympanon des Westportals von Notre-Dame in Paris.<sup>77</sup> Die Scheibe über dem Thron zeigt einen Stern und das Capricorn, die als Geburtszeichen Jesu gedeutet werden konnten. Das Szepter, das Christus in der linken Hand hält, weist ihn nochmals als Himmelsherrscher aus. Szepter sind in der christlichen Ikonographie, im Gegensatz zum Kreuz, eher ungewöhnlich, aber möglich.<sup>78</sup> Der Adler könnte als Symbol der Erhabenheit die Symbolik des thronenden Allherrschers unterstützen. Er könnte aber auch als Auferstehungssymbol gedeutet werden.<sup>79</sup> Die Tellus, rechts mit zwei Kindern neben dem Thron sitzend, wurde als Caritas in die christliche Ikonographie übernommen.<sup>80</sup>

Der Bärtige hinter ihr könnte aus der Verbindung Mose-Elia-Christus geschlossen, als Mose gedeutet worden sein. Diese Interpretation als Verweis auf die Verklärung Christi würde die inhaltliche Verbindung der beiden Szenen sehr gut unterstützen.<sup>81</sup> Einerseits wird in der Verklärung im Beisein Mose und Elias Jesu göttliche Natur sichtbar, andererseits symbolisiert diese biblische Geschichte den Beginn des irdischen Leidensweges Jesu, der in Kreuztod und Auferstehung endet.<sup>82</sup>

Die Frau hinter dem Bärtigen, die einen Kranz über den Thronenden hält, könnte im Mittelalter als Märtyrerin gesehen worden sein, die ihre *corona martyrii* Christus darbringt, inhaltlich vergleichbar mit den Jungfrauen an der Langhauswand von San

<sup>75</sup> Vgl. bspw. Senlis, Notre-Dame Westportal (um 1170), u.a. abgebildet in: Rolf TOMAN (Hg.), Die Kunst der Gotik, Köln 1998, S. 307, oder vgl. Chartres, Notre-Dame mittleres Nordportal (1205-1210), abgebildet in SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur (wie Anm. 32) Abb. 79.

<sup>76</sup> H. BAUER, Christus. Thronender Christus, in: Lexikon des Christlichen Ikonographie 1 (1968) S. 402.

<sup>77</sup> Weltgerichtsdarstellung um 1200, u.a. abgebildet in: TOMAN, Die Kunst der Gotik (wie Anm. 75) S. 311.

<sup>78</sup> Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst 3 (1986) S.175.

<sup>79</sup> Gerd HEINZ-MOHR, Lexikon der Symbole (1998), S. 27.

<sup>80</sup> M. BOSKOVITS, M. WELLERSHOFF, Caritas, in: Lexikon des Christlichen Ikonographie 1 (1968) S. 351.

<sup>81</sup> Matthäus 17, 1-8: „Und er wurde vor ihren Augen verwandelt [...] Da erschienen plötzlich vor ihren Augen Mose und Elija und redeten mit Jesus [...] und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn [...] Während sie den Berg hinabstiegen, gebot ihnen Jesus: Erzählt niemand von dem, was ihr gesehen habt, bis der Menschensohn von den Toten auferstanden ist.“

<sup>82</sup> RIENECKER, Verklären, Verklärung (wie Anm. 39) Sp. 1459.

Apollinare Nuovo in Ravenna. Sie könnte aber auch als Engel interpretiert worden sein, der dem himmlischen Herrscher einen Kranz darbringt.<sup>83</sup>

### Resümee

Sieht man abschließend die aus der Fülle korrelierender Motive hergeleiteten christlichen Deutungen der unteren und der oberen Szene zusammen, so fügen sich beide derart gut in die Vorstellungswelt mittelalterlich-christlicher Betrachter ein, als ob die Komposition auf einem mittelalterlichen Konzept beruhen würde.

Beide Szenen lassen sich als Bildfolge der Passion und Erhöhung Christi interpretieren. Der Kreuztod Jesu ist nach christlicher Vorstellung die Bedingung für die Auferstehung Christi. Erst nach dem Tod und der Auferstehung sollte, wie in der Geschichte der Verklärung Christi betont, dessen göttliche Natur offenbar werden. Diese fand sich m.E. nach mittelalterlicher Sicht in der oberen Szene dargestellt. Hier thront Christus im Beisein Elias und Moses als Pantokrator über dem Erdkreis.

Somit kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass der Stein im Mittelalter als eine Abbildung der zentralsten Botschaft des Neuen Testaments verstanden wurde. Wenn man diese Interpretation noch mit dem Glauben, dass der Sardonyx nicht von Menschenhand, sondern auf wundersame Weise entstanden sein kann, in Beziehung setzt, so muss der Gemma eine große Heiligkeit zugesprochen worden sein. Dies muss, vergleicht man es mit der Rezeption des Ptolemäerkameos, eine immense Wirkung auf die mittelalterlichen Betrachter gehabt haben.

Leider sind keine Berichte hiervon mehr erhalten. Einzig das Kaufangebot Papst Pauls II. lässt ein wenig erahnen, welche Kostbarkeit diesem Stein einst beigemessen wurde.

Für die Zukunft bleibt daher noch genauer zu untersuchen, ob und in welcher Form die Szenen auf der Gemma in der mittelalterlichen Kunst Südfrankreichs rezipiert wurden. Bis sich daraus neue Erkenntnisse ergeben ist die hier vorgebrachte Deutung zwar möglich aber dennoch hypothetisch.

Markus Lörz  
Bonfelder Str. 23  
74906 Bad Rappenau

---

<sup>83</sup> SCHILLER, Ikonographie 3 (wie Anm. 78) S. 173.